

polisemie
Rivista di poesia iper-contemporanea

III
2022

ISSN 2634-1867

polisemie

Rivista di poesia iper-contemporanea

III

2022

Direzione

Stefano Milonia (Scuola Superiore Meridionale)

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)

Elena Casadio Tozzi (Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna)

Alessandra Frustaci

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

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

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

ISSN: 2634-1867

DOI: 10.31273/polisemie.v3

Immagine copertina: Serena Semeraro

Indice

Saggi

Giuseppe Andrea Liberti, <i>Oltre Marechiaro. Prime osservazioni sulla poesia napoletana del XXI secolo</i>	1
Tommaso Di Dio, <i>Al lavoro per un'antologia. Alcune riflessioni di sfondo e di metodo</i>	23
Davide Castiglione, <i>Sapienziale, Forme e usi della sentenza nella poesia contemporanea</i>	41
Adele Bardazzi, <i>Textile Poetics of Entanglements. The Works of Antonella Anedda and Maria Lai</i>	81
Stefano Bottero, « <i>Sola nel letto di me stessa</i> ». <i>Osservazioni sulla poetica di Biancamaria Frabotta ne "La materia prima"</i>	117

Interviste

Adele Bardazzi, <i>Lo sguardo del corpo. Intervista a Viola Lo Moro</i>	135
<i>Abstract e informazioni sugli autori</i>	155

OLTRE *MARECHIARE*.
PRIME OSSERVAZIONI SULLA
POESIA NAPOLETANA DEL XXI SECOLO

Giuseppe Andrea Liberti

Premessa

Rischia di apparire impresa impossibile l'approntare un profilo definito della poesia napoletana di questo primo quinto del Duemila. Forse sarebbe onesto rinunciare *a priori* a qualunque pretesa di esaustività: non s'intende, né ci si potrebbe riuscire se non in una monografia, restituire tutta la ricchezza e la complessità dell'ambiente poetico partenopeo; del resto, è destino di qualunque tentativo di sistemazione di un ambiente letterario, anche privo di ambizioni antologiche o men che meno canonizzanti, andare incontro a critiche di insufficienza di nomi e titoli presi in considerazione o di parzialità del campione. Ci si accontenterà piuttosto di effettuare un primo sondaggio su quello che è successo e succede tutt'ora nei ventri di Napoli e della sua provincia, tentando di rispondere a poche, semplici domande: cosa è accaduto di significativo nella poesia napoletana più recente? È possibile rintracciare elementi di continuità tra le esperienze di ieri e di oggi? E quali sono le modalità espressive più frequentate dai poeti e dalle poetesse afferenti a questa macroarea?

Per affrontare tali questioni, si è deciso di delineare un percorso di lettura linguistico-formale, che mi pare adeguato a dissodare un terreno tutto sommato poco frequentato. Si partirà pertanto da un sigillo di napoletanità, quale il dialetto stesso, per passare poi alle caratteristiche della poesia in italiano, di cui si sonderà la fecondità negli ambiti della poesia performativa, di quella d'impianto narrativo e della lirica: tipologie che, come si vedrà, non sono davvero scindibili tra loro, e piuttosto destinate a intrecciarsi e sovrapporsi nel segno di una permeabilità del fatto poetico alle spinte che lo circondano. L'intento è quello d'indicare, da un lato, alcune linee di ricerca perseguibili, dall'altro, di reagire alla sostanziale coltre di silenzio o disinteresse che copre molte delle produzioni letterarie meridionali.

Una città senza versi?

Sembra che, a dispetto della qualità di tanti libri, Napoli stenti a essere riconosciuta come un centro poetico rilevante, scontando forse alcuni pregiudizi dovuti a una tradizione novecentesca illustre ma ingombrante come quella che origina dalla triade formata da Viviani, Russo e soprattutto Di Giacomo. Napoli come città della canzone più che della poesia; anche guardando ad alcune antologie di poesia napoletana comparse in anni recenti, si ha notizia di letture che vanno in questa direzione. Si trovano, infatti, testi di cantautori inseriti accanto a quelli di poeti o vengono privilegiati, volendo usare un eufemismo, testi in dialetto a rappresentare la scrittura locale, quasi che l'espressione "poesia napoletana" debba essere intesa come "poesia in napoletano", lì dove invece i due tipi di produzione non hanno necessità di coincidere.

Tale fraintendimento potrebbe forse spiegarsi anche (ma non esclusivamente) con lo stato dell'assetto culturale cittadino. È ancora vero che Napoli sconta l'assenza di case editrici rilevanti,¹ assenza che appare però mitigata proprio nell'ambito pur ristretto della poesia. Si pensi ad alcune piccole esperienze di rilievo come Cronopio, per lo più orientata verso la filosofia ma alla quale pure dobbiamo alcune riedizioni di testi poetici del Novecento, e piccole finezze come le poesie di Mario Di Pinto,² o la casa editrice d'if, la cui azione si è esaurita con la morte della fondatrice Nietta Caridei ma che ha rappresentato per molti anni una voce autorevole nel panorama poetico (non solo) napoletano.

D'altro canto, perché lo stesso panorama sia pienamente apprezzabile, dovrebbe diradersi la foschia che opacizza tutta una serie di istituti letterari come riviste, redazioni di blog letterari, spazi deputati alla lettura e alla promozione di nuove proposte, o ancora premi e festival di poesia. Sono, questi, elementi tutt'altro che accessori nelle ricostruzioni dei contesti culturali contemporanei, e che risultano anzi determinanti per verificare il grado di vivacità di un'area interessata da fenomeni di produzione poetica. Si va da un riconoscimento di spicco come il "Premio Napoli" ad altri che hanno acquisito un certo rilievo, quando non un vero e proprio prestigio, come il "Poesia a Napoli" o il "Città di Sant'Anastasia", giunto alla sua diciottesima edizione; dagli incontri della rassegna poetica del bistrot "Il tempo del vino e delle rose", curata da Rosanna Bazzano e Bruno Galluccio, al laboratorio di

¹ L'assenza è comunque condivisa con l'intero Mezzogiorno; fanno in parte eccezione i casi di Laterza, che pure si divide ormai tra Bari e Roma, e della piccola ma ormai solidissima realtà palermitana di Sellerio.

² Professore di Lingua e letteratura spagnola all'Università di Napoli fino al 1995, Di Pinto fu autorevole studioso della produzione letteraria spagnola del Settecento e della poesia novecentesca, che pure tradusse. Nel 2001, per i tipi di Cronopio, pubblicò, a quasi 80 anni, la raccolta *Il prigioniero*.

poesia sorto attorno al gruppo “La parola abitata”, coordinato da Enrico Fagnano. E ancora, dalla palestra per giovani autori rappresentata dalla rivista «Mosse di Seppia» al ruolo che la rubrica “La Bottega della Poesia”³ svolge nel diffondere testi di poeti in piena attività presso un pubblico piuttosto ampio, il manifestarsi della poesia in area napoletana si compone di una moltitudine di espressioni che dovranno essere classificate con attenzione. Quelle appena menzionate non sono che la punta di un iceberg. D’altro canto, sarebbe assurdo discutere degli autori attivi a Napoli evitando di considerare i legami, anche diretti, intrattenuti con poeti della tradizione del Novecento, o le letture e lo studio di autori stranieri, talvolta anche più determinanti di quelli italiani nella definizione di una poetica. Rimango però persuaso del fatto che una visione localizzata possa essere altrettanto utile al chiarimento di cosa si muove in una zona non periferica del Paese Italia.

Tra dialetto e italiano

Nel tentativo, dunque, di cominciare a storicizzare le esperienze poetiche prodotesi di recente a Napoli, sarà necessario compiere di tanto in tanto qualche passo indietro nel tardissimo Novecento, in quella zona ancora grigia rappresentata dagli anni Novanta (per la quale manca ancora una compiuta ricostruzione, e che consentirebbe con ogni probabilità di meglio cogliere le basi su cui è stata edificata la poesia degli anni Duemila), per vedere quali tipologie testuali e immaginari accompagnino l’ingresso della città nel nuovo millennio.⁴

Punto di partenza, dato quanto si accennava in apertura, sarà la resistenza della linea dialettale, che dovrebbe però essere declinata in una pluralità di direzioni. Da un lato, infatti, abbiamo un saldo ramo poetico che prosegue in sostanza il dettato di Di Giacomo, del quale sono tutt’ora capiscuola autori come Raffaele Pisani e Salvatore Palomba (che Salvatore Iacolare ha definito l’ultimo digiacomiano per ispirazione e musicalità del verso),⁵ ma si potrebbe citare anche un autore in grado

³ Rubrica dell’edizione napoletana del quotidiano «La Repubblica», diretta da Eugenio Lucrezi. Vale la pena ricordare che Lucrezi è stato anche direttore di «Levania», una delle principali riviste di poesia redatte a Napoli negli ultimi anni.

⁴ Un contributo organico sul tardo Novecento è Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018. Mi pare che il progetto antologico a cui sta lavorando Tommaso Di Dio possa rivelarsi proficuo ai fini di una miglior definizione del *corpus* poetico degli ultimi trent’anni; cfr. Tommaso Di Dio, *Al lavoro per un’antologia di poesia*, “TwentyTwenty Extended Conference. Interpreting 21st Century Poetry”, Session 8, 30 marzo 2021 (una registrazione dell’intervento è disponibile su Polisemie.it).

⁵ Cfr. Salvatore Iacolare, *Tra poesia e dialetto I. Conversazione con Salvatore Palomba*, in *Letteratura dialettale a Napoli. Testi, problemi, prospettive*, a cura di Salvatore Iacolare e Giuseppe Andrea Liberti, Firenze, Cesati, 2020, pp. 155-164, a p. 155; ma si veda anche Id., *Effetti di sradicamento. Parole e temi della distanza in due autori dialettali napoletani del secondo Novecento*, in *Letteratura*

di “salare” il lirismo di marca viviana con umori satirici e civili come Gennaro Esposito. Dall’altro andranno segnalate vie intermedie o divergenti rispetto a quei pur grandiosi modelli. La ricerca poetica guarda alla tradizione plurisecolare della letteratura dialettale napoletana e al contempo esplora i tanti napoletani dell’età contemporanea, con le varianti provinciali che acquisiscono nuova dignità e con le fusioni, promosse del resto da molte tendenze sperimentaliste, tra dialetto e codici specialistici, se non proprio con altre lingue.

Un pioniere di questa via alternativa alla dialettalità è stato Michele Sovente, che sin dall’ultimo scorcio del Novecento struttura le sue raccolte su una triangolazione di italiano, latino e cappellesse, una variante flegrea del dialetto napoletano. È con *Cumae*, edito da Marsilio nel 1998, che questa poesia trilingue riceve l’investitura della pubblicazione in volume. Sin dal quarto libro le dure sonorità del cappellesse vengono piegate alle esigenze di una poesia ragionativa, che attinge alla vitalità linguistica per esprimere quella del mondo circostante, come si può evincere anche dall’evocazione di Vico in *Nu munno ’ncantato*:

Parlano ’i ccose, se mòveno,
è ’u ffuoco c’appiccia ’i ffantasic
pe’ dint’ ’i ssénghe ’i ll’ànema.

Tanta lengue essa parla, ’a lengua
r’ ’i pisce e chélla r’ ’u viénto,
ra sempe ’a sbatte e ’a scava
’u turmiénto ’i nun se fò
strùjere r’ ’u tiémpo.

Trase na luce ’mmiez’ î rruvine,
’a luce r’ ’a puisìa, nu rrevuóto
’i fiùre ca ’nziéme mètteno
’a vita cu ’a morte.

’I tutto stu munno ’ncantato
nu felòseco chiammato Vico
à spaparanzàto ’i pporte.⁶

dialettale a Napoli, pp. 285-303. Non è un caso che testi di Palomba siano diventati canzoni a tutti gli effetti, come *Pe’ ddinte ‘e viche addò nun trase ‘o mare*, messa in musica dagli Almamegretta nell’album *Sanacore* (BMG-Anagrumba 1995).

⁶ Michele Sovente, *Nu munno ’ncantato*, in Id., *Cumae*, edizione critica e commentata a cura di Giuseppe Andrea Liberti, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 462. Di seguito, le riscritture in italiano e in latino del componimento: «Parlano le cose, si muovono, | è il fuoco che accende le fantasie | tra

Il dialetto non è lingua privilegiata per motivi campanilistici o memoriali, bensì un lato del prisma poetico che trova la sua compiutezza nei riverberi delle tre lingue: tutte dotate di una loro autonomia, portatrici di specificità ritmico-sonore come pure lessicali e sintattiche, le voci della poesia soventiana si assommano costruendo un panorama polimorfico, nel quale il singolo elemento è sempre qualcosa che eccede sé stesso proprio perché confrontabile con i suoi corrispettivi testuali.

Ibridato invece con le dozzine di linguaggi della società contemporanea, e quindi oggetto di una *creolizzazione* tutt'altro che di maniera, ma anzi tonificante e innovatrice, è il napoletano adoperato da Mariano Bàino, nel dialettale *Ônne 'e terra* come pure nei testi mistilingui di *Fax giallo* e di *Sparigli marsigliesi*. Tra i protagonisti del Gruppo 93, Bàino spinge alle estreme conseguenze il plurilinguismo, arrivando a creare una lingua nuova nella quale dialetto, gerghi e lingue altre, come lo spagnolo e il francese, hanno identico valore.⁷ La stessa netta predominanza del dialetto in *Ônne 'e terra* si accompagna, da un lato, a una ricercatezza del napoletano adottato nelle *Vrénzole* e nelle traduzioni da Góngora, Frénaud e Sereni, dall'altro alla fedeltà alla contaminazione di *'O ggeniuslò*, poemetto che inscena il caos linguistico della Napoli dei nostri giorni, tentacolare, vorace ancor prima che verace.⁸

le fessure dell'anima. || Tante lingue l'anima parla, | quella dei pesci e del vento, | la scuote e la scava da sempre | il tormento di non farsi | distruggere dal tempo. || S'insinua una luce tra le rovine, | la luce della poesia, un turbino | di figure che legano | la vita alla morte. || Di questo mondo incantato | un filosofo chiamato Vico | ha spalancato le porte» (*Un mondo incantato*, ivi, p. 464); «*Omnia perpetuo loquuntur, se | movent, phantasmata focus | trans animae rimas accendit. || Tot anima linguasprehendit, | piscium linguam et ventorum, | rodit animam fodit temporis | lima, at ipsa resistit tenebris. || In ruinas latenter lux | ruit, poesis, extremus figurarum | flatus ab ovo fluit et idem | morti iungit vitam leniter. || Hunc sic globum mirificum | philosophus Joannes Baptista | Vico visibilem fecit eiusque | ianuas aperuit alacriter*» (*Mirificus globus*, ivi, pp. 465-466). Per un'analisi particolareggiata dei tratti condivisi e delle differenze tra le poesie, si rinvia al commento alle stesse in ivi, pp. 461-467.

⁷ Cfr. Gianluca Rizzo, *Language, Politics, and the Third Wave of Avantgarde: An Introduction to Mariano Bàino's Poetry*, in Mariano Bàino, *Yellow Fax and other poems*, edited and with an Introduction by Gianluca Rizzo, translated by Dominic Siracusa and Gianluca Rizzo, New York, Agincourt Press, 2019, pp. 7-34, a p. 20: «[...] another important trait of this poetry is multilingualism. To the different varieties of Italian, ranging from the archaic and literary to the contemporary and demotic, one must add French, Spanish, a great many neologisms, and a significant injection of dialect». Rizzo prosegue osservando che non di giustapposizione di codici si tratta, bensì di un'invenzione linguistica vera e propria: «[this wide variety of codes] is melted together and made into a hybrid, a completely new linguistic creation that, while bearing some of the characteristics of the different parts that compose it, behaves in radically different ways» (*ibidem*).

⁸ Cfr. Pietro Sarzana, *Napoli e le città del mondo nella poesia di Mariano Bàino*, in «Studi novecenteschi», XXII (1995), 49, pp. 247-254, alle pp. 251-252.

'o *genius loci*, 'o ggeniuslò (o comme se chiamma 'o penziero,
'o-vvule-dicere' e nu posto): tutto sfriddo? manco ll'uósemo?

*telle est... l'amorce... 'a trappula appriparata
pe' stu popolo tamarro, pe' ddarle custanza 'e sfunno
e foja d' 'o rruobbo... doppo visto stu spettacolo
s'ha dda dicere pe' fforza ca se tratta cchiù 'e scola
'e arraffarraffa ca 'e festa ovèra...
... un second coup de canon se fit entendre*

sottoterra? senza cielo 'e ppiazze, senza
assaggià decidere vedè?
senza nu spazio pe' sbià fore
ll'istinto 'e arricettarse?⁹

Beninteso, Bàino non si limita a scrivere nel suo dialetto “creolo”; cospicua è anzi la sua produzione in lingua, come mostrano *Pinocchio (moviole)*, uscito per Manni nel 2000, o l'ancor più recente *Prova d'inchiostro e altri sonetti* (Torino, Aragno, 2017).

Con Sovente e Bàino siamo insomma di fronte a due autori che ricorrono senza autolimitazioni al dialetto come all'italiano; una compresenza che mi pare tornare in molte produzioni di autori più giovani, del tutto inquadrati nella poesia recente.¹⁰ Penserei, per esempio, alla compresenza nella stessa raccolta di testi in italiano e in napoletano, come nelle *Nasse* di Annarita Rendina,¹¹ o in certe soluzioni di Antonio Perrone, che dopo aver esordito in lingua italiana lavora da molto tempo a un napoletano di grande raffinatezza formale, piegato verso forme epigrammatiche:

Te svitasse cu 'e ddete 'e ppalle 'e ll'uocchie
e mm'e avvitasse dinto a ll'uocchie mije

⁹ Mariano Bàino, *Ônne 'e terra. Poesie 1988-89*, prefazione di Clelia Martignoni, Napoli, Pironti, 1994, p. 65.

¹⁰ Sarebbe interessante, a tal proposito, compiere una verifica sistematica dei modi di resa grafica del dialetto, dal momento che continua a mancare una qualsivoglia normalizzazione. Discutono ampiamente del problema Nicola De Blasi, Francesco Montuori, *Una lingua gentile. Storia e grafia del napoletano*, Napoli, Cronopio, 2020; di particolare utilità è il capitolo V, un vero e proprio “pronuario” per la scrittura in dialetto napoletano (pp. 157-178).

¹¹ Per avere un'idea del napoletano adoperato da Rendina, si può leggere il terzo componimento della sezione *Esche o specchi*: «Je so' crisciuta chiena 'e frate | int' a 'na casa mai fernuta | cchiù allucche c'ammore, | cchiù jastemme ca ciure | nun stevo mai sule. | Co' bben annascuso | dint' 'e sacche | alluccavo cchiù fforte | pe' nun senti 'o mare | pe' nun senti ammòre | ma è arrivat' 'o stess | 'sta burriana dint' 'o core» (Annarita Rendina, *Nasse*, Latiano, Interno Poesia, 2017, p. 18).

facessemo po' a ccagno pe' vede'
 chi vede meje e 'n'ato e quali uocchie
 so' cchiù arapute quali cchiù scetate
 si 'e mije e 'e tuoje 'nzieme nun valesseno
 a ffa' cape' 'o ccutone dinto 'a cruna
 a ccosere nu bbavero cchiù llungo
 a stennere na rete annanze 'e lume.¹²

Andrà segnalata anche la commistione di vernacolo e lingua italiana nello stesso spazio testuale, in una soluzione mistilingue che mostra l'inscindibilità dei due livelli e la necessità di ricorrere al dialetto per marcare determinate espressioni, o semplicemente per aderire al *code-switching* che sempre più connota il parlato delle ultime generazioni di napoletani e napoletane. Mi limito, in questa sede, a presentare l'attacco di un testo di Floriana Coppola:

Vado giù Napoli, diceva
 prendo la funicolare di via Toledo
 e poi a piedi fino al porto
 la mano che stringe borsa e cappotto
 come se bastasse poco per volare via

chine 'e speranze e co' 'e man rint' 'e tasche

tocca appena correndo gli stenditoi
 fissati alle finestre con lo spago
 pieni di panni sempre umidi
 le arriva un raggio di sole sempre obliquo

*piccerè, rall' in faccia a tutte quante*¹³

Assistiamo alla coesistenza ormai stabilizzata di dialetto e lingua italiana; ciò consente di passare al filone della poesia in lingua italiana, sperando di aver chiarito in via preliminare lo stretto legame tra questi livelli linguistici, anche a partire dalla composizione degli stessi libri di poesia. Basterà, a tal proposito, osservare la compresenza di testi in dialetto e in italiano tanto nelle raccolte di un autore affermato come Sovente quanto in quelle di giovani adepti.

¹² Antonio Perrone, *Sutura*, Torino, Robin, 2021, p. 27.

¹³ Floriana Coppola, *Giù Napoli*, in *Poesia a Napoli. III edizione 2019*, presentazione di Antonio Pietropaoli, Napoli, Guida, 2020, p. 30.

Esperimenti linguistici

La direttrice linguistica consente di imbattersi in alcune proposte stravaganti, persino rispetto alle consuetudini dell'avanguardismo locale.¹⁴ Per cominciare, singolare è la "poesia scientifica" di Bruno Galluccio, che forte di una laurea in Fisica e di anni di attività nel campo delle telecomunicazioni, ha implementato in maniera massiccia lessico tecnico-scientifico nel corpo della lirica. Una soluzione a prima vista non nuova, se si pensa ad alcuni esperimenti *Novissimi*, ma che trova in Galluccio un esito inconsueto: il significato di molti vocaboli è plausibile sia sul piano della lingua poetica sia di quella scientifica, e «funziona proprio perché viaggia distribuendo equamente il suo peso semantico». ¹⁵ Detto altrimenti, la lingua della matematica e dell'astrofisica diventano strumento di autoriflessione, in grado di potenziare le capacità conoscitive dell'individuo senza esaurire la sfida dell'inconosciuto e dell'intimità («i primi tre secondi | si propagano ancora nella radiazione | forse non sopravvivono | nel nostro DNA ancestrale | ma di certo li cerchiamo | nel nostro bisogno di origini»).¹⁶

Altrettanto stimolante è la pirotecnia verbale di Viola Amarelli, artefice di una poesia che «si muove tra il tragico e la commedia, tra la vita e la morte (il confine qui quasi sempre scompare), tra il linguaggio classico e la sua reinvenzione costante», e che non si accontenta mai di mostrare «il primo lato delle cose, oppure dimostra che quel primo aspetto è diverso da come lo abbiamo fino a qui guardato, lo era, lo è sempre stato, e, soprattutto, non è mai lo stesso». ¹⁷ Anche grazie a una solida preparazione filosofica, Amarelli indaga il metamorfismo del reale formalizzandolo in una vivacità linguistica fondata su reiterazioni di cellule di suono che si

¹⁴ Giova ricordare che, tra anni Cinquanta e Ottanta, Napoli è stata palcoscenico di sperimentazioni ardite di Stelio Maria Martini, Luciano Caruso, o ancora Franco Cavallo. A proposito di questa tendenza della poesia napoletana secondo-novecentesca, si vedano Matteo D'Ambrosio, *La ricerca letteraria a Napoli. Studi e interventi, 1977-1987*, Napoli, Dick Peerson, 1987, e *La poesia a Napoli. 1940-1987*, atti del Convegno di studi, Istituto italiano per gli studi filosofici (Napoli, 26-28 novembre 1987), a cura di Matteo D'Ambrosio, Napoli, Nuove edizioni Tempi moderni, 1992. Pertiene al campo dell'avanguardia anche la poesia verbovisuale, esperienza internazionale sviluppatasi tra Giappone, Brasile, Stati Uniti ed Europa e che ha trovato, nei decenni passati, alcuni dei suoi interpreti più originali proprio a Napoli; cfr. Ugo Piscopo, *La poesia visiva a Napoli, una mappa*, in *Temi e voci della poesia del Novecento*, a cura di Raffaele Giglio, Napoli, Loffredo, 2017, pp. 19-38.

¹⁵ Michele Ortore, *La linea lucreziana nella poesia contemporanea. Il caso di Bruno Galluccio*, in *La scienza nella letteratura italiana*, a cura di Stefano Redaelli, Roma, Aracne, 2016, pp.171-181, a p. 180.

¹⁶ Bruno Galluccio, *La misura dello zero*, Torino, Einaudi, 2015, p. 21.

¹⁷ Gianni Montieri, *I cordoni della poesia #2: meccanismo a scomparsa*, su *Minima&moralia*, 12 marzo 2021.

smembrano e si ricompongono in tanti lessemi, così come nell'inserimento o accatastamento di lemmi di disparata provenienza. Un testo tratto dal *Cadavere felice* può servire a illustrare questo doppio movimento compositivo:

le cose non vanno come dovrebbero
come vorresti, piuttosto, dillo
non sei le cose

falle andare, resta amato un attimo
la stria di catrame degli stradini
roventi di sole al calore

la striscia di sangue, peonia su gambe
le cose la cosa che dici
che parli che ignori, non vedi
la tocchi

partirono in tanti, arrivano in molti
ricambio dell'aria al riciclo
gli affetti, silenzi che abbracciano
culle, risate nei grappoli¹⁸

Per la voce, con la voce. Esecuzione e performance

Lingua ed espressività si sono spesso intrecciate nel dominio della lettura ad alta voce e della "messa in scena" dei versi, se è vero che la poesia di un professionista dell'ibridazione e dell'espressionismo come Costanzo Ioni «vive da sempre nella dimensione verbo-motoria della performance, tanto che quando appare nello spazio bianco della carta stampata, vi si ritrova come confinata, deprivata in parte del suo effetto perlocuzionale». ¹⁹ Occorre sottolineare che l'istanza teatralizzante è stata perseguita da autori di diversa formazione e proprietà stilistica. Ciò si deve, a mio parere, tanto alla presenza di un teatro di ricerca che ha lavorato e lavora con la scrittura in versi (si pensi almeno ad alcuni capitoli dell'opera teatrale di Enzo Moscato o alla drammaturgia di Mimmo Borrelli), quanto del lavoro sia teorico che pratico sull'esecuzione del testo poetico condotto da Gabriele Frasca. In più di

¹⁸ Viola Amarelli, *Il cadavere felice*, Segrate, Sartoria Utopia, 2017, p. 66.

¹⁹ Daniele Ventre, *Costanzo Ioni – Stive*, su *Nazione Indiana*, 10 maggio 2018.

un'occasione Frasca ha precisato che il suo ricorso a forme metriche ben riconoscibili, benché non necessariamente provenienti dalla tradizione,²⁰ si lega alle possibilità di *vocalizzazione* del testo non soltanto da parte dell'autore, ma del lettore stesso.²¹

Nella selva delle ipotesi sul crinale tra pagina e suono, mi soffermerò su alcuni *exempla* di particolare interesse, a cominciare dal lavoro di Giulia Scuro, che ha esordito nel 2017 con *Sedute in piedi*. Qui, «la lingua burlesca, l'uso comico e disacrante delle rime, la prosodia che tende edipicamente a zoppicare risultano funzionali non solo alla messa in berlina di una certa *vulgata* psicanalitica, ma soprattutto all'autoparodia di un soggetto in continuo conflitto con il *nom-du-père*».²² Tali caratteri stilistici si organizzano in un confronto tra Giulia e il personaggio della psicanalista, i cui interventi sono segnalati dal corsivo, in una forma dialogica che tradisce una possibilità esecutiva («Maglie fitte in cui gli estri | distinguono l'impulso e l'afrore, | come un lapsus bivettoriale | che alle narici diverge i suoi uffici. || Giulia la smetta, le do anche del lei, | lo Scuro a cui dà la disdetta | è in agguato ad ogni vorrei, | cospira con tagli d'accetta»)²³

Si aggira nei dintorni della performatività *Le fuggitive*, opera terza di Carmen Gallo. Nella quarta di copertina Andrea Cortellessa parla di «parola-azione teatrale», e altrove è stato osservato che «non viene meno [...] la componente teatrale, avvertibile con evidenza già in *Appartamenti o stanze* e che qui, colorandosi di tinte quasi brechtiane, diventa funzionale a una sorta di estroflessione della memoria, le cui immagini vengono proiettate all'esterno».²⁴ Indagine della relazione, o meglio delle forme e sui sensi delle relazioni tra individui, corpi e spazio circostante è da sempre quella dell'autrice, che nelle *Fuggitive* prova a fare i conti, rappresentandone un'ampia casistica, con il dramma del contatto e anzi dello scontro

²⁰ Sull'argomento, però, si vedano anche le osservazioni di Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017, p. 74.

²¹ «[La poesia è] Performativa da parte del lettore, però, non dell'autore. L'autore certo può essere chiamato a eseguire i suoi versi. Qualche volta i poeti lo fanno. Ma non è questo il problema» (Claudia Crocco, *Intervista a Gabriele Frasca (prima parte)*, su *Nuovi Argomenti*, 11 giugno 2013). Andranno in ogni caso segnalate le letture fraschiane, disponibili all'ascolto sul suo sito personale (<http://www.gabrielefrasca.it/>).

²² Andrea Accardi, *Essere felici o peggio in pace: su "Sedute in piedi" di Giulia Scuro*, su *Poetarum Silva*, 13 luglio 2018.

²³ Giulia Scuro, *Sedute in piedi*, Salerno, Oèdipus, 2017, p. 18. Scuro ha poi recuperato tale prospettiva in un progetto tutt'ora in via di completamento assieme a Claudia Squitieri per voce, suono ed elaborazioni video intitolato *Elettra*.

²⁴ «Gallo definisce ora con precisione assoluta il primato dello sguardo e dello spazio; sguardo e spazio che tendono a subentrare, rispettivamente, a voce e tempo» (Marianna Marrucci, *Le fuggitive di Carmen Gallo*, in «Rossocorpolingua», IV (2021), n. 2, pp. 54-56, a p. 55).

con chi e quanto impatta contro i soggetti. Come in questi brani tratti dal terzo movimento della *Corsa*, testo polimorfo che apre il libro:

Il primo colpo è stato il suo.
Vicinissimo. Ho provato a studiare
il lancio, il salto, la parabola
del braccio nel vuoto. Le gambe
piegate, la giusta oscillazione
del corpo in avanti. Alta, troppo alta.
I muscoli tesi, la nuca scoperta.
Siamo andate avanti fino a notte fonda
poi ci siamo addormentate
fuori dal cerchio, una accanto all'altra.

Impareranno la nostra lingua. Saremo sulla loro bocca quando hanno sete, quando hanno fame. Faremo in modo di farci ricordare. Torneranno da noi senza nemmeno saperlo perché noi saremo ovunque.

«Arrivano»
«Dove andiamo adesso?»
«Lontano»
«E come facciamo?»²⁵

Molto diverso dalle precedenti autrici, ma non meno orientato all'interpretazione ad alta voce del testo, è Ferdinando Tricarico, che nel recente *Grand Tour* ha combinato poesia ed esecuzione con tanto di accompagnamento musicale; i poemetti descrittivi del *flâneur* che passeggia per i capoluoghi contaminati dal fenomeno della "turistificazione" sembrano scritti apposta per la loro vocalizzazione, fitti come sono di figure di ripetizione, rimandi interni ed espressioni insistenti, così come di giochi di parole dall'effetto comico:

Non dare da mangiare ai colombi
causano problemi sanitari e ai monumenti
come i migranti
c'è chi non ha capito che Il Milione non è un libro contabile.

Città aperta e chiusa
abitata da chissà quanti
il vituperato Oriente è almeno 1/3 del carattere dominante
il veneziano veneziano è un gondoliere triste
geloso dell'amor meticcio.

²⁵ Carmen Gallo, *Le fuggitive*, Torino, Arago, 2020, pp. 15-16.

Dalla loggia un quarto d'ora di celebrità
No photo
No video
No cell
No eat or drink
No selfie
No air
Thank you
grazie per l'apnea!²⁶

È utile fare una piccola digressione a partire dalla figura di Tricarico, che oltre alla gentrificazione dei capoluoghi italiani si è occupato nella sua poesia di precariato e di sistemi politici (ha curato, tra l'altro, un numero monografico di «Trivio» dedicato al rapporto tra poesia e democrazia). I suoi versi aprono alla presenza di temi politici e sociali nella poesia napoletana: una questione che merita attenzione e spazio, molto più di quello che può concedere un articolo già troppo esteso; non di meno pare doveroso menzionare, quali punti di partenza per uno studio di questo tipo, i libri di Carmine De Falco (almeno *I Resistenti*, scritto a quattro mani con Luca Ariano e uscito per le edizioni d'if nel 2012, e *Meduse di Dohrn*, edito nel 2021 da Bertoni) e di Francesco Filia, che con *La zona rossa* ha saputo trasporre in versi le tensioni e i traumi del 17 marzo 2001, quando la grande manifestazione contro il Global Forum a Napoli venne repressa dalla polizia in modi troppo simili a quelli poi visti durante i giorni del G8 di Genova.²⁷

«Era na vota»... *Narrazioni in versi*

Si sarà notato che molti dei testi citati sono porzioni di lavori più elaborati, e in almeno un caso (quello di Scuro) è ben riconoscibile una narrazione, ancorché condotta attraverso la forma dialogica di *Sedute in piedi*. Nel caso di Gallo, poi, è una pluralità di forme a compattarsi in un macrotesto dai tratti poematizzati in cui tutto si tiene, quasi che ogni sezione del libro reagisca alle altre.²⁸ Vengo così a un punto che mi pare rilevante, e cioè l'importanza che la forma poemetto e la narrazione in versi hanno assunto nelle scritture napoletane recenti. Si tratta, beninteso, di una

²⁶ Ferdinando Tricarico, *Venezia*, in Id., *Grand Tour. Passeggiate italiane*, postfazione di Guido Caserza, Genova, Editrice ZONA, 2019, p. 53.

²⁷ Francesco Filia, *La zona rossa*, acqueforti e acquetinte di Pasquale Coppola, prefazione di Aldo Masullo, Il laboratorio / le edizioni, 2015.

²⁸ Nota elementi di compattezza nelle *Fuggitive* anche Claudia Crocco, *Le poesie italiane di questi anni (2005-2020)*, in «Polisemie. Rivista di poesia iper-contemporanea», II (2020), pp. 75-111, a p. 94, n. 51.

tendenza sovragionale, ed è plausibile che vada rintracciato in queste combinazioni di racconto e verso un residuo della lezione di Elio Pagliarani.

Mi limiterò a delineare la fisionomia di alcune narrazioni in versi di matrice partenopea. La prima categoria che vorrei menzionare è quella dei testi che recuperano episodi del mito o della storia, sia antica che moderna, per far reagire il passato con le esigenze del presente e ridare piena cittadinanza nella letteratura contemporanea a figure archetipiche o minori. Per il mito non si può non ricordare il lungo poema di Daniele Ventre, *Verso Itaca*, che racconta, in una sorta di *Bildungsroman* in versi, la traversata di Telegono, figlio di Ulisse e di Circe, per ricongiungersi al padre:

Uno però non aveva ceduto ai suoi filtri, un eroe
principe d'Itaca, Odisseo magnanimo pieno d'astuzie.
Si era perduto coi suoi compagni all'estremo occidente
Circe l'aveva tenuto con sé nella terra di Eèa
dentro il palazzo di pietra, volendolo come marito.
Era rimasto con lei un anno era infine partito,
non conosceva i due figli che gli erano nati da Circe:
simile in volto alla madre, Cassifone bianca di braccia,
simile in tutto a suo padre, Telègono pari agli dèi.
Crebbero il figlio e la figlia di Circe ai confini del mondo
dentro il palazzo di pietra, nascosti alle folle infinite
che nelle grandi città degli uomini vengono e vanno
per intricati cammini, finché non li prende il destino:
crebbero nella foresta incantata ignari di tutto.
Circe da tempo sapeva che un giorno, una volta cresciuto,
se ne sarebbe partito Telègono simile a un dio
alla ricerca del padre lontano e quel giorno era giunto.²⁹

A figure dimenticate o rimosse è invece rivolta l'attenzione di Bruno Di Pietro, che negli ultimi anni ha pubblicato diversi poemetti con i quali personaggi come Liside, Francesco Pucci o l'Ovidio esiliato diventano "travestimenti" del poeta. L'immissione nelle biografie di queste maschere genera straniamento, giacché quel passato più o meno remoto che prende la parola per interposta persona condivide tratti perturbanti con la presente epoca; ed è proprio un cortocircuito temporale che persegue la mediazione fra epica e lirica operata da Di Pietro. Non stupisce, a questo punto, che sia il poemetto, pur in una varietà di approcci, ad assurgere a forma privilegiata di questa esperienza, combinando in maniera originale elementi gnomici, didascalici e lirici.³⁰ Risponderanno così alla stessa linea di ricerca tanto

²⁹ Daniele Ventre, *Verso Itaca*, Napoli, d'if, 2015, p. 14.

³⁰ Sia consentito rinviare a Giuseppe Andrea Liberti, *Bruno Di Pietro, le maschere della storia*, in «Il Segnale», XXXX (2021), n. 118, pp. 96-102.

un testo ispirato alla biografia di Nerone, che dal I secolo d.C. si presenta alla stregua di un esteta *bohémien*,³¹ quanto una lampante stanza dall'ipotetico diario di Massimiano Etrusco:

all'improvviso il passato non parla
vento di mare che cala al tramonto
e a farla breve non mi sento pronto
ad affrontare questa transizione
sopravvivo oramai per distrazione
alla pioggia che ogni sedimento parla
nell'incerto il futuro non respira
gettato come sono a dare il conto
al colmo di una ruota che non gira³²

Altra tipologia assai fortunata è invece il poemetto che inscena traumi sociali e relazionali, calandoli in ogni caso in un contesto narrativo. Penserei almeno a *Misura* di Bernardo De Luca, nel quale si assiste alla lenta disintegrazione di scenari urbani, ambientato tra spazi che nel loro disfacimento provocano il crollo della stessa interazione tra esseri viventi. Il mondo raccontato da De Luca, già firmatario di una *plaque* nella quale era al centro il tema dello scarto e del rifiuto,³³ è un mondo decadente, totalmente paralizzato:

Le linee rette dei paesaggi umani
e i reticoli di una foglia

³¹ «Al mio nome è legato il vilipendio | al mio nome è legato un incendio | che non ho mai appiccato. || Se davvero lo avessi fatto | avrei distrutto tutto | sopra tutto questa idea dell'Impero. || Spero di essere ricordato come artista | come l'Imperatore esteta | magari come poeta: | gli artisti devono pur avere qualche vizio | (così dicevo davanti al precipizio)» (Bruno Di Pietro, *Impero*, prefazione di Marcello Carlino, Salerno, Oèdipus, 2017, p. 26).

³² Bruno Di Pietro, *acque/dotti (frammenti di Massimiano)*, in Id., *Colpa del mare e altri poemetti*, prefazione di Alfonso Amendola e Barbara Cangiano, Salerno, Oèdipus, 2018, p. 108. Massimiano fu poeta del VI secolo: testimone di una fase terminale della civiltà che ha diverse analogie con la nostra attuale, il «doppio registro storico/confessionale» delle sue elegie viene ben recuperato da Di Pietro (cfr. Giuseppe Martella, *Polifonia dell'esserci: Bruno di Pietro, Colpa del mare e altri poemetti*, su *Nazione Indiana*, 3 aprile 2020).

³³ Uno scarto che è allo stesso tempo molto concreto (la silloge prende forma durante la crisi dei rifiuti nel napoletano del 2008) e segno di una realtà in cui sembra impossibile la memoria – e con essa, benjaminianamente, l'avvenire. Cfr. *Provo a modularmi una fiaba*, vv. 8-13, Bernardo De Luca, *Gli oggetti trapassati*, Napoli, d'if, 2014, p. 21: «È terribile l'incapacità di darti un mondo, | tutto ingurgita lo spazio che raccoglie | i nostri morti, le cose inutilizzabili. | Anche la nostra memoria per diritto, | dove ogni gesto è un passo alato, | si unisce alle carcasse spente».

quando guardi cosa vedi
la stasi di ogni movimento.

Lo spazio dell'abbandono restituisce
sei qui fermo fra i capannoni

nelle vuote caserme del commercio
puoi vedere chiaramente

la fragile imitazione
di ogni economia.³⁴

Di una stasi della sensibilità, anzi di un suo vero e proprio annullamento, tratta un recente libello di Lorenzo Somelli, *Le parole di nessuno*, dove attraverso un sapiente uso dell'endecasillabo sciolto si assiste alla graduale perdita dei cinque sensi da parte di un normale impiegato; testo a un tempo claustrofobico e godibile, che riesce a mettere in scena la mancanza delle forme di percezione del corpo:

Guidando con il finestrino aperto,
l'aria di aprile non faceva aprile
e accesi la mia prima sigaretta.
Quella buona, quella dopo il caffè.
Io, che ero un fumatore-fumatore,
che ormai non mi godevo più neanche
quella prima, prevista sigaretta
– finiva solo sempre troppo presto –
sentii una cosa strana dopo due
o al massimo tre tiri: era evidente.
Al palato non era come le altre.
Forse non era la mia sigaretta.
Sembrava superlight, le leggerissime
che quasi non producono né fumo
né altro. Mi sembrava una di quelle
che il fumatore-fumatore odia,
che non accetta neanche se offerta.³⁵

A margine di questa rassegna di testi, si dovrà rilevare una forte inclinazione a combinare l'esigenza diegetica con misure metriche rigorose: se, come si è detto,

³⁴ Id., *Misura*, Faloppio, LietoColle, 2018, p. 33.

³⁵ Lorenzo Somelli, *Le parole di nessuno*, Osimo, Arcipelago Itaca, 2020, p. 21.

Somelli adopera gli sciolti, il De Luca di *Misura* può ricorrere a versi liberi, ma raccolti in distici,³⁶ mentre Ventre sfrutta un esametro composto da ottonario e novenario (lo stesso metro col quale ha tradotto l'*Iliade*).

Forme della lirica contemporanea

Oltre alle narrazioni in versi, in ogni caso, resiste un versante più propriamente riconducibile alla lirica; non di meno, sarebbe utile riconoscere l'esistenza di zone neutre in cui i due generi si sovrappongono, talvolta rendendosi indistinguibili. Abbiamo già visto qualche testo assimilabile a questa linea leggendo Perrone, Rendina e Galluccio: poeti molto diversi tra loro, che lasciano supporre un'irriducibilità del lirico a pochi enunciati. Avremo percorsi più ancorati alla tradizione, come quello di Antonio Spagnuolo che, partito da posizioni vicine allo sperimentalismo, ha negli ultimi anni dato vita a un canzoniere amoroso per la compagna di una vita;³⁷ oppure, se è concesso far seguire a un decano una promessa, si tengano presenti le prime prove di Mattia Tarantino, legato a un *obscurisme* che riprende un'idea onirica di poesia, in cui l'orfismo si combina con il surrealismo dell'immaginario.³⁸

Molto interessanti paiono alcune scritture di giovani autrici napoletane, che trattano in maniera originale temi solitamente ritenuti propri della poesia femminile. Penserei almeno a come la dimensione del privato, segnato da traumi e scissioni, si combini con la dimensione mitica in *Non si muore di notte* di Vanina Zaccaria,³⁹ o, al contrario, con un realismo orientato alla ricomposizione di un esistente

³⁶ La misura del titolo fa riferimento proprio alla forma del poemetto, come spiega lo stesso autore in una dichiarazione di poetica: «Tra le diverse sfumature del titolo, c'era anche l'allusione alla forma utilizzata. Un distico libero che stesse nella contraddizione: da un lato, il tentativo di mimare, graficamente e per respiro sintattico, il camminare in questo mondo spettrale; dall'altro, il riferimento a una cornice di condivisione che portasse però in sé i segni dell'idiosincrasia» (Bernardo De Luca, *Dall'inizio*, in «L'EstroVerso», 20 settembre 2021).

³⁷ La bibliografia di Spagnuolo trabocca di raccolte. Andranno qui ricordate almeno *Poesie 74*, prefazione di Domenico Rea, Napoli, SEN, 1974; *Fogli dal calendario*, Reggio Emilia, Tam Tam, 1984; *Per lembi*, Lecce, Manni, 2004; infine, rappresentativa della linea memoriale-amorosa, *Polveri nell'ombra*, Salerno, Oèdipus, 2019.

³⁸ Cfr. Gianmarco Aimi, *Mattia Tarantino, il Rimbaud italiano: «Noi poeti siamo orfani della ninna nanna»*, intervista a Mattia Tarantino, su *Rolling Stone Italia*, 10 febbraio 2018: «La poesia è una pratica dell'oscurità. Mentre la letteratura ha bisogno di chiarezza, la poesia è l'unico strumento della parola, insieme agli indovinelli, in grado di nascondere quel che vuole dire. [...] Non dicendo altro che sé stessa dice il suo mistero continuamente, indica tutto ciò che è velato».

³⁹ Cfr. *Ho nelle mani un tremore antico*, vv. 1-11, Vanina Zaccaria, *Non si muore di notte*, San Giorgio del Sannio, RP Libri, 2020, p. 28: «Ho nelle mani un tremore antico | è mio nonno nel giorno della mietitura | che mi passa la sua fatica | La campagna intera sulla fronte | si corruga | perfino il cane trova posto nella storia | Sono una cellula che si corrompe | mentre intorno questa valle irpina | procede in un lavoro onesto | Io mi tengo al tuo castagno | per questa paura remota del vento».

frammentato e dai margini indefiniti, quale si riscontra nell'opera prima di Giorgia Esposito:

Il pensiero divora le teste
 e le risputa matte. Così
 la ragazza trovò una mattina, il corpo
 gonfio e stravolto, un'improvvisa
 incisione sotto la coda dell'occhio.
 Questo è il solo modo che alcuni
 hanno per restare al centro,
 scavando come trauma da fuoco
 l'ultimo segno del loro passaggio.⁴⁰

Proprio questo eterogeneo insieme di autrici giunge ad esiti di notevole inventiva linguistica, fino allo *Shibuya Crossing* di Damiana De Gennaro, dove l'italiano si incrocia addirittura col giapponese:

Nulla poi rimane ad esclusione
 del nome e dell'amore –
 庵菜 come preghiera vegetale,
 種理 come rosso razionale –

他譜根 è la radice di una musica diversa
 気洗 lava l'anima
 con lo stesso verbo che si usa
 per sciacquare le mani in lavandino.

案気等 è la cura delle idee altrui
 dove in 気 di cura è sottintesa
 l'anima, la natura.

君の名は,
Call me by your name
 Nulla poi rimane ad esclusione
 del nome e dell'amore.⁴¹

L'estensione dell'indagine consentirebbe di verificare se l'affermazione dell'Io nei termini della corporeità possa accedere a una prospettiva civile o meglio poli-

⁴⁰ Giorgia Esposito, *Smarginature*, Faloppio, LietoColle, 2020, p. 35.

⁴¹ Damiana De Gennaro, *Shibuya Crossing*, Latiano, Interno Poesia, 2019, p. 45.

tica, confermando così un andamento a suo tempo individuato da Giancarlo Alfano.⁴² Certo, va detto che questi temi compaiono anche nei libri delle già citate Scuro e Gallo, ma da ancor più tempo sono al centro della poesia di Giovanna Marmo, forse tra le voci più riconoscibili della poesia contemporanea. Sarebbe sufficiente spigolare tra i componimenti di *Fata morta* per accorgersi quanto dimensione fisica, percezione *unheimlich* dello spazio domestico e coscienza dell'Io siano i punti focali della breve silloge, in cui la fiaba si sporca della vita e delle nevrosi urbane:

Oggi ripercorro, consueta. Le pietre
che il tuo occhio accarezza, ma non vede.
I gradini che non scendi. Le finestre
che sono cresciute. Un inutile
rubinetto dorato è storto.

Sopra i piatti dove ho steso i miei capelli,
lentamente volto lo sguardo.⁴³

Il cuore pesante galleggia in una busta
naviga, con i pesci di plastica.

Lo guardo e penso,
ho forse perso qualcosa?⁴⁴

Di sonno, di medicina e di saliva,
voce così terrena, piena di accento,
piena di cose che non sono mie,
cose che non ho visto
voce.

⁴² Cfr. Giancarlo Alfano, *S(f)oglie dell'io. Forme della soggettivazione nella più recente poesia italiana*, in «Nuova corrente», 52 (2005), pp. 33-68, a p. 37: «Proprio questa attenzione al corporeo, alla materialità dell'esperienza [...] basterebbe da sola a spiegare che posizione "lirica" e prospettiva "civile" non sono più di necessità separati: vuoi perché è per mezzo dell'incardinatura soggettiva che si può far circolare un discorso sul presente e i suoi guasti (è cioè solo in quanto venga rappresentato un guasto singolare che si può mostrare il guasto del mondo contemporaneo), vuoi perché in un'epoca in cui non è più data la fondazione assoluta del soggetto, ogni discorso che s'interroghi sulla sua natura e sulla sua stessa possibilità si propone come discorso generale, orientato alla condivisione col lettore».

⁴³ *Subacqueo*, vv. 5-11, Giovanna Marmo, *Fata morta*, Napoli, d'if, 2006, p. 11

⁴⁴ *Pesci di plastica*, ivi, p. 14.

Mi pugnala la pancia
con mani avvolte di plastica.⁴⁵

A ragione Marco Simonelli ha parlato di un soggetto come «maschera lirica che, forte di una prosodia efficace ed originale, penetra attraverso angosce e preoccupazioni dell'universo femminile», che si muove in «un "paese delle meraviglie" al contrario» e costruisce a sua volta «un io rassegnato forse (apparentemente) alla propria condizione ma senza dubbio motivato a descriverne la complessità».⁴⁶ E però con Marmo siamo di fronte a una poetessa che è anche potente *performer*;⁴⁷ a riprova della permeabilità delle diverse tendenze saggiate, e quasi a chiudere il cerchio del presente discorso.

Con Giovanna Marmo, si conclude questo affondo preliminare nella poesia partenopea. Lo si vuole ribadire: quanto è stato qui presentato costituisce solo una minima parte di un'inchiesta ancora in gran parte da svolgere, e magari da calibrare meglio, selezionando un range temporale, o i libri di poche, determinanti case editrici. La speranza è che questa ricognizione possa fungere da base per una mappatura di quanto si è scritto alle pendici del Vesuvio: non si tratta di pretendere d'aver l'ultima parola su questa poesia (in fondo, *cui prodest?*), bensì capire in quali direzioni stia evolvendo, di inquadrare questo tipo di produzione tra le tensioni culturali di un territorio che proprio in questi anni sta cambiando in maniera forse troppo veloce.

Bibliografia

AA.VV., *Poesia a Napoli. III edizione 2019*, presentazione di Antonio Pietropaoli, Napoli, Guida, 2020.

Giancarlo Alfano, *S(f)oglie dell'io. Forme della soggettivazione nella più recente poesia italiana*, in «Nuova corrente», 52 (2005), pp. 33-68.

Viola Amarelli, *Il cadavere felice*, Segrate, Sartoria Utopia, 2017.

Mariano Bàino, *Ônne ' e terra. Poesie 1988-89*, prefazione di Clelia Martignoni,

⁴⁵ *Voce*, vv. 1-7, ivi, p. 31.

⁴⁶ Marco Simonelli, *Dire di sé parlando d'altro. "soggetto lirico" in tre libri di poesia contemporanea*, su *Reti Dedalus*, 6 novembre 2006.

⁴⁷ Marmo ha anche pubblicato un cd audio di letture poetiche; cfr. Giovanna Marmo, *Sex in Legoland*, Roma, DeriveApprodi, 2002.

- Napoli, Pironti, 1994.
- Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018.
- Claudia Crocco, *Le poesie italiane di questi anni (2005-2020)*, in «Polisemie. Rivista di poesia iper-contemporanea», II (2020), pp. 75-111.
<<https://doi.org/10.31273/polisemie.v2.842>>
- Matteo D'Ambrosio, *La ricerca letteraria a Napoli. Studi e interventi, 1977-1987*, Napoli, Dick Peerson, 1987.
- Matteo D'Ambrosio (a cura di), *La poesia a Napoli. 1940-1987*, atti del Convegno di studi, Istituto italiano per gli studi filosofici (Napoli, 26-28 novembre 1987), Napoli, Nuove edizioni Tempi moderni, 1992.
- Nicola De Blasi, Francesco Montuori, *Una lingua gentile. Storia e grafia del napoletano*, Napoli, Cronopio, 2020.
- Bernardo De Luca, *Gli oggetti trapassati*, Napoli, d'if, 2014.
- Bernardo De Luca, *Misura*, Faloppio, LietoColle, 2018.
- Bruno Di Pietro, *Impero*, prefazione di Marcello Carlino, Salerno, Oèdipus, 2017.
- Bruno Di Pietro, *Colpa del mare e altri poemetti*, prefazione di Alfonso Amendola e Barbara Cangiano, Salerno, Oèdipus, 2018.
- Giorgia Esposito, *Smarginature*, Faloppio, LietoColle, 2020.
- Francesco Filia, *La zona rossa*, acqueforti e acquetinte di Pasquale Coppola, prefazione di Aldo Masullo, Il laboratorio / le edizioni, 2015.
- Carmen Gallo, *Le fuggitive*, Torino, Aragno, 2020.
- Bruno Galluccio, *La misura dello zero*, Torino, Einaudi, 2015.
- Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017.
- Salvatore Iacolare, *Tra poesia e dialetto I. Conversazione con Salvatore Palomba*, in *Letteratura dialettale a Napoli. Testi, problemi, prospettive*, a cura di Salvatore Iacolare e Giuseppe Andrea Liberti, Firenze, Cesati, 2020, pp. 155-164.
- Salvatore Iacolare, *Effetti di sradicamento. Parole e temi della distanza in due autori dialettali napoletani del secondo Novecento*, in *Letteratura dialettale a Napoli. Testi, problemi, prospettive*, a cura di Salvatore Iacolare e Giuseppe Andrea Liberti, Firenze, Cesati, 2020, pp. 285-303.

-
- Giuseppe Andrea Liberti, *Bruno Di Pietro, le maschere della storia*, in «Il Segnale», XXXX (2021), n. 118, pp. 96-102.
- Giovanna Marmo, *Sex in Legoland*, Roma, DeriveApprodi, 2002.
- Giovanna Marmo, *Fata morta*, Napoli, d'if, 2006.
- Marianna Marrucci, *Le fuggitive di Carmen Gallo*, in «Rossocorpolingua», IV (2021), n. 2, pp. 54-56.
<<http://rossocorpolingua.it/index.php?it/319/p-54-56-le-fuggitive-di-carmen-gallo/>>
- Michele Ortore, *La linea lucreziana nella poesia contemporanea. Il caso di Bruno Galluccio*, in *La scienza nella letteratura italiana*, a cura di Stefano Redaelli, Roma, Aracne, 2016, pp. 171-181.
- Antonio Perrone, *Sutura*, Torino, Robin, 2021.
- Ugo Piscopo, *La poesia visiva a Napoli, una mappa*, in *Temi e voci della poesia del Novecento*, a cura di Raffaele Giglio, Napoli, Loffredo, 2017, pp. 19-38.
- Annarita Rendina, *Nasse*, Latiano, Interno Poesia, 2017.
- Gianluca Rizzo, *Language, Politics, and the Third Wave of Avantgarde: An Introduction to Mariano Báino's Poetry*, in Mariano Báino, *Yellow Fax and other poems*, edited and with an Introduction by Gianluca Rizzo, translated by Dominic Siracusa and Gianluca Rizzo, New York, Agincourt Press, 2019, pp. 7-34.
- Pietro Sarzana, *Napoli e le città del mondo nella poesia di Mariano Báino*, in «Studi novecenteschi», XXII (1995), 49, pp. 247-254.
- Giulia Scuro, *Sedute in piedi*, Salerno, Oèdipus, 2017.
- Antonio Spagnuolo, *Poesie 74*, prefazione di Domenico Rea, Napoli, SEN, 1974.
- Antonio Spagnuolo, *Fogli dal calendario*, Reggio Emilia, Tam Tam, 1984.
- Antonio Spagnuolo, *Per lembi*, Lecce, Manni, 2004.
- Antonio Spagnuolo, *Polveri nell'ombra*, Salerno, Oèdipus, 2019.
- Lorenzo Somelli, *Le parole di nessuno*, Osimo, Arcipelago Itaca, 2020.
- Michele Sovente, *Cumae*, edizione critica e commentata a cura di Giuseppe Andrea Liberti, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Ferdinando Tricarico, *Grand Tour. Passeggiate italiane*, postfazione di Guido Caserza, Genova, Editrice ZONA, 2019.
- Daniele Ventre, *Verso Itaca*, Napoli, d'if, 2015.

Vanina Zaccaria, *Non si muore di notte*, San Giorgio del Sannio, RP Libri, 2020.

Sitografia

Andrea Accardi, *Essere felici o peggio in pace: su "Sedute in piedi" di Giulia Scuro*, su *Poetarum Silva*, 13 luglio 2018.

<<https://poetarumsilva.com/2018/07/13/essere-felici-o-peggio-in-pace-su-sedute-in-piedi-di-giulia-scuro/>>

Gianmarco Aimi, *Mattia Tarantino, il Rimbaud italiano: «Noi poeti siamo orfani della ninna nanna»*, intervista a Mattia Tarantino, su *Rolling Stone Italia*, 10 febbraio 2018.

<<https://www.rollingstone.it/cultura/mattia-tarantino-il-rimbaud-italiano-noi-poeti-siamo-orfani-della-ninna-nanna/550425/>>

Claudia Crocco, *Intervista a Gabriele Frasca (prima parte)*, su *Nuovi Argomenti*, 11 giugno 2013.

<<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/intervista-a-gabriele-frasca-prima-parte/>>

Bernardo De Luca, *Dall'inizio*, su *L'EstroVerso*, 21 settembre 2021.

<<https://www.lestroverso.it/dallinizio-bernardo-de-luca/>>

Tommaso Di Dio, *Al lavoro per un'antologia di poesia*, "TwentyTwenty Extended Conference. Interpreting 21st Century Poetry", Session 8, su *Polisemie.it*, 30 marzo 2021.

<<https://polisemie.it/2021/01/19/past-sessions/>>

Giuseppe Martella, *Polifonia dell'esserci: Bruno di Pietro, Colpa del mare e altri poemetti*, su *Nazione Indiana*, 3 aprile 2020.

<<https://www.nazioneindiana.com/2020/04/03/polifonia-dellesserci-bruno-di-pietro-colpa-del-mare-e-altri-poemetti/>>

Gianni Montieri, *I cordoni della poesia #2: meccanismo a scomparsa*, su *Minima&moralia*, 12 marzo 2021.

<<https://www.minimaetmoralia.it/wp/approfondimenti/i-cordoni-della-poesia-2/>>

Marco Simonelli, *Dire di sé parlando d'altro. "soggetto lirico" in tre libri di poesia contemporanea*, su *Reti Dedalus*, 6 novembre 2006.

<http://www.retidedalus.it/Archivi/2006/autunno/LETTURE/recensione_simonelli.htm>

Daniele Ventre, *Costanzo Ioni – Stive*, su *Nazione Indiana*, 10 maggio 2018.

<<https://www.nazioneindiana.com/2018/05/10/costanzo-ioni-stive/>>

AL LAVORO PER UN'ANTOLOGIA. ALCUNE RIFLESSIONI DI SFONDO E DI METODO

Tommaso Di Dio

1. Una condizione di radicale pluralità

Questo mio scritto ha un intento molto semplice: intendo proporre, quasi in forma di racconto, alcuni pensieri e rilievi critici di carattere metodologico e speculativo, in margine ad un progetto *in fieri*, ancora per molti aspetti tutto da verificare e i cui risultati sono per ora in larga parte incerti. Proverò a raccontarvi come sono giunto ad immaginare una certa forma per un'antologia di poesia italiana.

La materia su cui sto lavorando è – come si può immaginare – estesa e ricchissima: mi è stato infatti chiesto di perlustrare la poesia contemporanea, in lingua italiana, che è stata pubblicata nell'arco cronologico compreso fra il 1971 e il 2021. Fin da subito ho provato ad allontanare da me l'amaro calice: ero e sono consapevole che un lavoro di questo tipo sarebbe stato non solo assai arduo, ma anche parecchio ingrato: come si sa, ogni antologia porta con sé un ampio strascico di polemiche – e diciamo: le polemiche, negli ultimi vent'anni, sono sempre meno interessanti. È peraltro una prerogativa recente, che i malumori non sorgano solo perché – come in ogni tempo – ogni scelta lascia inevitabilmente qualcuno escluso; ma anche perché il panorama della poesia che si definisce «contemporanea» è talmente esploso e si è talmente moltiplicato e sfrangiato, che ogni tentativo di *redde rationem*, ovvero di costringere la pluralità delle scritture in una forma e in una misura, è andato incontro, se non ad un fallimento, ad un effetto di usura rapidissima.

Non è un caso che uno degli ultimi lavori antologici autorevolmente riconosciuti da quasi tutti coloro che frequentano il mondo della poesia (ma certo non è l'unico) sia ormai del 2005 e si chiami appunto *Parola plurale*:¹ fin dal nome, il lavoro di quell'*équipe* di critici rivendicava una condizione che non mi pare cambiata, ma semmai, con l'avvento dell'editoria digitale e dei *social network*, ancora più moltiplicata esponenzialmente. Nella prefazione a quel lavoro prezioso, dal titolo

¹ *Parola plurale*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli e Paolo Zublena, Roma, Luca Sossella Editore, 2005.

1975-2005: *Odissea di forme*, già si parlava apertamente di come da tempo ormai (proprio dalla metà degli anni Settanta) ci si trovasse in una dimensione di convivenza caotica fra scritture assai diverse, che si trovavano a condividere la dicitura «poesia», «pur ignorandosi bellamente» l'una con l'altra.² In riferimento a quegli anni, si è in effetti già indicato come la poesia italiana andasse incontro ad inevitabili «effetti di deriva» e la metafora che è stata spesso ripresa è stata quella dell'«astro esploso»;³ e si è riconosciuto che, per quanto riguarda la poesia, il pubblico di lettori e il pubblico degli scrittori tendevano sempre più a coincidere, a fronte appunto di una deriva stilistica sempre più accentuata. Tanto che, sempre il critico Alfonso Berardinelli, nel 2004, guardando, alla luce della seconda edizione, gli anni che erano seguiti alla sua fortunata antologia del 1975 *Il pubblico della poesia*, ha potuto scrivere che: «Per tutti i venticinque anni successivi in realtà non si è riuscito a capire che cosa fosse diventata la poesia italiana».⁴ È anche doveroso aggiungere che, nel 2005, quando *Parola plurale* fu data alle stampe, si era ancora qualche anno prima dell'avvento in Italia dei *social network* (Facebook nasce nel 2004, ma è del 2009 il suo *exploit* in Italia e YouTube è nata proprio nel 2005) e della conseguente trasformazione che ha operato sulla vita sociale delle persone e anche quindi sul panorama letterario: è sotto lo sguardo di tutti, che quell'avvento è stato sicuramente all'insegna di una moltiplicazione ulteriore dei luoghi di condivisione della scrittura e della loro sempre più relativa deriva gli uni dagli altri.⁵

Possiamo ragionevolmente affermare che oggi ci troviamo esposti, sì, in una condizione di radicale pluralità, come quella che si ribadiva vent'anni fa; ma, a differenza dell'inizio del millennio, è per di più finita la breve stagione di entusiasmo per i *lit-blog* («Nazione Indiana» nasce nel 2003, «Carmilla on line» è *on line* dal 2000), durante la quale, per qualche anno, si è creduto di poter ricreare un accentramento del dibattito entro pochi luoghi virtuali. Ad oggi, la strabordante pluralità delle scritture contemporanee si trovano sì connesse le une alle altre, ma in uno svariato, anarchico e pulsante continuo sottofondo digitale, composto da riviste, pagine Facebook, profili Instagram ecc. La diffusione di Internet, nel netto predominio della forma dei *social network*, ha creato una sorta di struttura-micelio, in continuo movimento, entro cui tutto ciò che accade nella poesia contemporanea

² Ivi, p. 7.

³ *Effetti di deriva* in Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975; poi anche in Luciano Anceschi, *Variazione su alcuni equilibri della poesia che san di essere precari*, in «Il Verri», 1 (1976) pp. 5-20.

⁴ Alfonso Berardinelli, *Il pubblico della poesia trent'anni dopo*, Roma, Castelvecchi Editore, 2004, pp. 229-230.

⁵ Per uno sguardo generale sul problema, si legga Filippo Milani, *Rete (1993-2013)*, in *Poesia e storia*, a cura di Niva Lorenzini e Stefano Colangelo, Milano, Mondadori, 2013, pp. 307-325; e Id., *Interferenze informatiche nella poesia italiana contemporanea*, in «Between», IV (2014), 8, pp. 1-29.

sembra avere luogo. Insomma, chi si volesse affacciare alla scena della poesia contemporanea si troverebbe davanti ad un immane groviglio di ife. Questa dimensione mediale, nella sua radicale novità, anche rispetto ai primi anni Duemila, è stata di recente apertamente descritta nelle sue conseguenze cognitive ed estetiche dal critico Alberto Casadei. Egli indica la nostra come un'epoca del *Cloud* e così si esprime nelle ultime pagine del suo *Biologia e letteratura*:

Non si tratta più quindi della semplice connessione punto a punto di singoli computer, ancora miracolosa negli anni Ottanta del XX secolo; né di una costruzione a rete con maglie sempre più fitte (e comprensiva degli aspetti nascosti-rizomatici); bensì di una momentanea giustapposizione di elementi da salvaguardare rispetto alla richiesta di una significatività immediata, che poi andranno soggetti ad una continua ricollocazione, come particelle subatomiche. Da questo punto di vista si sta ormai generalmente generando una condizione mediale inedita che cominciamo a definire *Cloud*, intesa come l'insieme di *tutte* le informazioni in cui siamo immersi.⁶

Casadei continua in questi termini:

Se in una rete gli incontri e le sinapsi, anche casuali e fulminee, son limitati da rapporti di prossimità, in un ambiente estremamente mobile e riconfigurabile come una nuvola le connessioni imprevedibili sono più frequenti e realizzano in effetti la potenziale compresenza di tutti gli oggetti disponibili.⁷

Questa situazione di complanarità simultanea di tutti i tempi e di materiali eterogenei non solo favorisce l'insorgere di dinamiche di creazione di gruppo, sviluppando «molte potenzialità biologiche-cognitive prevalentemente mimetiche ed empatiche»,⁸ ma induce anche un'enfasi sull'«attrattività emotiva più che cognitiva»,⁹ il cui effetto principale è una vistosa riduzione della complessità:

Sembra quindi ormai irraggiungibile la coerenza concettuale e immaginativa richiesta dall'orizzonte del Testo e del Libro unico, persino nella sua versione più libera e astratta (il *Livre* mallarmeano), e anche la risorsa modernista del "frammento" da connotare in modo polisemico risulta di per sé insufficiente, perché i livelli ermeneutici complessi necessari a decifrarlo sembrano non condivisibili al di fuori di determinate aree o culture (si pensi solo alla perdita dei valori fonosimbolici nella traduzione di un testo

⁶ Alberto Casadei, *Biologia della letteratura*, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 188.

⁷ Ivi, p. 189.

⁸ Ivi, p. 198.

⁹ *Ibid.*

lirico), e d'altra parte le connotazioni "iper-colte" non risultano fondamentali come in una cultura umanistica elitaria.¹⁰

Anche non condividendo del tutto le conclusioni a cui perviene il critico, è però indubitabile che ci si senta situati in un'epoca in cui l'iper-connettività dà luogo a fenomeni inediti, ben oltre la considerazione del frammento di ascendenza modernista.

In questo panorama di schegge simultaneamente in continuo contatto pulsante, è tra l'altro interessante sottolineare come il libro di poesia non pare aver perso del tutto il proprio peso, e sociale e letterario; ma certo assume, anch'esso, una dimensione nuova. Ancora oggi è assai presente nell'immaginario e nella pratica della poesia contemporanea, sia come feticcio di vanità, sia come importante momento di verifica di un progetto o di un talento artistico. Nondimeno, è innegabile che l'oggetto cartaceo oggi viva in una simbiosi peculiare con le sue *n* repliche virtuali: l'oggetto solido ha un'altra vita, diciamo così, nebulizzato in una miriade di post, commenti, micro recensioni, eventi, *stories*, *talk*, video promo, letture, ecc. che – ricordiamolo – semioticamente sono altrettanti testi, con le proprie sintassi peculiari e strategie di lettura ecc., vicari certamente rispetto al testo-libro, ma che appaiono sempre più autonomi, sempre più in deriva, sebbene ancora non risultino del tutto sganciati dal libro: se si dà uno sguardo al recente censimento sulle poetiche degli autori «*under 40*» a cura di Pordenonelegge, ci si accorge immediatamente che nella maggioranza assoluta dei casi, sentirsi poeta oggi significa ancora o aver pubblicato un libro o quanto meno desiderare di pubblicarne uno.¹¹

2. *Fra le antologie del secondo Novecento: elementi di continuità*

Di fronte a questo panorama mutato e mutante, in cui a momenti solidi si alternano momenti nebulari e viceversa, proverbialmente intrecciato e intrecciante, sempre più chiuso nelle proprie nicchie digitali, ma aperto a porosità improvvise, fra le cose che più sorprendono, relativamente all'oggetto della nostra ricerca, troviamo la presenza di un doppio fenomeno. Da un lato, il proliferare delle antologie (si è parlato di vero e proprio *boom* del genere antologico già nel saggio iniziale di *Parola plurale*,¹² ma la cosa è continuata negli anni successivi);¹³ dall'altro, che la forma-

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Indagine sulle poetiche under 40*, a cura di Guido Guerzoni, con la collaborazione Elena Rizzi e Roberto Scalmana, e il supporto della Fondazione pordenonelegge.it.

¹² Si veda 1975-2005. *Odissea di forme*, in Alfano *et al.*, *Parola plurale*, p. 11.

¹³ Per un fruttuoso resoconto delle principali antologie del XXI secolo, si consulti il saggio di Claudia Crocco, *Le antologie di poesia italiana nel XXI secolo*, in «*Enthymema*», XVII (2017), pp. 60-78.

antologia non è andata incontro a particolari innovazioni. Gode di una solida continuità formale. A fronte di una varietà di realizzazioni concrete, possiamo dire che acquistare un'antologia di poesia italiana oggi significa affidarsi ad alcuni assi fondamentali, quasi invariati da decenni. Sia essa composta da un'*équipe* di critici (come appunto *Parola plurale*) o da coppie di poeti-critici,¹⁴ o solitari poeti-critici,¹⁵ essa prevede invariabilmente la presenza, dopo un'introduzione più o meno ampia, di un'alternanza di descrizioni critico-biografiche a una sequenza di testi rappresentativa dell'autore. Ancora oggi, insomma, il modello formale dell'antologia si fonda su due assi fondanti, due veri e propri assi cartesiani, trascendentali e inamovibili: il profilo dell'autore e i suoi testi, all'interno di una varia cornice temporale che assai spesso è quella generazionale. Molto più raramente la cornice è tematica; più rara ancora è la cornice di genere, come è stata quella a cura di Giovanna Rosadini per Einaudi, *Nuovi poeti italiani 6* del 2012,¹⁶ che raccoglieva solo voci femminili ma, pur nella stretta osservanza del genere femminile, alternava sempre ritratti critico-biografici a sequenza di testi. Al di là, insomma, di queste rare deviazioni, molte delle antologie di poesia italiana contemporanea presentano uno schema non solo simile, ma ripetuto quasi inavvertitamente.

Per esempio, se prendiamo tre antologie fra loro molto diverse, tutte molto interessanti, come *Dopo la lirica* di Enrico Testa, *La poesia italiana dagli anni 60 ad oggi*¹⁷ di Daniele Piccini e quella di segno nettamente opposto, per tendenza di scrittura rappresentata e per temperie del curatore, di Vincenzo Ostuni, ovvero *Poeti degli anni zero*,¹⁸ ce ne accorgiamo subito. Notiamo, fra parentesi, che due di esse, quella di Testa e quella di Ostuni, hanno un'impostazione che si dichiara esplicitamente fondata sull'esclusione di quei poeti che si «pongono entro gli angusti confini "della mitografia della figura d'autore"»;¹⁹ notiamo poi però che a costruire la struttura stessa del loro lavoro, così come in quella di Piccini, è proprio la funzione-autore: al di là dei principi evocati nelle loro prefazioni, è infine il nome dell'autore che fa da guida alla scansione delle sezioni. Addirittura, Ostuni che, unico fra i tre, abdica al criterio generazionale, per concentrarsi sulle scritture che

¹⁴ Si veda ad esempio *La nuovissima poesia italiana*, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, Milano, Mondadori, 2004.

¹⁵ Si veda ad esempio *Dopo la lirica*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005.

¹⁶ *Nuovi poeti italiani 6*, a cura di Giovanna Rosadini, Torino, Einaudi, 2012.

¹⁷ *La poesia italiana dagli anni 60 ad oggi*, a cura di Daniele Piccini, Milano, Rizzoli, 2005.

¹⁸ *Poeti degli anni Zero*, a cura di Vincenzo Ostuni, Roma, Ponte Sisto, 2011.

¹⁹ Così Vincenzo Ostuni, citando proprio Enrico Testa, nella prefazione al volume, dal titolo programmatico *Poesia fuori del sé, poesia fuori di sé*. La citazione di Testa è a p. 10.

hanno ricevuto già un soddisfacente ascolto dopo lo scoccare dell'anno Duemila,²⁰ fa precedere ogni sezione dedicata a un poeta da un ritratto fotografico dell'autore, seguito poi da un suo breve profilo biografico e, dopo la scelta dei testi, da un brano in cui l'autore stesso racconta la propria poesia; infine, dopo una selezione di brani di critica, si aggiunge un'immagine a scelta dal poeta (di cui spesso l'autore è lo stesso poeta antologizzato). A riprova della saldezza del genere antologia nel nostro orizzonte di ricezione, è quindi per lo meno curioso che un lavoro antologico dedicato esplicitamente alla poesia di ricerca come quello di Ostuni, che storicamente ha fatto vanto della eradicazione dell'io dalle forme della scrittura e che la esibisce fin dal titolo della prefazione, non solo si avvalga di una struttura tradizionale, ma favorisca le strategie di rappresentazione della figura d'autore, moltiplicando gli specchi in cui può mostrarsi. Voglio sottolineare che quanto sto qui sostenendo non è affatto una critica: il lavoro di Ostuni è pregevole e merita di essere letto con attenzione. Vorrei far notare solamente che il genere antologia ha una propria stabilità formale, fondata sull'asse della funzione autore, che supera i pur diversi propositi che guidano la scelta dei testi presentati: sia che l'antologia accolga l'ascolto delle più recenti trasformazioni della poesia lirica, come quella di Piccini,²¹ sia che intenda raccontare una poesia dopo la lirica, come quella di Testa, sia che si ponga come antologia della poesia di ricerca, come quella di Ostuni, la funzione autore è ciò che scandisce le sezioni, variamente coniugata con l'asse cronologico.

3. *Antologie in discontinuità*

A questa assiologia quasi implicitamente dogmatica, ci sono naturalmente eccezioni, che spiccano proprio perché rompono una ricorrenza ossessiva e che per chi scrive qui hanno rappresentato motivo di riflessione e sprone a rimeditare la forma antologia. Le ricordo soltanto, perché purtroppo un'approfondita discussione sulla loro struttura esula dallo scopo del presente saggio. Sicuramente dobbiamo menzionare l'antologia a cura di Antonio Porta, *La poesia degli anni Settanta* (1979).²² Essa introduce una novità radicale: ha infatti un andamento rigorosamente annalistico, che copre e in qualche modo esaurisce il decennio 1968-1978. A dare scandalo fu che, in questo pur breve arco cronologico, Porta raccolse ben 85 autori, allineati secondo l'ordine delle loro pubblicazioni, anno dopo anno, alternando

²⁰ «Sono stati così esclusi alcuni autori che – come Michele Fianco o Alessandro De Francesco – hanno pubblicato nel Duemila, ottimi libri, ma non paiono ancora essere stati *ascoltati* in maniera soddisfacente» (il corsivo è dell'autore); ivi, p. 9-10.

²¹ L'antologia si conclude con i nomi di Alessandro Ceni e Davide Rondoni, non certo noti per l'appartenenza ai circoli della scrittura sperimentale, avendo come padri dichiarati del proprio stile, l'uno Dylan Thomas, l'altro Mario Luzi.

²² *La poesia degli anni Settanta*, a cura di Antonio Porta, Milano, Feltrinelli, 1979.

autori anziani a giovanissimi, autori affermati e noti a nomi pressoché sconosciuti.²³ A questa impostazione, si riallaccia molti anni dopo la proposta di Alberto Bertoni, ma con tutt'altra intenzione: in *Trent'anni di Novecento* (2005)²⁴ il curatore ha scelto di procedere non per autori, ma per libri esemplari, distribuiti sempre secondo l'ordine cronologico di pubblicazione che va da 1971 al 2000.²⁵ Se per Porta la decisione di includere così tanti autori e di procedere annalisticamente è stata mossa dall'idea di dare una rappresentazione della poesia la più corale possibile, di dare insomma riscontro dei «mille proliferanti comportamenti»²⁶ del poetico in quel decennio così peculiare della storia non solo letteraria italiana, per Bertoni invece è l'idea che «oggi non esistono un canone, una poetica dominanti e che la ricchezza del quadro sta proprio nella sua provvisorietà costitutiva»;²⁷ nondimeno, afferma sempre il critico modenese, è un fatto rilevante che «i libri sopravvivano alle persone e dunque non sia un del tutto illecito mettere loro per la prima volta in primo piano»;²⁸ Bertoni li mette sì in primo piano, anche a costo di moltiplicare gli autori coinvolti, che raggiungono la cifra ragguardevole di 230 (la stessa *Parola plurale* ne aveva contati solo 64).

Cosa tentano di mostrare, al di là della riuscita più o meno felice, questi due tentativi antologici, così diversi dagli altri? Mi sembra che cerchino di dare soluzione a due problemi che ho sentito fortemente anch'io accingendomi alle operazioni preliminari di strutturazione di un'antologia. Il primo è un fatto meramente numerico: è un fatto innegabile che, a partire dagli anni Settanta, ci sia stato un progressivo aumento dell'alfabetizzazione, che è coinciso con un ampliamento democratico della possibilità di scrivere e di prendere parola in pubblico; che questo allargamento provochi una progressiva erosione del mandato sociale degli autori di poesia è la tesi che difende Guido Mazzoni.²⁹ Quandanche non si condividesse del

²³ Per un'attenta disamina di questa antologia si rimanda al saggio di Paolo Giovannetti, *Poesia degli anni Settanta: un'antologia degli anni Ottanta*, in "Mettersi a bottega". Antonio Porta e i mestieri della letteratura, Atti del convegno (Università degli studi di Milano, Milano, 10 dicembre 2009), a cura di Alessandro Terreni e Gianni Turchetta, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 37-53.

²⁴ *Trent'anni di Novecento*, a cura di Alberto Bertoni, Castel Maggiore, Book Editore, 2005.

²⁵ Claudia Crocco nel saggio che abbiamo citato rileva alcuni limiti di questa antologia, riassumibili in una generale «mancanza di gerarchie nella selezione» e nell'inclusione accanto ai poeti delle canzoni d'autore, che nondimeno rappresenta «un cambiamento molto importante, e rappresenterà un punto di confronto e un precedente per le raccolte future»; si veda Crocco, *Le antologie*, p. 67.

²⁶ *La poesia degli anni Settanta*, p. 30.

²⁷ Alberto Bertoni, *Dalle strade ai sentieri: un poeta, un libro*, in *Trent'anni di Novecento*, p. 6.

²⁸ Ivi, p. 5.

²⁹ Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8 (2017), p. 13: «[...] nel 1961 (cioè nel centenario dell'unità di Italia che

tutto l'equazione causale proposta da Mazzoni,³⁰ è innegabile la coincidenza temporale e, soprattutto, è innegabile la constatazione conclusiva, ovvero che oggi l'accesso alla poesia è di natura fatalmente plurale e orizzontale e, per via dell'ingresso dei *social network*, lo è in maniera incommensurabilmente più plurale di quanto era avvenuto nel passato. L'aumento del numero degli autori (e dei testi) selezionati è dunque un'inevitabile conseguenza, se un'antologia non vuole essere rappresentativa di una sola tendenza contro le altre, ma vuole dare seriamente conto delle scritture in atto.

Il secondo problema a cui le antologie di Porta e di Bertoni sembrano provare a dare risposta è che, al di là dell'ampliamento del numero degli autori, a discapito anche dell'eroso prestigio sociale a cui la poesia darebbe accesso, si sono nondimeno affacciate, e si affacciano tutt'ora, una serie di scritture notevoli, che trovano un consenso largo fra gli addetti ai lavori e che generano degli effetti nelle generazioni seguenti. E ciò accade, nonostante non sia più il prestigio dell'autore, con la sua

causalmente è anche l'anno in cui esce l'antologia dei Novissimi) solo il 25% circa degli uomini il 15% delle donne accedeva all'istruzione superiore dopo le medie. Nel 1975 si era intorno al 55% e al 45%; nel primo decennio del ventunesimo secolo la percentuale per entrambi i sessi oltrepassa il 90%. Questo significa che la poesia italiana moderna ha conosciuto due perdite del mandato sociale: quella di inizio Novecento e quella che comincia a emergere proprio nel corso degli anni Settanta. La seconda ha conseguenze molto più profonde dalla prima, nasce una dalla più grandi conquiste democratiche del secondo Novecento, cioè dalla scolarizzazione di massa, e sta ancora avendo luogo. Insieme alla crescita verticale degli accessi alle scuole secondarie superiori e all'università cresce il numero di coloro che hanno accesso al campo sociale della poesia. Fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta una parte consistente di questo nuovo pubblico potenziale si riversa nella politica; poi, nel corso degli anni Settanta, ripiega sul privato e si dedica all'espressione di sé. La fortuna editoriale della poesia a metà degli anni Settanta è anche un effetto di ciò che all'epoca veniva chiamato riflusso. In questa fase chi scrive poesia non può più contare sul prestigio che gli proviene dal possesso della scrittura (ormai quasi tutti sanno leggere e scrivere), né dalla pratica di un genere che viene percepito come alla portata di tutti. È la forma artistica cui sembra più facile accedere, quella apparentemente più semplice da praticare, quella cui molti dei coloro che si interessano anche vagamente alla cultura si sono dedicati una volta nella vita. Questo fa sì che la distanza oggettiva fra autori e pubblico si annulli. Allo stesso modo si annulla la distanza soggettiva: il pubblico della poesia ha un atteggiamento paritario nei confronti degli autori; è composto da potenziali aspiranti poeti, non da lettori o ascoltatori; il dispositivo verticale e gerarchico che faceva funzionare le arti moderne salta e viene sostituito un dispositivo orizzontale e democratico». Noto di sfuggita come la tesi qui proposta da Mazzoni sia assai prossima a quella «crisi del *degree*» che lo studioso René Girard approfondisce nei suoi celebri studi. In particolare, sulla dimensione estetica e la rappresentanza politica si veda il suo *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano, 1998 (ed. or. New York - Oxford 1991).

³⁰ Chi scrive qui ritiene infatti non così decisivo il dato sull'alfabetizzazione in riguardo al dato della presa di parola nella società democratica: ad influire sulla seconda intervengono meccanismi più complessi e sfumati, fra i quali l'alfabetizzazione è solo uno dei fattori, altrimenti non si spiegherebbe il fenomeno inverso che è avvertibile negli ultimi vent'anni nelle società Occidentali.

appariscente presenza fisica e mediatica, a promuovere il proprio lavoro. La prospettiva formale adottata da Bertoni, in particolare, mi sembra possa dare a queste scritture, che si coagulano in opere-libro esemplari, un luogo che permetta di essere identificate più facilmente dai lettori.

4. Un'idea di antologia: dalla scena di poeti al paesaggio di scritture

Infine, al di là di queste riflessioni critiche, le antologie di Bertoni e di Porta hanno suscitato il mio interesse anche per una ragione più strettamente personale. Quando mi hanno proposto di lavorare sul genere antologia, mi sono subito posto la questione della forma. Mi sono immediatamente domandato se non si possa tentare un approccio diverso al genere e trattare l'antologia come un genere letterario, concedendo al compilatore una libertà creativa sugli assi fondamentali di cui è costituito, che di solito non è assegnata al critico, ma allo scrittore sì. Mi chiedevo perché non si potesse tentare con l'antologia quanto è stato fatto lungo il Novecento con il saggio, che è ormai diventato un genere d'arte a sé, anzi sempre più ibridato con la *fiction* tanto da esso non più distinguibile. Mi sono chiesto, al di là di queste idiosincrasie, se davvero nel nostro mondo, nel modo in cui fruiamo la poesia contemporanea, mediante questa interconnessa moltiplicazione progressiva di schermi, secondo molteplici *account* e *avatar*, la funzione autore fosse ancora così importante; e se ancora lo fosse, mi chiedevo: cosa sarebbe successo se fosse stata disinnescata temporaneamente? Iniziamo a immaginare una forma di antologia che fosse anche un esperimento con il genere antologico, qualcosa che andasse più incontro ad un'istanza compositiva-poetica, ovvero, proprio nel senso etimologico, di costruttore e manipolatore di forme, non solo erede di strutture formali. Il disinnescamento della funzione autoriale, infatti, a mio parere, può andare di pari passo ad una possibile nuova emergenza del testo poetico, colto nella sua metamorfosi storica. Ho provato allora ad immaginare una forma antologica inedita, in cui la funzione autore non fosse più la soluzione di continuità fra una sezione e un'altra. Proviamo ad immaginare: come se i testi delle poesie scelte si snodassero dal 1971 fino al 2021 senza interruzione; o meglio, con la sola interruzione dei decenni. È come se la lingua della poesia italiana, intesa quasi come un essere vivente e metamorfosante, ad ogni pagina trovasse una sua forma-stazione concreta, incarnandosi in una forma-testo particolare, tratta appunto dai libri notevoli editi in quell'anno. Quale effetto di lettura poteva dar luogo? Quale scarto nella percezione della poesia? Forse – mi dico – questa forma può dare accesso ad una diversa comprensione della lingua della poesia degli ultimi cinquant'anni, che non fosse in contrasto con la tradizionale forma antologica, ma sicuramente in concomitanza dialogica: che mostrasse un lato della vitalità della poesia che non era stato ancora adeguatamente enfatizzato.

Presa questa decisione, era chiaro che il disinnescare parziale della funzione autoriale avrebbe comportato una radicale mutazione dei pesi e delle misure rispetto alla forma tradizionale per autori. Infatti, un'antologia che non volesse considerare la soluzione di continuità autoriale come la propria fondante, avrebbe potuto dare uno spazio proporzionato ad un numero ancora più ampio di autori fra loro diversi, selezionando una costellazione di testi rappresentativi, all'interno di una scelta ancora più ampia di libri. Non si tratta solo di dare conto di una "parola plurale", ovvero di moltiplicare i fuochi da cui si guarda per avere una maggiore stereometria rispetto alla scena poetica; ma tentare di rendere ragione proprio della "pluralità delle parole" che costituiscono un panorama poetico. Si mira a un modo di fruire i testi che non debba sempre e per forza per prima cosa farsi carico di chi li abbia scritti, ma che innanzitutto provi a descrivere un paesaggio di scritture, invece che una scena di poeti. Alla base del progetto che sto raccontando avvertivo che si stava innescando un cambio delle metafore di riferimento: non più la metafora teatrale (la *scena* della poesia, nel teatro immaginario della letteratura, dove pochi volti poetici sono illuminati di volta in volta da un occhio di bue), ma per me si doveva provare a rappresentare uno sviluppo geografico. Si doveva provare a descrivere un paesaggio in movimento, una molteplicità selvatica e dialogante di scritture nel tempo: un'antologia di testi e di libri esemplari, esemplificativi di un ecosistema di scrittura dove *tout se tient* perché coesiste nella medesima nicchia ecologica, più che un catalogo di autori eroici e delle loro gesta librarie, magari in guerra fra loro. In questa impostazione, è evidente che il testo della poesia, più che l'autore, assume una centralità assoluta; il testo non più isolato, ma inserito nel *movimento* dei testi, nella prossimità dei testi a loro contigui nel tempo, che lo sfiorano, lo toccano, lo influenzano, formano con lui il paesaggio poetico di uno scorcio d'anni.

Questo è un aspetto che fin da subito ho ritenuto assai interessante. Ci sono autori che, pur non riuscendo ad assurgere ad una figura canonica, per sorte, per destino, per carattere, o per brevità dell'opera o della vita, o anche per particolari strategie di disseminazione o sparizione della propria opera, hanno nondimeno elaborato alcune forme di testualità decisive o particolarmente significative per un'epoca; di solito queste figure non riescono a trovare spazio all'interno di un'antologia classica, schiacciati ed esclusi da altre che, per ampia durata della propria opera e per prestigio, si impongono nel numero ristretto di autori da scegliere. Fra questi ci sono anche i cosiddetti «minori», che poi minori non sono veramente, o meglio lo diventano solo in un'ottica canonica, all'interno proprio della assiologia della antologia classica. Parlo sia di autori del calibro di Luigi Di Ruscio, oppure, per andare su di un altro versante stilistico, di Piero Bigongiari, o anche Attilio Lolini o Roberto Roversi. Questi ultimi tre hanno lasciato segni evidenti in altri autori che riteniamo più "centrali" e nondimeno non figurano di

certo fra gli autori più presenti nelle antologie. In un'antologia che disinnescasse il criterio autoriale forte, si troverebbe spazio per loro: spazio per scegliere quei testi più potenti e più fertili per l'epoca loro e per mostrare magari l'influenza che ebbero su autori di altre generazioni.

A questo punto diviene chiaro che, disinnescando la funzione autore in un lavoro antologico, subito si dà un'enfasi molto forte sul tempo. La cronologia diventa il valore dominante: i testi scorrono entro il nastro del tempo, il tempo emerge come vettore guida della trasformazione dei testi, come unica struttura soggiacente il lavoro mutante dei testi. Eppure, se seguiamo la nostra metafora del paesaggio poetico, più che quella teatrale, è evidente non solo che le forme si trasformano nel tempo, ma che nella stessa porzione di paesaggio, nel medesimo tempo, convivano scritture appartenenti a diverse generazioni. È una constatazione scontata: i libri degli autori più anziani convivono (anche in contrasto) accanto alle scritture dei più giovani e viceversa. Quasi sempre, invece, comporre un'antologia ha significato non solo circoscrivere una porzione di tempo, ma anche delimitare una generazione: sottrarre allo sguardo questa compresenza. Che effetto dà questa elisione? Avrebbe senso farlo anche nella nostra prospettiva? Perché invece non provare a considerare tutti i libri notevoli editi nella fascia di tempo del 1971-2021? Quale effetto darebbe ad un lettore il poter scorrere sotto i propri occhi le forme testuali più influenti di un'epoca nel nastro della cronologia?

Il criterio generazionale tipico delle antologie ha infatti alcuni indubbi vantaggi (è evidente che è capace di raccontare un insieme di autori riunito da un certo particolare clima comune), ma anche forti distorsioni: chi ha detto, per esempio, che la partecipazione ad un clima comune sia un elemento così fondamentale per cogliere la potenza della poesia? Se uniamo l'idea "eroica" dell'autore, l'idea teatrale, insieme a quella generazionale, è ovvio che ciò risulta evidenziato in un'antologia di struttura tradizionale è la presunta novità degli autori: il loro rilievo rispetto alla scena circostante. Ma chi si occupa di poesia sa benissimo che ogni novità si staglia su di un fondo altrettanto importante di continuità, e che i nuovi poeti lavorano sul terreno non solo dei coetanei, ma dei più anziani, che nondimeno pubblicano negli stessi anni con loro: le influenze sono reciproche e continue.

Prendiamo il caso dell'esordio di Milo De Angelis, *Somiglianze* del 1976.³¹ Se isolato, la sua poesia ci appare radicalmente nuova: e ovviamente lo è.³² Ma se inseriamo quei testi nel panorama dell'epoca, si mostra bene quanti debiti la sua poesia

³¹ Milo De Angelis, *Somiglianze*, Milano, Guanda, 1976.

³² Fra i tanti che ne hanno trattato, sull'originalità e la continuità degli esordi di metà anni Settanta, si veda in particolare Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 ad oggi*, Roma, Carocci Editore, 2017; nello specifico, le pagine dedicate agli anni '70, pp. 11-52 e, più in là, al «sistema De Angelis» è dedicato tutto il capitolo terzo, *Deangelisiana*, pp. 107-127.

maturi sullo sfondo di Mario Luzi (*Su fondamenti invisibili* è del 1971), Piero Bigongiari (*Antimateria* è del 1972) e Franco Fortini (*Questo muro* è del 1973), autori che pubblicavano nello stesso lasso di tempo e con cui era in dialogo costante. In un'antologia classica tutto questo passaggio da testo a testo, in discontinuità come in continuità, sarebbe nascosto, qui invece si rivelerebbe lampante: sarebbe sotto gli occhi del lettore, nella stessa materia linguistica che gli scorre fra le mani.

Potremmo portare all'attenzione anche l'esordio di Giuliano Mesa, con *Schedario*,³³ che ci appare forse in un'altra luce, considerato il fatto che è edito nello stesso anno, il 1978, di *Postkarten* di Sanguineti e de *Il galateo in bosco* di Zanzotto. Soltanto guardando i testi, emerge una prossimità: la *mise en page* con i vari dislocamenti dei blocchi di testo e l'uso peculiare della punteggiatura mostra un'aria di variabile vicinanza che può essere verificata poi ad una lettura più attenta, ma emerge particolarmente acuta in alcuni versi che legano direttamente, per esempio, quel libro di Sanguineti a questo di Mesa. Preleviamo alcuni componimenti che presentano il tema del fuoco. Leggiamo prima Sanguineti: «i miei occhi che sono bruciati dentro i tuoi occhi, dentro i tuoi pacchi: sono bruciati | come ragni bruciati, come giornali, come giorni»;³⁴ a questi versi sembra rispondere, con una delle poesie più vertiginose del libro, Giuliano Mesa: «se il muschio e l'alba hanno il suono del sangue | se | le rovine non ci fanno paura così amore bruciamo tutto»³⁵.

Per avvicinarci a testi più recenti, si pensi alla concomitanza nello stesso anno, il 2004, della pubblicazione di due maestri della costruzione obliqua, fatta per lacune e strappi: *Endoglosse* di Marco Giovenale e *Armi e mestieri* di Giampiero Neri.³⁶ Sono sicuramente due autori che non condividono uno sfondo comune, che partono da presupposti molto diversi e appartengono a generazioni lontane; eppure, la prossimità cronologica fra i loro testi può illuminare linee carsiche che la facile logica delle ideologie e dei gruppi nasconderebbe. Si pensi a questo prelievo testuale da una prosa di Giovenale: «I gessi ricalcano in continuazione queste somiglianze che non importano e restano fedeli alle mani che se ne sono andate».³⁷ Se si raffronta a quest'altro, invece, dall'incipit di una poesia di Giampiero Neri: «di quel teatro all'aperto | delle sue figure disperse | era difficile ritrovare i fili».³⁸ Entrambi

³³ Giuliano Mesa, *Schedario*, 1978, Torino, Geiger, 1978; ora in *Tutte le poesie*, La camera verde, Roma, 2010.

³⁴ Edoardo Sanguineti, *Postkarten* (1978), in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 208.

³⁵ Mesa, *Schedario*, p. 61.

³⁶ Marco Giovenale, *Endoglosse*, collana *Inediti E-Book*, Edizioni Biagio Cepollaro, 2004. Giampiero Neri, *Armi e mestieri*, Milano, Mondadori, 2004; ora in *Poesie 1960-2005*, Milano, Mondadori, 2007.

³⁷ È il finale della prosa VIII, in Giovenale, *Endoglosse*.

³⁸ Neri, *Armi e mestieri*, p. 271.

i prelievi, pur nelle differenze evidenti, alludono ad una scrittura che si fa verifica di una sparizione, fedele ad un «teatro aperto» dell'evidenza sensibile, senza però che questa sia ridotta ad una mera constatazione del fenomeno, ma che rilevi invece tutta la presenza, anche fantasmatica e mentale, delle figure disperse. Questi lasciti fra testo e testo, questi scarti e dislocamenti, questi accostamenti, quandanche provocatori, sono il vero e proprio nervo continuo che scorre in una tradizione viva di letteratura: le antologie tradizionali, privilegiando la novità di un autore e di una generazione, non hanno mai dato conto al lettore di questi lasciti e di questi passaggi fra le generazioni, di queste concomitanze problematiche fra scritture di autori molto lontani.

5. Un tentativo di un bilancio: alcuni problemi irrisolti

Per riassumere e avviarci così alla conclusione, possiamo affermare che l'impostazione intorno alla quale sto lavorando cerca di unire due fra le impostazioni antologiche più rare degli ultimi cinquant'anni, con alcune significative correzioni e variazioni. Da un lato, quella annalistica di Antonio Porta (ma estesa nella cronologia a coprire cinquant'anni di poesia italiana) e, dall'altro, quella per libri esemplari di Alberto Bertoni (presentando più attenzione alle proporzioni fra i testi degli autori scelti ed escludendo la canzone d'autore). Si intende quindi perseguire l'ipotesi che l'abolizione del criterio generazionale e il radicale criterio testuale diano luogo ad una possibilità antologica inedita, che possa offrirsi come strumento peculiare agli occhi sia dello studioso che del lettore che voglia scoprire cosa si è fatto e cosa si può fare con la poesia in lingua italiana. Si immagina, dunque, una stringa unica di testi, divisi per decenni, in cui si troveranno le poesie più esemplari e notevoli, tratte dai libri più esemplari e notevoli, al fine di descrivere un paesaggio linguistico in movimento della poesia italiana degli ultimi cinquant'anni.

Questa impostazione mostra di avere, a mio parere, qualche vantaggio evidente. Riporta in circolo tanti testi, tante esemplarità testuali, che sono oggi di difficile reperibilità; lo sguardo diacronico mostra meglio le filiazioni reciproche fra le scritture; enfatizza meglio l'intorno del testo, dando rilievo anche agli esiti divergenti fra testo e testo che però convivono in prossimità di tempo l'uno con l'altro; riesce a dare conto anche delle *rarae aves* quei libri notevoli che di solito non sono inseriti perché i loro autori non hanno avuto continuità autoriale; non dà per scontata la continuità autoriale: non si è per tutta la vita un autore rilevante, ma solo per un certo tempo, per alcuni libri, e anzi, per alcuni testi di alcuni libri. Naturalmente, l'impostazione che si sta immaginando presenta anche diversi svantaggi, rischi e distorsioni: essere il solo curatore condurrà inevitabilmente ad una certa arbitrarietà nella scelta dei testi; secondariamente, l'enorme numero di testi potrà ingenerare

una consultazione caotica del volume; inoltre si potrà obiettare una certa arbitrarietà nella scansione per decenni; e poi, nel caso di autori che hanno una lunga notevole carriera, ci sarà la difficoltà di dare una sintesi adeguata del loro percorso, che si troverebbe diviso in tutto il volume; ci sarebbe poi la difficoltà di isolare la temperie di una certa generazione poetica; e infine, la mancanza di un commento ai testi, darebbe luogo forse ad una mancanza di istruzioni di lettura: ogni autore necessita di un'introduzione alla propria testualità che secondo questa impostazione del volume non sarà adeguatamente illustrata.

La questione della solitudine del curatore è, tra le altre, particolarmente spinosa. Se non è così anomalo per quanto riguarda le antologie che ci sia un curatore solo, certo in questo progetto la questione assume un valore diverso. Da un lato, la scelta di costruire un'antologia per libri o per testi esemplari disinnescava parzialmente la funzione autore, dall'altro però enfatizza in maniera abnorme quella del curatore. Il rischio è che le sue idiosincrasie possano inquinare la selezione, esasperando le connessioni latenti fra i testi, dando luogo ad una scelta "di gusto", dando luogo così ad un taglio solipsistico ed erratico. Sicuramente è un rischio. C'è da dire che non credo che a questo pericolo sfugga del tutto un lavoro d'equipe, che, in fin dei conti, per molti aspetti si comporta esattamente come un autore plurale. Sicuramente, come possibile antidoto, sarà importante che il curatore sia pronto a chiedere continuamente consigli e conferme ad altri lettori esperti (poeti e ricercatori) che lo aiutino a mediare la propria percezione con quella di chi è più coinvolto in una determinata area di scrittura. Se in questo modo non verrà mai meno il rischio di autarchia del curatore, al quale del resto sarà attribuita nel bene e nel male la responsabilità della scelta, esso sarà nondimeno temperato dagli apporti di esperti esterni che in qualche modo vigileranno sulle scelte del curatore, al fine di rendere meno autoreferenziali e così più rappresentative le sue decisioni. Inoltre, il sapersi il solo responsabile della cura della scelta dovrebbe rendere il curatore assai più guardingo: non potrà in nessun caso derogare ad altri la responsabilità delle proprie scelte. Rafforzando la responsabilità del curatore, paradossalmente, si rafforza anche la necessità di scelte che non siano del tutto arbitrarie.

A questo punto, sorge un'altra questione e non da poco: perché in un'antologia così fatta non si decide di sopprimere del tutto il nome degli autori? Non si raggiungerebbe in maniera più decisa e rapida il suo scopo? Non è una questione da poco, dicevo, perché infine per chi scrive la cosa sta esattamente in questi termini. Eppure, sono altresì convinto che, se da un lato l'estrema soppressione sarebbe salutare, dall'altro sarebbe percepita come una provocazione; e il rischio – a mio modo di vedere più grande dell'eventuale vantaggio – sarebbe quello di dare a credere che si sia cercato proprio l'effetto della provocazione: si finirebbe per parlare più di questa scelta che dei testi selezionati, che è l'esatto contrario di quanto è nelle intenzioni

del lavoro. Un'antologia è anche uno strumento; sono convinto che, con una giusta disposizione grafica, sia possibile mantenere il nome dell'autore, con discrezione, senza dargli un'eccessiva enfasi, bilanciando così l'aspetto bibliografico con quello curatoriale.

Su questi dubbi, tornerò a riflettere: dovrò prendere delle decisioni; eventualmente trovare delle forme di correzione di strabismi, miopie, presbiopie. Sicuramente il dialogo costante con alcuni degli autori antologizzati e con la comunità dei critici, per esempio anche a partire dal presente saggio, può aiutarmi sostanzialmente nel lavoro.

Infine, vorrei concludere con una riflessione. Facciamoci una domanda scomoda: cosa significa, infatti, leggere un testo di poesia? Per leggere un testo di poesia è necessario sempre essere in possesso di un avanzato armamentario critico? Si può accettare l'occasione di un confronto con un testo che non abbia sempre prima di sé un'avanzata teoria costruita, un formale pregiudizio estetico, una sorta di strada già assegnata? Se da un lato è vero quanto scrive Paolo Giovannetti, che «sempre più la poesia si ostende, si esibisce come oggetto» e così «sempre meno è letta, interpretata nei suoi intrecci di parole», tanto che «il suo essere linguistico è pretesto per altro»,³⁹ dall'altro è inevitabilmente con un organismo verbale che il lettore di poesia ha a che fare. Questo tentativo forse un po' bizzarro di costruire un'antologia di poesia senza autori né generazioni, nasce anche da un certo effetto grottesco che si è sperimentato di fronte a certe crestomazie, dove le parole della poesia finiscono per essere ridotte a predella, a banale dimostrazione empirica che conferma una certa tesi critica. Penso per esempio all'antologia di Franco Fortini *Poeti del Novecento* (1977), dove spesso si ha quest'impressione.⁴⁰ Sembra che il compilatore abbia raccolto i testi solo per avere da esibire una conferma di una propria visione estetica peculiare. In questo modo l'antologia acquisisce sempre un aspetto auto assolutorio o apologetico, per il quale i testi di poesia cadono quasi in secondo piano: si finisce per discutere per lo più la tesi del curatore. Se, così facendo, da un lato si genera un'efficacia comunicativa indubbia (la chiarezza e la coerenza della visione filosofica di fondo), dall'altro si perde completamente una certa autonomia del testo poetico; che poi non è mai una vera autonomia (nessuna forma simbolica può infatti essere avulsa dal contesto della sua interpretazione), ma direi la sua sostanziale anarchia, che deve restare e che, vorrei aggiungere, è anche compito del critico preservare sempre. Il testo della poesia deve essere sottratto ad ogni facile riduzione e così non deve mai apparire *risolto* una volta per tutte dal gesto critico, così come dal gesto antologico, ma deve mantenersi come potenzialità, possibilità di risuonare sempre altrimenti: è di questa forza che l'antologia deve essere

³⁹ Paolo Giovannetti, *Dopo il "testo poetico"*, in «Il Verri», 61 (2016), pp. 9-35, alla p. 31.

⁴⁰ Franco Fortini, *Poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1977; ora riedita da Roma, Donzelli, 2017.

propagatrice. A questa potenzialità, il lettore deve essere sì introdotto, ma fino ad un certo punto: sulla soglia, deve essere lasciato solo, libero. Il lettore deve poter incontrare il testo come si incontra un individuo, un volto, una persona, così che ogni lettore possa scoprire il proprio modo di attraversarlo o di maturare una propria ripulsa. Nella visione che ho provato qui a proporre, di un'antologia senza generazioni né autori, più che la prefazione critica, sarebbero i testi che circondano il testo a fornire quasi le condizioni di contorno perché ogni poesia possa significare pienamente. Si verrebbe a creare una situazione tale per cui l'intorno cronologico, come un'eco di armonici, si riverberi fra le poesie antologizzate, provvedendo così alla formazione di uno sfondo implicito che contribuisca alla formazione del significato di ogni singola testualità. Spero di riuscire a trovare l'accordo giusto per creare questa musica.

Bibliografia

- Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli e Paolo Zublena (a cura di), *Parola plurale*, Roma, Luca Sossella Editore, 2005.
- Luciano Anceschi, *Variazione su alcuni equilibri della poesia che san di essere precari*, in «Il Verri», 1 (1976), pp. 5-20
- Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 ad oggi*, Roma, Carocci Editore, 2017.
- Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975.
- Alfonso Berardinelli, *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Roma, Castelvechi Editore, 2004.
- Alberto Bertoni (a cura di), *Trent'anni di Novecento*, Castel Maggiore, Book Editore, 2005.
- Alberto Casadei, *Biologia della letteratura*, Milano, il Saggiatore, 2018.
- Claudia Crocco, *Le antologie di poesia italiana nel XXI secolo*, in «Enthymema», XVII (2017), pp. 60-78.
- Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi (a cura di), *La nuovissima poesia italiana*, Milano, Mondadori, 2004.
- Milo De Angelis, *Somiglianze*, Milano, Guanda, 1976.

- Franco Fortini, *Poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1977; ora Roma, Donzelli, 2017.
- Paolo Giovannetti, *Dopo il "testo poetico"*, in «Il Verri», 61 (2016), pp. 9-35.
- Paolo Giovannetti, *Poesia degli anni Settanta: un'antologia degli anni Ottanta*, in "Mettersi a bottega". Antonio Porta e i mestieri della letteratura, Atti del convegno (Università degli studi di Milano, Milano, 10 dicembre 2009), a cura di Alessandro Terreni e Gianni Turchetta, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 37-53.
- Marco Giovenale, *Endoglosse*, collana *Inediti E-Book*, Edizioni Biagio Cepollaro, 2004.
- René Girard, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano, 1998 (ed. or. New York – Oxford 1991).
- Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8 (2017), pp. 1-26.
- Giuliano Mesa, *Schedario*, 1978, Geiger, Torino, 1978; ora in *Tutte le poesie*, Roma, La camera verde, 2010.
- Filippo Milani, *Rete (1993-2013)*, in *Poesia e storia*, a cura di Niva Lorenzini e Stefano Colangelo, Milano, Mondadori, 2013, pp. 307-325.
- Filippo Milani, *Interferenze informatiche nella poesia italiana contemporanea*, in «Between», IV (2014), 8, pp. 1-29.
<<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1318>>
- Giampiero Neri, *Armi e mestieri*, Mondadori, Milano, 2004; ora in *Poesie 1960-2005*, Milano, Mondadori, 2007.
- Vincenzo Ostuni (a cura di), *Poeti degli anni Zero*, Roma, Ponte Sisto, 2011.
- Daniele Piccini (a cura di), *La poesia italiana dagli anni 60 ad oggi*, Milano, Rizzoli, 2005.
- Antonio Porta (a cura di), *La poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Giovanna Rosadini (a cura di), *Nuovi poeti italiani 6*, Torino, Einaudi, 2012.
- Edoardo Sanguineti, *Postkarten (1978)*, in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Enrico Testa (a cura di), *Dopo la lirica*, Torino, Einaudi, 2005.

Sitografia

Guido Guerzoni (con Elena Rizzi e Roberto Scalmana), *Indagine sulle poetiche under 40*.

<<https://www.pordenonelegge.it/tuttolanno/indagine-poetiche-under-40>>

SAPIENZIALE
FORME E USI DELLA SENTENZA NELLA POESIA
ITALIANA CONTEMPORANEA

Davide Castiglione

«*Il lato epico della verità, la saggezza,
sta morendo*»

(Walter Benjamin, *Il narratore*)

«*La verità non coincide con la
saggezza*»

(Giovanni Giudici, *Profezia privata*)

1. Introduzione

Cosa rimane di una poesia dopo averla letta? In un suo recente studio stilistico-narratologico,¹ Michael Toolan si pone quasi la stessa domanda, concentrandosi però sul genere del racconto. Toolan ipotizza che i lettori di narrativa lascino emergere un'immagine mentale dai contorni sfocati e in mutamento in corso di lettura, a seconda dei dettagli che il testo, nella sua progressione lineare, porge via via al lettore. Questa proposta, in apparenza di semplice buonsenso, sottende in realtà un'implicazione teorica forte: la memoria, tanto a breve quanto a lungo termine, non riprodurrebbe un contenuto proposizionale; le parole, assimilate, smetterebbero quasi subito di essere materiale linguistico, a vantaggio del loro potenziale proiettivo e mimetico. In termini semiotici, il segno linguistico genererebbe un interpretante extra-linguistico: è in quest'ultimo che andrebbe

¹ Michael Toolan, *Making Sense of Narrative Text*, London, Routledge, 2016.

cercato il cuore del processo di significazione e del senso di immersività che solitamente ricaviamo da un testo finzionale.

Quanta parte di questo argomento resta valida per la poesia moderna e contemporanea, e in particolare per la sua declinazione lirica? Dopotutto, la brevità e il carattere espressivo più marcato associati a questo genere,² dovrebbero favorire una maggiore memorabilità del *medium* linguistico rispetto al contenuto proposizionale. Senza scomodare la centralità della memoria negli antichi rapsodi e nell'*ars retorica*,³ basterà citare uno studio empirico. Dopo aver sottoposto i suoi partecipanti a un *recall task* (un'attività di rievocazione) in seguito alla lettura di due poesie, Iris Yaron⁴ ha osservato che alcuni elementi retoricamente cospicui di una poesia di Edward Estlin Cummings (metafore, collocazioni inconsuete, le stesse frasi gnomiche) sono stati rievocati con precisione dalla maggior parte dei partecipanti; la rievocazione di una poesia stilisticamente più piana di Mark Strand si è invece concretizzata in parafrasi della situazione narrativa e/o dello stato d'animo dell'io lirico – come per i racconti esaminati da Toolan.

Sulla base di queste elaborazioni teoriche e risultati empirici, nonché della mia introspezione, proporrei quanto segue: della lettura di una poesia rimangono, essenzialmente, due cose. La prima è un'immagine mentale che restituisce esperienze affettive e multisensoriali: un insieme di *qualia*, per mutuare un termine dalla fenomenologia, poi ripreso dagli studi sulla cognizione. La sua attivazione e grado di saturazione dipendono da variabili contestuali (norme e aspettative socio-letterarie, formazione e disposizione del lettore, tipo e situazione di lettura) e testuali (le strategie retoriche con cui un testo modella un'esperienza).⁵ Tale lascito è sintetico, olistico, e corrisponde alla *imagery* nel senso che questo termine ha assunto nel paradigma della cognizione incarnata.⁶

² Cfr. Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.

³ José M. González definisce il rapsodo «l'agente culturale della Memoria» (*The Epic Rhapsode and his Craft: Homeric Performance in a Diachronic Perspective*, Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 2013, p. 387, trad. mia). Sull'importanza della memoria come parte integrante della retorica, cfr. Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2010¹², pp. 282-5.

⁴ Iris Yaron, *Processing of Obscure Poetic Texts: Mechanisms of Selection*, in «Journal of Literary Semantics», 31 (2002), 2, pp. 133-170.

⁵ Cfr. Lorenzo Cardilli, *Verso una semiosi orizzontale: retorica e immagine*, in *Teoria&Poesia*, a cura di Andrea Inglese e Paolo Giovannetti, Milano, Biblion Edizioni, 2018, pp. 113-126, e Davide Castiglione, *Nel mondo sensibile: realismo empatico nella poesia italiana contemporanea*, in «Enthymema», XXV (2020), pp. 423-444.

⁶ Cfr. Anezka Kuzmičová, *Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition*, in «Style», 48 (2014), pp. 275-293.

Il secondo lascito andrà invece cercato in un nucleo enunciativo incaricato di esprimere la verità di un testo, ciò che ne consente una trasmissibilità memica,⁷ e pertanto meno individuata, passibile di farsi eredità comune. Un discreto numero di persone, non necessariamente lettori forti di poesia, non avrà problemi a richiamare alla memoria, in forma esatta o appena alterata, nuclei quali «l'infinita vanità del tutto» (Leopardi), «Aprile è il mese più crudele» (Eliot), «spesso il male di vivere ho incontrato» (Montale), «ognuno sta solo sul cuor della terra» (Quasimodo), e altri.⁸ Qui il lascito è particolare, tendenzialmente autonomo dal testo ospitante. Anche se presumibilmente rafforzata dallo studio per campioni esemplari diffuso nell'istruzione secondaria, tale modalità di fruizione selettiva è anche una funzione dell'assetto stilistico-tematico dei versi stessi che diventano, per così dire, esportabili.⁹

Partendo da questi assunti, il presente studio è quindi volto a comprendere in quali forme testuali e funzioni pragmatiche la poesia italiana contemporanea esprime il potenziale di una trasmissibilità memica – e l'annessa sensazione di autorità, necessità, saggezza, significanza, rilevanza collettiva. Appare infatti plausibile pensare che le possibilità di persistenza e propagazione di una poetica debbano molto al tipo di rapporto che i testi istituiscono con una data verità, idea, o stato dei fatti (psichici, percettivi, storici, ipotetici, metafisici) da rivelare, ribadire, confutare o decostruire. Questo angolo di osservazione consentirà, inoltre, di contribuire al dibattito sulla categoria di *assertività*, che è stata proposta come discriminante fra discorso lirico e scritture autoproclamantesi di ricerca.¹⁰ Il modello approntato in questo studio ha infine l'ambizione di arricchire lo strumentario stilistico a disposizione del discorso critico specificando le condizioni formali soggiacenti all'effetto (o alla presunzione) di verità di un testo. Fornirà, detto altrimenti, una base evidenziale all'uso intuitivo

⁷ Mutuo il concetto di meme da Richard Dawkins, che conia il termine definendolo la controparte culturale del gene: «esempi di memi sono motivi musicali, idee, slogan, mode d'abbigliamento, modi di realizzare vasi o archi di palazzi» (*The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press, 2016⁴, p. 249; trad. mia).

⁸ Questa modalità di fruizione non è esclusivamente moderna: scrive infatti Elena Strada che «gli appassionati lettori quattrocenteschi dei *Fragmenta*» erano dediti a «una lettura antologica [...] portata a considerare ogni verso come unità autonoma per se stessa significante». Elena Strada, *Suggelli ingegnosi. Per un avvio d'indagine sullo 'stile sentenzioso' del Petrarca*, in «Atti e memoria dell'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova 3», 115 (2003), pp. 372-373.

⁹ Sull'esportabilità, si veda la sezione 3.

¹⁰ Gian Luca Picconi, *La cornice e il testo. Pragmatica della non assertività*, Roma, Tic Edizioni, 2020. Cfr. anche Marco Giovenale, *Cambio di paradigma*, su *GAMMM*.

di aggettivi quali «filosofico», «saggio», «sapienziale», «illuminante», che possono venire in mente leggendo taluni autori o testi.

Punto di avvio sarà la sentenza o gnome prototipica, per allargare poi lo sguardo ad altre forme che similmente puntano a generare un effetto di verità in forza dell'assertività, di un carattere cioè di rivelazione o testimonianza: proverbi, oracoli, tesi, leggi, ma anche confutazioni e paradossi. Tutti quegli enunciati, insomma, che hanno funzione espositivo-argomentativa: funzione riconducibile al concetto aristotelico di *dianoia*, «l'idea o il pensiero poetico (qualcosa di diverso, è chiaro, da altri tipi di pensiero) che il lettore ricava dallo scrittore».¹¹

Il corpus esaminato consiste di quattro opere recenti di altrettanti autori: Cristina Annino, Milo De Angelis, Guido Mazzoni, e Marco Giovenale. In modi assai diversi tra loro, questi autori affidano alla poesia un valore conoscitivo forte, declinato in sapienza e intuizione (Annino, De Angelis) o in lucidità demistificante (Giovenale, Mazzoni; vedi Sez. 4 per una più dettagliata giustificazione del corpus). Dopotutto la *dianoia*, continua Frye, è «d'interesse primario» in generi quali la saggistica e la lirica, e possiede «un elemento di scoperta, al pari delle trame»:¹² motivi ulteriori per dare il via a questa indagine.

Generalità e trasmissibilità della sentenza

Per essere trasmissibile e avere un valore d'uso sociale, il nucleo enunciativo o proposizionale¹³ deve avere caratteri di applicabilità generale. Il termine più capace per designare tali proposizioni è quello di gnome o sentenza, e due definizioni autorevoli insistono proprio sulla trasmissibilità e il valore d'uso di tali proposizioni:

I linguisti chiamano “gnomiche” le verità generali [...]. Molte di queste verità (ammesso che siano verità) sono espresse in proverbi e aforismi che in tutte le culture

¹¹ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1971², p. 52 (trad. mia).

¹² *Ibid.*

¹³ Mi servo dei termini «enunciativo» e «proposizionale» come di quasi sinonimi, con una differenza a livello di connotazione: con «enunciativo» l'enfasi va posta sul soggetto che formula la frase, e quindi si addice meglio al discorso poetico inteso come enunciazione (cfr. Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2015). Con «proposizionale», l'enfasi è sul contenuto a prescindere dal contesto di formulazione. Si potrebbe dire, in forma opportunamente aforistica, che il destino di una sentenza è di nascere enunciativa e sopravvivere proposizionale.

vengono passati di generazione in generazione. Alcune di queste sono atemporali e altre onnitemporali. Descrivono tendenze, generalità e supposte regolarità.¹⁴

Lausberg (1969: 219-220) definisce la sentenza (gr. *gnomē*, lat. *sententia*) un «*locus communis* formulato in una frase che si presenta con la pretesa di valere come norma riconosciuta dalla conoscenza del mondo e rilevante per la condotta di vita o come norma per la vita stessa».¹⁵

Le due definizioni sono in parte complementari: Lyons fornisce informazioni grammaticali relative al tempo verbale (atemporalità e onnitemporalità sono espresse dal presente non-deittico); Lausberg sottolinea il carattere pragmatico di tali sentenze, che ambiscono a orientare le azioni e quindi la vita sociale degli individui.

Si può ora comprendere meglio la citazione in epigrafe di Benjamin: la saggezza è il lato epico della verità perché è resa possibile da pratiche radicate nel collettivo, in narrazioni trasmissibili (l'epigrafe, non a caso, è tratta dal saggio *Il narratore*). Il declino della saggezza (e dell'epica), già in atto nella prima metà del secolo scorso quando Benjamin la constatava, e portato a compimento nella secca diagnosi di Giudici nella seconda citazione in epigrafe, è un importante epifenomeno della scissione tra poeta e società che attraversa l'età moderna: per Mallarmé, epitome di tale rottura, «diventare esoterici significava interrompere la catena della trasmissibilità esemplare».¹⁶

Con Mallarmé siamo al culto dell'oracolo, alla «costruzione di un sovramondo poetico separato dalla prosa quotidiana»;¹⁷ ma oracolo e proverbio, nonostante le opposte connotazioni, sono apparentati dall'esprimersi per sentenze, e quindi dal porsi in modo frontale nei confronti di verità tramandate (proverbio) o rivelate (oracolo). Come afferma Frye, «il proverbio è la controparte laica dell'oracolo, al quale lo accomunano gli stessi aspetti retorici; la sua autorità deriva dall'esperienza».¹⁸ Il critico non elenca gli aspetti retorici condivisi, i quali si possono tuttavia ricavare facilmente. All'esprimersi per sentenze, tipico di entrambe le forme, va aggiunto il tratto di una comune opacità semantica. Il linguaggio spesso metaforico del proverbio ne rende ardua la

¹⁴ John Lyons, *Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 2, 1977, p. 683 (trad. mia).

¹⁵ Garavelli, *Manuale di retorica*, p. 247.

¹⁶ George Steiner, *On Difficulty and Other Essays*, Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 42 (trad. mia). Sul carattere individuato, egocentrico e quindi asociale della poesia moderna, cfr. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*.

¹⁷ Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, p. 195.

¹⁸ Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 295.

decifrazione per i discendenti di un'altra lingua; la sua univocità si fonda sulla convenzione, vale a dire sull'accordo interpersonale reso possibile da un modello di società stabile e coeso. Similmente, Garavelli cita un responso oracolare per illustrare un caso di oscurità causata da ambiguità sintattica.¹⁹

Lo scarto decisivo fra le due forme andrà cercato nei rispettivi effetti pragmatici: fondandosi sull'esperienza comune, la verità del proverbio si presenta orizzontale, condivisa, rovesciabile; quella dell'oracolo emana da una fonte specifica, autorevole perché mediatrice del divino: è perciò verticale, privata, incontestabile. Proprio perché impermeabile alla verifica interpersonale, l'oracolo verrà percepito come più assertivo e inappellabile rispetto al proverbio.

Questi gemelli eterozigoti, proverbio e oracolo, costituiscono i poli entro i quali le sentenze poetiche potranno essere collocate entro una tassonomia che dovrebbe includere almeno tesi, leggi e stereotipi, per consentire una descrizione a grana fine delle tendenze poetiche esistenti (vd. tavola 1, Sez. 3). È comunque importante non impaludarsi in questioni nominalistiche, perché

tracciare un confine fra aforismi e altre forme brevi come proverbi, massime, wellerismi ecc. è praticamente impossibile (Ángel-Lara 2011; Geary 2005). Per citare Morson (2012:4), «non esiste una definizione condivisa di termini quali “aforisma”, “motto”, “apoftegma” o “massima”»²⁰

Più utile mi pare adottare un approccio induttivo, che generalizzi alcune costanti formali in base a un corpus iniziale di sentenze prototipiche in poesia. Occorre infatti ammettere che il carattere di generalità con cui la sentenza viene definita da Lyons e Lausberg non si applica a certi enunciati poetici che hanno trasceso il testo ospitante e sono diventati memici: penso ai già citati «spesso il male di vivere ho incontrato» e «Aprile è il mese più crudele», per esempio. In Montale la modulazione è soggettiva, filtrata da una prima persona e attenuata da un avverbio di polarità non assoluta («spesso»); inoltre il passato prossimo, perimetrando temporalmente l'asserzione, ne limita ulteriormente la generalità. In Eliot l'alto tasso di informatività, dovuto all'istituzione di un'inedita identità

¹⁹ Garavelli, *Manuale di retorica*, p. 135. Cfr. anche Castiglione, *Difficulty in Poetry: A Stylistic Model*, London, Palgrave, 2019, pp. 140-1.

²⁰ Jodłowiec Maria, *Indeterminacy in Verbal Communication: A Relevance-Theoretic Analysis of Aphorisms*, in «Studia Linguistica Universitatis Jagellonicae Cracoviensis», 133 (2016), p. 8 (trad. mia). Cfr. anche Silvia Alaura: «La linea di demarcazione tra proverbi, detti, motti, sentenze, aforismi è assai sottile e spesso difficile da definire», *Proverbi e massime di saggezza nell'Anatolia ittita: morfologia e contesti*, in «Studi Epigrafici e Linguistici», 31 (2014), p. 111.

fra enti dalle connotazioni ossimoriche, avvicina l'enunciato all'oracolo, a causa del rovesciamento del senso comune di cui il proverbio è invece garante.

La memorabilità del verso montaliano, in particolare, pone un problema di metodo perché dimostra che generalità e trasmissibilità non sono inscindibili. Sul piano teorico, le soluzioni possibili mi sembrano due. La prima è quella di ammettere che questo verso, non avendo carattere di generalità a causa della narrazione in prima persona, non è una sentenza. Seguendo questa logica, la trasmissibilità e la memorabilità si estenderebbero almeno a un'altra tipologia di enunciato, che potremmo chiamare dell'esperienza o della rivelazione esemplare. La seconda soluzione consiste nell'allargare le maglie del concetto di generalità, includendovi parametri lessicali (per es. la generalità di termini quali «male» e «vivere») che possono controbilanciare l'uso della prima persona e/o di referenti particolari. In sede analitica, si adotterà la prima soluzione, in quanto essa consente un discrimine netto fra sentenze prototipiche e "semi-sentenze". Al tempo stesso, ci si soffermerà occasionalmente anche su queste ultime, al fine di mostrare che la generalità dei concetti può trascendere la singolarità dell'esperienza rappresentata, facendosi dunque memorabile e trasmissibile.

È proprio la pregnanza di un lessico-base dalle venature esistenziali, e/o delle inferenze che se ne possono trarre, a conferire ai due versi di Montale ed Eliot un peso tematico che li rende fondamentali nella *dianoia* del testo, soddisfacendo quella convenzione della significanza in cui Culler rintraccia una delle aspettative fondamentali legate alla fruizione del testo lirico:

Scrivere una poesia implica rivendicare significanza per un costrutto verbale che si produce. Il lettore si avvicina a una poesia supponendo che questa, per breve che sia, contenga almeno implicitamente potenziali tesori che lo ripagheranno dell'attenzione profusa²¹

Prima di avviarsi all'analisi dei quattro autori, resta da approntare una tassonomia delle sentenze in poesia che stia alla base di un modello analitico-interpretativo generale. Questo è l'obiettivo della sezione successiva.

2. *Per una tassonomia delle sentenze in poesia*

Per essere sentenzioso, un enunciato dovrà soddisfare un certo numero di criteri formali. Quanti, e quali? È possibile distinguere i criteri essenziali dai facoltativi?

²¹ Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, London, Routledge, 2002², p. 205 (trad. mia).

Un piccolo ma rappresentativo corpus potrà aiutare a rispondere a queste domande. Si considerino i seguenti esempi:

- 1) Solo l'amare, solo il conoscere | conta²²
- 2) Tutto, si sa, la morte dissigilla²³
- 3) Quanta poca vita rimane in un saluto²⁴
- 4) C'è saggezza in questa | durata della terra²⁵
- 5) Poche cose hanno senso quanto il suicidio²⁶
- 6) Non c'è amore in un incrocio²⁷
- 7) Più misteriosa della morte è la domenica²⁸
- 8) La poesia è quel che resta | quando si è stanchi di lavorare²⁹
- 9) Le cose non accadono | a quelli che spariscono³⁰
- 10) Per immortalare | il vento possiamo soltanto | ritrarre le cose che muove³¹

Tabella 1. Esempi di sentenze poetiche

Tutti gli esempi soddisfano quattro criteri, di cui i primi tre sono relativi all'*elocutio* e il quarto alla *dispositio*: (a) presente indicativo non-deittico (atemporale od onnitemporale); (b) lessico basilare e astratto («amare», «morte», «vita»...), includendo in quest'ultimo «cose» in senso generalizzante (esempi 5, 9 e 10), e termini concreti ma dalle immediate risonanze allegoriche o simboliche;³² presenza di verbi stativi (c) come «rimane», «lasciano» «c'è», o

²² Pier Paolo Pasolini, *Il pianto della scavatrice*, vv. 1-2, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957.

²³ Vittorio Sereni, *Le sei del mattino*, v. 1, *Poesie*, Milano, Mondadori, a cura di Dante Isella, 1995, p. 120.

²⁴ Milo de Angelis, *Nel cuore della trasmissione*, v. 15, *Poesie*, Milano, Mondadori, 2008, p. 231.

²⁵ Massimo Gezzi, *La memoria di una terra*, vv. 12-13, *L'attimo dopo*, Roma, Sossella, 2009.

²⁶ Federico Italiano, *Frammenti di una guerra*, v. 6, *Habitat*, Roma, Elliot, 2020, p. 56.

²⁷ Alberto Cellotto, *I paesi sono rimasti dove erano...*, v. 7, da *Non essere*, Montecassiano, Vydia, 2019, p. 19.

²⁸ Fernanda Woodman, *Dolmen*, v. 1, *Più misteriosa della morte è la domenica*, Milano, Sartoria Utopia, 2019, p. 33.

²⁹ Gerardo Iandoli, *Era*, vv. 9-10, *Arrevuoto*, Salerno, Oèdipus, 2019, p. 14.

³⁰ Carmen Gallo, *Ricostruire l'animale...*, vv. 11-12, *Le fuggitive*, Torino, Aragno, 2019, p. 24.

³¹ Riccardo Socci, *Domenica, piove. Sul marciapiede*, vv. 15-17, *Lo stato della materia*, Osimo, Arcipelago Itaca, 2020, p. 13.

³² Nel definire l'epifonema (vd. nota 33), Garavelli cita due versi di Montale («un lauro rinsecchito non dà foglie | neppure per l'arrosto») che si presentano come sentenza benché il criterio del lessico basilare e astratto non venga rispettato. Chiaramente, l'effetto-sentenza si deve

comunque a bassa carica dinamica, come «dissigilla» e «immortalare»; e posizione forte (d), con due casi in *incipit* (1, 2), tre al centro del testo (4, 6, 8), quattro in *explicit* (3, 5, 9, 10),³³ mentre uno (7) costituisce un'intera poesia monoversale e addirittura intitola il libro di cui fa parte; i criteri (a), (b) e (c) appaiono essenziali nel delimitare linguisticamente la sentenza, mentre (d), appartenendo alla *dispositio*, è una legge probabilistica che, almeno in questo piccolo corpus, non viene mai disattesa. I referenti indefiniti, invece, li troviamo solo in (2), con «tutto»; in (5) e (10), con «cose»; e in (9), ancora con «cose» e con «quelli». La modesta diffusione di questo tratto semantico induce, piuttosto che a conferirgli lo status di criterio facoltativo o scartarlo del tutto, ad accorparlo al criterio (b). Tale operazione appare legittima perché referenti indefiniti e sostantivi astratti sortiscono entrambi effetti di indeterminazione, di evocazione vaga. Il criterio (b) sarà pertanto rinominato lessico basilare e astratto e/o referenti indefiniti.

A questi quattro criteri se ne possono aggiungere altri. Il quinto è l'integrità sintattica (e), che solo in (2) è appena turbata da una incidentale bisillabica di appello al senso comune. È comprensibile che la memorabilità e quindi il potenziale di trasmissione memica abbiano come prerequisito l'integrità sintattica: l'interpolazione di incidentali o parentetiche, l'uso dell'iperbato e di altre figure di dislocazione, e a maggior ragione della sospensione e dell'asintatticismo, colpirebbero al cuore la proposizione, e con essa la sua trasmissibilità. Sorta di corollario di (e), perché anch'esso legato a esigenze di memorabilità e trasmissibilità, è il criterio della coincidenza di verso e frase (f), che però si realizza solo in metà degli esempi.³⁴ (f), criterio formale ma non linguistico, si configura dunque come legge probabilistica, al pari di (d). Una versione più forte – benché ancora probabilistica – di questo criterio potrebbe essere l'assenza di enjambment estremi (f₁).³⁵ Criteri più periferici e quindi facoltativi sono infine l'uso della negazione (g), presente in (5), (6) e (9), e di avverbi con polarità assoluta (h) come «mai», «sempre», «ovunque» (non

al fatto che «lauro» è convenzionalmente associato alla poesia, un termine astratto che è il vero referente del discorso.

³³ In retorica, tali sentenze sono dette *epifonemi*, l'epifonema essendo «una sentenza posta a conclusione di un discorso» (Garavelli, *Manuale di retorica*, p. 248). Poco dopo, la studiosa riporta la posizione di Fontanier, che estende il termine a sentenze che si trovano anche «all'inizio e al cuore di un ragionamento» (*ibid* 249). Tale termine sarebbe pertanto l'iponimo più preciso per descrivere le sentenze del piccolo *corpus* riportato nella Tabella 1.

³⁴ Nell'esempio (9), «le cose non accadono» dà l'illusione momentanea di poter essere letta come una frase completa.

³⁵ Per enjambment estremi si intendono quelli in cui l'a capo spezza un sintagma anziché una frase. Cfr. Samuel R. Levin, *The Semantics of Metaphor*, Baltimora, London, John Hopkins University Press, 1971, p. 183.

presenti in questo corpus, ma spesso rinvenibili in De Angelis, cfr. 5.2), o (i) con valore limitativo («solo», in 1, «soltanto», in 10).

Per una maggiore facilità di consultazione, i criteri sono riassunti nella tabella sotto.

<p><i>Criteri essenziali (linguistici)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>presente indicativo non-deittico</u> • <u>lessico basilare e astratto e/o referenti indefiniti</u> • <u>verbi stativi o a bassa carica dinamica</u> • <u>integrità sintattica</u> <p><i>Criteri facoltativi (linguistici e formali)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>posizione forte (incipit, centro, explicit)</u> • <u>assenza di enjambment estremi</u> • <u>negazione</u> • <u>avverbi con polarità assoluta</u> • <u>avverbi con valore limitativo</u>

Tabella 2. Criteri essenziali e facoltativi per l'identificazione delle sentenze poetiche

Questo identikit stilistico guiderà l'identificazione delle sentenze in Annino, De Angelis, Giovenale e Mazzoni. Un uso elastico di tali criteri consentirà, inoltre, di isolare forme-limite, per esempio il proverbio parodico «dovunque c'è un piffero c'è piazza»,³⁶ dove tutti i criteri essenziali e alcuni facoltativi sono rispettati eccetto quello, cruciale, del lessico basilare. Ne risulta una forma ibrida, sentenziosa nell'incedere ma dal contenuto privato di pregnanza semantica.³⁷

Per quanto utile, identificare e descrivere le sentenze costituisce solo un primo momento analitico. Il secondo, più fruttuoso dal punto di vista della poetica, consiste nell'esaminarne la funzione e l'effetto in base ad alcuni parametri discorsivo-pragmatici. Il primo è la frequenza degli enunciati sentenziosi, calcolata sul numero delle pagine di testo.³⁸ Questo parametro consente di misurare il tasso

³⁶ Marco Giovenale, *Storie interne: 1, balena*, v. 9, *Strettoie*, Osimo, Arcipelago Itaca, 2017, p. 38.

³⁷ Probabilmente una permutazione del proverbio «suonare il piffero della rivoluzione», dove «rivoluzione» è sostituito dalla sineddoche «piazza», mentre lo scheletro sintattico è memore di quello dello slogan pubblicitario «Dove c'è Barilla c'è casa», con effetto parodico.

³⁸ Questa è una misura approssimativa – calcolare la proporzione delle sentenze rispetto al totale degli enunciati assicurerebbe una maggiore precisione. Seguire quest'altro metodo sarebbe stato tuttavia impossibile a causa dell'asintatticismo di Giovenale, che avrebbe impedito di isolare molti enunciati. Inoltre, poiché i lettori non sono parser che scansionano meccanicamente i testi, un computo a grana meno fine consuona meglio con l'esperienza di lettura.

percepito di sentenziosità di un'opera. Il secondo è l'integrazione nel co-testo, cioè la presenza o meno di elaborazioni scaturite dalla sentenza o a questa preliminari. Per esempio, alla sentenza sottolineata nell'estratto qui sotto ne seguono altre che ne espandono il nucleo proposizionale; a queste si aggiungono ulteriori enunciati con funzione esplicativa. Si può perfino affermare che la sentenza regge concettualmente l'intero co-testo:

C'è saggezza in questa
durata della terra, nella muta decisione
delle cose che restano. Persino nel peso
che invecchia i lineamenti, c'è saggezza:
passano gli uomini, si arrendono allo spazio,
e nel farlo si convincono
che passare è il loro unico motivo
per essere nel mondo.³⁹

La sentenza è integrata discorsivamente al resto della poesia, con un effetto centripeto di necessità anziché uno centrifugo di estemporaneità. L'esportabilità di una sentenza, al contrario, è la sua capacità di rendersi autonoma dal testo ospitante.⁴⁰ La sentenza sottolineata, benché integrata nel co-testo, potrebbe essere esportata in contesti comunicativi extra-letterari in virtù della sua brevità e semplicità sintattica, nonché della basilarietà dei suoi campi semantici («terra», «saggezza»). Altro parametro importante è il grado di assertività, cioè il livello di fiducia epistemica del locutore nei confronti dei contenuti che esprime.⁴¹ Il grado di assertività di un enunciato dipende dalla presenza o meno di segnali che ne attenuino la forza perlocutoria. Strategie attenuative tipiche sono le ipotetiche introdotte dal «come», gli avverbi epistemici come «forse», gli avverbi di frequenza senza polarità assoluta come «spesso», verbi come «parere» e «sembrare», il condizionale, la deissi spaziotemporale, la forma interrogativa, la delega della sentenza a un personaggio altro dall'io empirico dell'autore.

Concludo questa sezione con una tassonomia che riassume gli argomenti sinora proposti. La tassonomia è rappresentata nel diagramma sottostante, e giustificata subito dopo da un ulteriore parametro, il grado di confutabilità.

³⁹ *La memoria di una terra*, vv. 12-19, *L'attimo dopo*.

⁴⁰ Cfr. Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 368.

⁴¹ Riguardo a quest'ultimo indicatore, si è data una definizione più ristretta rispetto a quelle di Giovenale («momento/postura "io autore [ti] sto dicendo che"»), *Cambio di paradigma*, Zublena («dantesca "volontade di dire" che contrassegna la poesia lirica», Zublena, quarta di copertina di Giovenale, *Osservazioni*, Pavia, Blonk, 2020), o rispetto all'accezione di assertività nei termini di un patto implicito nella fruizione del testo lirico (Picconi, *Pragmatica della non-assertività*).

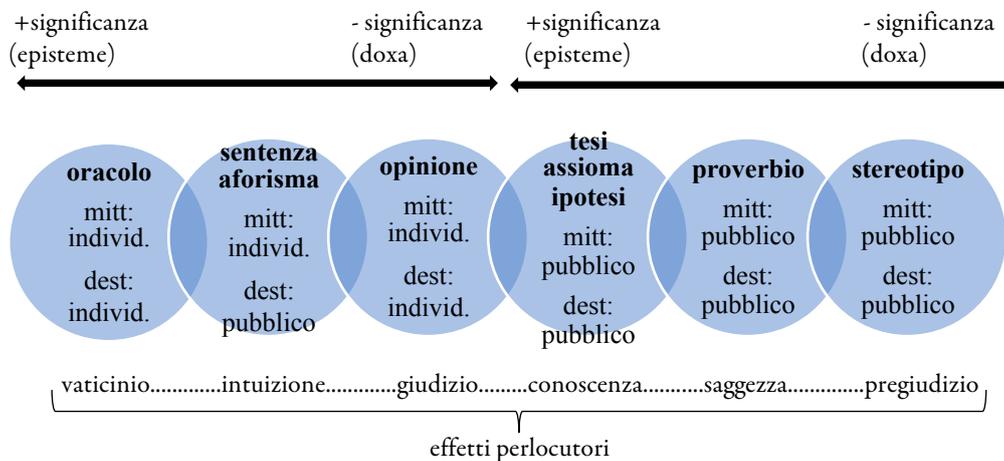


Fig. 1. Una tassonomia generale delle sentenze nel discorso

Le forme prototipiche di sentenza, dall'oracolo allo stereotipo (da intendersi come una forma degradata del proverbio), sono raggruppate a seconda che la fonte dell'enunciazione sia individuale (oracolo, sentenza/aforisma, opinione intesa come giudizio soggettivo) o pubblica (tesi/assioma/ipotesi, proverbio, stereotipo). All'interno di ciascuna triade, ogni tipo è collocato in ordine decrescente da sinistra a destra in base alla significanza percepita, secondo due paradigmi divergenti che, semplificando, chiamerei religioso e secolare: nel caso della conoscenza privata, la confutabilità assume valore positivo in quanto aumenta l'informatività e quindi l'effetto di intuizione o rivelazione; nel caso della conoscenza pubblica, la confutabilità assume valore negativo perché espone all'inaffidabilità o poca autorevolezza della fonte, e quindi anche della tradizione a cui essa rimanda.

Il grado di confutabilità di una sentenza, ancorché difficile da determinare con precisione, aiuta a comprendere gli effetti di una sentenza e distinguere diversi tipi. Nel paradigma secolare, in ordine di confutabilità decrescente, si va dagli assiomi (per es. quello di Euclide, «tra due punti qualsiasi è possibile tracciare una e una sola retta»), per definizione irrefutabili, alle ipotesi scientifiche non falsificate («l'energia è uguale alla massa moltiplicata per il quadrato della velocità della luce»: $E=mc^2$); alle tesi afferenti a varie discipline umanistiche (per es. «la politica comincia quando non esistono più eventi illeggibili o pure vittime», Mazzoni), alle quali si possono opporre contro-argomentazioni; alle opinioni e ai proverbi, che potrebbero essere intesi come tesi deboli, rivedibili; fino agli stereotipi, dei quali è spesso facile dimostrare la falsità. Nel paradigma religioso, il responso oracolare è altrettanto irrefutabile quanto l'assioma matematico, con la differenza che l'inconfutabilità è una funzione della fonte e non del contenuto.

Filosofi, scrittori e poeti, con le loro massime, aforismi e sentenze, sembrano oscillare fra il richiamo secolare all'esperienza tipico di tesi e proverbi, e quello oracolare del prestigio della fonte: non è inutile ricordare la concezione iniziatica della poesia che attraversa il modernismo e si spinge fino al tardo modernismo, esaminata a fondo da Anthony Mellors a partire da Ezra Pound, Charles Olson e Jeremy H. Prynne.⁴²

Come l'oracolo, l'aforisma e la sentenza poetica devono avere un alto grado di confutabilità per poter stimolare il lettore. Non è necessariamente vero, infatti, che c'è saggezza nella terra, che la morte libera («dissigilla»), che un incrocio esclude la visione dell'amore. Al tempo stesso, tuttavia, le sentenze poetiche non vanno confutate, perché l'implicito patto lirico è che il lettore si fidi a prescindere della rivelazione del poeta. A nessuno verrebbe in mente di contraddire Eliot cercando di provare che aprile è un mese generoso. "Confutare" una sentenza poetica è possibile solo all'interno di un'altra opera poetica, cioè attraverso il dialogo intertestuale, l'allusione o la parodia. La crisi di questo patto implicito si apre quando la poesia si ibrida programmaticamente con altri generi, introducendo tesi che sembrano bucare i confini della finzione, in tal modo sfidando il lettore a *non* sospendere il giudizio: è questo il caso emblematico, come vedremo, di Mazzoni.

3. *Corpus e ipotesi di lettura*

Il corpus analizzato consta di quattro libri pubblicati negli ultimi cinque anni: *Le perle di Lochness*, di Cristina Annino;⁴³ *Linea intera, linea spezzata*, di Milo De Angelis;⁴⁴ *La pura superficie*, di Guido Mazzoni;⁴⁵ e *Strettoie*, di Marco Giovenale.⁴⁶ Questi autori, ancorché non esauriscano affatto la gamma di possibilità della sentenza nella poesia contemporanea italiana, sono stati scelti in virtù dell'importante percorso poetico che li contraddistingue, sia pure con differenze non trascurabili circa la diffusione e ricezione delle loro opere, e la loro conseguente collocazione nel canone: centrale per De Angelis, alquanto marginale per Annino, e intermedia per Mazzoni e Giovenale.

In tutti e quattro i libri la forma-sentenza assume, per motivi e in modi diversi, un'importanza particolare. La poesia di Annino, afferma Siti, «più che sul

⁴² Anthony Mellors, *Late Modernist Poetics: From Pound to Prynne*, Manchester, Manchester University Press, 2005.

⁴³ Cristina Annino, *Le perle di Lochness*, Osimo, Arcipelago Itaca, 2019.

⁴⁴ Milo de Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, Milano, Mondadori, 2021.

⁴⁵ Guido Mazzoni, *La pura superficie*, Roma, Donzelli, 2017.

⁴⁶ Giovenale, *Strettoie*.

sentimento e sull'emozione, punta sulla conoscenza»: ⁴⁷ non stupirà pertanto riscontrare nel suo lavoro, come ho fatto in sede di recensione, ⁴⁸ una vena aforistico-proverbiale. Nonostante l'intuizione di Siti, la critica sembra essersi concentrata sugli aspetti meno "esportabili" dell'opera di Annino: l'oscurità (ancora Siti), «la difficoltà di riportare la sua scrittura poetica ai modi più praticati della nostra poesia», ⁴⁹ la cifra «straniante, disorientante», ⁵⁰ la mimesi di un'argomentazione defunzionalizzata. ⁵¹ Un'analisi delle sentenze in Annino valorizzerebbe il potenziale di trasmissibilità della sua poesia, finora messo in ombra dall'enfasi sugli aspetti summenzionati.

Attributi di oracularità e sapienzialità accompagnano da sempre la poesia deangelisiana. In continuità con questa vulgata – in parte sostenuta da molti commentatori, in parte incoraggiata dall'autore stesso –, *Linea intera, linea spezzata* richiama, fin dal titolo, la letteratura sapienziale cinese, e in particolare *Il libro dei mutamenti (I Ching)*. Tale vulgata non è esente dal rischio di equivoci: come già mise in guardia Pagnanelli oltre trent'anni fa, «la pretesa e ormai leggendaria pretesa di sibillinità e orfismo di De Angelis è tale solo per chi vuole affrontarlo con gli strumenti di una "raison" cartesiana». ⁵² Più di recente, Maria Borio ha ribadito che «De Angelis ha molto poco in comune con l'orfismo storico». ⁵³ De Angelis è in effetti un autore talmente canonizzato che la difficoltà, come scrivevo altrove, risiede nel «non cadere nella tentazione di mutuare acriticamente immagini e categorie interpretative vulgate da molti commentatori, e qualche volta da De Angelis stesso». ⁵⁴ Analizzare le sentenze nella sua ultima opera potrà aiutare a capire quanta parte del discorso critico è una diretta emanazione dei testi, e quanta si è invece imposta autonomamente da essi, in una sorta di *bias* di conferma per cui si trova soltanto quello che si vuole cercare.

Mazzoni, ne *La pura superficie*, ibrida lirica e saggistica, costruendo una poesia per tesi il cui discorso Galaverni ha definito «esegetico e refertuale, nitido e

⁴⁷ Walter Siti, *Gli organi sopra i vestiti*, in «Kamen», (2001), 18, p. 179.

⁴⁸ Davide Castiglione, recensione a *Le perle di Lochness*, su *Poesia del nostro tempo*.

⁴⁹ Roberto Galaverni, recensione a *Anatomie in fuga*, in «La Lettura. Corriere della sera», (2016), p. 25.

⁵⁰ Laura Toppan, recensione a *Le perle di Lochness*, in «Semicerchio», (2020), pp. 84-86.

⁵¹ Michele Ortore, *Qualcosa dei venti. Sulla poesia di Cristina Annino*, su *Treccani*.

⁵² Remo Pagnanelli, recensione a *Terra del viso*, in «Marka», (1985).

⁵³ Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 123.

⁵⁴ Davide Castiglione, nota su *Memoria III*, di Milo de Angelis, su *Alma Poesia*.

assertivo», e dal tono «imparziale e sentenzioso».⁵⁵ Tale assertività contribuisce non poco al senso di scacco e irreversibilità che è difficile non provare leggendo il libro, ed è forse fra le cause principali di una ricezione polarizzata fra il plauso generale per l'aver scritto un libro «coraggiosamente lucido»⁵⁶ e la riserva – unica voce fuori dal coro, benché autorevole – di Galaverni nei confronti di un discorso che «teme il relativo, i dubbi, le possibilità di approssimazioni, le smentite».⁵⁷ Dell'assertività in Mazzoni si coglieranno due sfumature principali: da una parte, una sorta di anelito sapienziale, evidente nei rifacimenti da Stevens; dall'altra, la frontalità, la ricerca di una «visibilità ed esteriorizzazione totali»⁵⁸ il cui corrispettivo tonale è una «voce che in modo categorico parla e definisce».⁵⁹

Per *Strettoie*, di Giovenale, vale infine un discorso *a negativo*: questo autore si è infatti espresso, più volte e da una prospettiva militante, contro l'assertività. Le sentenze, il tipo di enunciato più esplicitamente assertivo, sono dunque un banco di prova cruciale per verificare l'intrecciarsi di teoria e prassi. Due sono le ipotesi al vaglio circa i risultati dello spoglio: (a) una quota irrilevante di sentenze; oppure (b), una messa in crisi delle stesse che ne ostacoli l'univocità e la trasmissione gerarchica da autore a lettore. Il secondo scenario, in particolare, si accorderebbe all'operazione complessiva di Giovenale, interessato a mostrare «la fallibilità della comunicazione ordinaria, le giunture lasche, gli scivolamenti superficiali del senso comune».⁶⁰ Al tempo stesso, il *trobar clus* di questo autore, la sua esibita intransitività, fanno spesso pensare non tanto a una rimozione dell'io che enuncia, quanto a una sua repressione o differimento, che dà origine a un discorso obliquo (di «addensamento enigmatico» parla infatti Minciocchi).⁶¹ Pare legittimo formulare un'ulteriore ipotesi, corollario della precedente: l'elusione dell'assertività comporterebbe l'intensificazione di strategie di indebolimento dei nessi logici, ellissi e decostruzione del discorso, già avviati da

⁵⁵ Roberto Galaverni, recensione a *La pura superficie*, in «La lettura. Corriere della sera», (2017), p. 23. Si noti il nesso di assertività e sentenziosità, già discusso nelle sezioni precedenti. La «lucida assertività» del libro è stata rilevata anche da altri commentatori, per esempio da Mario De Santis, *Se la vita è solo "live"*, in «Robinson», (2017), p. 24.

⁵⁶ Stefano Colangelo, *Le cose che arrivano, senza protezioni*, in «Alias. Il Manifesto», (2017), p. 1.

⁵⁷ Roberto Galaverni, *ibid.*

⁵⁸ Daniele Lo Vetere, *Un fraterno diagnosta. Su La pura superficie di Guido Mazzoni*, su *La letteratura e noi*.

⁵⁹ Roberto Galaverni, *ibid.*

⁶⁰ Cecilia Bello Minciocchi, recensione a *Strettoie*, su *Malacoda*.

⁶¹ *Ibid.*

Mallarmé e diffusi nella poesia modernista.⁶² Per quanto paradossale possa sembrare, aggiramento dell'assertività e restaurazione dell'oracolo in forma stravolta verrebbero a coincidere.

4. Risultati dell'analisi

L'analisi è ripartita in quattro sottosezioni dedicate ai rispettivi autori. Per ragioni di spazio, ma anche per non scadere in un'analiticità meccanica, non verranno presi in esame tutti i parametri del modello e tutte le sentenze previamente identificate. Ci si limiterà, piuttosto, ai parametri e alle sentenze che appaiono decisivi per caratterizzare ciascuna poetica e tentare di rispondere alle ipotesi formulate nella sezione precedente.

5.1 Annino: *Le perle di Lochness*

In base ai criteri summenzionati, sono state identificate 73 sentenze prototipiche nelle 83 pagine che ospitano i testi:⁶³ quasi una per pagina (0.88), avvalorando l'ipotesi di una consistente vena proverbiale-aforistica in Annino.⁶⁴ La loro distribuzione non è uniforme: si va da testi interamente narrativo-figurativi del tutto privi di sentenze, ad altri in cui se ne accavallano diverse, fino a formare dei *cluster* che vanno a costituire – specialmente nelle prose – veri e propri passi argomentativi. Al netto di queste discontinuità, le sentenze agiscono come un basso continuo enunciativo, che fa da contrappunto alla dominante narrativo-figurativa (quasi sempre straniante) dei testi. Questo andamento è illustrato dal grafico sottostante.

⁶² Cfr. Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 150, e Sylvia Adamson, *The Literary Language*, a cura di Suzanne Romaine, *The Cambridge History of the English Language, 4, 1776–The Present Day*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 641. Sull'indiciffrabilità e l'oscurità della poesia moderna, cfr. anche Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, pp. 164-171.

⁶³ Le pagine bianche, e quelle che ospitano elementi del paratesto (epigrafi, dediche, ringraziamenti, note, indice) sono state escluse dal computo. La stessa procedura verrà seguita per gli altri autori.

⁶⁴ A queste 73 sentenze se ne potrebbero aggiungere 9 che, pur mancando di uno dei requisiti fondamentali (per es. il referente indefinito) hanno effetto di evento memorabile e dunque sentenzioso (per es. «urla alle scale, tanto per / darsi in viso le colpe della specie», *Colosseo*, vv. 22-23, *Le perle*, p. 25), oppure di pregiudizio, che parte dal singolare per estendersi al generale («Luis è democratico come tutti i famosi», *José Luis Pieta, ivi.*, p. 38, dove la premessa implicita *tutti i famosi sono democratici* è una sentenza vera e propria).

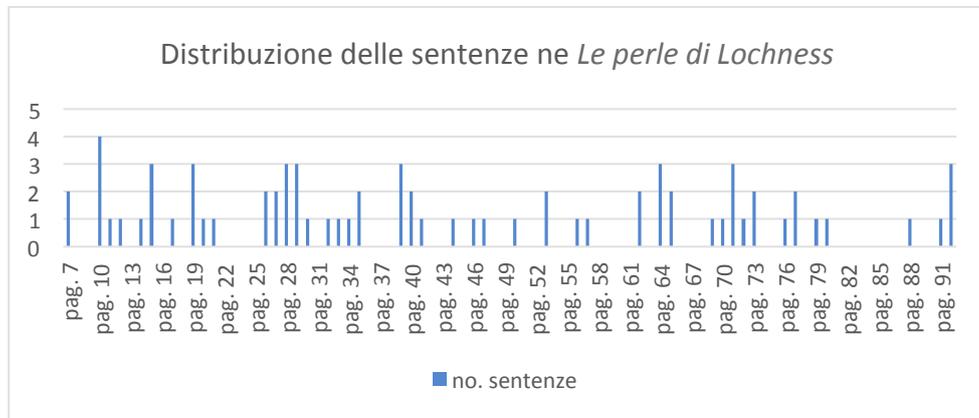


Fig. 2. Distribuzione delle sentenze ne *Le perle di Lochness*.

Già in apertura di libro, in una breve premessa in prosa, troviamo due sentenze fra loro logicamente implicate:⁶⁵

- (1) il nobile Poeta mostra (con l'amico della volpe, il divo e altri) che la cultura nostra, imitativa com'è, priva l'uomo di unicità, giacché il pensare collettivo rifà all'infinito multipli⁶⁶

L'effetto complessivo di (1) oscilla fra conoscenza e intuizione: la prima sentenza è assimilabile a una tesi di filosofia politica;⁶⁷ la seconda, più individuale nell'espressione, e perciò meno confutabile, sembra collocarsi fra l'aforisma e l'oracolo. A livello proposizionale, queste sentenze anticipano due temi fondanti del libro: celebrazione della singolarità e orrore per l'imitazione. Introducendo il lettore alla *dianoia* del discorso anniniano, questa premessa funziona insomma come un proemio. Un simile grappolo di sentenze, tematicamente legate a (1), ma stavolta in versi, è in *Mosche*, poche pagine dopo (corsivo nell'originale):

- (2) *L'anima dell'uomo
ricopia tutto, ma scorda
spesso lo spirito che esiste
ovunque vaga.*⁶⁸

⁶⁵ Ho contato due sentenze a livello enunciativo (sottolineate nel passaggio), anche se l'incidentale *imitativa com'è* ne introduce una terza a livello proposizionale (= la nostra cultura è imitativa).

⁶⁶ *Il nobile poeta...*, Annino, *Le perle*, p. 7.

⁶⁷ Viene in mente l'anarchico-individualista Max Stirner e il suo *L'unico e la sua proprietà*, Milano, Mursia, 2003 (Ed. Or. *Der Einzige Und Sein Eigentum*, Verlag von Otto Wigand, Lipsia, 1845).

⁶⁸ *Mosche*, *ivi*, p. 15.

La contrapposizione anima-spirito rimanda a una poetica essenzialmente metafisica, nonostante la gerarchia platonica fra idea (anima) e copia venga rovesciata.⁶⁹ La bassa confutabilità delle sentenze le avvicina più ad aforismi che a tesi, generando effetti di intuizione. Le tesi afferenti a forme di conoscenza istituzionalizzata (scienze, psicologia, sociologia...) sono estranee al sentire di Annino, secondo cui la cultura andrebbe usata «anche come interpretazione umana del mondo, non solo intellettuale».⁷⁰

Nelle prose incluse nel libro (ma risalenti al 1972-1978, come chiarisce l'autrice in nota), le sentenze richiamano più da vicino il proverbio, sortendo effetti di saggezza più che di intuizione, giusta anche la distensione narrativa speculare alla versificazione franta delle poesie, e un sotteso appello all'esperienza. Rino, protagonista di una prosa eponima, offre la sponda per alcune riflessioni sul fallimento:

- (3) Ci sono infiniti modi di vivere ma pochi di fallire, e ognuno di questi merita del rispetto.⁷¹
- (4) Il fallito tira a indovinare e spera sempre, come un giocatore.⁷²
- (5) Qualsiasi fallito ha uno strano fascino dovuto allo spostamento di rotta che è la sua esistenza.⁷³

Questo tema ha maggiore attinenza con la realtà intramondana rispetto a quello dell'anima e della copia, basato com'è sull'osservazione di vite individuali. In (3), la forma-proverbio è allusa da quasi-antonimi («infiniti» vs. «pochi»); in (4) e (5) ai referenti astratti («modi di vivere», «di fallire») ne subentrano di concreti ancorché indeterminati, con l'individuazione di un tipo («il fallito», «qualsiasi fallito», «un giocatore»). Se per (4) si può ancora parlare di aforisma-proverbio, (5) sfuma più decisamente in aforisma per via di una maggior quota di individuazione stilistica: la metafora convenzionale della vita come cammino⁷⁴ viene prima specificata («spostamento di rotta») e poi elaborata da una similitudine acustica che genera un evento figurativo: l'esistenza del fallito, con la

⁶⁹ Di «voglia di metafisica» parla opportunamente Walter Siti nella sua recensione a *Chanson Turca* in *Rassegna della poesia italiana*, «Nuovi Argomenti», 60 (2013), p. 198.

⁷⁰ Comunicazione personale dell'autrice, 19 maggio 2021.

⁷¹ *Rino, ivi*, p. 29.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Cfr. George Lakoff e Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, Chicago University Press, 1980.

sua rotta deviata, «ti passa accanto simile all'idea aggressiva del muro del suono».⁷⁵

Altre sentenze, anziché alludere al proverbio, lo riprendono letteralmente, al limite alterandolo in un processo di *scrambling* intertestuale:⁷⁶

- (6) Mai
puntare il mondo su un cavallo solo⁷⁷
- (7) ognuno
porta acqua alla propria fonte⁷⁸
- (8) Acqua
cheta che rovina ogni ponte⁷⁹

Diversamente dall'esempio di Giovenale già considerato («dovunque c'è un piffero c'è piazza»), l'effetto di queste alterazioni è oracolare, non comico-umoristico: risemantizzato dal contesto della poesia, il proverbio perde di senso comune, acquistando in forza figurale e allegorica. Per esempio, il co-testo che precede (7) è riferito a pazienti in un ospedale («in ospedali senza elicottero né | ali; tutti spariti, tutti senza corrente, | remissivi, folli», vv. 1-3): una lettura del proverbio secondo il senso comune del tornaconto personale va esclusa, essendo i pazienti già privati di salute fisica e mentale, di libertà. La sostituzione di «mulino» con «fonte», poi, apporta connotazioni spirituali, contrapposte a quelle di prosperità economica associate al mulino.

Ci sono altri due aspetti su cui è utile soffermarsi. Il primo è la bassa integrazione di queste sentenze nei rispettivi co-testi, il che non sorprende vista la «potente forza centrifuga»⁸⁰ della scrittura anniniana, dove coesione discorsiva e coerenza figurale sono interrotte di continuo. Questi tasselli intellegibili emergono inattesi da un turbinio di metamorfosi, iperboli e surrealismi. Tale contrasto esalta ulteriormente la loro leggibilità, generando effetti di intuizione imprevista: di illuminazione, rimbaudianamente parlando.⁸¹ Il secondo aspetto afferisce all'attenuazione dell'assertività tramite strategie quali: modulazione

⁷⁵ *Rino, ivi*, p. 29.

⁷⁶ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, p. 138.

⁷⁷ *L'amico della volpe*, vv. 12-13, *ivi*, p. 12.

⁷⁸ *Giaculatoria*, vv. 3-4, *ivi*, p. 14.

⁷⁹ *Madame la polka*, vv. 11-12, *ivi*, p. 64.

⁸⁰ Daniela Marcheschi, *Antologia di poeti contemporanei. Tradizioni e innovazione in Italia*, Milano, Mursia, 2016, p. 65.

⁸¹ Un esplicito riferimento a Rimbaud si trova nella già citata prosa *Rino, ivi*, p. 28.

interrogativa («Hai visto | mai che sia un dono | essere nato?»);⁸² modulazione ipotetica («se quel | che esiste passa, questi | oboisti senza testa suoneranno | un giorno come paglia sul mare»);⁸³ appello al senso comune («A volte si sa, | si perde un senso o due»);⁸⁴ «ogni stranezza | distrae dall'intero, certo»);⁸⁵ filtro emotivo-soggettivo («mi fa orrore chi ha tutto il mondo in una scatola e non si accontenta»);⁸⁶ e dialogismo interno al testo, come in *Paglia a volo con Céline*, dove una sia pur garbata insinuazione («“É il Novecento un'aurora?”») è bruscamente contraddetta da una replica assertiva («Macché! Non è vero, nessuno | è importante»);⁸⁸ corsivo nell'originale). Queste strategie rivelano un istinto anti-ipostatizzante, che si rifiuta di abitare verità che non siano relative e negoziabili, e che vanno sempre sottoposte al vaglio dell'esistenza particolare, del suo ascolto incessante.

5.2 De Angelis: *Linea intera, linea spezzata*

Lo spoglio di *Linea intera, linea spezzata* ha dato risultati inattesi, dimostrando che la fama di De Angelis quale autore oracolare o sapienziale non va ricercata – perlomeno in questa fase avanzata della sua produzione – in un uso pervasivo delle sentenze. Il loro numero è infatti basso: 30 su 93 pagine di testi, per una media di circa una sentenza ogni tre pagine: un terzo di quella rilevata in Annino. La distribuzione è mostrata nel grafico sotto (il picco di p. 21 sarà commentato a breve):

⁸² *Suicidio*, vv. 12-14, *ivi*, p. 21.

⁸³ *Insonnia*, vv. 20-23, *ivi*, p. 32.

⁸⁴ *Il divo*, vv. 8-9, *ivi*, p. 26.

⁸⁵ *Il divo*, vv. 22-23, *ivi*, p. 27.

⁸⁶ *José Luis Piéto*, *ivi*, p. 40.

⁸⁷ *Paglia a volo con Céline*, v. 15, *ivi*, p. 10.

⁸⁸ *Ibid.*, vv. 16-17.

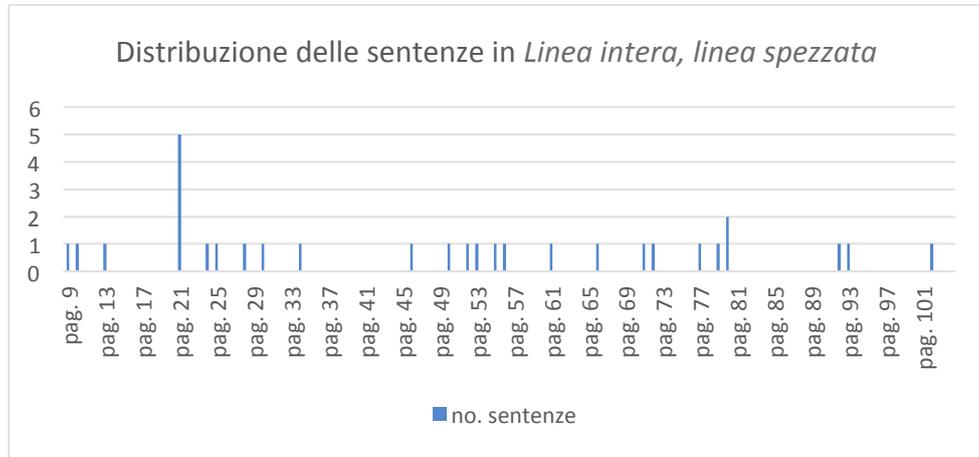


Fig. 3. Distribuzione delle sentenze in *Linea intera*, *linea spezzata*

La distribuzione si dirada ulteriormente se ci si sofferma sullo statuto pragmatico, spesso dubbio, di tali sentenze. Si prenda quella del testo incipitario:

- (9) tutto è come sempre
 ma non è di questa terra⁸⁹

Sarebbe forzato interpretare il verbo *essere* secondo un'accezione atemporale. La ripetizione di «non è di questa terra» nel co-testo immediatamente precedente – ma in un contesto narrativo-figurale – induce infatti il lettore ad ancorare (9) alla situazione specifica, limitandone l'autonomia e quindi la natura stessa di sentenza. Quanto si afferma appare intimamente legato alla situazione di volta in volta attraversata dall'io, che sia uno scrutinio finale (10) o una passeggiata sul lungolago (11):

- (10) tutto è silenzioso nei corridoi,
tutto è silenzioso per sempre⁹⁰

- (11) dimmi
perché ogni ora è trafitta da un sibilo violento⁹¹

⁸⁹ *Nemini*, vv. 7-8, De Angelis, *Linea*, p. 9.

⁹⁰ *Scrutinio finale*, vv. 11-12, *ivi*, p. 13.

⁹¹ *Intra*, v. 11, *ivi*, p. 28.

Come in (9), in (10) il parallelismo sintattico fa transitare quasi impercettibilmente da un enunciato descrittivo a uno sentenzioso, con effetti di “sfumato” che suggeriscono un’interdipendenza fra i due enunciati. Genericità e bassa informatività diminuiscono l’esportabilità di (10): solo ciò che precede ne determina il senso, saturandolo di sensazioni individuali ma partecipabili. In (11) l’assertività è attenuata dall’interrogativa indiretta, e la sua validità temporale dalla constatazione, al verso successivo, che ogni ora «non sente più il richiamo del mattino»: lo stato di cose in (11) è sopraggiunto più che connaturato al mondo; la sua natura di evento è sottolineata dal verbo «traffiggere», la cui dinamicità è tuttavia raggelata dalla forma passiva.

Le poesie di De Angelis, dunque, immettono nel qui-e-ora di una situazione che conferisce alla rivelazione un carattere di contingenza: le affermazioni possono certamente risultare assertive, persino perentorie, grazie all’uso tipico di pronomi indefiniti e avverbi temporali dalla polarità assoluta come «tutto», «ogni», «sempre»; tuttavia, raramente diventano esportabili.⁹² De Angelis aggira così quello che, dal punto di vista della propria poetica, potrebbe percepire come un rischio di trasmissibilità contenutistico-didascalica: il rischio cioè di fare della poesia un uso “proposizionale” che la ibriderebbe a discorsi situati al di fuori dello spazio lirico. Le sue sono spesso semi-sentenze: della sentenza conservano assertività e univocità, ma rinunciano a generalità ed esportabilità.

Il picco di cinque sentenze nel grafico corrisponde all’estratto che segue:

- (12) Quelli dispari custodiscono la luce.
 Il tre contiene cielo, terra, uomo, il cinque riunisce
 nel suo pentagono gli elementi della natura,
 il nove è l’eternità di un vuoto immenso e appartiene
 soltanto all’imperatore, il quattro pronuncia
 la voce della morte⁹³

Il soggetto grammaticale di (12), ricavabile dal cotesto, sono «i numeri», di cui l’io è in balia: «sai che ora tutta la tua vita sarà preda | dei numeri». La loro importanza psicologico-esistenziale si traduce, iconicamente, in un *cluster* sentenzioso che sospende la narrazione. Ogni sentenza in (12) è accostabile

⁹² Una delle poche eccezioni è la sentenza in *explicit* (epifonema) di *Piazza Cavallotti 2*, poesia dedicata a Bigongiari: «Grande | è la scuola dell’esilio e del ritorno | di ogni amore» (*ivi*, p. 30; corsivo nell’originale).

⁹³ *T.E.C.*, vv. 10-15, *ivi*, p. 21.

all'oracolo perché non si presta ad alcuna confutazione empirica:⁹⁴ di «versi come oracolo» parla anche Cinzia Thomareizis in sede di recensione.⁹⁵ Numeri e sentenze tornano in (13), in un contesto assai meno esoterico (il gioco del calcio) e da una fonte assai più intramondana (l'ex allenatore Drino Danilovič), eppure non meno autorevole e solenne nell'assertività dell'enunciazione:

- (13) Sono soltanto tre, posso dirtelo, le regole del bene,
soltanto tre: portare il pallone nel soffio
 della prima altalena, portare ogni dribbling in un balletto
 astrologico, trovare in una stella
 l'attimo giusto per il calcio di rigore⁹⁶

La sentenza è assertiva a causa della duplice ripetizione dell'avverbio di limitazione «soltanto» e dell'inversione che lo pone in rilievo tematico. Al tempo stesso, tale assertività arriva al lettore attenuata perché proviene da una fonte enunciativa altra: a parlare, come si diceva, è l'allenatore, mentre l'io-personaggio si limita a raccogliere una sapienza altrui. Quando è l'io fonte diretta di sentenza, l'attenuazione è funzione del cotesto dialogico nel quale è inserita:

- (14) ti dicevo
 sorridendo che la poesia non sta dalla nostra parte
ma in un luogo tremendo e solitario, dove nessuno
resta intatto⁹⁷

L'io si assume la responsabilità dell'affermazione,⁹⁸ ma lo fa in un ambito con il quale ha lunga e intensa frequentazione. Da qui vengono la fiducia e l'autorevolezza che gli consentono di esporsi categoricamente. Poiché altri poeti avranno esperienze e concezioni della poesia divergenti, la sentenza in (14) ha un

⁹⁴ Con la possibile eccezione del numero cinque, visto che la teoria dei cinque elementi, in quanto forma primitiva di fisica, è stata soppiantata dalla fisica moderna. Tuttavia proprio questo carattere divenuto "mitico" della conoscenza, lo pone al riparo dal bisogno di confutazione – senza contare che un'intuizione antica, come per es. la teoria parmenidea dell'Uno immutabile e unico, «svolge un ruolo importante anche oggi, per esempio nella teoria generale della relatività» (Paul Feyerabend, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 49; ed or. *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, London, New York, New Left Books, 1975).

⁹⁵ Cinzia Thomareizis, recensione a *Linea intera, linea spezzata*, su *Poetarum Silva*.

⁹⁶ *Caramelle di menta*, vv. 14-18, *ivi*, p. 50.

⁹⁷ *Dialogo con il compagno*, vv. 11-13, *ivi*, pp. 56-57.

⁹⁸ L'enunciato contiene, in verità, tre proposizioni: 1. *La poesia non sta dalla nostra parte*; 2. *la poesia sta in un luogo tremendo e solitario*; e 3. *in questo luogo nessuno resta intatto*. Tuttavia, data l'alta integrazione sintattica, si considera questa una sentenza unica.

grado di confutabilità maggiore rispetto a (12) o (13). Questo sembra porla a metà fra opinione e tesi: forme di conoscenza particolarmente esposte al contraddittorio. (14) è infatti la risposta sollecitata dall'insistenza dell'amico («mi chiedevi | da che parte stai da che parte stai»), il che smorza, ma senza annullarlo, il potenziale effetto didascalico della proposizione.

Nell'introduzione avevo postulato l'esistenza di un tipo enunciativo situato a metà strada fra sentenza e narrazione-descrizione. Questo tipo è frequente in De Angelis, e quindi merita un'esemplificazione e un commento, benché sia stato escluso dal computo dello spoglio:

- (15) Ogni cosa cammina oscuramente per le strade
prima di apparire⁹⁹
- (16) il bambino e la morte
si congiungono in un solo cerchio¹⁰⁰
- (17) costringeremo il nulla a svelarsi¹⁰¹
- (18) tutto il male del mondo è annidato dentro te¹⁰²

Come le sentenze prototipiche, questi esempi sono caratterizzati da lessico astratto e basilare («morte», «nulla», «male», «mondo») o da potenziale archetipico-simbolico («bambino», «cerchio»), nonché da pronomi e avverbi con funzione di intensificazione («oscuramente», «solo», «tutto», «ultimo»). A differenza delle sentenze, tuttavia, la modulazione è talora soggettiva, con il noi duale o paucale di (17) o il tu autoriferito di (19);¹⁰³ oppure la dinamicità dei verbi in (15), (16) e (18) struttura un evento che costituisce la climax della micronarrazione lirica. L'icasticità di questi passaggi si nutre della forza combinata dell'*embodiment* e dei tratti "tonali" sentenziosi testé evidenziati.

⁹⁹ *Settima tappa del viaggio notturno*, vv. 1-2, *ivi*, p. 39.

¹⁰⁰ *Prima tappa del viaggio notturno*, vv. 8-9, *ivi*, p. 33.

¹⁰¹ *L'ora inestesa*, v. 14, *ivi*, p. 79.

¹⁰² *Berceuse*, v. 12, *ivi*, p. 89.

¹⁰³ Si noti la ripresa di un celebre luogo sereniano: «parte del male tu stesso» (*Una casa vuota*, v. 13, Vittorio Sereni, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 190). Il rapporto fra io lirico e male è ugualmente simbiotico nei due passi, ma De Angelis rovescia la gerarchia, spingendo il pedale su una mitizzazione del sé che Sereni cerca di evitare. Una differenza ulteriore va riscontrata nel fatto che in Sereni la radice del male è più immediatamente storica che metafisica.

5.3 Mazzoni: *La pura superficie*

Ne *La pura superficie* sono state identificate 52 sentenze su 46 pagine di testo, con una media di oltre una sentenza per pagina: il valore più alto fra le quattro opere in esame.

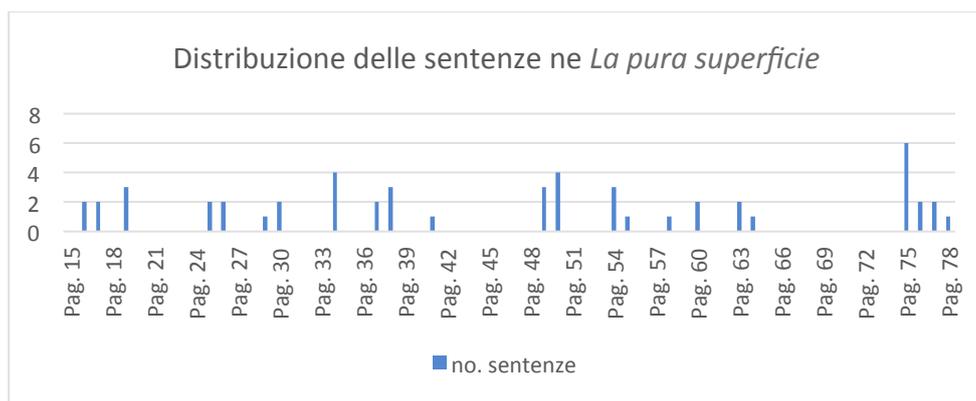


Fig. 5. Distribuzione delle sentenze ne *La pura superficie*

Come mostra il grafico, la distribuzione è uniforme lungo l'arco del libro, ma ci sono addensamenti in *Angola* (5 sentenze), *Sedici soldati siriani* (7 sentenze) e *Quattro superfici* (8 sentenze). Si può inoltre segnalare un *cluster* di quattro sentenze in *6. Stevens*. L'analisi si concentrerà pertanto su tre di questi testi, che esemplificano altrettante modalità di scrittura nel libro: *Angola* (poesia in prosa narrativo-saggistica), *Quattro superfici* (poesia in versi a tesi) e *6. Stevens* (traduzione-rifacimento in versi). Queste modalità sono accomunate da un procedere argomentativo, che affiora anche nelle versioni da Stevens. Si presterà attenzione alle tipologie dominanti di sentenza e al loro alto tasso di assertività.

Angola esemplifica bene la sentenza in forma di tesi politica:

(19) nel 1976 il mondo è leggibile, lo è oggettivamente; la realtà è un conflitto fra due forme di vita¹⁰⁴

(20) i conflitti che ci interessano significano solo se stessi, perché il Ruanda, la Jugoslavia, le primavere arabe significano solo se stesse, sono eventi illeggibili o pure vittime, mentre la politica comincia quando non esistono più eventi illeggibili o pure vittime, quando diventa giusto morire e

¹⁰⁴ *Angola*, Mazzoni, *La pura superficie*, p. 37.

soprattutto uccidere in nome di qualcosa¹⁰⁵

(19) e (20) sono entrambi *cluster* di sentenze: il primo passo ne contiene due, il secondo addirittura tre.¹⁰⁶ Come sempre ne *La pura superficie*, queste sentenze sono altamente integrate nel testo ospitante: per risultare credibili e persuasive fanno leva su una cornice narrativa preparatoria, che in *Angola* assume i contorni della *biofiction*, visto che si narra di un incontro con Rino Genovese. Questa cornice investe il contenuto proposizionale delle sentenze con i qualia delle esistenze particolari, come in De Angelis.¹⁰⁷ Costituendo il cuore della *dianoia* del testo, non sorprende che (20) occorra in posizione di quasi-*explicit*: lo stesso avviene in altri testi, come *Grammatica* e *Recife*.¹⁰⁸ L'assertività è alta: in (19) la proposizione è rafforzata da «oggettivamente», avverbio che presenta la tesi come dato acquisito, impermeabile a ogni possibile obiezione; in (20) la ripetizione dell'avverbio di limitazione «solo» ribadisce l'esclusione di alternative, mentre la ripetizione di interi sintagmi conferisce al passaggio un ritmo serrato e una consequenzialità perentorie. Questa iperassertività è preponderante in tutto il libro: delle 52 sentenze identificate, appena 9 esibiscono un qualche segnale di attenuazione.¹⁰⁹

Quasi un sesto di tutte le sentenze proviene da un unico testo: *Quattro superfici*. Ciò è dovuto in parte al fatto che tre delle quattro superfici di cui si argomenta sono introdotte da altrettante sentenze che si richiamano fra loro, secondo lo schema della lista progressiva:¹¹⁰

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 38.

¹⁰⁶ Le sentenze sono state contate a partire dai soggetti-tema: i conflitti, il Ruanda ecc., la politica. Alcune di queste si ramificano in enunciati che le elaborano. Queste elaborazioni non sono state inserite nel computo perché l'ellissi del soggetto fa venir meno il parametro dell'integrità sintattica.

¹⁰⁷ La differenza più palese va cercata nella tipologia della sentenza: tesi sociologica e storica in Mazzoni; sentenza lirica in De Angelis.

¹⁰⁸ Tra le non poche sentenze in *explicit* (epifonema) si segnala quella a chiusa de *I destini generali*: «ciò che siete non è reale. Ciò che siete vi oltrepassa a ogni istante» (p. 26). La scelta di riportare in quarta di copertina tale sentenza ne sottolinea la centralità tematica.

¹⁰⁹ Si tratta perlopiù di casi introdotti da verbi di opinione («pensa a come ogni società finora esistita abbia avuto bisogno di trasformare l'ingiustizia in una seconda natura», *Genova*, p. 63) o dalla locuzione avverbiale «come se» a cui segue un'ipotetica («come se a nessuno importasse più nulla di ciò che non lo tocca personalmente», *Recife*, p. 19).

¹¹⁰ Mazzoni smorza la prevedibilità di questa struttura rinunciando a esprimere in forma frasale (e dunque pienamente sentenziosa) la prima tesi, che è anche l'*incipit* del testo: «Gli altri in quanto esseri esteriori». La prevedibilità strutturale della poesia "a tesi" è aggirata anche mediante l'inserzione di passi narrativi.

- (21) La seconda superficie è la percezione,
il modo in cui crea un piano di realtà semplificando.¹¹¹
- (22) La terza superficie è il linguaggio,
le sue astrazioni, l'idea che possa esistere qualcosa
come ciò che i segni *possa, esistere e qualcosa*
cercano in questa frase di esprimere.¹¹²
- (23) La quarta è l'immagine interna degli altri,
il loro peso immenso, il loro campo.¹¹³

Lo stile definitorio si avvale in tutti i casi del verbo «essere» con funzione copulativa per dichiarare l'identità di soggetto e apposizione (A=B). Tali apposizioni («percezione», «linguaggio», «immagine interna degli altri») alludono ad altrettante discipline: psicologia cognitiva, filosofia del linguaggio, psicologia sociale.¹¹⁴ Possibilità di confutazione, richiamo a discorsi specialistici, e presenza di elaborazioni argomentative permettono di ascrivere (21), (22) e (23) alla tipologia della tesi. L'effetto pragmatico è un aumento di conoscenza oggettiva,¹¹⁵ protesa a generare un corrispettivo aumento di consapevolezza nel lettore. Rispetto alle tesi di *Angola*, quelle di *Quattro superfici* appaiono più metafisiche, svincolate da determinazioni storiche e geopolitiche. Non c'è contraddizione in questa oscillazione; l'ambizione massimalista del libro di Mazzoni essendo quella di capire il mondo contemporaneo occidentale, ogni campo del sapere e strumento d'analisi ritenuto valido viene reclutato allo scopo: dalle forme oggettive delle tesi esaminate, a forme soggettive quali l'introspezione e perfino l'attività onirica («è un sogno, significa molto», si legge in una quasi-sentenza della stessa *Quattro superfici*).

È soprattutto grazie alla mediazione di Stevens, infine, che Mazzoni mostra la praticabilità di una poesia lirica nutrita di introspezione, e con essa la legittimità di una forma di conoscenza basata sull'esperienza individuale e confinante con l'intuizione lirica:

¹¹¹ *Quattro superfici*, vv. 10-11, *ivi*, p. 75.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ I cui meccanismi sono però introiettati nella psiche del soggetto che argomenta, piuttosto che mostrati, come spesso altrove nel libro, in situazioni esterne.

¹¹⁵ Nel senso dato a questo sintagma da Popper, secondo il quale la differenza fra conoscenza soggettiva e oggettiva consiste nel fatto che la seconda può essere sottoposta a scrutinio critico. Cfr. Karl Popper, *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1979, p. 32 ss.

- (24) Ma per quanto si dica che uno è parte di tutto
 c'è un conflitto implicito, c'è una resistenza,
 essere parte è uno sforzo che declina,
 si sente la vita di ciò che dà la vita così com'è.¹¹⁶

Ogni verso in (24) ospita una sentenza: la prima («uno è parte di tutto») rimanda a una tesi neoromantica, incentrata sul mito della fusione dell'io con la natura;¹¹⁷ da essa l'io prende le distanze relegandola in una subordinata concessiva e negandola con un'altra sentenza («c'è un conflitto implicito, c'è una resistenza»). Quest'ultima – il cui ruolo nell'argomentazione è quello di una vera e propria antitesi – ha una struttura predicativa, da frase esistenziale, in virtù della quale una sensazione è presentata come un dato, e perciò stesso irrefutabile.¹¹⁸ Coerentemente, la terza sentenza («essere parte è uno sforzo che declina») esplicita e generalizza la premessa della seconda, riproponendo la struttura copulativa A=B già incontrata in *Quattro superfici*. La quarta sentenza, infine («si sente la vita di ciò che dà la vita così com'è») esplicita la conoscenza tramite i sensi che era rimasta implicita nella seconda. La circolarità tautologica nel verso «la vita di ciò che dà la vita», che nell'originale di Stevens trattiene la connotazione positiva di un'accettazione dell'immanenza, di un correttivo alle spinte trascendenti dell'immaginazione, nel contesto cupo de *La pura superficie* è l'immagine stessa della lucidità, e al tempo stesso dell'impossibilità di modificare un reale alienante. Il *cluster* argomentativo stevensiano è denso e dialettico, nonché spoglio di segnali di attenuazione dell'assertività: elementi che consuonano con la scrittura del Mazzoni «in proprio», che è riuscito pertanto ad amalgamare la voce di un modernista americano alla propria con un effetto di grande naturalezza, nonostante le distanze storico-sociali e di poetica.

5.4. Giovenale: Strettoie

In *Strettoie* sono state identificate 30 sentenze su 68 pagine di testo, per una media inferiore a una sentenza per ogni due pagine di testo (0.44).

¹¹⁶ 6. Stevens, vv. 6-9, *La pura superficie*, p. 34.

¹¹⁷ Si tratta di una sensibilità nei confronti della quale Stevens è ambivalente. Secondo Harold Bloom, Stevens è infatti «a Romantic humanist thus by temperament, but a reductive ironist in his anxieties» (*The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 135).

¹¹⁸ Si confronti tale antitesi con la variante “soggettiva” «sento uno sforzo implicito, sento una resistenza», la cui persuasione argomentativa è pressoché annullata.

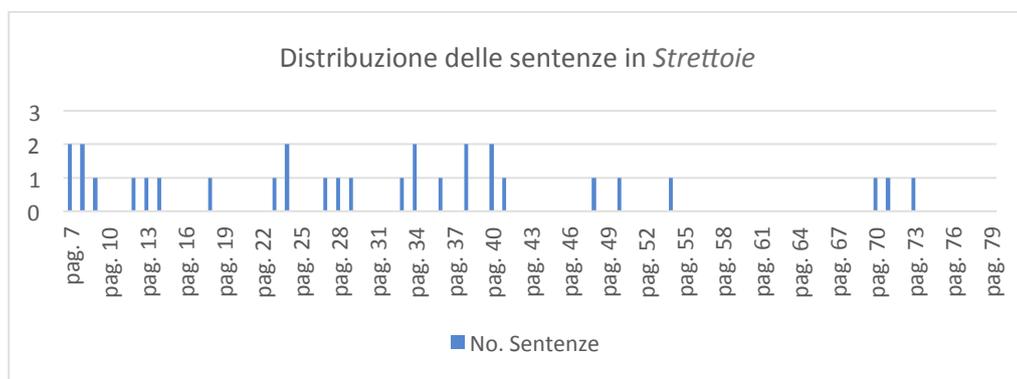


Fig. 5. Distribuzione delle sentenze in *Strettoie*

Come illustra il grafico, la distribuzione non è uniforme: le sentenze si diradano vistosamente nella terza sezione eponima, *Strettoie*, mentre restano relativamente frequenti nelle prime due, che sono andate formandosi in parte prima e in parte dopo.¹¹⁹ L'ipotesi, pur allettante, che Giovenale abbia negli anni scientemente diminuito il tasso di assertività della propria scrittura – di cui le sentenze sono la macrospia più ovvia – non può tuttavia essere né smentita né confermata da questa analisi.¹²⁰

Vari elementi del co-testo smorzano – quando non disinnescano – l'impatto perlocutorio di queste già sparute sentenze, a dimostrazione che l'antiassertività teorizzata è poi messa coerentemente in pratica, in quella che si potrebbe più correttamente chiamare ipoassertività. Tre sono le strategie principali tramite cui Giovenale attenua o decostruisce l'assertività latente nelle sentenze che utilizza: (a) rarefazione del messaggio – inteso come proposizione univoca e coesa – dovuta alla difficoltà testuale;¹²¹ (b) citazione a scopo critico del messaggio, con conseguente attitudine metatestuale che Giovenale condivide con altri autori che si autoproclamano di ricerca;¹²² e (c) impiego tendenzialmente umoristico di luoghi comuni e fallacie.

¹¹⁹ La prima sezione, *Soluzione della materia*, è uscita per la Camera Verde nel 2009; la seconda, *A mille ce n'è*, «viene da una collazione di pagine recenti e remote», Giovenale, *Strettoie*, p. 81.

¹²⁰ Per rispondere a questa ipotesi si potrebbe confrontare la frequenza delle sentenze in due opere distanti nel tempo, come *Il segno meno* (Lecce, Manni, 2004) e la recente *La gente non sa cosa si perde* (Roma, Tic, 2021). Cfr. anche l'ipotesi di Zublena, secondo il quale nelle revisioni dei suoi testi poi raccolti in *Delle osservazioni* (Pavia, Blonk, 2021), Giovenale tende «a limarne la perentorietà».

¹²¹ Sulla difficoltà in poesia e i meccanismi che la generano, cfr. Castiglione, *Difficulty in Poetry*.

¹²² Cfr. Picconi, *Pragmatica della non-assertività*, p. 11.

Obliquità semantica e/o opacità pragmatica accomunano i tre esempi che seguono, generando effetti di oracolarità lirica e verità sibillina:

(25) Il tempo passa fino alla fine, che continua,
fino alle minutaglie della gomma pane.¹²³

(26) al baleno segue il tuono
con l'acqua della logica per tutti.¹²⁴

(27) Cristiani, la mattina
confina col verbo
essere
in posizione di copula¹²⁵

(25) elabora un luogo comune («il tempo passa») con una locuzione avverbiale («fino alla fine») che richiederebbe un antonimo di «passare», come «continuare», per risolvere la deviazione in una parafrasi del tipo «il tempo continua fino alla fine». Tale deviazione viene ulteriormente complicata dal paradosso di una fine «che continua». Torna in mente la definizione jakobsoniana della funzione poetica, secondo la quale «la poesia proietta il principio di equivalenza dall'asse della selezione a quello della combinazione»¹²⁶ – a patto di sostituire al dominio dell'equivalenza quello, complementare, della differenza e della contraddizione. L'espansione testuale attraverso relazioni interne al codice linguistico è d'altronde tipico di scritture formalizzanti.¹²⁷ La sentenziosità di (26) deriva dall'imitazione della forma-proverbio e della sua saggezza basata su un paradigma induttivista. Il verso successivo opacizza il luogo comune con un idioletto ermetico, evidente nell'analogia preposizionale «acqua della logica». La stessa cadenza oracolare caratterizza (27): quattro versi che costituiscono un testo a sé stante, memore del ritmo e del lessico del primo

¹²³ *Non sa se glielo deve dire...*, vv. 11-12, Giovenale, *ivi*, p. 8.

¹²⁴ *Storie interne: I, balena...* vv. 12-13, *ivi*, p. 38.

¹²⁵ *Cristiani, la mattina...*, *ivi*, p. 48.

¹²⁶ Roman Jakobson, *Language in Literature*, a cura di Krystyna Pomorska e Stephen Rudy, Harvard, MA, Harvard University Press, 1987, p. 71 (trad. mia).

¹²⁷ L'espansione di un testo dall'interno del codice linguistico può essere accostato, sia pure con molta cautela, ai pattern geometrici ossessivi in cui Rudolf Arnheim ha rintracciato una delle cifre dell'arte visiva degli schizofrenici. Detto altrimenti, l'alto grado di formalizzazione sarebbe un segnale di intransitività, di seclusione dal mondo, sostituito da un sistema di riferimento interno. (Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1974², p. 148).

Ungaretti. Ripresa “opacizzata” del luogo comune, idioletto ermetico, e sviluppo testuale per contraddizione interna sono dunque elementi costitutivi del Giovenale lirico di *Soluzione della materia* e di *A mille ce n'è*, prime due sezioni del libro qui considerato.

La seconda strategia, di citazione critica della sentenza, è palese nei seguenti campioni:

(28) Chi rimaneva nella stanza, andato lui,
completava senza crederci la frase: è così
che l'acqua si riscrive¹²⁸

(29) finire in bocca a un morto era un detto comune¹²⁹

(30) Tanfo di cane e di argomenti

Rachel:

Meaning is everywhere.

Je-Moi,

le Roi Joie:

*Can't stand it.*¹³⁰

Nonostante le differenze tonali e di registro, in tutti e tre i passaggi la sentenza appare in un co-testo che la critica: in (28) l'aforisma lirico «è così che l'acqua si riscrive» viene riportato solo dopo che ne è stata suggerita l'impraticabilità («completava senza crederci la frase»); (29) il detto viene citato, con un'attitudine metalinguistica che sottintende distanza;¹³¹ in (30), la sentenza è attaccata da più parti: primo, la sua stessa genericità la svuota di contenuto, avvicinandola allo slogan; secondo, l'essere scritta in inglese la rende più distanziante per il lettore italiano; terzo, uno dei personaggi se ne distanzia apertamente («*Can't stand it*»); quarto e ultimo punto, l'aver contezza delle posizioni teoriche anti-assertive di Giovenale potrebbe indurre il lettore a co-riferire la sentenza a «tanfo»: la sentenza sarebbe un «tanfo [...] di argomenti». Al tempo stesso, è possibile rovesciare questa lettura dando un valore contestualmente positivo alla sentenza: affermare che il senso è ovunque mette in

¹²⁸ *Come dire? Sparsamente (ecco)...*, vv. 7-8, *ivi*, p. 12.

¹²⁹ *Da eseguire, ivi*, vv. 28-29, p. 24.

¹³⁰ *Tanfo di cane di argomenti...*, vv. 1-4, *ivi*, p. 29.

¹³¹ Può essere istruttivo un confronto con (22), dove Mazzoni riflette metalinguisticamente.

discussione l'egemonia dell'io (Je-Moi) quale depositario unico del senso, che non a caso rifiuta l'idea («*Can't stand it*»). Adottando la forma di un micro-dramma teatrale, il testo inscena alcune posizioni teoriche; la possibilità di leggerlo secondo chiavi tra loro inconciliabili, tuttavia, agisce da argine contro l'univocità e il didascalismo.

La terza e ultima strategia consiste nell'uso comico-umoristico della sentenza, con conseguente riduzione delle pretese assertive dell'enunciato.¹³² Oltre al già discusso esempio «dovunque c'è un piffero c'è piazza» (ved. Sez. 2), la si può apprezzare in (31) e (32):

(31) in certi casi è meglio essere morti che essere ti suonano alla porta¹³³

(32) lo dicono anche nei film quindi è vero, a differenza della psicoanalisi dove non sai¹³⁴

In (31) l'effetto umoristico deriva dall'interferenza fra la costruzione tipica di molti proverbi (per es. «meglio soli che male accompagnati») e l'iperbole che ne destabilizza la ragionevolezza empirica. L'ambiguità sintattica dello stesso passaggio rientra nella già commentata operazione di far interagire le strutture latenti del testo con le opzioni interpretative del lettore.¹³⁵ (32), infine, è una fallacia argomentativa la cui premessa («ciò che si dice nei film è necessariamente vero») è ostentatamente falsa. L'incongruità apparente dell'accostamento fra film e psicoanalisi, e cioè fra prodotti dell'industria culturale e pratiche terapeutiche, rafforza l'effetto umoristico – salvo poi accorgersi che la seconda constatazione è letteralmente vera: la psicoanalisi fa infatti dell'ambiguità, dell'interpretazione mai univoca delle tracce lasciate dal trauma nei lapsus, nelle libere associazioni e nei sogni, la propria ragion d'essere.

¹³² Cfr. Picconi, per il quale la non-assertività è «un particolare tipo di operazione estetica metaumoristica» (*Pragmatica della non assertività*, p. 125).

¹³³ *Ho paura della crudeltà...*, *ivi*, p. 34.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Sono possibili due scansioni sintattiche, a seconda che «ti suonano alla porta» sia interpretato come un complemento deviante di *essere*, o una frase indipendente giustapposta alla prima. La prima interpretazione isola una proposizione filosofica e assume un tono esistenziale e serio, mentre la seconda, anche grazie alla forzatura sintattica incoraggiata dal parallelismo, sortisce effetti comico-umoristici.

5. Conclusioni

Il presente studio ha sviluppato un modello analitico-interpretativo rigoroso ma flessibile. Si è approntata una tassonomia delle sentenze in poesia, specificandone i tratti stilistici essenziali, nonché gli effetti prototipici sulla base di parametri quali integrazione nel co-testo, confutabilità, esportabilità e assertività. I tratti stilistici hanno aiutato a identificare le sentenze prototipiche, al contempo isolando vari casi-limite; i parametri interpretativi hanno consentito di chiarire le funzioni discorsive ed estetiche delle sentenze. Lo studio contribuisce, pertanto, agli ambiti della stilistica e della pragmatica letteraria.

Su un piano più letterario, si è tentato un esercizio di poetica comparata, che ha offerto nuove prospettive sull'opera di autori assai eterogenei ma accomunati da un uso originale della sentenza. Per Annino, l'analisi ha confermato e approfondito la vena aforistico-proverbiale notata in sede di recensione. Gli effetti perlocutori oscillano fra intuizione, illuminazione e saggezza: i primi due effetti derivano dalla bassa integrazione delle sentenze nel co-testo, che le fanno zampillare impreviste dalla narrazione straniante. Il terzo effetto, più tipico delle prose, dipende dall'uso di forme accostabili al proverbio e all'aforisma, non soltanto sul versante stilistico ma anche epistemologico: la conoscenza che ne emerge è induttiva, basandosi sull'esperienza interpersonale. Si è inoltre visto come, nella scrittura in versi, la forma del proverbio viene allusa con poche, mirate permutazioni, che la nobilitano allontanandola dal senso comune.

In De Angelis il ricorso alla sentenza è sorprendentemente limitato. La spiegazione più plausibile è che la vocazione drammatica di questo autore, giocata sull'attimo della rivelazione, non è compatibile con la fissità atemporale od onnitemporale delle sentenze. Quando si dà, la verità sentenziosa è connessa al momento enunciativo in virtù dell'alta integrazione delle sentenze nei co-testi narrativi: se per Annino, dove le sentenze sono giustapposte agli enunciati narrativi, si può parlare di effetti di illuminazione improvvisa, per De Angelis l'effetto sarà piuttosto quello di una rivelazione o epifania "anticipata" dagli elementi finzionali.¹³⁶ Inoltre, perlomeno nei termini qui proposti, l'assertività è spesso attenuata dall'affidamento del messaggio a personaggi altri; rimane al contrario alta in enunciati che, facendosi carico di esprimere la visione, non possono permettersi incertezze. È dunque possibile affermare che la vulgata di un De Angelis sapientziale si nutre, oltre che di un discorso critico spesso appiattito

¹³⁶ Talvolta questo meccanismo è apertamente tematizzato: in *Belle Époque* leggiamo «Quando arrivi al gascometro, tutto è pronto | per la visione» (vv. 1-2, De Angelis, *Linea*, p. 17).

sull'immagine pubblica del poeta, di elementi apertamente tematizzati, che non investono la grammatica e la struttura profonda del testo.¹³⁷

Alta integrazione delle sentenze nel co-testo, e loro giustificazione in un contesto narrativo-finzionale contraddistinguono anche la poesia di Mazzoni, nel quale tuttavia prevale una forma raramente utilizzata da Annino e De Angelis: la tesi. L'effetto è quello di una poesia che punta a una conoscenza oggettiva del mondo, relegando l'intuizione lirica perlopiù ai rifacimenti da Stevens: è come se il Mazzoni poeta in proprio mirasse a riscattare questa forma soggettiva di conoscenza, prendendone tuttavia al tempo stesso le distanze. L'efficace formula proposta da Colangelo, il quale ha accostato la voce di Stevens ne *La pura superficie* a quella di una «stazione-radio lontana»¹³⁸ mi sembra cogliere bene questa ambivalenza. Sia in *6.Stevens* che nella prosa *Angola* sono stati rilevati *cluster* di sentenze: l'effetto di questi addensamenti oscilla fra argomentazione serrata e passo dialettico-aforistico, ma appare comunque distinto da quello ottenuto dalla sentenza isolata, che può sortire effetti di illuminazione (Annino), rivelazione (De Angelis), tesi da dimostrare (Mazzoni, ma in *Quattro superfici*) o da irridere/decostruire (Giovenale). L'iperassertività di Mazzoni è stata infine dimostrata tanto dall'incidenza quantitativa delle sentenze, quanto dalla scarsità di segnali attenuativi nelle stesse.

L'analisi condotta su Giovenale ha dimostrato una rispondenza fra assunti teorici e pratiche di scrittura altrettanto stretta che in Mazzoni, ma di segno opposto: l'antiassertività pubblicamente professata da Giovenale è riscontrabile nei suoi testi, dove il numero delle sentenze è molto basso, e – cosa ancora più importante – il loro potenziale veritativo e assertivo viene desautorato mediante difficoltà testuale, citazione critica, e umorismo parodico. La prima strategia suggerisce una tensione oracolare ed ermetizzante, all'opera soprattutto in *Soluzione della materia*, prima sezione del libro: il culto dell'obliquità è ascrivibile al modernismo, e mette in rilievo «l'adorniano carattere di enigma dell'oggetto artistico».¹³⁹ Nell'intendere e realizzare il testo come uno spazio di incertezza piuttosto che come un contenuto frontale, si misura lo scarto epistemologico e di poetica fra Giovenale e Mazzoni. L'operazione di Giovenale può essere avvicinata, perlomeno a livello attitudinale, a quella di Annino: le sentenze di quest'ultima

¹³⁷ Oltre al titolo, che cita la letteratura sapienziale cinese, si vedano espressioni come «la parola, antica sibilla» (*C₂₁H₂₃NO₅*, epigrafe, *ivi*, p. 81), e «a te svelo | la formula» (*ibid.*, vv. 2-3), quest'ultima con ripresa e rovesciamento di un celebre luogo montaliano.

¹³⁸ Colangelo, *Le cose che arrivano*.

¹³⁹ Zublena, quarta di copertina di *Osservazioni*.

infatti – benché assai meno teoricamente mediate – appaiono altrettanto instabili, esposte al contraddittorio all'interno del testo stesso.

Annino e De Angelis, d'altra parte, sembrano affidarsi a forme di conoscenza pre-disciplinari, metafisiche, avulse dal materialismo e dalla perdita di significato con il quale Mazzoni e Giovenale – che appartengono a una generazione successiva, la generazione X – cercano di fare i conti. La metafisica sopravvive in questi ultimi due autori in forme ridotte o mediate: nella sensibilità modernista del primo (epigrafi da Kafka, rifacimenti da Stevens) e nel culto dell'enigma, della dizione sibillina, del secondo. È ancora troppo presto per dire se il rapporto con la metafisica possa valere da cartina al tornasole generazionale, fra l'apertura ancora fiduciosa di poeti nati negli anni '40 e '50, e l'attitudine circospetta se non ostile di quelli nati negli anni '60 e '70. Si tratta a ogni modo di un'ipotesi che varrà la pena approfondire in studi futuri.

Questo studio ha alcune limitazioni. A seconda del punto di vista, potrebbe essere tacciato di un eccesso di analiticità, o di un suo difetto. Nel primo caso, ci si potrebbe domandare a che giovi un tentativo di formalizzazione se qualsiasi critico dotato di sensibilità e competenza è in grado di identificare le sentenze e discuterne l'effetto senza l'ausilio di un modello analitico. A questa prima obiezione si può rispondere che la tassonomia qui sviluppata ha aperto a ipotesi interpretative che una lettura "a occhio nudo" non sarebbe probabilmente riuscita ad articolare con altrettanta chiarezza. Per esempio, l'analogo funzionamento delle sentenze in De Angelis e Mazzoni – giusta la loro alta integrazione nei co-testi – sarebbe stato oscurato dalle diversissime tipologie di appartenenza; una riflessione sul grado di confutabilità ha inoltre permesso di capire in che misura il lettore è chiamato ad accettare o sospendere il patto lirico secondo cui le sentenze non andrebbero mai messe in discussione. Più in generale, criticare l'analiticità significherebbe sminuire l'intero campo della stilistica, il cui compito è anche quello di formalizzare l'intuizione, rendendone esplicite le basi e permettendo confronti interautoriali sistematici e replicabili. La seconda obiezione, di segno opposto, è che l'analisi non ha fornito dati percentuali sui tipi di sentenza, né sulla loro *dispositio* all'interno dei testi (*incipit*, *centro*, *explicit*, altra posizione), venendo meno al principio di sistematicità che pure ha ispirato lo studio. A questa obiezione si può solo rispondere che motivi di spazio, nonché il persistere di poca chiarezza sui confini delle sentenze (tra tesi e opinione, per esempio, o tra aforisma e sentenza lirica), mi hanno indotto a presentare dati parziali, rimandando altri approfondimenti a studi futuri.

Lo studio delle sentenze nella poesia contemporanea apre in effetti a molteplici possibilità di approfondimento. Sarebbe per esempio interessante analizzare l'uso delle sentenze in autori dalla forte inclinazione filosofica, come Giusi Drago e Pasquale Del Giudice: alcune sentenze della prima rielaborano passi di filosofi,¹⁴⁰ mentre il secondo immette, nel flusso metamorfico dei propri testi, proposizioni analitiche, wittgensteiane («gli oggetti contengono il plasmabile»)¹⁴¹ e tesi di antropologia sociale («il cucciolo mima l'età adulta»)¹⁴². Altri testi che potrebbero essere analizzati con profitto sono i *168 proverbi sospesi* di Giovanna Frene,¹⁴³ per non parlare dell'operazione complessiva compiuta da Michele Zaffarano in *Sommario dei luoghi comuni*, dove le sentenze sono sabotate sia semanticamente sia grammaticalmente.¹⁴⁴ Un'altra possibile direzione, questa volta nell'ambito dell'estetica empirica, consisterebbe nell'esaminare l'incidenza della forma-sentenza nel totale dei versi sottolineati in privato dai lettori, o riportati in quarta di copertina, o ancora messi in epigrafe; la memorabilità, la pregnanza tematica e la trasmissibilità memica di queste forme sembrano infatti naturali alleate di questo tipo di operazioni: di lettura, di scelta editoriale, e di assemblaggio del macrotesto, rispettivamente. Il presente studio è quindi solo la prima frase di un programma di ricerca ancora tutto da scrivere.

Bibliografia

Sylvia Adamson, *The Literary Language*, in Suzanne Romaine (ed), *The Cambridge History of the English Language, 4, 1776–The Present Day*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Silvia Alaura, *Proverbi e massime di saggezza nell'Anatolia ittita: morfologia e contesti*, in «Studi Epigrafici e Linguistici», 31 (2014), pp. 111-138.

Cristina Annino, *Le perle di Lochness*, Osimo, Arcipelago Itaca, 2019.

¹⁴⁰ Per esempio, «anche l'incontro e la separazione sono corde | intrecciate» parafrasa un passo da Simone Weil. Giusi Drago, *Finita la stagione della pesca...*, vv. 4-5, *Correggere le diottrie*, Salerno, Oèdipus, 2019, p. 12.

¹⁴¹ Pasquale Del Giudice, *Il sogno creatore*, v. 1, *Piste ulteriori per oggetti dirottati*, Roma, Ensemble, 2019, p. 9.

¹⁴² Pasquale Del Giudice, *L'atto di imparare*, v. 10, *ivi*, p. 13.

¹⁴³ Giovanna Frene, *Datità*, Osimo, Arcipelago Itaca, 2018.

¹⁴⁴ Michele Zaffarano, *Sommario dei luoghi comuni*, Torino, Aragno, 2019.

-
- Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1974².
- Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.
- Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018.
- Lorenzo Cardilli, *Verso una semiosi orizzontale: retorica e immagine*, in Andrea Inglese e Paolo Giovannetti (a cura di), *Teoria&Poesia*, Milano, Biblion Edizioni, 2018, pp. 113-126.
- Davide Castiglione, *Difficulty in Poetry: A Stylistic Model*. London, Palgrave, 2019.
- Davide Castiglione, *Nel mondo sensibile: realismo empatico nella poesia italiana contemporanea*, in «Enthymema», XXV (2020), pp. 423-444.
- Alberto Cellotto, *Non essere*, Montecassiano, Vydia, 2019.
- Stefano Colangelo, *Le cose che arrivano, senza protezioni*, in «Alias. Il Manifesto», (2017), p. 1.
- Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, London, Routledge, 2002².
- Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2015.
- Richards Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press, 2016⁴.
- Milo De Angelis, *Poesie*, Milano, Mondadori, 2008.
- Milo De Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, Milano, Mondadori, 2021.
- Mario De Santis, *Se la vita è solo "live"*, in «Robinson», (2017), p. 24.
- Pasquale del Giudice, *Piste ulteriori per oggetti dirottati*, Roma, Ensemble, 2019.
- Giusi Drago, *Correggere le diottrie*, Salerno, Oèdipus, 2019.
- Paul Feyerabend, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, Milano, Feltrinelli, 2020; ed or. *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, London, New York, New Left Books, 1975.
- Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- Giovanna Frene, *Datità*, Osimo, Arcipelago Itaca, 2018.

- Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1971².
- Roberto Galaverni, recensione a *Anatomie in fuga*, in «La Lettura. Corriere della sera», (2016), p. 25.
- Roberto Galaverni, recensione a *La pura superficie*, in «La Lettura. Corriere della sera», (2017), p. 23.
- Carmen Gallo, *Le fuggitive*, Torino, Aragno, 2019
- Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2010¹².
- Massimo Gezzi, *L'attimo dopo*, Roma, Sossella, 2009.
- Marco Giovenale, *Il segno meno*, Lecce, Manni, 2004
- Marco Giovenale, *Strettoie*, Osimo, Arcipelago Itaca, 2017
- Marco Giovenale, *Osservazioni*, Pavia, Blonk, 2021.
- Marco Giovenale, *La gente non sa cosa si perde*, Roma, Tic, 2021
- José M. González, *The Epic Rhapsode and his Craft: Homeric Performance in a Diachronic Perspective*, Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, 2013.
- Federico Italiano, *Habitat*, Roma, Elliot, 2020.
- Roman Jakobson, *Language in Literature*, Krystyna Pomorska e Stephen Rudy (ed), Harvard, MA, Harvard University Press, 1987.
- Maria Jodłowiec, *Indeterminacy in Verbal Communication: A Relevance-Theoretic Analysis of Aphorisms*, in «Studia Linguistica Universitatis Iagellonicae Cracoviensis», 133 (2016), pp. 7-19.
- Anezka Kuzmičová, *Literary Narrative and Mental Imagery: a View from Embodied Cognition*, in «Style», 48 (2014), pp. 275-293.
- Gherardo Iandoli, *Arrevuoto*, Salerno, Oèdipus, 2019.
- George Lakoff e Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, Chicago University Press, 1980.
- Samuel R. Levin, *The Semantics of Metaphor*, Baltimora e Londra, John Hopkins University Press, 1971.
- John Lyons, *Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 2, 1977.
- Daniela Marcheschi, *Antologia di poeti contemporanei. Tradizioni e innovazione in Italia*, Milano, Mursia, 2016.
- Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.

- Guido Mazzoni, *La pura superficie*, Roma, Donzelli, 2017.
- Anthony Mellors, *Late Modernist Poetics: From Pound to Prynne*, Manchester, Manchester University Press, 2005.
- Remo Pagnanelli, recensione a *Terra del viso*, in «Marka», (1985).
- Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957.
- Gian Luca Picconi, *La cornice e il testo. Pragmatica della non assertività*. Roma, Tic Edizioni, 2020.
- Karl Popper, *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 33 (ed or. 1972, Oxford, Clarendon Press).
- Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.
- Vittorio Sereni, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995.
- Walter Siti, *Gli organi sopra i vestiti*, in «Kamen», (2001), 18, pp. 179-181.
- Walter Siti, recensione a *Chanson Turca*, in *Rassegna della poesia italiana*, «Nuovi Argomenti», 60 (2013), p. 198.
- Riccardo Socci, *Lo stato della materia*, Osimo, Arcipelago Itaca, 2020.
- George Steiner, *On Difficulty and Other Essays*, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- Max Stirner, *L'unico e la sua proprietà*, Milano, Mursia, 2003 (Ed. Or. *Der Einzige Und Sein Eigentum*, Verlag von Otto Wigand, Lipsia, 1845).
- Elena Strada, *Suggelli ingegnosi. Per un avvio d'indagine sullo 'stile sentenzioso' del Petrarca*, in «Atti e memoria dell'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova 3», 115 (2003), pp. 371-402.
- Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Michael Toolan, *Making Sense of Narrative Text*, London, Routledge, 2016.
- Laura Toppan, recensione a *Le perle di Lochness*, in «Semicerchio», (2020), pp. 84-86.
- Fernanda Woodman (Francesca Genti), *Più misteriosa della morte è la domenica*, Milano, Sartoria Utopia, 2019.
- Iris Yaron, *Processing of Obscure Poetic Texts: Mechanisms of Selection*, in «Journal of Literary Semantics», 31 (2002), 2, pp. 133-170.

Michele Zaffarano, *Sommario dei luoghi comuni*, Torino, Aragno, 2019.

Paolo Zublena, quarta di copertina di Marco Giovenale, *Osservazioni*, Pavia, Blonk, 2020.

Sitografia

Davide Castiglione, recensione a *Le perle di Lochness*, su *Poesia del nostro tempo*, 24 dicembre 2019.

<<https://www.poesiadelnostrotempo.it/cristina-annino-le-perle-di-lochness/>>

Davide Castiglione, nota su *Memoria III*, di Milo de Angelis, su *Alma Poesia*, 28 febbraio 2021.

<<https://www.almapoesia.it/post/su-memoria-iii-da-terra-del-viso-di-milo-de-angelis>>

Marco Giovenale, *Cambio di paradigma*, su *GAMMM*, 10 febbraio 2011.

<<https://gamm.org/2011/02/10/cambio-di-paradigma/>>

Daniele Lo Vetere, *Un fraterno diagnosta. Su La pura superficie di Guido Mazzoni*, su *La letteratura e noi*, 30 novembre 2018.

<<https://laletteraturaenoi.it/2018/11/30/un-fraterno-diagnosta-su-la-pura-superficie-di-guido-mazzoni-2>>

Cecilia Bello Minciocchi, recensione a *Strettoie*, su *Malacoda*, 2017.

<<https://malacoda4.webnode.it/poesia-marco-giovenale-strettoie/>>

Michele Ortore, *Qualcosa dei venti. Sulla poesia di Cristina Annino*, su *Treccani*, 18 settembre 2017.

<https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_128.html/>

Cinzia Thomareizis, recensione a *Linea intera, linea spezzata*, su *Poetarum Silva*, 20 marzo 2021.

<<https://poetarumsilva.com/2021/03/20/thomareizis-milo-de-angelis-linea-intera-linea-spezzata/>>

TEXTILE POETICS OF ENTANGLEMENT
THE WORKS OF ANTONELLA ANEDDA AND
MARIA LAI

Adele Bardazzi

«To be entangled is not simply to be intertwined with another, as in the joining of separate entities, but to lack an independent, self-contained existence».¹ This is not some influencer's statement on love and relationships, in which case the scroll on which I am stitching these words should simply be published on an Instagram post, a social medium that from the beginning has given priority to images over words, and that today is unable to keep up with its original exclusion of the latter. Rather, it is at the root of a broader reflection on the concept of «intra-action» as developed by feminist physicist Karen Barad in the opening of their *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. In a more recent piece, *On Touching—the Inhuman That Therefore I Am*, Barad re-asserts how *inter* – which stands for «among or in the midst of» – and *intra* – which stands for «(from) within» – point to a rather different understanding of relationships between entities as well as media: the latter disregards ideas of binary dichotomies, covering most scholarship on the relationship between words and images and within which the textile arts find themselves caught up.² It is an

¹ Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham (NC), Duke University Press, 2007, p. ix. On the notion of «entanglement» and the closely connected notion of «agential realism» and how Barad conceptualises the relationship between discursive practices and the material world, see Id., pp. 71-94, 132-185; Karen Barad, *Agential realism: feminist interventions in understanding scientific practices (1998)*, in *The Science Studies Reader*, ed. by Mario Biagioli, New York, Routledge, 1999, pp. 1-11; Karen Barad, *Reconceiving scientific literacy as agential literacy, or learning how to intra-act responsibly within the world*, in *Doing Science + Culture*, ed. by Sharon Traweek and Roddey Reid, New York, Routledge, 2000, pp. 221-258; Karen Barad, *Re(con)figuring space, time, and matter*, in *Feminist Locations: Global and Local, Theory and Practice*, ed. by Marianne DeKoven, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001, pp. 75-109.

² See Victoria Mitchell, *Textile, Text and Techne*, in *The Textile Reader*, ed. by Jessica Hemmings, London, Bloomsbury Academic, 2012, pp. 5-13. Here Victoria Mitchell challenges the supposed superiority of language as an integral part to the formation of cognition. Similarly, in introductory

emphasis of «intra»-relation, rather than «inter»-relation that is implicated, and intricated, in the textile poetics at the centre of this study.

The intra-action between the language of poetry and that of textile can be understood through a paradigm of entanglements that expand the semantic capacity of both words and textiles. In this study entanglement refers to both content and form: it evokes the actual threads that intertwine and give shape to these textile poems; furthermore, it signifies the dynamic and multi-faceted practice of reading that emerges from the interaction of reader/observer when engaging with these works, one that disregards ideas of linearity, totality, and meaning. Intra-action, as Barad highlights, gives us new ways of thinking about relationships with each other as well as with matter, material, nature, and discourses. It differs from the usual term inter-action, which presupposes that the objects interacting with each other pre-exist the action.³ It is precisely the kind of entangled intra-relating that animates Antonella Anedda's and Maria Lai's textile poetics – one resulting from the intra-action of the language of poetry and that of textiles – and which will thus be referred to as «intramedial» – rather than the more traditional terms intermedial, transmedia, etc.⁴ Although the word is the same, «intramediality» is here conceptualised not within the current debates taking place among scholars focusing on issues of how media relates to each other. In that context, intramediality is understood and rooted in Wermer Wolf's conceptualisation of the term, which is that intramedial relations are within a single medium as opposed to intermedial ones

note Jessica Hemmings highlights the same issue: «Learning through seeing (and this includes reading) is somehow felt to be a superior or more legitimate way of knowing the world», Id., p. 3.

³ Karen Barad, *On Touching—the Inhuman That Therefore I Am*, in «differences» 23 (2012), 3, pp. 206-223. See also Karen Barad, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding on How Matter Comes to Matter*, in «Signs» 28 (2003), 3, pp. 801-831.

⁴ Scholarship on intermediality as well as transmediality, multimodality, and multimodality is vast, and the following studies should be mentioned as representative of contributions of this area of research: Lars Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, London, Palgrave Macmillan, 2010; Niklas Salmose and Lars Elleström, *Transmediations: Communications Across Media Borders*, London, Routledge, 2019; Gabriele Rippi (ed.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, Berlin, de Gruyter, 2015; Jørgen Bruhn, Beate Schirmacher, *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*, London, Routledge, 2022; Clodagh Brook, Emanuela Patti (eds.), *Transmedia. Storia, memoria e narrazioni attraverso i media*, Milano, Mimesis, 2014; Pietro Montani, *Immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Milano, Meltemi, 2022; Christian Mosbæk Johannessen, Theo van Leeuwen (eds.), *The Materiality of Writing: A Trace Making Perspective*, London, Routledge, 2019; Sumin Zhao, Emilia Djonov, Anders Björkqvall, Morten Boeriis (eds.), *Advancing Multimodal and Critical Discourse Studies: Interdisciplinary Research Inspired by Theo Van Leeuwen's Social Semiotics*, Routledge, London, 2019; Elise Seip Tønnessen, Frida Forsgren, *Multimodality and Aesthetics*, London, Routledge, 2018; Kay O'Halloran, Bradley A. Smith (eds.), *Multimodal Studies: Exploring Issues and Domains*, London, Routledge, 2014.

where one finds a medial contamination.⁵ Irina Rajewsky has built on Wolf's earlier reflections on this and proposed that the term (intra)-mediality refers that to the phenomena that only involve a single medium.⁶ Regardless of how intramediality has been slightly differently conceptualised over the last decades, all reflections that share the view that intramediality is simply a work that metareferentially works within one single medium have nothing to do with the use of the term in the present study. The point, in fact, is not so much the media that might pre-exist their intra-action because entanglements are not «isolated binary co-productions», but rather intra-actions emerging «through and as part of their entangled intra-relating».⁷ This might seem just another irrelevant theoretical rolling up on itself, on its own language, the one around conceptualisations of how media relate to each other.⁸ It might well be, but it is also an attempt to work outside the binary-orientated framework of most scholarship on intermediality with the awareness of the impossibility of working completely from outside a certain system of discourse. It is a way of acknowledging a certain corpus of scholarship, but deciding to resist it by engaging with scholarship that is more porous and welcoming, such as the one by Barad, just as the women poets and artists do the moment they choose textile, with its historical feminine resonance, to make something that is not simply a piece of work presenting us with domestic life, diarism, and a corporeality that signals a limiting narcissistic «I» – all elements identified from Pier Vincenzo Mengaldo's introduction to *Poeti Italiani del Novecento* onwards as distinguishable in women's poetry.⁹

⁵ Werner Wolf, *Narratology and Media(lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences*, in *Current Trends in Narratology*, ed. by Greta Olson, Berlin, New York, De Gruyter, 2011 pp. 146-180; Werner Wolf (ed.), *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011.

⁶ Irina O. Rajewski, *Intermedialität*, Tübingen, Francke, 2002; Irina O. Rajewski, *Beyond "Metanarration": Form-Based Metareference as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon*, in *Metareference Across Media: Theory and Case Studies*, ed. by Werner Wolf et al., Amsterdam, Rodopi, 2009, pp. 135-168.

⁷ Barad, *Meeting the Universe Halfway*, pp. x, ix.

⁸ In my theorizing of textile poetics and take on «intramediality», I share Barad's views on what *doing* theory entails as discussed, among other places: «Doing theory requires being open to the world's aliveness, allowing oneself to be lured by curiosity surprise, and wonder. Theories are not mere metaphysical pronouncements on the world from some presumed position of exteriority. Theories are living and breathing reconfigurings of the world. [...] Spinning off in any old direction is neither theorizing nor viable; it loses the thread, the touch of entangled beings (be)coming together-apart. All life forms (including inanimate forms of liveliness) *do* theory. The idea is to do collaborative research, to be in touch, in ways that enable response-ability». Barad, *On Touching—the Inhuman That Therefore I Am*, p. 2.

⁹ «Detto in altri termini, un connotato fondamentale della poesia recente appare l'abbandono così frequente a una scrittura "informale", ma non già ricercata per calcolo sperimentalistico e volontà di interrompere i circuiti comunicativi normali, quanto piuttosto prodotta da libera fluttuazione

In addition, this study aims to re-evaluate how a poetics of making situated in textiles is not of less artistic value, but rather, as the works by Anedda and Lai will enable us to see, it has been one of the most innovative ways in which contemporary poets and artists have been renewing our understanding of poetic language, reading practices, and the involvement of haptic experience when engaging with intramedial works such as textile poems. In her seminal *The Subjective Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Rozsika Parker highlights the divide between arts and crafts, fine arts and decorative arts, high art, and textile art.¹⁰ This historical hierarchical division of the arts results directly from the patriarchal structures that see women's production as separate, something that is at the roots of the marginalisation of women's work. Art forms historically associated with women have been continuously downgraded and accorded lower artistic value.¹¹ Only recently, feminist art and craft historians have re-evaluated the work of women textile artists from the margins of the artistic canon. However, this scholarship puts

psicologica e dall'immersione nello scorrere indifferenziato del vitale e del quotidiano. Osando una formula, si potrebbe parlare di identificazione tendenzialmente assoluta della lingua poetica col registro del privato, del vissuto-quotidiano personale: equazione realizzata per la prima volta e coi risultati finora poeticamente più efficaci, io credo, dalla Rosselli, un'iniziale atipica che anche per questo oggi si rivela un'anticipatrice. E forse si possono già indicare i pericoli di tale atteggiamento. Che non stanno tanto, direi, nel fatto che i tentativi di ricostruire un tessuto "espressivo" (e comunicativo) e di recuperare dimensioni diaristiche comportano spesso scivolamenti in forme di intimità neo-crepuscolare. Quanto proprio nel venir meno del senso della specificità del linguaggio poetico» [In other words, a fundamental feature of recent poetry appears to be the so frequent the frequent use of an 'informal' style of writing, but one that is not sought out of an experimentalist calculation and a desire to interrupt normal communicative circuits, but rather produced by free psychological fluctuation and immersion in the undifferentiated flow of the vital and the everyday. If we dare to use a formula, we could speak of a tendentially absolute identification of poetic language with the register of the private, personal everyday experience: an equation realised for the first time and with the most poetically effective results to date, I believe, by Rosselli, an atypical original who also for this reason today proves to be a forerunner. And perhaps the dangers of such an attitude can already be pointed out, which do not lie so much, I would say, in the fact that the attempts to reconstruct an «expressive» (and communicative) fabric and to recover diaristic dimensions often lead to slips into forms of neo-crepuscular intimism. As much as in the loss of the sense of the specificity of poetic language]. Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione*, in *Poeti Italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. LXI. For an in-depth discussion of how Mengaldo's critical posture influenced the canonization of Italian women's poets see Roberto Binetti, *Voices from a Minor Literature* (Doctoral Thesis, University of Oxford, 2022). Among the numerous cases up to the present day where it is possible to identify a similar critical posture, Binetti mentions the one regarding the poetry of Patrizia Cavalli as analysed in Andrea Afribo, *Poesia postrema*, Rome, Carocci, 2018, pp. 131-132.

¹⁰ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London, Women's Press, 1984.

¹¹ On issues of gender in contemporary textile arts, see Chapter 3 of Marina Giordano, *Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea*, Milano, Postemedia, 2012, pp. 103-154.

forward another limiting dichotomy: the one of textile language that privileges touch as an element over the written language of words, of literature, that privileges other senses as a superior way of *making* and *transferring* knowledge. The engagement with textiles, like embroidery and weaving, has been historically consigned to women's hands. However, it was not only a means to educating women in a particularly gendered way, and thus seen by some as an instrument of oppression, but also a key medium for women to resist the constraints of femininity.¹² Textile media have been used by women as an effective medium to comment on their condition using the same tools – textiles – originally used to marginalise them. This subversive strategy is at the core of most of the poets and artists investigated in this book. In addition, this book aims to shed light on how contemporary women poets and artists have challenged the dichotomy between textile arts and the written word of poetry and brought together, at the core of their textile poems, different languages, senses, practices of *making* meaning. The intra-action of these works is fundamentally subversive as far as it problematises conceptualisations of what poetry is or should be, and textile arts, how we make sense of both, how we read artworks, what is women's writing and, more broadly, women's production, and, most importantly, how we think about *relationships* between entities: be it subjects and objects.

Parole e immagini sono *media* opposti e in guerra fredda fra loro. Le separa una differenza cui qui si può solo accennare e che passa dal confine, costitutivo della condizione umana, fra il mondo esterno e il mondo interno. Il rapporto col primo passa per lo più dal senso della vista, il rapporto col secondo è mediato dal linguaggio.

[Words and images are opposing media in a cold war with each other. They are separated by a difference that can only be hinted at here, and which passes through the border, constitutive of the human condition, between the external world and the

¹² This is a viewpoint shared by many feminist textile historians. Among whom, Parker in *The Subversive Stitch* as well as Corinne Segal, who highlights how, throughout history, the needle was perceived as «a political tool for women involved in resisting authority». Corinne Segal, *Stitch by Stitch, A Brief History of Knitting and Activism*, on *PBS News Hour*. Similarly, Alice Dolan and Sally Holloway contend that: «Textile production has been a vehicle used by the dominant (male) discourse for the definition of women and their roles in society. But it has also served as a vehicle for women to construct their own alternative to the dominant discourse, allowing them to expand their power and societal roles. Women have traditionally used needlework as a way to build and solidify community through group activities such as quilting bees and knitting groups. Many of these groups took activist stands with the textiles they produced.» Alice Dolan, Sally Holloway, *Emotional Textiles: An Introduction*, in «TEXTILE», 14 (2014), 2, pp. 152-159 (p. 157).

internal world. The relationship with the former is mostly through the sense of sight, the relationship with the latter is mediated by language.]¹³

These words are what Andrea Cortellessa identifies as one of the *agudezas* presented by Guido Mazzoni in his recent interview on the relationship between poetry and the medium of images, and which, as Cortellessa highlights, reminds us of Marshall McLuhan's *Understanding media* (1964) and its division of «cool» and «hot» media.¹⁴ This view of the relationship between written language and visual arts as engaged in a cold war is shared by most scholarship on textile arts too, who emphasise that the contribution of textiles lies in overturning the idea that sight – seen as the sense linked to the language of written words – is a superior medium of cognition as opposed to touch – seen as the sense linked to the language of textiles. What the intra-relating entanglement of poetry and textiles creates is subverting both above-mentioned views which remain caught in dichotomies and hierarchical divisions among forms of language that prevent us from fully appreciating what an intramedial discourse and practice does: attempting to work outside a binary system. It is difficult to work outside dichotomies to which, it seems, scholars from both literary and textile fields are bound in order to make sense of things. Women, as we know, in various contexts, from socio-political to cultural and literary contexts, are well-accustomed to being seen as the «weak» part of a gendered dichotomy and, as Constance Classen has suggested, have had and continue to have their work downgraded because linked to the presence of a body, and thus to the sense of touch, as opposed to the male authorial counterpart of the written language of poetry.¹⁵ It is from this viewpoint that it is interesting to see how textile poetry rewrites the potential of both language and textiles in order to break those very binaries that are at the roots of the de-evaluation of so-called «women's work». Textile poetry asks us to participate in a reading that involves both the sense of touch and the one of sight for *all* the media woven together in these works, without attempting to establish the binaries of the media involved and a hypothetical hierarchical division among them. There is another binary blended in Anedda and Lai which is the one of local and transnational. Local textile practices of Sardinia are key for

¹³ Guido Mazzoni, *La guerra fredda tra immagini e parole*, in *Che ci faccio qui? Scrittrici e scrittori nell'era della postfotografia*, ed. by Maria Teresa Carbone, Trieste, ItaloSvevo, 2022, pp. 71-144 (pp. 78-79). All translations from English into Italian are mine unless otherwise indicated.

¹⁴ Andrea Cortellessa, *Post-letteratura?*, in *Che ci faccio qui? Scrittrici e scrittori nell'era della postfotografia*, pp. 223-239 (pp. 236-237). Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964. See Sarah Sharma's and Rianka Singh's problematisation of McLuhan's work in *Re-Understanding Media: Feminist Extensions of Marshall McLuhan*, Durham (NC), Duke University Press, 2022.

¹⁵ Constance Classen, *Women's Touch*, in *The Book of Touch*, ed. by Constance Classen, Oxford, New York, Berg, 2005, pp. 203-206.

both of them, but they are not separable from an openness and engagement with the contemporary questions on art and poetics developing elsewhere.¹⁶

Antonella Anedda's Threaded Language

Non ho voce, né canto
 Ma una lingua intrecciata di paglia
 Una lingua di corda e sale chiuso nel pugno
 E fitto in ogni fessura

[I have no voice, no song at all,
 only a language mixed with straw,
 a language of rope and salt clenched in the fist
 and to fill every crack]

(A. Anedda, *Per un nuovo inverno, Notti di pace occidentale*)¹⁷

Anedda was born in Rome but her Sardinian heritage goes back generations. Engaging with extra-literary textile practices is for her a key tool to explore her Sardinian identity. The work that best illustrates Anedda's intramedial practice is *Antologia 2010-2012* [Anthology 2010-2012], also known as «lenzuolo» [bedsheet]. While referring to this work, Anedda stated that the installation (fig. 1) aimed to echo the loom, the memory of women, among all those threads that fascinated her when she was a girl.

The activity of sewing is not only associated with her personal and cultural memory of Sardinia and its women weaving and stitching as a form of expression beyond the written language, but also acquires an important function as an act that can keep together what has been cut off, lost. «L'ago» [The needle], Anedda writes in her recent essay on Lai while drawing a connection to the artist Louise Bourgeois, «non è uno spillo, lo spillo è transitorio, punge ma non unisce, l'ago ridà vita al tessuto, trasforma l'inerzia della materia in qualcosa che può avere a che fare e vedere con la vita, la pelle, il cibo» [is not a pin, the pin is transitory, it pierces but it does not unite. The needle restores life to the fabric, it transforms the inertia of the material into something that can be associated with life, skin, food].¹⁸ For Anedda the needle is never aggressive, but rather becomes a powerful tool in this

¹⁶ On how Maria Lai's innovative textile art finds its roots in Sardinian textile traditions linked to ideas of collectivity and collaboration, see Chapter 2, section 5 of Giordano, *Trame d'artista*, pp. 87-96. Anedda's practice shares the same entanglement between local Sardinian practices and broader contemporary poetic and artistic issues. See also, Enrico Crispolti, Maria Lai, *Io sono Sardegna*, ed. by Silvia Loddo, Macerata, Quodlibet, 2021.

¹⁷ Antonella Anedda, *Archipelago*, trans. by Jamie McKendrick, London, Bloodaxe, 2014, p. 92.

process of repairing damage and recovering loss, of moving through loss and mourning.



Fig. 1: Antonella Anedda, *Antologia 2012-2012* (2012) as reproduced in *Lontano da dove: uno sguardo sulla scena artistica sarda contemporanea* [exhibition catalogue], ed. by Maria Rosa Sossai (Citta di Castello, PG: CTS Grafica, 2012).¹⁹



Fig. 2: Antonella Anedda, *Antologia 2012-2012* [detail] (2012).

The bedsheet emerges from the entangled intra-relating of various media,²⁰

¹⁹ Figures 1 to 5 are reproduced with the kind permission of the author.

²⁰ Scholarship on Anedda is increasingly rich and offers in-depth and interesting analyses of her poetics, without missing out the presence of the role that visual arts play in her poetic practice.

including photographs, fabrics and fragments from previously published poems which are sewn together. It was exhibited as part of *Lontano da dove: uno sguardo sulla scena artistica sarda contemporanea* [Far From Where: on the Contemporary Sardinian Artistic Scene], which was held in Rome at La Pelanda, at the ex-slaughter house Macro Testaccio in November 2012. The exhibition brought together contemporary Sardinian artists living outside the Island and invited them to reflect, from faraway, on their Sardinian identities. Anedda refers to the bedsheet in the exhibition catalogue as follows: «Ho utilizzato un vecchio lenzuolo di lino appartenuto al corredo di mia nonna come un grande foglio su cui mettere quanto aveva accompagnato le mie pubblicazioni dal 1991 a oggi. Ho usato non solo colla ma filo e aghi» [I have employed an old linen bed sheet that belonged to my grandmother as if it were a big piece of paper to put down what was happening alongside my publications from 1991 to today. I used not only glue, but also thread and needles].²¹ Old photographs, fabrics, leaves as well as words and isolated lines are sewn on the bedsheet, but appear as alienated and dislocated from the traditional space of the page. In doing so, the bedsheet becomes a floating textile poem that is fundamentally mobile, errant.

In this textile poem, Anedda also engages with performance. Indeed on the exhibition's opening day, the audience would find Anedda *in the making* of this work – present in the room where the bedsheet was exhibited, sewing with a needle all the photographs, fabrics, leaves, and words. The space of the performance was originally a slaughterhouse and during the performance the bedsheet was hung on the original machine that was used to drain blood from animals. The intra-action between the presence of the creator, exposing herself and becoming an active and a living part of the creative process and the textile poem, enhances the system of various entanglements present in this artwork. The moment the artist enters the performative action, she becomes part of the artwork itself in constant process of becoming that affects the artist and the bedsheets simultaneously. The performance becomes the entangled system containing the various artistic practices and intra-

However, they do so by keeping separate the poetic medium and the artistic medium rather than pointing out how they are intimately caught up in an entangled intra-relation. This is not just in Anedda's *Antologia* but also in *Donna Luna*, in collaboration with Lino Fiorito, Nola, Il Laboratorio, 2014 and parts of *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Rome, Donzelli, 2009. The latter is discussed by Eloisa Morra in *Scomporre Quadri, Immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 40 (2011), 3, pp. 167-184. Recent contributions that have guided my own reading are Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti: L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Rome, Carocci, 2020 and Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Rome, Carocci, 2017, pp. 80-86.

²¹ Antonella Anedda, *Antologia*, 2012, in *Lontano da dove: uno sguardo sulla scena artistica sarda contemporanea*, ed. by Maria Rosa Sossai, Città di Castello, CTS Grafica, 2012, p. 44.

actions. This performative space allows us to see the artist and the bedsheet as two separate entities that lack an independent and self-contained existence, one developing into the other and *viceversa*. Anedda's authorial presence in the exhibition space is part of a recent dynamic which sees the entrance of literature to the art-world, something discussed in depth by Annette Gilbert in *Literature's Elsewheres*.²² The point is to explore the non-semantic, spatial, and visual qualities of language, something that we will see as an essential element of Lai's asemantic threaded language in her sewn books. The innovative element of textile poetry is that it is not, as in most of the cases discussed by Gilbert, a literary media located in an artistic context to show its vital presence within the contemporary cultural discourse as other art forms, but rather an experiment in the readability and socio-cultural reception of a new intra-medial medium.



Fig. 3: Antonella Anedda, *Antologia 2012-2012* [detail] (2012).

In a recent interview, Anedda explained how words and the act of sewing relate to each other by tracing them to her Sardinian roots. «Le parole sono anche pezzi di stoffa che poi combaciano, e rivelano una storia, una trama. Io poi sono sarda, per cui ho il tappeto nel mio DNA» [words are also pieces of cloth that then match each other, and reveal a story, a plot. Besides, I am Sardinian, thus carpets are part of my DNA].²³ The bedsheet is, for Anedda, a key medium through which stories

²² Annette Gilbert, *Literature Elsewheres. On the Necessity of Radical Literary Practices*, Cambridge (MA), MIT Press, 2022. See especially the last chapter, *Coda. The (Literary) Work as a Matter of Negotiation*, pp. 329-341.

²³ Claudia Crocco, «La poesia crea uno spazio, che è un luogo in comune». *Intervista ad Antonella Anedda*, on *Quattrocentoquattro*.

emerge from their entangled intra-actions of words and textiles in order to explore and negotiate her Sardinian cultural inheritance, in particular the textile traditions of Isili. This is also closely connected to the idea of exile, with which she partly identifies, as she lives in Rome, far away from her motherland:

I luoghi ai quali sono legata in Sardegna sono sostanzialmente due. Il primo è Isili, un paese agricolo del centro-sud dell'isola. Il nome viene da *exilium* perché vi fu deportata dai Romani una colonia ebrea alla quale nel tempo si è aggiunta una comunità zingara [...]. È un centro di produzione e sede di un museo di tappeti. L'installazione del lenzuolo [...] risent[c] della memoria del telaio, del ricordo delle donne tra tutti quei fili che da bambina mi affascinavano.

[The places to which I feel closely connected in Sardinia are essentially two. The first is Isili, an agricultural town in the central-southern part of the island. Its name comes from *exilium* because a Jewish colony was deported by the Romans to which over time a gypsy community was added [...]. It is a manufacturing center and home to a carpet museum. The installation of the bedsheet [...] reflects the memory of the loom, the memory of women, among all those threads that fascinated me as a child].²⁴

The other place in Sardinia that is evoked in the bedsheet is the archipelago of La Maddalena, from where part of Anedda's family originates.

La Maddalena entra nell'installazione soprattutto come meditazione sul vento che è un grande maestro, ci insegna la nostra insignificanza, ci fa capire che quello che chiamiamo Io non è che una folata. Ed è il motivo per cui ho pensato il lenzuolo come un'antologia instabile, esposta alle correnti, agli spostamenti, agli sguardi.

[La Maddalena enters the installation mainly as a meditation on wind, which tells us that we are unstable, that a gust is enough to unhinge us and that we are not the centre of anything; and this is why I thought of the bedsheet as an unstable anthology, exposed to currents, to movements, to gazes].²⁵

The elements of instability and mobility are an innovative means through which Anedda experiments with poetic forms and comes into conversation with other contemporary poets, such as Anne Carson, in particular with her poetic collection *Float*.²⁶ *Float* comes in a transparent plastic box where the various pieces of writing (originally performance pieces) float freely; the small chapbooks can be rearranged and read in any order the reader wishes. In so doing, the traditional view

²⁴ Anedda, *Antologia*, 2012, p. 44.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Anne Carson, *Float*, New York, Knopf, 2016. On a reading of Carson's *Float* with references to Anedda, see Roberto Binetti, *On Floating: Sistema estetico e temporalità lirica nell'opera di Anne Carson*, in «Trasparenze», 8 (2022), pp. 98-119.

of a poetic collection meant to be read in a particular order with a certain trajectory of thought or feeling is deliberately eschewed. A similar «mobile» reading is encouraged in Anedda's hanged *lenzuolo*. It is from this viewpoint that I would like to suggest a reading of one of the objects that predominates on the bedsheet: the leaves. They constitute a further reference to mobility, via reference to the wind, as they are no longer attached to branches, but rather naturally float freely. The leaves reinforce the idea that nothing is fixed and that the needle can help in keeping things together that otherwise would «fly away». Furthermore, one cannot avoid thinking of the reference to the Italian word for leaf, «foglia», which evokes so profoundly the word «foglio» [paper] – the page on which a poem would generally be printed on. However, there is no «foglio» in the traditional sense in Anedda's *Antologia*, instead it is replaced by the mobile white bedsheet that moves freely and the «foglie» that no longer belong to a tree stably rooted in the land.

Anedda creates a work that emphasises the process of making and encourages the reader to engage with it as material. She highlights this further in the exhibition catalogue, when stating that: «L'idea di dare concretezza alla scrittura [...] mi interessava da tempo. Volevo (rispettando l'etimologia della parola "poesia") fare un oggetto su cui trovassero spazio forme diverse, memoria e immagini» [The idea of giving solidity to writing [...] is something that has interested me for a long time. I wanted to create an object on which different forms, of memories of images, could find a space].²⁷

Most of the lines on the bedsheet come from a section entitled *Cucire* [Sewing] from the poetry collection entitled *Salva con nome* [Save As] and most of them refer to this installation.²⁸

Cuci una foglia vicino alle parole, cuci le parole tra loro,
guarda una foglia come viene soffiata lontano.

Il tempo mentre scriviamo vola, noi moriamo a noi stessi mentre intorno ci cresce la vita e la realtà si addensa, s'intreccia, diventa una radice che sale fino a un tronco e ridiventa foglio.

Da sempre ci mancano le parole e io ne ho nostalgia.
Per questo cucio, cucio, cucio.

[Sew a leaf next to the word, sew a word between,
See how far away a leaf is blown.

Time flies while we write, we die to ourselves while life increases around us and

²⁷ Anedda, *Antologia*, 2012, p. 44.

²⁸ Antonella Anedda, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.

reality thickens, becomes interwoven, a root that turns into a trunk and then into a leaf again.

I've always lacked words and longed for them.
Because of that, I sew and sew and sew.]²⁹

These last two lines were stitched on another object that was exhibited next to the bedsheet: a pillow (fig. 4). The installation also included a second pillow hanging on a rope, like the bedsheet (fig. 5).

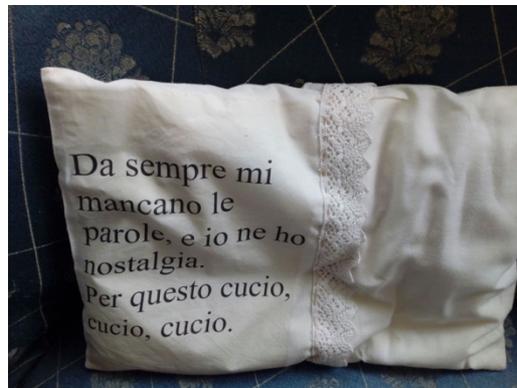


Fig. 4: Antonella Anedda, *Antologia 2012-2012* [detail] (2012).



Fig. 5: Antonella Anedda, *Antologia 2012-2012* [detail] (2012).

One could argue that in both the bedsheet and the pillows, Anedda does not create an intra-action of poetic and textile materials, but rather juxtaposes these elements. However, I would contend that these elements are no longer relevant in their individuality but are perceived by the viewer/reader as entangled, as one single unity where it is no longer worth discussing them as separate binaries, hence a poetic textile. In looking at/reading them, we are asked to engage with them as

²⁹ Unpublished translation by Jamie McKendrick.

entangled intra-relating objects in all their poetic textility, one that combines both tactility/materiality and reading/visuality. A different scenario would be if either the poetic or the textile core of this work would function as a complementary element to read the other, as an additional and separate tool that would add something that can be read on its own. Rather, it is clear that Anedda, just as Lai, creates in her *Antologia* something that should be seen as *the making* of one single unity in all its intra-action of textile and poetry. In both Anedda's and Lai's, the stitches themselves convey meaning, not just words, and at the same time words emerge in all their textile materiality through the thread that gives form to them. In her seminal essay *The Needle or the Pen?* (1991), American feminist Elaine Hedge highlights the dilemma to accept or reject femininity. However, in these textile poems, an important shift occurs. There is no longer a pen or a needle, but an act that fuses everything in one single intra-relating act: a creation of a textile poem.

The section *Cucire* opens with a quotation from artist Louise Bourgeois, which is also sewn on the bedsheet, and is significant as it further confirms what sewing represents for Anedda in her poetic practice:

Quand'ero piccola, tutte le donne di casa maneggiavano aghi. Mi hanno sempre affascinato gli aghi, hanno un potere magico. L'ago serve a ricucire gli strappi. È una richiesta di perdono. Non è mai aggressivo, non è uno spillo.

[When I was growing up, all the women in my house were using needles. I have always had a fascination with the needle, that magic power of the needle. The needle is used to repair damage. It's a claim to forgiveness. It is never aggressive – it's not a pin].³⁰

On these words by Louise Bourgeois, it is worth mentioning Andrea Lui, who interestingly comments on this quotation as follows:

Bourgeois creates a distinction between the needle and the pin. The obvious difference between the two is that the needle has an eye at the blunt end to allow you to pull a thread, while a pin does not. The needle can stitch and mend, whereas the pin can only hold fabric together in preparation for sewing. Hence, with the pin, the action is as Bourgeois describes «aggressive», stabbing, piercing and goring. The needle, on the other hand, repairs, forgives and heals. Stitching allows for slow reflection, understanding and empathy. This is where the magic lies within the needle. As well, allegorically, the needle can be seen as a symbol of femininity, and the pin as masculinity. Bourgeois could possibly be claiming the power of femininity.³¹

The needle then in its act of perforating things, keeps them together. This

³⁰ As quoted in Anedda, *Salva con nome*. Andrea Lui, *The Needle as the Pen. Part 2: The Magic Power of the Needle*, on *Stitched Voices*. See also Parker, *The Subversive Stitch*, pp. xviii-xix.

³¹ Lui, *The Needle as the Pen. Part 2: The Magic Power of the Needle*.

becomes particularly relevant to memories and Anedda's Sardinian identity, which she never fully owned and which she attempts to thread together through her poetry. From this viewpoint, stitching becomes a central element in the experience of mourning for Anedda. As Anedda writes in another poem from the section *Cucire*: «Quello che la morte smembrava poteva essere unito di nuovo» [What death had put asunder could be joined again].

Anedda situates the origins of the bedsheet in her reflection (if not «ossessione» [obsession] as she herself calls it) on details, that lead her to put together her experimental prose work entitled *La vita dei dettagli* [The Life of Details], a meditation on the way specific, chosen details of works of art can be recomposed, recontextualised, and re-imagined:

Durante la costruzione del libro e in coincidenza con un lutto ho cominciato a riflettere sul tema della perdita attraverso frammenti, fotografie, stoffe e naturalmente parole, ma straniate e dislocate rispetto allo spazio tradizionale del foglio

[During the construction of the book which coincided with a moment of mourning, I began to reflect on the theme of loss through fragments, photographs, fabrics and of course words, but alienated and displaced from the traditional space of the sheet of paper].³²

Loss and mourning are therefore central elements with which Anedda engages in this work. For her, as she states in the catalogue, «la Sardegna [...] è un luogo di perdita e lontananza. Un luogo [...] che ha l'intensità di un saluto» [Sardinia is a place of loss and distance. A place [...] that has the intensity of a farewell].³³

The sewn photographs are other elements that are woven into the bedsheet. Anedda's use of photography, I would suggest, relates to the element of loss and mourning. Roland Barthes' foundational study of photography can help us to better understand this aspect of Anedda's *Antologia*. In his last book, *La Chambre claire: Note sur la photographie* [*Camera Lucida: Reflections on Photography*], which is still one of the most quoted books in the photographic canon, Barthes introduces new ways of thinking about photography by establishing terms such as *studium* and *punctum*, words which have by now entered the canonical terminology of scholarship on photography.³⁴ Interestingly, as Otto von Busch highlights, «most of the examples that Barthes used regarding photography are in fact a

³² Anedda, *Antologia*, 2012, p. 44.

³³ *Ibid.*

³⁴ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. by Richard Howard, London, Vintage, 2000.

description of the photographic representation of cloths.»³⁵ Whereas Anedda's photographs were printed on a fabric material (instead of a sheet of paper). In his investigation into the nature of photography, Barthes focuses on photography's relationship to death and mourning. According to Barthes, some photographs produce what he calls the *punctum*, which is a detail, a partial object, that has the power to prick, to create a wound, to mark the viewer like a wound. «In every photograph», he writes, there is «the return of the dead» and, he adds, the implied message of «That-has-been».³⁶ Every photograph, for Barthes, presents us with what «has been absolutely, irrefutably present, and yet already deferred».³⁷ From this viewpoint, he argues that the photograph «is a certificate of presence», of «a reality one can no longer touch».³⁸ In other words, in the photograph there is a «superimposition [...] of reality and of the past» and «by shifting this reality to the past (this has been), the photograph suggests that it is already dead».³⁹ This is the wound that photography creates in us, that pricks the reader/viewer. The photographs that Barthes analyses in his study are mainly portraits; the same is also true for Anedda. She presents the viewer with a series of faces that remind us of «That-has-been»: they are there and yet they are already dead. «Whether or not the subject is already dead, every photograph [presents us a] catastrophe. [...] There is always a defeat of Time in [photographs]: *that* is dead and *that is going to die*».⁴⁰ The discovery of this equivalence is what pricks the viewer/reader, what creates the *punctum*, the wound at the core of the photograph. The peculiar temporality of lyric poetry, on which I shall return in more detail towards the end of this article, is enacted by Anedda by way of the materiality of these objects sewn on the bed-sheet. Stitching these photographs of familiar people as well as strangers is intrinsically linked to the experience of loss and mourning; concurrently, it reveals a connection with the many ways through which poetry voices loss, or rather, as in this case, materialises in its very fibres that collapse of linear time in its a-temporal presence of «That has been» and so presents a reminder of what has been lost, of death. The *punctum*'s drive towards life and death displays its atemporal power of expanding and contracting time in a non-linear system where it is pointless to proceed from past to present and future. This is different from an idea of timelessness just as it is in the atemporal present of lyric poetry. One example is to be found in

³⁵ For a «textile» application of Barthes' reflections on the concept of *punctum* and its connection to mourning, see Otto von Busch's essay and his investigation of an embroidered stain. Otto von Busch, *Textile Punctum: Embroidery of Memory*, in *Textiles: Critical and Primary Sources: Identity*, ed. by Catherine Harper, vol. 4, London, New York, Berg, 2012, pp. 240-250 (p. 242).

³⁶ Barthes, *Camera Lucida*, pp. 9, 77.

³⁷ Id., p. 77.

³⁸ Id., p. 87.

³⁹ Id., pp. 76, 79.

⁴⁰ Id., p. 96.

the photograph representing a hand on the lower part of the bedsheet, which is also included in the section entitled *Collezionare perdite* [Collecting Losses] from *La vita dei dettagli*. In the book, we find written beneath the photograph the following: «Guarda questa immagine: una mano è mia, quella che sembra la sua ombra è l'orma della mano di un corpo assente» [Look at this image: one hand is mine, the other that seems like its shadow is the print of the hand of an absent body].⁴¹

The Unreadable Textile Poetry of Maria Lai

Queste opere tessute cambiano la storia del mondo. La creatività femminile contagia il maschile. Le immagini passano dai fili alle pietre, dai simboli ai significati. Nasce l'alfabeto, la comunicazione attraverso il tempo e lo spazio, la memoria. La memoria si allarga e si fa ritmo, con la memoria matura la trasformazione dell'essere umano: nasce il poeta, un concentrato di uomo, donna e divinità.

[These woven works change the history of the world. Female creativity infects the masculine. Images move from threads to stones, from symbols to meanings. The alphabet is born, communication through time and space, memory. Memory expands and becomes rhythm, with memory the transformation of the human being matures: the poet is born, a concentrate of man, woman, and divinity.]
(Maria Lai, *Le ragioni dell'arte*)⁴²

«One doesn't make art», Lai says, «except by working with material».⁴³ Throughout her prolific career, Lai's engagement with textile has enabled her to explore issues of materiality and spatiality, starting in 1967 with the creation of *Oggetto paesaggio* [Object landscape], one of her most famous looms. The loom has been a central object in Lai's works and it is possible to find traces, echoes, and references to it even in later artworks. I am referring to her loom-books, sewn canvases, pages, and sheets. The loom has a double origin in Lai: on the one hand, it can be seen in tune with the artistic tendencies of her time, specifically the one of bringing everyday objects into artworks, as introduced in the 1960s by Pierre Restany and the Nouveau Réalisme. On the other hand, the loom is also deeply connected to Sardinia. For Lai, the loom stands for a magical tool that is reminiscent of her childhood, an object used by Sardinian women for centuries, if not millennia. It is therefore not only a conceptual object but also a personal object infused with her personal memories and Sardinian heritage.

Tellingly, if for Anedda there is an interest in visual arts and art history – the latter being the subject she studied at university and that remained a central focal

⁴¹ Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 169.

⁴² Giuseppina Cuccu, Maria Lai, *Le ragioni dell'arte*, Cagliari, Arte Duchamp, 2002, p. 50.

⁴³ *Ibid.*

point of her poetic explorations – for Lai, poetry and the nature and limitations of writing are central elements. An often-cited episode by critics when highlighting the «poetical» and «lyrical» quality of her artworks, is that one of her teachers, the writer Salvatore Cambosu, while handing her a book of poetry, told her «Non importa se non capisci, segui il ritmo» [It doesn't matter if you don't understand. Just follow the rhythm].⁴⁴ Rhythm is indeed an aspect that, as we shall see, has a key role in her artworks. In Lai, as Anedda interestingly points out, rhythm is closely linked to the artist's passion for space and materiality as well as language:

Una sperimentazione teorica, linguistica e, come dice Lai stessa, architettonica, che si lega a una passione per lo spazio, senza la quale non si capirebbe la forza delle sue opere. Lai percepisce il ritmo delle proporzioni, la sua visione

[Hers is a theoretical, linguistic, and – as she herself claims – architectural experimentation, tied to a passion for space, without which it would be impossible to understand the power of her works. Lai perceives the rhythm of proportions].⁴⁵

It is interesting to note that Lai's personal poetic anthology⁴⁶ includes poets such as Emily Dickinson, Marina Cvetaeva, and Emily Brontë, all authors with whom Anedda is also known to be in close dialogue with her poetry, and all authors for whom «il senso dello spazio è più forte di ogni cronologia» [the sense of space is stronger than any chronology] and on whose texts included in Lai's anthology, «i testi sconfinano in fogli bianchi e puntinati che chiamano chi legge a completare con le sue preferenze, le sue parole, il libro» [the texts digress into blank and speckled sheets that call upon the reader to complete the book with their own preferences and words].⁴⁷ On her anthology Lai states, «Chi avrà tra le mani queste pagine bianche potrà forse riprendere il filo di queste memorie, coi propri poeti, i pensieri e i sogni» [those who hold these blank pages will perhaps be able to take up the thread of these memories with their own poets, thoughts, and dreams].⁴⁸ This is the same space that is key in Lai's artistic search and the same freedom given to the viewer to read without any preconceived linearity and with the possibility of creating an infinite number of meanings through her sewn threads.

Although born in Sardinia, Lai also lived her relationship with her island from afar, just like Anedda. Leaving Sardinia to pursue artistic studies in Rome and later in Venice, she then continued to return, intermittently, to the island. «Il ritorno» [The return], Lai says, «è il viaggio stesso» [is the journey itself] and returning to

⁴⁴ Elena Pontiggia, *Elena Pontiggia*, in *Maria Lai: tenendo per mano il sole*, pp. 54-67 (pp. 54-55).

⁴⁵ Anedda, *Antonella Anedda*, p. 84.

⁴⁶ Maria Lai, *Memorie*, Cagliari, Arte Duchamp, 2006.

⁴⁷ Anedda, *Antonella Anedda*, pp. 82-84.

⁴⁸ Lai, *Memorie*. Translation into English as quoted in Anedda, *Antonella Anedda*, p. 84.

Sardinia was also a way to «ricominciare a giocare» [start to play again]; «giocare» is an element at the core of her sewn fables like *Tenendo per mano il sole* [Holding the sun by hand] (1984-2004).⁴⁹ As Anedda writes in her article on Maria Lai:

Per imparare a giocare quel gioco degli adulti che è l'arte, Maria Lai ha dovuto – come sa chi vive in un'isola – attraversare il mare, l'aria, quel vuoto che è fisico e non può essere riempito se non dall'andare e tornare, tornare, andare di nuovo. Un movimento in cui il ritiro non significa chiusura, l'insularità si espone e come scrive Achille Bonito Oliva, «dialoga con la globalità».

[[i]n order to learn to play the adult game of art, Maria Lai – like all those who live on an island – had to cross the sea, the air, that void that is physical and cannot be bridged except by going and coming back, coming back, and going again. Within this movement, withdrawal does not mean closure and insularity is exposed and «dialogues with globality», to quote Achille Bonito Oliva].⁵⁰

Sardinia, with its rural customs and traditions, and the weavers she had seen during her childhood, remained a central theme throughout her works. It was in the 1950s that Lai first started to become closer to mixed-media art and Informalism. After leaving Sardinia to return to Rome in 1956, she found herself immersed in a city that in that period was one of the centres of action and material-based art, something that had an influence on the directions that her art would take, particularly her attention to the materiality and signs of her artworks. After 1963, Lai did not exhibit her work for several years and it was at this time that she started creating her first mixed-media looms (these were at first two-dimensional elements and then became three-dimensional).

From the 1970s, Lai started exhibiting again and it was then that her looms began to be at the centre of her shows. During this period, her first sewn canvases also started to be created and it is at this point that she abandoned painting. During these years, Lai created a series of works that engaged with non-painterly material, just as Anedda engaged with extra-literary material and objects in her *Antologia*, though Lai's dialogue with painting was never interrupted and can be seen throughout these artworks. Thanks to her encounter with Mirella Bentivoglio, who was an artist, visual poet, and art critic, Lai became more and more interested in language, which she saw as a natural continuation of her work on thread. «La scrittura» [Writing], Lai says, «mi ha suggerito un rapporto tra l'inchiostro e il

⁴⁹ Elena Pontiggia, *Maria Lai: Arte e relazione*, Nuoro, Ilisso, 2017. English translations as quoted in Anedda, *Antonella Anedda*, p. 82.

⁵⁰ Anedda, *Antonella Anedda*, p. 82.

filo» [gave me the idea of a relationship between ink and thread].⁵¹ This led her to participate in the *Materializzazione del linguaggio* [Materialisation of language], a show curated by Bentivoglio as part of the 1978 Venice Biennale and that aimed to explore how women artists often «trasforma[no] il linguaggio in tessile» [transform language into textile].⁵² The exhibition included, among others, Sonia Delaunay, Natalia Goncarova, Irma Blank, Mirella Bentivoglio, Lia Dreai, Chiara Diamantini, Elisabetta Gut, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Simona Weller, Carla Vasio, and Giulia Niccolai. On the exhibition, Bentivoglio interestingly stated: «Perché il linguaggio è lo strumento del potere, della storia, della legge. Ha emarginato la donna nel pubblico silenzio [ma] la donna ha con esso un rapporto intimo. È lei a trasferirlo al bambino» [Because language is the instrument of power, of history, of the Law. It has marginalised women into public silence [but] women have an intimate relationship with it. It is they who transfer it to the child].⁵³ It is in this period that Lai also created her sewn pages, sheets, and books. These present a non-verbal language and are formed by threads only rather than graphic elements; these illegible signs made by thread highlight the limitation of writing, of language, and consequently, of reading and meaning themselves.

There is not one linear reading of these illegible signs of threads, but infinite possibilities of meaning that the viewer, through imagination, can create. These mute books do not ask for a reading, but for a vision, they do not belong to the realm of «words», as one of the artist's latest works, *Orme di leggi* [Traces of Laws] (2011) exemplifies. *Orme di leggi* won her the Premio Camera dei Deputati in 2011 to mark 150 years since Italy's Unification. Here Lai creates a large panel covered with rows of fabric pages, which are filled with illegible writing that evokes the Italian Constitution; in doing so she highlights how the abstract essence of legal language can be countered by a «legible» law, readable and made for the people.⁵⁴

Later in her career, Lai continued her exploration of textiles and also intensified her desire to involve people in her artworks, in a way that echoes what in 1998 the

⁵¹ Maria Lai in a letter to Angela Grilletti, Rome, 25 September 1978, now in *Arte Duchamp dal Moderno al Postmodern*, ed. by Angela Grilletti, Cagliari, Arte Duchamp, 2004, p. 98.

⁵² Pontiggia, *Elena Pontiggia*, p. 63. The exhibition included, among others, Sonia Delaunay, Natalia Goncarova, Irma Blank, Mirella Bentivoglio, Lia Dreai, Chiara Diamantini, Elisabetta Gut, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Simona Weller, Carla Vasio, and Giulia Niccolai.

⁵³ As quoted in Cristiana Campanini, *1978, l'arte delle donne femministe*, on *La Repubblica*.

⁵⁴ «[S]u un grande pannello si allineano pagine di tessuto, riempite di scrittura illeggibile che evoca la Costituzione (la zona più bianca al centro dell'opera), le orme, cioè le tracce della legge, ma anche i drammi del presente (le parti in rosse sulla destra).» [The large panel is covered with rows of fabric pages, filled with an illegible writing that evokes the Constitution (the whiter zone at the central of the work), the traces of the law, but also the dramas of the present (the parts in red on the right)]. Pontiggia, *Elena Pontiggia*, p. 65.

French philosopher Nicolas Bourriaud will refer to as «relational aesthetics».⁵⁵ *Legarsi alla montagna* [Binding oneself to the mountain] (1981) and the later *Essere è tessere* [Being is weaving] (2008), two of Lai's most famous works, perfectly capture her need to draw a link between nature, people, and the infinite.



Fig. 6: Maria Lai, *Lenzuolo* [Bedsheet]; signed and dated «Lai 89» (lower right); thread and fabric laid down on fabric; 141.7x230 cm.
Courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2022

For the scope of this article, I would like to focus on Lai's series *Lenzuolo* [Bedsheet] (1989), which is representative of Lai's production in the 1980s when she started experimenting with the connection between the fabric and the rectangular form of the bedsheets, sewing, and writing. It also highlights Lai's interest in the materiality and the body of the work, not just in the concept and the idea that it should evoke. Lai's *Lenzuolo* is striking because of the way it manages to transform what is traditionally denigrated as a craftwork into an artistic object, a conceptual work of art. What we find are small rectangles of fabric sewn together onto a large bedsheets. Each of the rectangles, whose shape resembles that of a page, is punctuated by lines of black threads. The thread is stitched on the rectangles of fabric as words would be on a page: mimicking their linearity across the page. This linearity, however, is also challenged. Indeed, the thread does not give form to any words belonging to any language that a viewer might recognise. Moreover, the sense of continuity that the threads give is opposed to the discreteness, the fragmented nature of the single words. The sign moves beyond any possible signifier. The words remain illegible, disrupting any form of writing, giving form, paradoxically, to an immaterial, unrecorded, unspoken language, and stories. Significantly, *Materiale*

⁵⁵ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. by Simon Pleasance and Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland, Dijon, les presses du réel, 2022.

Immateriale [Immaterial Material] is also the title of an exhibition centred on the link between words and visual art curated by Nicoletta Boschiero with Cecilia Scatturin and Valentia Russo in 2016 that included works by Lai. In this illegibility lies a key difference between Lai's and Anedda's bedsheet. The stitching strongly suggests the presence of words and lines as written on a page, but this indecipherable writing presents the viewer/reader with infinite possibilities of reading and interpretation. Lai's illegible signs that reproduce words echo other works such as Man Ray's *Untitled poem*, 391, no. 17 (1924) with its blackened lines that present words no longer readable and Emilio Isgrò's *Libro cancellato* [Erased book] (1964), among other of his artworks. These works blur the boundaries between visual and literary art, endowing viewers with a freedom for different interpretations and, at the same time, reminds us of the fallibility of writing as a means of communication, of meaning. Here lies one of the most important contributions of Lai's work. Moreover, as Maria Damon states with reference to Ray's work, although it holds true for Lai's *Lenzuolo* too, the «thick, obscurantist and hyper-tactile lines can be understood to prospectively thematize the suppression of language, of culture and people and foretell their potential obliteration; and simultaneously it enacts a coding that enables the invention of a gestural language without national boundaries, based on a need for art and expressive culture. If we were to voice it then, it might be in all languages and none, all sound smooth and striated, meaningful and chaotic, Dionysian and Apollonian, the birth of creation in a textual tapestry».⁵⁶

Another key aspect of Lai's *Lenzuolo* is the loose thread dangling from the sheets, which I see as a continuation of the flowing threads stitched on the «pages» that prolongs the disintegration of writing beyond the lines of the «text» – the untold/unreadable story present in the page continues beyond it, thus remaining immaterial and unrecorded. The loose thread unravelling outside of the work returns throughout Lai's several books, such as *Libro scalp* [Book scalp].



⁵⁶ Maria Damon, *Text, Textile, Exile: Meditations on Poetics, Metaphor, Net-work*, in «*Electronic Book Review*», 2 (2009), 13, pp. 1-15.

Fig. 9: Maria Lai, *Libro scalpo*, 1990. Collezione Stazione dell'Arte di Ulassai.
 Courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2022

This loose thread together with the illegibility of its words again produces something close to Barthes' *punctum*. The *punctum* «rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me».⁵⁷ As Otto von Busch highlights, the *punctum* «acts like a wound in the system of perception, a sensitive point that disturbs the first perception» of the *studium* and this, in textiles, could translate in making a hole, a cut, or, as in the case of Lai into a loosing thread. «A photography's *punctum* is that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me)»: the «accident» of the loose thread is what pierces the viewer in Lai's work.⁵⁸ Moreover, the *studium* of Lai's work could be identified with the participation in the reading of the lines as culturally guided, but this is deliberately evaded, and instead the illegible signs of the thread do not generate a general interest as in the *studium*, but something that pricks the viewer. The illegibility of Lai's *Lenzuolo* is a detail that comes to dominate the whole work, just as for Barthes' conceptualisation of *punctum*, which is essentially a «detail [that] overwhelms the entirety of my reading; it is an intense mutation of my interest, a fulguration».⁵⁹ As von Busch suggests, a «detail that flows to dominate the whole impression of the photograph. This detail might tell a completely different story than that in the rest of the photograph or the *studium*, the *intention* of the photograph. It is in their polyphonic tension and dissonance that the full potential of the *punctum* appears as narrative. [...] *Punctum* has the power of expansion [as Barthes states]; it enriches and adds layers of meaning far above and beyond its original intention.»⁶⁰ Lai's illegible fabric-words affect our interpretation and lead to a shift of focus touching on something beyond language and create a poetics of visual/textile materiality through which stories can be heard by way of an uncoded, textile language of memories. Indeed, storytelling is a key focus of interest for Lai.⁶¹ As she states: «[a]s a child, every time I saw my grandmother mending [...] I would tell her, "These sheets are written" and she would reply, "Read them." I invented stories suggested [to] me by the movements of the tangled thread».⁶² «What does sewing mean» Lai asks, «a needle», she continues, «enters and exits something leaving a thread behind: a

⁵⁷ Barthes, *Camera Lucida*, p. 26.

⁵⁸ Id., p. 27.

⁵⁹ Id., p. 49.

⁶⁰ von Busch, *Textile Punctum: Embroidery of Memory*, p. 244. On Barthes and his claim that the *punctum* has the power of expansion, see *Camera Lucida*, p. 45.

⁶¹ On Lai and storytelling see the already cited essay by Anedda, *Antonella Anedda*.

⁶² As quoted in Elena Pontiggia, *Maria Lai: Art and Connection*, Cagliari, Ilisso, 2018, p. 151.

trace of its path which joins places and intentions».⁶³ Although there is not a direct connection to mourning and loss as in *Anedda*, for Lai threads and needles are also a tool to unite, connect things, which is ultimately the primary function of the loom: a machine that connects threads to threads, creating weaves of fabric; it is a «strumento di unione» [tool of union], as the art critic Elena Pontiggia suggests.⁶⁴

In *The Poem: Lyric, Sign, Metre*, Don Paterson introduces a helpful connection between poetry and space by way of rhythm. Patterson encourages us to see how poetry's representation within the space of the page has given it «very strong spatial features» and the way this spatial marker manifests itself in poetry is rhythm, which, together with metre, creates the patterns of a poem just as visual patterns creates the spatial rhythmic quality of a textile work.⁶⁵ «Poetry's urgent engine», he argues, «is rhythm, in the sense of both what draws it forth and what drives it forward [...]; it injects its own excitement, its agitation, its dance into the minds of our readers. More than any other aspect of poetic composition, rhythm reminds us that the way up and the way down are indeed one and the same».⁶⁶ Moreover, poetry brings music into language: «Like the musical note, the word is an event in time but despite this, words [...] can be recalled in one another's presence and have their meaning yoked together by the careful repetition and arrangement of their sounds».⁶⁷ Music, like poetry, offers «rejection of our sequential, quantised sense of time that, in the end, serves only to divide us from one another. Music time is rhythmic, cyclical, non-linear».⁶⁸ Orpheus, as Patterson reminds us, «used song to cross the ultimate dividing border, and defy death itself».⁶⁹ The Orphic project can be seen as a way to unify «the domain of the temporal, the passing and the living with that of the atemporal, the eternal and the shade».⁷⁰ This is how, by way of creating patterns and repetitions embedded in textile-poetic rhythm, both *Anedda* and *Lai* highlight the connection between space and poetic time, thus emphasising in their textile poems one of the most unique generic markers of lyric poetry: its atemporal present – «a small stay against the *passage* of time and, in their Orphic way, cheat death a little too».⁷¹ Patterson's viewpoint sheds light on two key elements of *Lai's Lenzuolo* – also present in *Anedda* – namely, seriality and reiteration, which both create a specific kind of rhythm. For *Lai*, however, the

⁶³ As quoted by Benedetta Ricci in *Los (and Found) Artist Series: The Visual Poetry of Maria Lai, on Artland*.

⁶⁴ Pontiggia, *Elena Pontiggia*, p. 59.

⁶⁵ Don Paterson, *The Poem: Lyric, Sign, Metre*, London, Faber & Faber, 2018, p. 341.

⁶⁶ *Id.*, pp. 661-662.

⁶⁷ *Id.*, p. 8.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

objective resides in communicating the singularity of the action, and in this way she translates repetition into countless entangling of threads.⁷² On rhythm, Lai once said that «[s]enza respiro l'opera d'arte è inerte [...] leggevo solo ritmi, non li capivo ma poi questi ritmi li ho trasformati in immagini» [Without breath the artwork is inert [...] I only read rhythms, I didn't understand them but then I transformed these rhythms into images].⁷³ Rhythm and repetition, two core elements of poetry, become in Lai, through her use of thread and fabric, a material and spatial element of her work, a tactile element that transcends language and sound, and becomes a spatial presence.

What emerges in Lai's works as well as Anedda's is a reflection *in the making* of what constitutes the grammar of the poetic, or rather, of perceptions of certain founding structures of poetic language. On the one hand, the question of rhythm and how rhythmicity can be applied to a practice of needle-stitching, needle-punching, the continuation of the thread through the repetitiveness of the act; on the other hand, the question of weaving and grammage, that is, how stitching the non-semantic is an element that is also present in poetic language as well as in textiles. This third element is interesting when drawing a parallel between these two types of grammar: an element that creates a pattern precisely, a repetition, an element of metonymy, that is, the fact of isolating within a weaving, within a design, a part, an expression within a pattern of a whole. It is a plot that can be replicated and replicated in some way, and this can work both at the level of the written word within the textile and at the level of the stitching whereby the repetition is also accompanied by a metonymic suture that is replicated. From this viewpoint, it is clearer how rhetorical mechanisms arise from the entanglement between the semantic or asemantic elements that characterise the intra-action between textile and poetic.

«A woman's touch». The expression evokes women as media of softness, comfort and refinement, the symbolic and tactile counterpart to rough and tough men. On its underside, it alludes to the corrupting effects of feminine sensuality, which can seduce and enfeeble the most hardened warrior or rigorous ascetic. Behind the notion of a woman's touch lies the concept of woman *as* touch. This declares that, while men are inherently rational, women are all body, all feeling.»⁷⁴ This is what Classen writes in *The Book of Touch* and that resonates with the philosophy of vocality presented by feminist political philosopher Adriana Cavarero in her book *A*

⁷² On this aspect of Lai's artistic practice see also Pontiggia, *Elena Pontiggia*, p. 58.

⁷³ Giuseppina Cuccu, Maria Lai, *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce*. Translation into English as quoted in Anedda, *Antonella Anedda*, p. 90.

⁷⁴ Classen, *Women's Touch*, in *The Book of Touch*, p. 203. See also Susan Stewart, *Poetry and the Fate of the Senses*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, in particular Chapter 4, section 2: *Touch in Aesthetic Forms* (pp. 160-178).

più voci. As she highlights in the introductory chapter while discussing the weight of discrete dichotomies, «the symbolic patriarchal order that identifies the masculine with reason and the feminine with the body is precisely an order that privileges the semantic with respect to the vocal.»⁷⁵ This ancient association of women and the asemantic has been resisted, re-worked, and reclaimed by women. Given the primary role that tactility and corporeality play in textile arts, intramedial textile poetics is a particularly rich texture through which this has been done over the century as well as in the present day. A work that asks to be *felt* in its tactility, textility does not equate to its being outside the realm of written language. «La stoffa», Lai says, «per me è un elemento tattile molto importante. Io sento la differenza delle grane, delle stoffe, dei velluti, delle tele, delle sete. Creare un'emozione è mettere insieme tutte queste tattilità diverse» [for me cloth is a very important tactile element. I feel the difference of the grains, the cloths, the velvets, the canvases, the silks. Putting all these different textures together creates an emotion].⁷⁶ Lai also comments on the impossibility for the viewer to actually touch and feel the material of her artworks: «[t]occare le stoffe indubbiamente sarebbe importante, però già guardarle – ci sono delle tattilità nello sguardo – è come toccarle» [Touching the cloths would undoubtedly be important, but even just looking at them – tactile aspects can be experienced with the eyes – is just like touching them].⁷⁷ One thing to add here is that the impossibility of touching the objects – that so openly ask to be approached in their tactile essence – invites the viewer/reader to proactively engage with them, to bring back the memory of that tactile experience, to continue the coming into being of their work by looking at it. Lai deprives the poem of a supposed autonomy of its workings and positions the viewer/reader at the centre in its very making. The textile and tactile core of the work activates a desire (and tactile memory) of that fabric. In this way, the viewer/reader connects to it via their physical being, their body. One might say, that the role that «touch» and tactile memory play is a way through which the reader/observer intra-relates with the textile poem and activates Culler's triangulation. Here it is worth mentioning Barad, who states:

All touching entails an infinite alterity, so that touching the other is touching all others, including the «self», and touching the «self» entails touching the strangers within. Even the smallest bits of matter are an unfathomable multitude. Each «individual» always already includes all possible intra-actions with «itself» through all the

⁷⁵ Adriana Cavarero, *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, trans. by Paul A. Kottman, Stanford, Stanford University Press, 2005, pp. 6-7.

⁷⁶ As quoted by Maria Lai in an interview with Tonino Casula in 1977, now available online as *Tonino Casula incontra Maria Lai*, on *Youtube*. English translation as quoted in Pontiggia, *Elena Pontiggia*, p. 60.

⁷⁷ *Ibid.*

virtual others, including those that are non-contemporaneous with «itself». That is, every finite being is always already threaded through with an infinite alterity diffracted through being and time.⁷⁸

Highlighting the infinite possibilities that touch entails is in line with Lai's textile poetics that aims to emphasises the instability, mobility, and infinite possibilities of reading and, thus, meaning, of her entangled, intra-relating, unreadable threads. This key element of her poetics is activated through the way touch works via the intra-relation with the reader/observer and his body.

This mode of critical/creative engagement that textile poems enact involves appropriation, restaging, repurposing, recreation, interpretation, as well as modifications on the part of the viewer/reader, something that produces «different exploratory paths of cognitive and artistic experience through an artwork that, in turn, creates different outcomes».⁷⁹ «Chi guarda può completare la sua forma, immaginarne il resto raccontarlo variandolo» [Those who look can complete its form, imagine the rest, describe it by varying it].⁸⁰ The possibility of continuation in the works highlighted by Anedda while commenting on Lai's work (and that is also present in her *Antologia*) functions in a way that echoes, I suggest, the apostrophic address, that «strange habit of address' in lyric poetry and the notion of «triangulated address» as proposed by Jonathan Culler in *Theory of the Lyric*.⁸¹ Apostrophic address is closely linked to lyric a-temporality as «poetic hailing seeks to become an event itself rather than to narrate events».⁸² The «[a]ddress to someone or something gives the poem a character of event» which is what, in turn, creates the lyric present where a collapse into one time takes place, the time of

⁷⁸ Barad, *On Touching—the Inhuman That Therefore I Am*, p. 7.

⁷⁹ Although in a different context, Álvaro Seiça's reflections on the subversive nature of modifications in electronic literature provides relevant insights into similar processes that textile poems involve in their engagement with the viewer/reader. Álvaro Seiça, *Lit Mods*, in «Electronic Book Review», 6 (2020), 14, pp. 1-30.

⁸⁰ Anedda, *Antonella Anedda*, p. 86-87.

⁸¹ On the concept of triangulated address see Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2015, pp. 34, 186-201. The apostrophe can be defined as the «poetic address, especially to unhearing entities, whether these be abstractions, inanimate objects, animals, infants, or absent or dead people.» As quoted in the entry on apostrophe by William Waters in *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. by Roland Greene, et al, 4th edition, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 61-62 (p. 61). On apostrophe see: Jonathan Culler, *Apostrophe*, in *The Pursuit of Signs*, London, Routledge, 2001, pp. 149-171; Barbara Johnson, *Apostrophe, Animation, and Abortion*, in *A World of Difference*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, pp. 184-199; Heather Dubrow, *The Challenges of Orpheus: Lyric Poetry and early Modern England*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008; William Waters, *Poetry's Touch: On Lyric Address*, Ithaca, Cornell University Press, 2003.

⁸² See entry on apostrophe by William Waters in *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, p. 61.

articulation, the *now*, and the time of the reading.⁸³ The poetic textiles such as those by Anedda and Lai enact this collapse of linear time and the activation of a triangulation by engaging with the viewer/reader and their senses, mainly tactile rather than of sight. If, according to Culler, the triangulation involves the speaker, addressee, and reader of a poem, in these textile poems the third party is their viewer/reader, who enable the re-iterability and re-enactment of these works.

At the core of lyric's unique temporality is a key characteristic of the genre: a genre that resists ideas of progression, teleology, and most importantly, closure. This aspect of the lyric has recently been discussed by Manuele Gragnolati and Francesca Southerden in their *Possibilities of Lyric*.⁸⁴ Anedda beautifully captures this aspect of the lyric when stating that poetry has the power to «annul time so as to make it live again in the space of language», a viewpoint that echoes Barthes' own conceptualization of temporality in relation to photography.⁸⁵ However, this atemporal present (*achronia*) of lyric poetry emerges in her *Antologia* and Lai's *Lenzuolo* in all their materiality by way of interacting with the viewer/reader and demand a practice of reading that privileges touch over sight, non-linearity of reading and meaning over linearity, movement and instability over stasis and completeness (*outopia*).

Weaving a Conclusion

As the visual artist Anne Wilson recently highlighted in an interview, textiles «are carriers of cultural narratives globally: textiles can tell a story about class, about belief systems, about gender, about identity, about labour, about economics and trade.»⁸⁶ Lai's works are no exception and their fibres are imbricated in Sardinian cultural histories, especially of women. Moreover, textiles, Wilson continues, enable us to acknowledge how «both personal and cultural histories [are] embedded in materiality and process, work freely across disciplinary boundaries, combining features of ancient handwork disciplines with what is most contemporary».⁸⁷ Anedda's and Lai's works enact precisely this movement between local and global,

⁸³ Culler, *Theory of the Lyric*, pp. 188, 197.

⁸⁴ As quoted in Manuele Gragnolati, Francesca Southerden, *Possibilities of Lyric: Reading Petrarch in Dialogue. With an Epilogue by Antonella Anedda Angioy*, Berlin, ICI Berlin Press, 2020, pp. 86-87.

⁸⁵ Antonella Anedda Angioy, *Radure / Clearings*, trans. by Jamie McKendrick, in Manuele Gragnolati, Francesca Southerden, *Possibilities of Lyric: Reading Petrarch in Dialogue. With an Epilogue by Antonella Anedda Angioy*, in «Cultural Inquiry», 18 (Berlin: ICI Berlin Press, 2020), pp. 163–184 (p. 165).

⁸⁶ As quoted in Anne Wilson, *Talking Textiles with Anne Wilson*, on *Phaidon*. See also Jenelle Porter, *Vitamin T: Threads & Textiles in Contemporary Art*, London and New York, Phaidon, 2019.

⁸⁷ *Ibid.*

personal and universal, ancient Sardinian female craftworks and contemporary artistic tendencies of their time. Both Anedda and Lai are interesting cases to look at in so far as their works present a complex imbrication of local and global perspectives: they re-work the textile traditions of rural Sardinia *together* with an engagement with questions about the nature of language and poetry and the relationship between media in the *making* of language that goes beyond that island, beyond mainland Italy. They weave together a glocal practice. What we find in these works is an attempt to reappropriate a poetic/artistic language by returning to origins and to transcend the limitations imposed by canonised, and highly gendered, media. With this in mind, this article has shown how a poetics of entanglement such as the one enacted by Anedda and Lai resists a supposed superiority of sight (e.g. reading) as well as ideas of linearity and completeness in favour of notions of movement, instability, and tactility.

«Learning through seeing (and this includes reading) is somehow felt to be a superior or more legitimate way of knowing the world», writes Jessica Hemmings in her introduction to *The Textile Reader*.⁸⁸ One of the most important textile artists of the twentieth century, Anni Albers, asserts throughout her work the importance of resisting words as a supposed superior instrument of thought and presents the practice of making through materials, especially textiles, as a powerful way for the formation of cognition.⁸⁹ Poetic textiles such as Anedda's and Lai's are subversive works in the way they challenge this supposed superiority of both language and sight, which includes traditional forms of reading as generally employed when reading poetry; like in the works by Albers and other textile artists, they ask us to re-think the undervalued place that touch and tactility have often been given as modes of knowledge and as ways of constructing meaning. They do so by posing the senses of touch and sight as entangled and through the intra-action of these senses, the viewer/reader can experience, feel, and read these works. This viewpoint is at the core of Anedda's and Lai's textile poetics of entanglement. Written language is no longer perceived as a superior mode of cognition and poetry is no longer viewed as something that should involve a linear act of reading or be confined within the space of the page. Rather, key elements of what makes a poem a poem, such as rhythm or its peculiar a-temporality, are given a prominent role in the working of these textile poems, which, therefore, retains a fundamental poetic quality. All this becomes possible for the shared intent of both Lai's and Anedda's of *making*, in all its materiality, intramedial works that can be both touched and read. This is the result of the intra-action of poetry and textiles into one single

⁸⁸ Hemmings, *The Textile Reader*, p. 3.

⁸⁹ See Anni Albers, *On Weaving*, Princeton, Princeton University Press, 2017. Similarly to Albers, in her essay, Mitchell challenges the supposed superiority of language as an integral part to the formation of cognition (Mitchell, *Textile, Text and Techne*).

entity, the textile poem where textile cannot be disentangled from poetry and the meaning of the work is the result of their entanglements. It is because Anedda's and Lai's artistic practice is so hybrid that our approach to these works should equally be hybrid and combine, as we have seen, discussions from both the field of textile arts and that on poetry and poetics.

Bibliography

- Afribo, Andrea, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Rome, Carocci, 2017.
- Afribo, Andrea, *Poesia postrema*, Rome, Carocci, 2018.
- Albers, Anni, *On Weaving*, Princeton, Princeton University Press, 2017.
- Anedda, Antonella, *Antologia, 2012*, in *Lontano da dove: uno sguardo sulla scena artistica sarda contemporanea*, ed. by Maria Rosa Sossai, Città di Castello, CTS Grafica, 2012.
- Anedda, Antonella, *Archipelago*, trans. by Jamie McKendrick, London, Bloodaxe, 2014.
- Anedda, Antonella, *Donna Luna*, in collaboration with Lino Fiorito, Nola, Il Laboratorio, 2014.
- Anedda, Antonella, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Rome, Donzelli, 2009.
- Anedda, Antonella, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.
- Anedda Angioy, Antonella, *Radure / Clearings*, trans. by Jamie McKendrick, in Manuele Gragnolati, Francesca Southerden, *Possibilities of Lyric: Reading Petrarch in Dialogue. With an Epilogue by Antonella Anedda Angioy*, in «Cultural Inquiry», 18 (Berlin: ICI Berlin Press, 2020), pp. 163–184
- Barad, Karen, *Agential realism: feminist interventions in understanding scientific practices (1998)*, in *The Science Studies Reader*, ed. by Mario Biagioli, New York, Routledge, 1999, pp. 1-11.
- Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham (NC), Duke University Press, 2007.
- Barad, Karen, *On Touching—the Inhuman That Therefore I Am*, in «differences» 23 (2012), 3, pp. 206-223.

- Barad, Karen, *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding on How Matter Comes to Matter*, in «Signs» 28:3 (2003), pp. 801-831.
- Barad, Karen, *Reconceiving scientific literacy as agential literacy, or learning how to intra-act responsibly within the world*, in *Doing Science + Culture*, ed. by Sharon Traweek and Roddey Reid, New York, Routledge, 2000, pp. 221-258.
- Barad, Karen, *Re(con)figuring space, time, and matter*, in *Feminist Locations: Global and Local, Theory and Practice*, ed. by Marianne DeKoven, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001, pp. 75-109.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. by Richard Howard, London, Vintage, 2000.
- Binetti, Roberto, *On Floating: Sistema estetico e temporalità lirica nell'opera di Anne Carson*, in «Trasparenze», 8 (2022), pp. 98-119.
- Binetti, Roberto, *Voices from a Minor Literature*, Doctoral Thesis, University of Oxford, 2022.
- Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, trans. by Simon Pleasance and Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland, Dijon, les presses du réel, 2022.
- Brook, Clodagh; Patti, Emanuela (eds.), *Transmedia. Storia, memoria e narrazioni attraverso i media*, Milano, Mimesis, 2014.
- Bruhn, Jørgen; Schirmacher, Beate, *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*, London, Routledge, 2022.
- Carson, Anne, *Float*, New York, Knopf, 2016
- Cavarero, Adriana, *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, trans. by Paul A. Kottman, Stanford, Stanford University Press, 2005.
- Classen, Constance (ed.), *The Book of Touch*, Oxford and New York, Berg, 2005.
- Cortellessa, Andrea, *Post-letteratura?*, in *Che ci faccio qui? Scrittrici e scrittori nell'era della postfotografia*, ed. by Maria Teresa Carbone, Trieste, ItaloSvevo, 2022, pp. 223-239.
- Cuccu, Giuseppina; Lai, Maria, *Le ragioni dell'arte*, Cagliari, Arte Duchamp, 2002.
- Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs*, London, Routledge, 2001.
- Culler, Jonathan, *Theory of the Lyric*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2015.
- Crispolti, Enrico; Lai, Maria, *Io sono Sardegna*, ed. by Silvia Loddo, Macerata,

- Quodlibet, 2021.
- Damon, Maria, *Text, Textile, Exile: Meditations on Poetics, Metaphor, Net-work*, in «*Electronic Book Review*», 2 (2009), pp. 1-15.
- Dolan, Alice; Holloway, Sally, *Emotional Textiles: An Introduction*, in «*TEXTILE*», 14 (2014), 2, pp. 152-159.
- Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti: L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Rome, Carocci, 2020.
- Dubrow, Heather, *The Challenges of Orpheus: Lyric Poetry and early Modern England*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.
- Elleström, Lars (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, London, Palgrave Macmillan, 2010.
- Gilbert, Annette, *Literature Elsewheres. On the Necessity of Radical Literary Practices*, Cambridge (MA), MIT Press, 2022.
- Giordano, Marina, *Trame d'artista. Il tessuto nell'arte contemporanea*, Milano, Postemedia, 2012.
- Gragnotati, Manuele; Southerden, Francesca, *Possibilities of Lyric: Reading Petrarch in Dialogue. With an Epilogue by Antonella Anedda Angioy*, Berlin, ICI Berlin Press, 2020.
- Greene, Roland, et al. (eds.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4th edition, Princeton, Princeton University Press, 2012.
- Grilletti, Angela (ed.), *Arte Duchamp dal Moderno al Postmodern*, Cagliari, Arte Duchamp, 2004.
- Hemmings, Jessica (ed.), *The Textile Reader*, London, Bloomsbury Academic, 2012.
- Johannessen, Christian Mosbæk; van Leeuwen, Theo (eds.), *The Materiality of Writing: A Trace Making Perspective*, London, Routledge, 2019.
- Johnson, Barbara, *Apostrophe, Animation, and Abortion*, in *A World of Difference*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, pp. 184-199.
- Lai, Maria, *Memorie*, Cagliari, Arte Duchamp, 2006.
- Mazzoni, Guido, *La guerra fredda tra immagini e parole*, in *Che ci faccio qui? Scrittrici e scrittori nell'era della postfotografia*, ed. by Maria Teresa Carbone, Trieste, ItaloSvevo, 2022, pp. 71-144.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extension of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964.

- Mitchell, Victoria, *Textile, Text and Techne*, in *The Textile Reader*, ed. by Jessica Hemmings, London, Bloomsbury Academic, 2012, pp. 5-13.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (ed.), *Poeti Italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- Montani, Pietro, *Immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Milano, Meltemi, 2022.
- Morra Eloisa, *Scomporre Quadri, Immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 40 (2011), 3, pp. 167-184.
- O'Halloran, Kay; Smith, Bradley A. (eds.), *Multimodal Studies: Exploring Issues and Domains*, London, Routledge, 2014.
- Parker, Rozsika, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London, Women's Press, 1984.
- Patterson, Don, *The Poem: Lyric, Sign, Metre*, London, Faber & Faber, 2018.
- Pietromarchi, Bartolomeo; Lonardelli, Luigia (eds.), *Maria Lai: tenendo per mano il sole*, Milano, 5 Continents Editions and Fondazione MAXXI Museo nazionale delle arti del XX secolo, 2019.
- Pontiggia, Elena, *Maria Lai: Art and Connection*, Cagliari, Ilisso, 2018.
- Pontiggia, Elena, *Maria Lai: Arte e relazione*, Nuoro, Ilisso, 2017.
- Porter, Jenelle, *Vitamin T: Threads & Textiles in Contemporary Art*, London and New York, Phaidon, 2019.
- Rajewski, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen, Francke, 2002.
- Rajewski, Irina O., *Beyond "Metanarration": Form-Based Metareference as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon*, in *Metareference Across Media: Theory and Case Studies*, ed. by Wener Wolf, et al., Amsterdam, Rodopi, 2009, pp. 135-168.
- Rippi, Gabriele (ed.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, Berlin, de Gruyter, 2015.
- Salmose, Niklas; Elleström, Lars, *Transmediations: Communications Across Media Borders*, London, Routledge, 2019.
- Seiça, Álvaro, *Lit Mods*, in «Electronic Book Review», 6 (2020), pp. 1-30.
- Seip Tønnessen, Elise; Forsgren, Frida, *Multimodality and Aesthetics*, London, Routledge, 2018.

- Sharma, Sarah; Singh, Rianka, *Re-Understanding Media: Feminist Extensions of Marshall McLuhan*, Darmouth (NC), Duke University Press, 2022.
- Stewart, Susan, *Poetry and the Fate of the Senses*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.
- von Busch, Otto, *Textile Punctum: Embroidery of Memory*, in *Textiles: Critical and Primary Sources: Identity*, ed. by Catherine Harper, vol. 4, London and New York, Berg, 2012, pp. 240-250.
- Waters, William, *Poetry's Touch: On Lyric Address*, Ithaca, Cornell University Press, 2003.
- Wolf, Werner, *Narratology and Media(lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences*, in *Current Trends in Narratology*, ed. by Greta Olson, Berlin, New York, De Gruyter, 2011 pp. 146-180.
- Wolf, Werner (ed.), *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011.
- Zhao, Sumin; Djonov, Emilia; Björkvall, Anders; Boeriis, Morten (eds.), *Advancing Multimodal and Critical Discourse Studies: Interdisciplinary Research Inspired by Theo Van Leeuwen's Social Semiotics*, Routledge, London, 2019.

Sitography

- Campanini, Cristiana, 1978, *l'arte delle donne femministe*, on *La Repubblica* (24 Aprile 2019).
<<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2019/04/24/1978-larte-delle-donne-femministeMilano16.html>>
- Casula, Tonino; Lai, Maria, *Tonino Casula incontra Maria Lai*, on *Youtube*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=lsmgYKFDkk>>
- Crocco, Claudia, "La poesia crea uno spazio, che è un luogo in comune". *Intervista ad Antonella Anedda*, on *Quattrocentoquattro*.
<<https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2011/11/17/la-poesia-crea-uno-spazio-che-e-un-luogo-in-comune-intervista-ad-antonella-anedda/>>
- Segal, Corinne, *Stitch by Stitch, A Brief History of Knitting and Activism*, on *PBS News Hour* (2017).
<<https://www.pbs.org/newshour/arts/stitch-stitch-historyknitting-activism>>

Lui, Andrea, *The Needle as the Pen. Part 2: The Magic Power of the Needle*, on *Stitched Voices* (25 June 2019).

<<https://stitchedvoices.wordpress.com/2019/06/25/the-needle-as-the-pen-part-2-the-magic-power-of-the-needle/>>

Wilson, Anne, *Talking Textiles with Anne Wilson*, on *Phaidon*.

<<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2019/march/13/talking-textiles-with-anne-wilson/>>

Ricci, Benedetta, *Los (and Found) Artist Series: The Visual Poetry of Maria Lai*, on *Artland*.

<<https://magazine.artland.com/lost-and-found-artist-series-maria-lai/>>

«SOLA NEL LETTO DI ME STESSA»

ONTOLOGIA E POETICA DI BIANCAMARIA FRABOTTA NE *LA MATERIA PRIMA*

Stefano Bottero

Nel 2018 è realizzata dall'editore Mondadori un'edizione complessiva dell'opera poetica di Biancamaria Frabotta, *Tutte le poesie 1971-2017*. Il volume riunisce al suo interno le cinque raccolte edite della poetessa – corredate da un apparato di *Note ai testi* originale – e una inedita: *La materia prima*.¹ Nell'ambito di quest'ultima, composta tra il 2012 e il 2017, Frabotta declina sistematicamente alcuni nuclei filosofici e concettuali, creando una sistematica interazione con le componenti stilistiche e formali. Tale declinazione assume un carattere di grande centralità e si colloca, in definitiva, come vera e propria radice dell'atto poetico-compositivo.

In questo articolo s'intende presentare il risultato di una serie di osservazioni sulla poetica di Biancamaria Frabotta ne *La materia prima*.² Il quadro epistemologico sarà stabilito a partire dall'analisi dei materiali testuali e sviluppato nella direzione di una lettura parimenti formale e tematica. Il discorso sarà ripartito in tre sezioni, dedicate ai nodi concettuali di maggior rilevanza nell'ambito della riflessione filosofica dell'autrice all'interno della raccolta: la considerazione bio-ontologica della figura animale, la concezione metafisica e, infine, la teoresi estetica.

Figura animale, tangenza biologica

Nel saggio *Biancamaria Frabotta. I nodi violati del verso* Marco Corsi analizza la figura dell'uccello nell'ambito della raccolta *Gli eterni lavori*.³ Corsi sottolinea

¹ Si tratta della penultima raccolta della poetessa, a cui segue, nel 2022, l'uscita postuma di *Nessuno veda nessuno*, edita ancora da Mondadori.

² Il presente articolo si inserisce nel solco di un lavoro di ricerca che ha permesso, già nel 2020, la pubblicazione dello studio *Sulla poetica di Biancamaria Frabotta ne "La materia prima"* in «Poeti e poesia», 49 (2020), pp. 119-133, a cui si rimanda per approfondimento.

³ Marco Corsi, *Biancamaria Frabotta. I nodi violati del verso*, Bologna, Archetipolibri, 2010. *Gli eterni lavori* è originariamente pubblicata nel 2005 dall'editore San Marco dei Giustiniani. In un

come, nella prospettiva di Frabotta, il senso di morte «che pende»⁴ sugli uccelli non sia da considerarsi come una conseguenza dei loro ritmi biologici – e quindi un fenomeno che si verifica come diretto esito di essi. Piuttosto, come un qualcosa di connaturato, e quindi insito, a tali ritmi. Lo studioso mostra come il dato della morte appaia ritratto dalla poetessa come elemento naturale: causa dello stato ineliminabile di fragilità ontologica a cui gli enti – gli uccelli – rispondono.

L'elemento naturale prende parte della storia individuale raccontata dalla malinconia sostanziale della pagina, alla quale il soggetto poetico si abbandona remissivamente nel momento in cui le ombre tendono a delineare il peso degli oggetti accampati sul verso [...].⁵

Focalizzando la sua attenzione sulla poesia *Se ne sta sotto il tetto a guastare il silenzio*, Corsi approfondisce le specificità della presentazione della figura dell'uccello – protagonista, nella poetica di Frabotta. Esso non è infatti considerato dalla poetessa come mero 'rappresentante della propria specie'. Ad essere messa a fuoco è la sua singolarità soggettiva, che il suo *status* ontologico di ente gli attribuisce. In altre parole, l'uccello protagonista di *Se ne sta sotto il tetto a guastare il silenzio* non è caratterizzato come essere-uccello, ma come persona, come Io autocosciente. La singolarità identitaria dell'uccello è presa in esame da Frabotta nella contingenza del momento del canto notturno, in cui l'animale viene connotato dall'aggettivo antropomorfizzante «puerile» e ritratto a partire dalle specificità delle azioni che esegue – e di cui gode.

Se ne sta sotto il tetto a guastare il silenzio
 con un gorgheggio qualsiasi, a gustarsi
 la sua causa persa dall'inizio del mondo.
 Uccellino puerile che simuli il canto
 a danno del bene comune per cui tutto tace
 e la notte è compiuta, come una negra preistoria
 somiglia al mio risveglio agitato
 il tuo fremito sordo che aggira l'orologio del gallo
 insensato necrologio tu attiri l'alba, esiti, pensi.⁶

Come sottolineato da Corsi, nella poesia la morte incombe sia con il significato di condizione naturale, che di "garante" della caducità della vita. Il senso di universalità della morte non è tuttavia evocato nell'ambito di una riflessione sulla

secondo momento, appare come sezione di *Da mani mortali*: Biancamaria Frabotta, *Da mani mortali*, Milano, Mondadori, 2012.

⁴ Corsi, *Biancamaria Frabotta. I nodi violati del verso*, 2010, 162.

⁵ Ivi, p. 163.

⁶ Frabotta, *Da mani mortali*, Milano, Mondadori, 2012, p.27.

specie tutta: la poetessa contestualizza la condizione di mortalità nell'esperienza esistenziale singolare dell'uccello, intento a cantare. La storia «individuale»⁷ dell'uccello, è infatti storia soggettiva di un'entità agente (cantante) nello spazio ontologico e fenomenico della notte. Qui il «fremito sordo», il canto che danneggia la quiete, è «insensato necrologio»: prefigurazione di una morte ineluttabile e connaturata all'essere fisico, contingente, della persona-uccello. Nella prospettiva di Frabotta, la morte non è dunque qualcosa che riguarda 'tutti gli enti' ma, piuttosto, 'ogni singolo ente'. Il grado di soggettività attribuito alla figura dell'uccello – che, si è detto, non appare ritratto come esemplare di una specie ma come entità singolare, a differenza di quanto accadeva nella raccolta poetica del 2005 *Gli eterni lavori*⁸ – è elevato, così come la sua facoltà di percezione senziente. Riguardo al concetto di attribuzione di soggettività alla figura animale nell'ambito della creazione letteraria, la teoria ecocritica di Greg Garrand ha di recente fornito una solida base concettuale per l'operazione di riflessioni analitiche:

The great insight of animal studies, in its productive encounter with the biological sciences, is not that there are no differences between humans and other animals, but that differences are everywhere: not only are individual humans and animals different to each other, but all species are different to each other as well. *Uniqueness is not unique*, because differentiation is one of the things evolution does.⁹

Grazie alla riflessione di Garrand è possibile sottolineare un punto importante della concezione poetica di Frabotta, e cioè l'assoluta prevalenza della caratterizzazione di soggettività singolare dell'ente animale rispetto al concetto di *animalità-come-genera*. Componendo dei versi sulla natura,¹⁰ lo sguardo della poetessa coglie un'essenza relativa all'esperienza soggettiva dei singoli enti, ossia presenze capaci di percepire – e auto-percepirsi. La poetica di Frabotta è dunque in linea con un principio di superamento del *cogito* cartesiano. Non è più il pensiero logico a decretare l'essere al mondo, quanto più l'atto senziente. Questo concetto di superamento ha costituito di recente un punto di interesse nel contesto degli studi ecocritici. A questo proposito, Garrand cita la riflessione di Philip Armstrong sulle figure del quarto viaggio del Gulliver swiftiano – riflessione in cui la problematizzazione del paradigma cartesiano viene a coincidere, in definitiva, con un rifiuto:

⁷ Corsi, *Biancamaria Frabotta. I nodi violati del verso*, 2010, 163.

⁸ Ivi, p. 162.

⁹ Greg Garrand, *Ecocriticism*, New York, Routledge, 2012, p. 149.

¹⁰ Un riferimento importante per l'approfondimento relativo al rapporto tra la soggettività di Frabotta e il dato naturale extra-soggettivo, a cui si rimanda, è offerto di recente in: Keala Jewell, *The Ecological Tasks of Poetry: Women and Nature in Biancamaria Frabotta*, «Italian culture», 38 (2020), 1, pp. 26-35.

In keeping with their satirical function, then, the Yahoos and Houynhnhnms [...] do not function to support, define, give shape to or bear the human as a concept or category. Rather, they demolish, unfasten, annul, delegitimize or subvert it. [...] The modern notion of *homo* as *animal rationale* evaporates under Swift's scorching gaze, and leaves nothing behind".¹¹

Nella distorsione satirica dell'ordine socio-antropologico messa in atto da Yahoo e Houynhnhnm, Armstrong identifica un'istanza di azzeramento nel nesso "esperienza umana = esperienza logica", ridefinito in "esperienza umana = esperienza sensibile". La medesima questione, relativa alla ridefinizione dell'importanza attribuita al pensiero logico come componente connotativa dell'identità, è ampiamente tematizzata dalla teoresi ontologica di Giorgio Agamben. Il filosofo sottolinea come l'ontologia plotiniana costituisca una vera e propria base teoretica nell'ambito delle riflessioni tese a superare la concezione del dato razionale come fondativo per il pensiero:

La nuova bio-antologia plotiniana si articola attraverso una reinterpretazione critica del concetto stoico di vita logica. Plotino pensa, però, la vita non come un sostrato (*hypokeimenon*) indifferenziato a cui verrebbero ad aggiungersi determinate qualità (ad esempio, l'essere razionale o linguistico), ma come un tutto indivisibile, che egli definisce *eidos zoes*, «forma di vita». ¹²

Seguendo questo principio, è dunque possibile osservare come, nello spazio dei primi tre versi di *Se ne sta sotto il tetto a guastare il silenzio*, la figura dell'uccello acceda a uno status ontologico di 'forma di vita' proprio grazie alla performatività del suo atto. Il canto, spogliato di ogni valore trascendente o spirituale, diventa un canto 'qualunque', un qualcosa che contamina il silenzio della notte. La circostanza della quiete notturna, frequentemente connotata da Frabotta con un significato salvifico, è guastata da un comportamento – da un atto – infantile, «puerile». ¹³

Comparando questa connotazione concettuale a quella degli enti biologici e animali presenti ne *La materia prima*, emerge a livello di concezione autoriale un carattere di sostanziale consequenzialità. Un esempio significativo è offerto da *L'estate senz'acqua, la passata estate*, in cui gli animali protagonisti – uccelli, ancora una volta – sono proiettati in una cornice ontologica in cui perfino il mero atto empirico del contatto sconvolge l'ordine esistenziale.

¹¹ Philip Armstrong, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, New York, Routledge, 2008, p. 11.

¹² Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza, 2014, p. 278.

¹³ Per un approfondimento relativo alle questioni della performatività nel comportamento animale come espressione di identità soggettiva, si rimanda a: Nora Shuurman, *Performing expertise in human-animal relationships: performative instability and the role of counterperformance*, «Society and Space», 33 (2015), 1, pp. 20-34.

Senza sollevare sul nido crollato
il velame di spine così pazientemente
intrecciato, nauseata, annusò il tanfo
umano delle nostre dita, le tracce
delle nostre carezze. In un volo
senza ritorno s'allontanò la madre
resa da natura, snaturata, di colpo
materia inorganica, cieco corpo
del suo corpo. O forse l'ultima
incarnazione della filosofica
creatura, ammaliata dal sospetto
platonico verso ogni materia.¹⁴

La madre-uccello rifiuta la propria progenie, implicandone la morte, perché toccata da mani umane. Viene posseduta, in senso letterale, da quello che Frabotta definisce nell'ultimo verso come «sospetto platonico», osservando in lei un senso di repulsione viscerale per il dato empirico – materico – del contatto con le mani dell'uomo, contrapposto alla positività incorporea – ideale – del nesso materno-filiale, ormai irrimediabilmente compromesso. Se si riporta la lettura metafisico-platonica che Frabotta rivolge all'atteggiamento materno in *L'estate senz'acqua, la passata estate* (rifiuto generato, come si è detto, dalla modalità di sdegno che la madre adotta nel rapportarsi a «ogni materia») all'atto empirico dell'uccello in *Se ne sta sotto il tetto a guastare il silenzio*, la negatività che la poetessa attribuisce al canto di quest'ultimo acquista un senso ulteriore, in quanto atto che il paradigma platonico subordina a grado negativo di un'idea positiva. L'agire dell'uccello danneggia infatti situazione salvifica del silenzio notturno, platonicamente parlando, perché agire che pone in essere di una negatività in-sé: la degradazione di un'idea incorporea. Negatività che la madre avverte, sospetta, e da cui è al rifiuto.

Che cosa “gusta” l'uccello-cantante, dunque, nell'attuare una degenerazione di una canzone ideale? La risposta è fornita dalla stessa Frabotta, che spoglia di qualunque indecifrabilità il suo comportamento: esso assapora la propria «causa persa dall'inizio del mondo». Ancora, si può osservare con quale grado di soggettività antropologica l'uccello sia connotato. Consapevole del mondo, in uno stato di chiara percezione delle cose, il protagonista della poesia contempla la sua «causa persa» come perdendosi in un momento di annichilimento esistenzialista. Questa stessa contemplazione, che trova un riscontro empirico nell'azione performativa del cantare, giunge infatti «a danno del bene comune per cui tutto tace | e la notte è compiuta». Il momento di quiete notturna coinciderebbe con uno stato di cessazione della consapevolezza – stato in cui la chiarezza delle

¹⁴ Frabotta, *La materia prima* in Id., *Tutte le poesie 1971-2017*, Milano, Mondadori, 2018, p. 239.

percezioni e del pensiero vengono meno, e regna la pace. Il canto dell'uccello (simulazione, copia e degradazione platonica) interrompe il silenzio e priva la poetessa della possibilità salvifica dell'oblio: la costringe a un «risveglio agitato».¹⁵ Nella conclusione della poesia, il concetto di corrispondenza per imitazione è evocato direttamente (vv. 7-8): il «fremito sordo» del cantare corrisponde a un grado secondo di corporeità, quello del «risveglio» dell'altro da sé. L'alba, che implica la fine della notte salvifica e il ritorno della coscienza logica, è «attirata» dall'atto stesso del canto.

Lucifero o della finitezza dell'esistenza

L'analisi della concezione poetica di Frabotta in *Se ne sta sotto il tetto a guastare il silenzio* permette di evidenziare una particolare connessione tra la fase compositiva di *Da mani mortali* e le implicazioni concettuali de *La materia prima*. Riguardo a questa connessione, che si viene di seguito ad approfondire, Roberto Deidier ha sottolineato l'occorrenza, tra i due momenti, di una metamorfosi nella considerazione che Frabotta riserva alla soggettività animale; parimenti, alla valenza poetico-immaginifica che attribuisce a termini come la notte, il canto, il sonno, la luce, il risveglio e la contemplazione:

Dalla carne alla cellula, dalla foglia alla fibra; il coraggio dello sguardo scientifico, il setaccio severo di una microspia a cui la poesia stessa, strumento e insieme oggetto osservato, non sa sottrarsi. È questo l'approdo degli ultimi componimenti inediti [...]. Torna protagonista il corpo, nella declinazione della finitudine già avviata nella vita precedente; ma la visione della mortalità non è ancora accesso alla morte.¹⁶

L'identificazione di questa metamorfosi non è da considerarsi come parte di una variazione generale nella considerazione di Frabotta della fisicità. Piuttosto, è da prendersi come il risultato di un riorientamento del *focus* compositivo verso le leggi naturali che regolano i fenomeni relativi alla fisicità in sé. Si consideri, a questo proposito, *L'estate senz'acqua, la passata estate*: la mortalità 'generata' dal contatto tra le mani umane e gli uccelli neonati, non ha in sé alcun grado di intenzionalità. È la pura e semplice conseguenza del tocco – fisiologico – di due corpi. La morte

¹⁵ Se si contestualizza la negatività del canto dell'uccello in un orizzonte culturale e letterario più ampio, può essere notato come tale negatività assuma un senso ossimorico. La connotazione positiva del canto degli uccelli è infatti da leggersi come un *topòs* culturale. Un riferimento, in questo senso, può essere identificato in Giacomo Leopardi, *Elogio degli uccelli* in *Operette morali*, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 442-456, in cui il poeta descrive la connotazione positiva del canto degli uccelli come vero e proprio attributo naturale. Per Leopardi, cantare è infatti sempre «dimostrazione» di gioia e godimento.

¹⁶ Roberto Deidier, *Postfazione*, 2018, in Frabotta, *Tutte le poesie 1971-2017*, 2018, p. 430.

“portata” agli implumi dalle mani umane è una semplice conseguenza delle leggi fisiche che regolano i rapporti tra gli enti biologici. Questa dinamica riguarda *La materia prima* nella sua interezza: all’interno della raccolta, la morte è infatti presentata come priva di una qualsiasi connotazione trascendente, e dunque nei termini di empiricità pura – quelli di uno stato della materia. Stato contemplato e ‘avvicinato’ in diverse sedi poetiche, senza tuttavia essere mai assunto. Scrive Deidier:

L’immortale è l’inautentico, così come l’eterno è sola prerogativa del *deus absconditus*, o di una divinità fanciullesca e ineffabile, rimasta estranea rispetto a un mondo divenuto tragicamente adulto. Provare a raccontare la tensione verso l’immortalità [...] si traduce in un aprire il campo al falso, anche al falso poetico. Vuol dire ri-scrivere, scrivere alla maniera di mimesi di una mimesi. Invece, è proprio a quelle «mani mortali» che la terra, da sempre, si affida.¹⁷

Si manifesta così una prospettiva di totale immersione ontologica nell’empirico, che esclude la possibilità di accesso a una dimensione deificata dell’eterno. Ciò nonostante, la contemplazione di quest’ultima appare tematizzata in diverse sedi della raccolta. Nei versi della poesia *Lucifero*, questa dinamica appare ritratta con la carica espressiva tipica della memoria di un momento privato di vita vissuta:¹⁸

Dall’angolo estremo del cielo
 torna, benedetta, presso la finestra.
 A te anela, vivanda amorosa
 la mente svuotata dai viventi.
 Dal buio torna a far lume, prediletta
 tra gli insonni. Insipida è la mensa
 disertata dai lumi. Monta delicato
 dessert fra le case, occhio nudo
 ustionato d’ardore, narraci d’altro.
 Sola nel letto di me stessa
 che lingua avrei appreso, pietoso pianeta
 se il filo di tenebra sequestra il male
 e l’aldilà nell’al di qua consiste.¹⁹

Nella poesia si manifesta un generale senso di sospensione, di *inafferrabilità*. Perché sia rivelato quale sia l’oggetto del ritorno, bisogna attendere fino al quarto

¹⁷ *ibid.*

¹⁸ A questo punto, alcuni elementi poetico-immaginifici possono essere riconosciuti nella loro ricorrenza: la notte, il risveglio, la condizione d’insonnia, la contemplazione, lo scavo filosofico individuale nella memoria come forma di espressione.

¹⁹ Frabotta, *La materia prima*, 2018, p. 359.

verso – nel quale una coincidenza formale e di significato qualifica il termine come “benedetto” e devozionalmente atteso. All’attesa dei primi versi succede l’arrivo, connotato da un carattere di immaterialità angelica, come manifestazione del non-umano. Il margine geografico da cui l’oggetto ritorna è definito da un’espressione che richiama l’immensità del cielo in termini iperbolici. A questo proposito, è possibile sottolineare la sussistenza di un legame tra la figurazione di Frabotta e il *topos* immaginifico trans-secolare della volta del cielo intesa come pagina fisica, svolta all’inizio dei tempi e riavvolta al termine. Le origini del *topos* in questione sono da individuarsi nel testo biblico – in *Apocalisse*, 6:14 si legge: «Il cielo si ritirò come un rotolo che si avvolge, e tutti i monti e le isole furono smossi dal loro posto».²⁰ A proposito della molteplicità delle manifestazioni pittoriche e figurative dedicate nell’arco dei secoli all’immagine biblica, tematizzata come espressione emblematica di una prospettiva filosofica relativa alla finitezza del mondo esistente, il filosofo Hubert Damisch scrive:

Mentre nell’arte tardo-antica e nella primitiva arte cristiana, come già nell’arte orientale, si pensava che il cielo – nel senso divino, teologico del termine – si estendesse al di là della volta che corrispondeva al firmamento, e attraverso le cui aperture si intravedevano degli scorci celesti, la volta del rinascimento chiude, delimita lo spazio cosmico. Ancora nel XVI secolo, all’Arena di Padova, nella parte superiore del Giudizio universale, due angeli stanno terminando di svolgere (o cominciano a ripiegare?) il firmamento davanti alle porte del cielo: lo sfondo d’intenso azzurro che costituisce il tratto dominante della decorazione giottesca sembra così staccarsi *come una pelle* (una pelle dal rovescio rosso) sul supporto dello spazio divino.²¹

Le rappresentazioni pittoriche dell’angelo intento a svolgere o riavvolgere la pergamena della creazione a cui Damisch fa riferimento sono estremamente numerose.²² La riflessione del filosofo fornisce ad ogni modo uno spunto per localizzare la concezione frabottiana dell’«angolo estremo del cielo» come parte dell’immaginario culturale che intende la volta del mondo come oggetto fisico e, dunque, finito. In *Lucifero*, il cielo è il margine concreto fino al quale la creazione si estende come una pergamena, oltre la quale nient’altro esiste. Il senso del

²⁰ *Apocalisse di Giovanni*, 6:14 in *La Sacra Bibbia*, Conferenza Episcopale Italiana, Roma, 2008; testo originale in Henry B. Swete, *The Apocalypse of St John. The Greek Text with Introduction Notes and Indices*, London, Macmillan, 1906, p. 91: «καὶ ὁ οὐρανὸς ἀπεχωρίσθη ὡς βιβλίον ἐλισσόμενον, καὶ πᾶν ὄρος καὶ νῆσος ἐκ τῶν τόπων αὐτῶν ἐκινήθησαν».

²¹ Hubert Damisch, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa & Nolan, 1972, p. 240 (ed. or. Damisch, *Théorie du Nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972).

²² A.o.: controfacciata della Cappella degli Scrivegni (già in *ibid.*); Parekklesion di San Salvatore in Chora, Istanbul; *Giudizio Universale* della Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello; Cappella di San Silvestro, Basilica dei Santi Quattro Coronati, Roma.

contatto con il dato divino-immateriale,²³ espresso già nel primo verso tramite un'immagine che si riferisce alla vastità incommensurabile del cielo, è localizzato in un orizzonte esistenziale totalizzato dalla finitezza. Il cielo stesso termina in un «angolo». Quando anche il discorso poetico di Frabotta incontra – e tematizza – la trascendenza, non si allontana dalla concezione filosofica di una separazione incolmabile tra coscienza singolare e dimensione esclusivamente fisica, empirica, del dato esistente. Il cielo in *Lucifero* non è uno spazio spiritualizzato, ma un'area empiricamente delimitata. Ciò che dalla sua estremità *torna* verso la poetessa non è un'entità portatrice di buona novella, ma una desiderata condizione di cessazione. Ancora una volta, l'elemento della notte è connesso a un significato salvifico. A ritornare «benedetta», proprio nel contesto notturno altrimenti turbato dall'insonnia (turbamento già osservato come conseguenza del canto dell'uccello in *Se ne sta sotto il tetto a guastare il silenzio*), è una «vivanda amorosa» a cui anela la «mente svuotata dai viventi». L'Io è raggiunto così da un agognato stato non-coscienza, da cui la vita è esclusa. In altre parole, uno stato in cui le facoltà del pensiero logico si azzerano – temporaneamente. Nell'immersione nel buio della notte, questa cessazione reca con sé una paradossale luce («torna a far lume») che dispensa un pasto agognato, opposto all'insipidezza delle tavole che la luce, invece, diserta. Lo sguardo trascende così la propria dimensione ottico retinica, spersonalizzato nell'ambito della metafora dell'edibile. Ustionato, gli viene richiesto di narrare qualcosa che sia «altro», né materiale né fisico. Non è dato sapere se questa alterità consista nell'elemento del sogno, della morte o in una manifestazione del divino. Ciò che invece è esplicitato e ribadito è il carattere di finitezza dell'ente: il corpo giace sul letto, insonne, esattamente come la coscienza giace nel letto interiore del corpo. La poetessa è «sola» all'interno del proprio corpo, immersa in uno stato in cui sarebbe impossibile imparare una nuova lingua. Stato in cui il buio, come si è detto, reca la cessazione del dolore («sequestra il male») e conduce all'inconsapevolezza; in cui sarebbe impossibile svolgere un qualsiasi atto nella dimensione fisica dell'ente, superando il limite della soggettività interiore.

Per riassumere, il cielo non sfocia né termina nel divino, ma nei margini tangibili dell'esistente, finito. Uno stato di «benedetta» cessazione della coscienza giunge da questi stessi margini. È dunque possibile sottolineare un ulteriore passaggio logico: nella prospettiva filosofica di Frabotta, lo stato di distacco interiore dall'ente resta comunque localizzato nella dimensione empirica. Esso non è dotato di alcun valore di trascendenza divinizzata, essendo invece un vero e proprio stato assunto dal corpo nell'ambito della fisicità – 'letto di sé stessa'.

²³ Il senso è implicato sia dal titolo della poesia e che dal riferimento testuale alla dimensione dell'attesa.

Il titolo della poesia fornisce un'indicazione ulteriore riguardo alla prospettiva della poetessa sulla questione. Nell'immersione in questo stato fisico, è possibile riconoscere l'eco delle parole dell'angelo che si ribella a Dio: «Better to reign in hell than serve in heav'n».²⁴ Se questo stato di cessazione notturna della coscienza logica è salvifico, mentre la vegli giornaliera coincide con il «male», rimanere nella cessazione significherebbe qualcosa di gran lunga preferibile alla quotidianità del vivere. Il desiderio di immersione dell'io nell'oblio, che giunge come «vivanda amorosa», è tale da suggerire il ritratto della poetessa come *un* Lucifero. La radice del nome è infatti quella del «portatore di luce». L'inversione ossimorica che il titolo stabilisce si mostra così in modo chiaro: lo stato stesso di cessazione della coscienza nel buio della notte è connotato come una condizione di illuminazione. Si tratta, inoltre, non di luce divina, ma empirica, che si manifesta nel corpo come un elemento del mondo fisico – finito – tra gli altri.

La considerazione filosofica relativa alla contingenza come unica dimensione ontologica possibile è sancita nell'undicesimo verso, in cui la poetessa si pone la domanda retorica relativa a quale linguaggio sia possibile apprendere nello stato in cui l'oblio implica la cessazione del dolore («filo di tenebra sequestra il male»). L'atto ipotetico dell'apprendimento è così dotato di un valore topico e identitario: è infatti l'unica tra le infinite possibilità fisiche – negate dall'oblio – a cui la poetessa tende. Il dato del linguaggio appare letto in questo frangente come nesso antropologico primario tra possibilità e attuazione nel reale, empirico. Non, dunque, un atto linguistico polarizzato, nietzscheanamente parlando, in termini totalmente apollinei o dionisiaci – in altre parole: totalmente espressivi o totalmente comunicativi. Al contrario, un atto linguistico inteso come componente fisiologica, empirica, del sé. L'*apprendimento* del linguaggio di cui si legge nel terzultimo verso non ha dunque a che vedere con la dinamica creativa della poesia, ma con la specificità psicologica dell'essere persona umana – antropologica. Apprendere è così atto poetico rivolto a mente e pensiero, determinante della specificità singolare – all'interno della specie – e delle relative implicazioni esistenziali.²⁵

Quale possibilità è data, dunque, al vivere empirico nell'oblio dello stato notturno di inconsapevolezza? È questa la questione che Frabotta pone nell'accogliere la «vivanda amorosa». Questione che ha che vedere in senso lato con la concezione teoretico-ontologica de *La materia prima* – impalcata, come si è osservato, intorno alla centralità del dato biologico e ordinata secondo la preminenza assoluta della dimensione empirica del vivere soggettivo.

²⁴ John Milton, *Paradiso perduto*, Milano, Mondadori, 2014, p. 18.

²⁵ La teoria filosofica e antropologica di riferimento, a questo riguardo, è identificabile nella lezione di Clifford Geertz – poi ripresa a.o. da Francesco Remotti e consultabile in: Id., *Fare umanità. I drammi dell'antropopoiesi*, Bari, Laterza, 2013, pp. 10-28.

Osservazioni teoretiche

Nella lettura della teoresi estetica di Schleiermacher, Croce enfatizza il dato relativo alla sua concezione dell'arte come pratica cognitivamente non-logica:

Lo Schleiermacher si guarda bene dall'identificare l'arte col pathos o col sentimentalismo, che è la soluzione a cui volentieri s'appigliano anche ai nostri giorni rozzi spiriti inartistici; ma, al tempo stesso, si rende conto che, senza la vita vissuta, senza il pathos della vita, mancherebbe all'arte la sua materia. L'arte nasce col dar forma a questa materia [...]: con l'introdurre nesso, ordine, proporzioni, unità e determinatezza nel flusso dei piaceri e dolori, mercé di un atto che egli denomina «Besinnung», di «ripresa di sé stesso» e che noi diremmo di «sintesi contemplativa».²⁶

L'atto creativo non consiste nell'autoimposizione di cessazione delle dinamiche emotive interiori, ma nel superamento dell'«agitazione passionale»²⁷ per creare oggetti 'nuovi', dotati di misura e ritmo. Questa riflessione trova una coincidenza programmatica con il *modus* creativo di Frabotta ne *La materia prima* – in particolare, riguardo alla considerazione della *res* artistica come oggetto immediatamente connesso all'interiorità dell'autrice e, nello specifico tematico della raccolta, alla memoria. Il riconoscimento di questo parametro compositivo pone una questione: la presenza dell'io dell'autore all'interno dello spazio concettuale della composizione poetica è da considerarsi parte della creazione poetica stessa, e dunque soggetto creato, o semplice presenza – manifestazione – del soggetto creante? Se si adotta la categoria schleiermacheriana di *Besinnung*, con quale parametro critico è possibile riferirsi all'identità individuale dell'autrice, laddove essa risulti una componente costruttiva della composizione?

La risposta risiede, nel caso della teoresi di Frabotta, nell'elemento della testimonianza. Nel frangente della questione, la testimonianza si offre infatti come grado intermedio della dimensione duplice del Sé – *soggetto creato e soggetto creante* – rimanendo tuttavia espressione immediata della soggettività della poetessa. La presenza della sua coscienza soggettiva nello spazio della composizione è senza dubbio *oggetto* nell'azione creatrice che dà forma alla materia del verso; tuttavia, tale coscienza è costituita dalla soggettività creatrice come una manifestazione di sé, non come un'alterità vera e propria. Frabotta non 'rappresenta' né 'narra' di sé stessa, ma esprime una testimonianza nella creazione empirica – materiale – del verso. In altre parole, non c'è un 'racconto' ne *La materia prima*: non un evento che possa essere interpretato secondo i parametri di un'azione narrativa riferita alla realtà extrapoetica, storica e sociale – rispetto a cui, comunque, i riferimenti non

²⁶ Benedetto Croce, *Storia dell'estetica per saggi*, Bari, Laterza, 1967, p. 201.

²⁷ *Ibid.*

sono assenti. Frabotta dedica infatti i suoi versi a Hina Saleem²⁸ (*Bambolina*²⁹), a Benedetto ‘Brunello’ Tirozzi (*La materia prima*³⁰), a Elio Pagliarani³¹ (sezione intitolata *il treno della bellezza*³²), e pone in esergo a due composizioni della sezione *voci da Nieve* (*Negrìto*³³ e *Il conte di Nieve*³⁴) dei frammenti testuali da *Quando gli inglesi arrivare noi tutti morti. Cronache di lotta partigiana: Langhe 1943-1945* di Adriano Balbo.³⁵ In aggiunta a ciò, Frabotta dedica un intero paragrafo dell’apparato delle *Note ai testi*³⁶ alla contestualizzazione dei dati storici presenti *voci da Nieve*, fornendo indicazioni precise riguardo alle identità dei partigiani citati nella sezione.³⁷ Una simile attenzione dedicatoria sembrerebbe suggerire una tendenza autoriale alla categoria compositiva del discorso poetico, che resta tuttavia da escludersi vista l’assenza di un approccio retorico o propriamente narrativo alla materia – composta – del verso. La definizione della sua poetica intorno a una *ratio* primariamente estetica – e, dunque, non discorsivo-comunicativa – conferisce centralità alla categoria della manifestazione negli stessi processi poetici dell’opera. Per una corretta interpretazione della poetica di Frabotta in questo frangente è utile richiamare il principio – di elezione schleiermacheriana – secondo cui l’assenza di riferimenti o di materiali tratti dal reale nell’opera ne decreterebbe l’incomprensibilità totale; all’opposto, la polarizzazione dell’opera come discorso-sul-reale ne azzererebbe la natura artistica.³⁸ La contrapposizione di queste due ipotesi, relative entrambe al pericolo

²⁸ Frabotta, *Note ai testi* in *Tutte le poesie 1971-2017*, 2018, p. 381: «Hina Saleem è il nome della giovane pachistana uccisa l’11 agosto 2006 dal padre, con l’aiuto di altri maschi della famiglia, per i suoi comportamenti indipendenti».

²⁹ Frabotta, *La materia prima*, 2018, p. 341.

³⁰ Ivi, p. 360.

³¹ L’identità del poeta è dichiarata in *ibid.*; nel corpo del testo della raccolta sono indicate le sue sole iniziali, *e. p.*

³² Ivi, p. 344.

³³ Ivi, p. 351.

³⁴ Ivi, p. 353.

³⁵ A lui è dedicata la poesia *Giorgio*: Ivi, p. 355.

³⁶ Frabotta, *Note ai testi* in *Tutte le poesie 1971-2017*, 2018, p. 381.

³⁷ «Nieve è un paese in provincia di Cuneo. Negrìto è il nome di battaglia di Giovanni Negro, nato a San Bovo di Castino, il 27 febbraio 1925 e morto a Nieve il 25 gennaio 2013. Pitros è il nome di battaglia di Luigi Bindello, nato a Nieve l’8 marzo 1926 e fucilato dai tedeschi a Benevello il 20 giugno 1944. Il Conte di Nieve è il soprannome di Giampaolo Riccardi Candiani, nato a Torino il 22 luglio 1926. Giorgio è il nome di Battaglia di Adriano Balbo, nato a Cossano Belbo il 6 gennaio 1924 e morto ad Alba il 27 giugno 2017 [...]», *ibid.*

³⁸ Oltre che a livello estetico e compositivo, le questioni di rapporto tra identità e storia appaiono centrali nella riflessione della poetessa fino dai primi anni Settanta – fase chiave della sua attività critica femminista. Già nel 1976, Frabotta esprime una considerazione problematica del “posizionamento” delle donne nella fenomenologia storica, in quanto «“dentro” e “fuori” [dalla essa] nello stesso tempo, metastoriche, in quanto oggetto di colonizzazione culturale e di falsa

di *azzeramento* dell'opera, è trattata approfonditamente da Theodor Adorno nella *Teoria Estetica* – riferimento chiave per la concezione estetica della poetessa. Nel contesto dello studio sulle metodologie interpretative riferibili all'opera d'arte, Adorno sottolinea l'ineliminabilità in essa del carattere di “compromesso”:

Essa è volta al trans-soggettivo, è la configurazione della conoscenza che, così come una volta precedeva la polarità di soggetto e oggetto, non riconosce quest'ultima come qualcosa di definitivo. È però secolare in quanto cerca di compiere tale conoscenza dello stato della polarità in quanto atto dello spirito che-è-per-sé. L'espressione estetica è oggettualizzazione dell'inoggettuale, cioè siffatta che quest'ultimo grazie alla propria oggettualizzazione diventa un inoggettuale secondo, ciò che parla dall'artefatto, non in quanto imitazione del soggetto. D'altro canto proprio l'obiettivazione dell'espressione, che coincide con l'arte, ha bisogno del soggetto che la produce e che, in termini borghesi, sfrutta i suoi propri moti mimetici.³⁹

L'opera d'arte – che la riflessione estetica di Frabotta accomuna, nel frangente della contemporaneità, all'opera tradizionalmente intesa come poetica⁴⁰ – è considerata come il risultato di un atto di «oggettualizzazione [nel verso] dell'inoggettuale». La *res-poetica* è materia dionisiaca formata, dotata di misura, da un atto apollineo – come già affermato da Croce nella lettura del pensiero di Schleiermacher. Un riferimento ulteriore a questa prospettiva, centrale nella riflessione di Frabotta, è rintracciabile un testo fondamentale nell'ambito del canone contemporaneo: *L'umorismo* di Luigi Pirandello, che scrive:

Avvertiva acutamente lo Schleiermacher nelle sue Vorles. iib. Aesth. che l'artista adopera strumenti che di lor natura non son fatti per l'individuale, ma per l'universale: tale il linguaggio. L'artista, il poeta, deve cavar dalla lingua l'individuale, cioè appunto lo stile. La lingua è conoscenza, è oggettivazione; lo stile è il subiettivarsi di questa oggettivazione. In questo senso è creazione di forma: è, cioè, la larva della parola in noi investita e animata dal nostro particolar sentimento e mossa da una nostra particolar volontà. Non dunque creazione ex nihilo.⁴¹

L'«oggettivazione» accade esclusivamente attraverso l'uso di *una* lingua, sia essa quella dell'arte, della musica o del verso. Tale lingua, ad ogni modo, 'impiegata' nella creazione dell'opera deve essere ridimensionata a livello della sua funzione

sedimentazione della natura in rivolta, e storiche in quanto soggetto in rivolta». Frabotta, *Introduzione in Donne in poesia*, Roma, Savelli, 1976, p. 14.

³⁹ Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Torino, Einaudi, 2009, p. 150 (ed. or. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970).

⁴⁰ Frabotta, *Otto domande sulla poesia*, «studi duemilleschi», 2 (2002), p. 54.

⁴¹ Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908, p. 55.

comunicativa. È infatti l'espressione a diventare il principio radicale della poiesi artistica, come indicato anche da Adorno:

L'espressione è lo sguardo delle opere d'arte. Il loro linguaggio è, rispetto a quello significante, qualcosa di più antico benché inadempito: come se le opere d'arte, modellandosi sul soggetto con il loro essere compaginate, ripetessero come esso sorge, prorompe. Hanno espressione non quando comunicano il soggetto, ma quando tremano per la preistoria della soggettività, quella dell'animazione [...].⁴²

Nel contesto dell'espressione – e, nello specifico de *La materia prima*, dell'espressione testimoniale – la soggettività autoriale non è così da considerarsi propriamente né alterità oggettivata dal pensiero razionale, né voce auto-narrante dell'io. Questo principio, profondamente radicato nella concezione ontologica di Frabotta – che già ne *La viandanza* (1995) problematizza le codificazioni monodimensionali relative all'espressione ontologico-poetica del soggetto femminile⁴³ – porta, dunque, alla considerazione della presenza del sé come manifestazione pura, e alla lettura de *La materia prima* come atto poetico di un io che non racconta, ma esprime. Si consideri, a questo proposito, la poesia *Plasma*:⁴⁴

*sotto al sole non c'è
altro che il suo calore*

Se ci acceca
è per non farsi frugare
per obbligarci a dire
“là c'è segreto”.
L'accecato di primo mattino.
Quale migliore testimone
ai fasti della luce diurna
quando crolla l'attrito
che tiene uniti i gas
nell'immensa famiglia stellare?
L'agitazione termica scioglie
i legami e tanti gli urti subiti
che l'atomo s'apre a corolla
e se ne vanno in giro
nel corno i suoi pistilli

⁴² Adorno, *Teoria estetica*, 2009, pp. 151-152.

⁴³ Cinzia Sartini Blum, *Rewriting the journey in contemporary Italian literature: figures of subjectivity in progress*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, p. 90.

⁴⁴ Si riprende, di seguito, parte della lettura critica relativa al testo già operata in *Sulla poetica di Biancamaria Frabotta ne "La materia prima"*, 2020.

dove ogni sì ci plasma
e ogni no, in eguale misura.⁴⁵

Quello dell'essere-testimone, epicentro dell'ontologia di Frabotta, appare come un vero e proprio mandato a cui rispondono entrambi i soggetti: lo sposo – scienziato che rivolge lo sguardo ai fenomeni fisici – prossimo al risveglio, e la poetessa, il cui guardare-testimoniale prelude all'atto della composizione poetica.

Il primo verso della poesia proietta il lettore in uno spazio di vuoto metafisico: al senso di totalità universale, evocato dall'espressione «*sotto al sole*»⁴⁶, corrisponde una specificazione negativa: «*non c'è*». Lo spazio dell'esistenza empirica, considerato nella sua totalità come perimetrato dalla luce del sole, è svuotato di ogni cosa eccetto il calore del sole stesso. I primi due versi, dislocati sulla pagina in una posizione differente da quella del resto della poesia – allineata come di consueto al margine sinistro – sembrano stabilire in senso assiomatico un paradigma metafisico, una legge naturale a cui nessun elemento empirico può sottrarsi: “essere – esistere – sotto il calore del sole o non esistere affatto”. Nel terzo verso il sole stesso appare come un'entità agente, la cui intenzionalità è ricondotta dalla poetessa al suo proibire all'essere umano la possibilità di un «frugare» ulteriore. Esso – il sole – acceca per imporre alla specie umana il limite di qualcosa che non può essere investigato.

Stabilito tutto questo, la poetessa colloca il proprio risveglio accanto a quello del testimone «migliore», più adeguato all'osservazione della totalità fenomenologica. La domanda retorica dell'ottavo verso è seguita, fino al dodicesimo, dall'illustrazione dei fenomeni fisici a cui lui è chiamato a rivolgersi, illustrazione che metaforizza il senso di una canzone d'amore coniugale, che prosegue fino alla conclusione. In simmetrica coincidenza con l'immagine solare iniziale, la «notte» chiude la poesia. Se al mattino lo sposo è il testimone più adeguato, di notte il ruolo è assunto dall'entità della notte, connotata come «spettatrice» nell'ultimo verso⁴⁷ e dunque soggetto agente che assiste alla resa

⁴⁵ Frabotta, *La materia prima*, 2018, p. 362.

⁴⁶ Espressione che richiama direttamente alla formula topica del libro dell'*Ecclesiaste*, 1, 9 in *La Sacra Bibbia*, 2008: «non c'è niente di nuovo sotto il sole».

⁴⁷ Lo specchiamento dualistico delle due figure in *Plasma* è sottolineato anche da Carmelo Princiotta nell'articolo *La poesia testimoniale di Frabotta* in «Cuadernos de Filología Italiana», 24 (2017), pp. 249-256, a p. 254: «il binomio contrastivo giorno-notte [...] viene qui [in *Plasma*] ripreso per contrapporre due forme di conoscenza. Il testimone diurno celebra con la sua cecità la grandiosità abbagliante del sole e allo stesso tempo mostra l'insufficienza della nuda percezione, il bisogno di conoscenza scientifica, che sola può scoprire il segreto della vita cosmica. Lo spettatore notturno contrasta con il testimone diurno, poema che mantiene un solido rapporto con la scienza, sia nella contemplazione rapita e cosciente dell'universo, sia nella capacità di cogliere la verità umana dei fenomeni fisici».

empirica, nella poiesi del verso, del momento del risveglio del coniuge. In altre parole: la notte assiste all'atto compositivo-testimoniale, ed è collocata dalla poetessa sullo stesso piano esistenziale del suo agire performativo-compositivo.

Il profilarsi della *poesia-come-testimonianza*, legata alla *ratio* dell'espressione come categoria estetica prima, mostra dunque una possibilità di intersezione dei piani soggettuali – altrimenti impossibile – densa di un valore identitario. L'io non adotta strategie di ritrazione: è invece immerso in uno spazio poetico in cui, data la compresenza con le altre soggettività animali e/o umane coscienti, la sua dimensione esistenziale prende corpo nel rivolgere lo sguardo, nel comporre e, in definitiva, nel testimoniare. È forse proprio la compresenza empirica a conferire all'io un'identità determinata, in quanto ente immerso in un tutto fenomenologico di cui si rende testimone materializzando la propria voce nell'atto performativo della composizione. Determinazione, a ben vedere, non dissimile da quella che Frabotta attribuisce alla figura femminile della «viandante», che non cede agli urti delle lapidazioni anche se immersa «nel marasma dei suoni e dei rumori, nell'ubiquità e nella simultaneità delle voci», ossia in un contesto storico e antropologico atavicamente repressivo.⁴⁸

Conclusione

Nell'approfondimento della poetica di Biancamaria Frabotta ne *La materia prima*, è stato possibile sottolineare alcuni nodi concettuali – relativi alla sua concezione ontologica, estetica e metafisica – di grande importanza. Si è osservata, nell'approfondimento di quest'ultima, la sistematicità nell'attribuzione di individualità identitaria alle figure animali da parte della poetessa – attribuzione basata sull'essenza performativa dell'agire degli animali stessi. È stato inoltre possibile, a partire dal riconoscimento di questo carattere, procedere a un'analisi della concezione frabottiana del frangente esistenziale, inteso da lei come spazio empirico delimitato e, dunque, finito. L'identificazione della concezione metafisica di Frabotta in questi termini, totalizzati dunque dal sentire empirico, ha permesso di approfondire le questioni relative alla poiesi estetica del verso. Seguendo la lezione della teoresi adorniana, cara alla poetessa, è stato conseguentemente possibile identificare la sussistenza di un carattere primariamente testimoniale-espressivo della sua composizione.

Questo contributo si propone, in conclusione, come la presentazione di una lettura critica condotta secondo un approccio epistemologico-filosofico, operazione ad oggi inedita nell'ambito degli studi sull'opera di Frabotta. All'interno de *La materia prima* si addensano infatti i motivi di una riflessione

⁴⁸ Frabotta, *La Viandanza in Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, a cura di Rocco Capozzi e Massimo Ciavolella, Ravenna, Longo, 1993, p.89.

filosofica pluridecennale, che connota il lavoro poetico di Frabotta sin dalle sue prime pubblicazioni degli anni Settanta e che prelude all'ultima opera in versi, *Nessuno veda nessuno*, pubblicata da Mondadori nel 2022 – pochi giorni dopo la morte della poetessa, a cui questo lavoro, idealmente, è dedicato. L'approfondimento che si è inteso svolgere in questa sede si prospetta dunque come uno dei primi passi per gli studi critici di ordine filosofico-estetico sull'opera di Frabotta.

Bibliografia

Theodor Adorno, *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Torino, Einaudi, 2009.

Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza, 2014.

Philip Armstrong, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, New York, Routledge, 2008.

Stefano Bottero, *Sulla poetica di Biancamaria Frabotta ne «La materia prima»*, «Poeti e poesia», 49 (2020), pp. 119-133.

Rocco Capozzi, *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, Ravenna, Longo, 1993.

Marco Corsi, *Biancamaria Frabotta. I nodi violati del verso*, Bologna, Archetipolibri, 2010.

Benedetto Croce, *Storia dell'estetica per saggi*, Bari, Laterza, 1967.

Hubert Damisch, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova, Costa & Nolan, 2002.

Roberto Deidier, *Postfazione*, 2018, in Biancamaria Frabotta, *Tutte le poesie 1971-2017*, 2018.

Biancamaria Frabotta, *Donne in poesia*, Roma, Savelli, 1976.

Biancamaria Frabotta, *Otto domande sulla poesia*, «studi duemilleschi», n.2, 2002, pp. 53-56.

Biancamaria Frabotta, *Da mani mortali*, Milano, Mondadori, 2012.

Biancamaria Frabotta, *Tutte le poesie 1971-2017*, Milano, Mondadori, 2018.

Greg Garrand, *Ecocriticism*, New York, Routledge, 2012.

- Keala Jewell, *The Ecological Tasks of Poetry: Women and Nature in Biancamaria Frabotta*, «Italian culture», 38 (2020), 1, pp. 26-35.
- Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Milano, Rizzoli, 2008.
- John Milton, *Paradiso perduto*, ed. Roberto Sanesi, Milano, Mondadori, 2014.
- Henry B. Swete, *The Apocalypse of St John. The Greek Text with Introduction Notes and Indices*, London, Macmillan, 1906.
- Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908.
- Carmelo Princiotta, *La poesia testimoniale di Frabotta* in «Cuadernos de Filología Italiana», 24 (2017), pp. 249-256.
- Francesco Remotti, *Fare umanità. I drammi dell'antropopoiesi*, Bari, Laterza, 2013.
- Cinzia Sartini Blum, *Rewriting the journey in contemporary Italian literature: figures of subjectivity in progress*, Toronto, University of Toronto Press, 2008.
- Nora Shuurman, *Performing expertise in human–animal relationships: performative instability and the role of counterperformance*, «Society and Space», 33 (2015), 1, pp. 20– 34.

Sitografia

- Apocalisse di Giovanni*, 6:14, in *La Sacra Bibbia* (2008), Conferenza Episcopale Italiana, Roma.
<<http://www.lachiesa.it/bibbia/cei2008/index.htm>>

LO SGUARDO DEL CORPO

INTERVISTA A VIOLA LO MORO*

Adele Bardazzi

Bardazzi - *All'interno della tua scrittura come anche nella tua attività politica, che tipo di connotazione assume la parola 'femminile'?*

Lo Moro - La parola femminile, per il mio vissuto di attivista femminista e lesbica, è molto problematica. Anzi, è una parola che abbiamo continuamente problematizzato, de-naturalizzato, re-inventato. Se per femminile intendiamo un insieme di caratteristiche legate alla costruzione del genere sessuale femminile – caratteristiche quantomai aleatorie e soggette al contesto storico, politico, sociale – non esiste una scrittura, una letteratura e meno che mai una poesia femminile. Esiste come forma di mercato per incasellare una scrittura ritenuta più “per donne” – più sentimentale, potremmo dire semplificando molto. Sappiamo benissimo che uomini e donne scrivono di sentimenti, ma il valore attribuito dal canone ai sentimenti raccontati dagli scrittori ha assunto nel tempo una variabile più seria e universale; quegli stessi sentimenti raccontati dalle scrittrici sono invece stati canonizzati e inferiorizzati come “intimisti”, parziali, per donne, mai per tutti.

Fatta questa premessa, molto tagliata con l'accetta, mi rendo conto, credo sia giusto però individuare anche che ritengo che tutti i corpi siano sessuati – biologicamente, culturalmente, socialmente – e chi scrive parte da una posizione legata al corpo. La scrittura delle donne ha quindi alcune caratteristiche, talvolta più visibili, talvolta meno – esattamente come quella degli uomini – date dall'impasto che ha costituito i nostri corpi e le nostre storie, individuali e di genere – e ragionare intorno alla scrittura delle donne, alle forme ricorrenti, ai temi, alle modalità di fruizione credo sia ancora di grande interesse, perché rileva, come un sismografo, i movimenti profondi della cultura di una società. Osservare con attenzione la scrittura delle donne, dargli spazio e valore, vuol dire cominciare anche a vedere meglio la storia vivente, i suoi lati problematici e oscuri, il non detto, l'imprevisto.

b - *Sono interessata a questa prospettiva che pone la 'poesia scritta da donne' come costruito editoriale. Da autrice che scrive poesia, posso chiederti cosa comporta per te il gesto di partecipare a progetti editoriali che demarcano la poesia attraverso il genere? Penso all'antologia*

* Questa intervista è stata svolta tra giugno e luglio 2022 all'interno del progetto *Non solo muse* (www.nonsolomuse.com) curato da Adele Bardazzi e Roberto Binetti.

Chiamami col mio nome. Antologia poetica di donne – vol. II (La vita felice, 2022), a cura di Anna Toscano a cui hai contribuito, ma naturalmente anche al progetto Non solo muse.

Im - Il genere è un costrutto culturale e performativo potentissimo, paragonabile per capacità di permeare tutte le strutture della società, con l'eteronormatività. Per questa ragione non ho alcuna affezione né come autrice né come militante a sottolineare continuamente un posizionamento di genere. È importante invece come autrice avere la libertà di esprimere un corpo sessuato e un posizionamento lesbico (intesa come soggettivazione politica e non come orientamento sessuale).

Dall'altro canto credo sia importante vedere come le lotte del movimento delle donne stiano portando alla creazione di luoghi e spazi (fisici, simbolici, culturali, immaginativi) che restituiscono tutto l'enorme sommerso delle donne nella storia. Ben vengano dunque le raccolte di poesie di donne, le scienziate, le astronave, le agronome, le artiste, le imprenditrici, e così via, a patto che non ci si confonda e non si faccia l'errore di pensare che millenni di patriarcato e una cultura dominante ancora ovunque e dovunque di egemonia maschile sia decaduta. Siamo ancora molto lontane.

Per quanto riguarda l'antologia nello specifico, sono stata inserita con una mia poesia e l'ho scoperto solo a cose già avvenute.

b - *Nella attività politica come anche culturale, tu sei impegnata come socia della Libreria delle Donne di Roma, Tuba, della quale curi anche la programmazione. Sei stata anche ideatrice e organizzatrice del festival delle scrittrici "inQuiete". Se all'interno della Letteratura con la L maiuscola, e dunque anche la poesia, è un limite e limitante individuare uno spazio letterario all'interno del canone riservato alle donne, anziché rivedere quel canone e fare spazio all'interno di esso per chi è stato e continua a essere escluso, posso chiederti cosa cambia fuori dalla letteratura? Cosa è importante distinguere e differenziare qui? C'è spazio che può evitare 'esclusioni'?*

Im - Sono stata ideatrice di inQuiete e l'ho curata solo per i primi tre anni. Da un po' di anni non sono più nella curatela. Per quanto riguarda Tuba, alcune decisioni generali di programmazione le prendiamo tutte insieme, io mi occupo dell'organizzazione mese per mese e di gestire la maggior parte delle presentazioni.

Provo a rispondere con qualche suggestione alle domande. Io credo che la storia si fa per forzature, per momenti di rotture, per pratiche quotidiane di resistenza. Il dominio maschile e l'eteronormatività sono semplicemente non percepiti come una forzatura che va avanti da millenni, ma come una normalità. Se si inizia a guardare il mondo da un'altra prospettiva invece sono gli uomini che hanno creato e perseguito luoghi escludenti e vestiti di normalità. Quando un gruppo di donne (o penso a un gruppo di persone non bianche che decidono di istituire dei luoghi di aggregazione e cultura solo per persone non bianche) genera uno spazio conflittuale è lì che si svela quanto di più consolidato e stabile ci possa essere in un'istituzione di potere. Il canone letterario – a mio avviso – deve essere conosciuto, amato e picconato. Solo così si possono aprire dei varchi, dei vuoti, ed è lì che si può intravedere tutto un ignoto straordinario.

b - Riprendendo alcuni elementi di questa tua risposta molto ricca, vorrei chiederti in che modo la tua identità non solo di genere si relaziona, agisce, all'interno della tua scrittura? Quanto questioni di razza, come anche classe, trascurando molti altri piani, prende spazio nella tua coscienza autoriale? Credi che questi gruppi che si riuniscono siano veramente capaci di non riproporre gli stessi sistemi di esclusione, semplicemente su altri piani, che cercano di resistere? Infine, come si presenta a livello di scrittura a tuo avviso un senso di eteronormatività? Come si può, se si può, resistere il 'dominio maschile', attraverso, nella, poesia?

lm - Quante domande in una domanda! Non credo di essere all'altezza di avere una risposta a tutto questo mondo, che giustamente interroghi! La mia scrittura poetica vorrei fosse sempre libera – è una tensione, ovviamente, non un programma – e mi rendo conto che la libertà stessa non è qualcosa che intendo fuori dalla relazione – relazione con le altre, gli altri, il mondo, gli oggetti viventi e non. Vorrei fosse libera dalle mie impostazioni etiche, valoriale, ma vorrei anche che, pur andando nei luoghi più oscuri e indicibili, potesse tornare al mondo fuori dal libro con un respiro più ampio. Questo è quello che ho provato a fare nella seconda raccolta, "luoghi amati". Nella mia poesia entra la mia soggettivazione politica, che non è immutabile e fissa, ma è da un po' piuttosto consolidata. È una soggettivazione lesbica e femminista.

Penso, da donna bianca di classe media, che la postura migliore rispetto alle rivendicazioni delle persone non bianche, sia quella dell'ascolto e della solidarietà. Non quella dell'invasione, costume assai comune. Come gli uomini possono passare molto tempo a dire che individualmente non sono violenti senza cogliere il punto di una tradizione così radicata da farne parte, così pure le persone bianche possono passare tutto il tempo a darsi antirazziste senza considerare il peso collettivo e la responsabilità millenaria di oppressione razziale. Personalmente credo che il separatismo sia una strategia di benessere e lotta fondamentale; per me lo è stato quando facevo parte di collettivi separati femministi o lesbici. Se donne e uomini (o solo donne) non bianche* vogliono stare tra loro per stare bene, per fortificarsi, tornare al mondo più forti, lo capisco benissimo. È ovvio che l'ideale di una società è quello di ritrovarsi insieme in pace nelle differenze, ma per arrivarci non si può eludere il conflitto, e soprattutto non si può far finta di non vedere l'ovvio stato di oppressione ancora in atto.

Sulla classe mi sento di essere più fragile nello studio, ma credo sia il caso, anche qui, di stare con la realtà, quanto meno del nostro paese, in cui la povertà, la precarietà e l'ingiustizia sociale è tanto più presente, quanto più sono presenti le persone estremamente ricche. L'eteronormatività regola i rapporti tra persone di sesso differente e talvolta anche le persone dello stesso sesso. Entra nella scrittura perché chi scrive ne è permeato e permeata. L'amore, la famiglia, il possesso, i drammi... questo non vuol dire che all'interno di questo canone abitato non ci siano capolavori! Ma, per me, partire da un vertice di critica, vuol dire provare a immaginare, anche nella scrittura, mondi, relazioni, orizzonti nuovi. Uscire dallo sguardo e dal potere seduttivo verso il maschile può essere un buon inizio per levarsi, scartando, dal dominio maschile.

b - Riprendendo questa tua presentazione come attivista femminista e lesbica, vorrei chiederti in che modo la tua pratica di scrittura e l'entrata della tua poesia nel mondo si relaziona al

'corpo' che la scrive e il mondo in cui questo corpo si inserisce: un mondo patriarcale che porta avanti politiche sessiste, omofobe? La poesia è scritta da 'fuori' il mondo? E in ogni caso, la poesia 'non cambierà il mondo', come scrive in un suo verso ormai celebre Patrizia Cavalli?

lm - Il soggetto lirico, poiché è dotato di un corpo, è sempre un soggetto storico. Quanto e come "decide" di coincidere con il soggetto biografico è una scelta che cambia, che si inventa di volta in volta. Inoltre, mi interessa moltissimo come la microstoria e la macrostoria interagiscono tra loro. Tutto è piccolissimo e grandissimo, la storia invade i sentimenti e le giornate minime individuali, ma al tempo stesso ne è anche dipendente. Sto molto riflettendo in questo senso, forse la chiave per la mia poesia ha a che fare con i luoghi e gli oggetti dove la micro e macrostoria precipitano l'una nell'altra.

In questo momento mi interessa l'accumulo di oggetti, il consumo forsennato, la perdita di controllo dell'eccesso. Di fronte a questo mi interessa indagare qualcosa di nucleare, intimo, genealogico. Forse anche preistorico.

b - *Credi che sia possibile rivendicare, resistere con la parola 'femminile' come termine più inclusivo e aperto, pensando proprio anche alla comunità LGBTQIA+ rispetto a 'poesia scritta da donna' dove al centro è ancora posto il genere biologico di 'donna' che alcune addirittura alcune comunità femministe non considerano come identità inclusiva ma transfobica?*

lm - La verità è che non lo so. È un terreno molto controverso, e soprattutto si vanno a toccare dei punti di sensibilità di comunità diverse tra loro e diversamente oppresse. Mi piacerebbe ritrovare dei punti di alleanza, ma so che sono anni di conflitto se non addirittura di scontro su queste parole (cariche di significato) e che ci vuole un po' di tempo, cura reciproca e pratica quotidiana, per ricostruire la fiducia tra femminismi diversi. Preferisco agire queste pratiche piuttosto che esprimermi sulle parole più adeguate.

b - *In che modo la poesia entra in dialogo con le scienze? Potremmo identificare una poetica che sostiene un 'sistema circolatorio' dove la ripetizione è elemento centrale della poesia lirica? In Cuore allegro troviamo un movimento che si ripete, ed è proprio all'interno di questo movimento ripetitivo che può esserci vita. Che tipo di ripetizione ti interessa sviluppare all'interno della tua poesia? Si ritrova più a livello tematico o anche stilistico? E che tipo di 'differenza' tenta o fallisce di creare questo ripetersi?*

lm - Sono sempre stata attratta dalla biologia e dalla fisiologia. Ho ritrovato quaderni di appunti delle elementari con dissertazioni varie sul sistema circolatorio. Mi interessa, nella raccolta, questa spinta (idraulica ed elettrica – non metafisica) inesorabile. E mi interessa quando questa spinta si rallenta fino a terminare. Una spinta che pulisce il sangue, lo rimette in circolo, ma al tempo stesso asfitticamente rimane tutto lì, nel corpo. Solo attraverso il contatto con il corpo delle altre e degli altri, si può sperare in uno scarico di tensione vitale. La ripetizione, l'ossessione per alcuni suoni, la liberazione in parole inaspettate, fanno parte metaforicamente di questo discorso.

b - *In una poesia di Cuore allegro mi ha colpito l'emergere di un io attraverso la relazione con l'altro, il tu. Che ruolo ha il "noi" nella tua poesia? È solo una maschera di una soggettività individuale piuttosto che plurale e collettiva? In che modo la tua poesia si relaziona a un senso di collettività e pluralità (di voci, di identità, di emozioni)?*

Portando all'eccesso la complicità del nostro amore
ho confuso te con me
noi con me
il non-noi con il non-me

lm - Il "noi" in *Cuore allegro* emerge come tentativo di un io che tenta di uscire da sé, diventare quindi più vivo nella relazione. Il tentativo però è spesso goffo, esagerato, scomposto, mal gestito. Il "noi" quindi può compiersi poco, può realizzarsi in alcuni barlumi, alcuni abbracci, alcuni sguardi. È un noi abbastanza fallimentare.

b - *Pensando al complesso processo di canonizzazione e la difficoltà che alcune poete hanno avuto ad entrare nel canone poetico italiano, vorremmo chiederti se secondo te c'è una poeta particolarmente significativa per il tuo percorso? Quali sono, in senso più ampio, i punti fermi e modelli poetici all'interno della tua produzione?*

lm - Sono moltissime le poete fondamentali nel mio percorso di vita, prima che artistico e creativo. Ne cito alcune, certa di dimenticarmene molte, alcune coetanee e alcune più grandi di me, alcune non più su questa terra, e in ordine sparso: Antonella Anedda, Amelia Rosselli, Biancamaria Frabotta, Maria Grazia Calandrone, Silvia Righi, Giovanna Cristina Vivinetto, Antonia Pozzi, Kae Tempest, Mariangela Gualtieri, Audre Lorde, Eva Lipska...

Sono importanti le poesie che non sono entrate nel canone perché mai pubblicate se non su riviste femministe e lesbiche negli anni '70, '80, '90. I punti fermi nella mia produzione poetica sono alcuni di queste, mentre altre le guardo e le leggo con la curiosità e ammirazione nei confronti della loro totale differenza. Nella mia prima raccolta sono entrate molto alcune genealogie precise, nella seconda che uscirà in autunno 2022, ci sono echi anche di poeti amatissimi, di poete e di cantautori.

b - *In Cuore allegro troviamo un dispiegamento di attrezzi ed elementi corporei (da fili a tubi, asfalto, sangue, viscere, flebo). In che modo una poetica degli 'oggetti' aiuta a sottolineare la caducità non solo delle cose, ma della vita e il 'non detto'?*

lm - Gli oggetti ci dicono (con un linguaggio diverso) che tutto ciò che siamo e tutto ciò che ci circonda è soggetto a trasformazione, a logoramento, a continue morti e rinascite in forme e in stati diversi. Gli oggetti vanno solamente illuminati. La poesia può permettersi di farlo senza ragionare, senza misurare, senza collocare.

ABSTRACT E INFORMAZIONI SUGLI AUTORI

Giuseppe Andrea Liberti, *Oltre Marechiaro. Prime osservazioni sulla poesia napoletana del XXI secolo*

Pur senza pretendere di restituirne un quadro completo, il contributo intende descrivere alcuni percorsi della poesia del Duemila prodotta a Napoli. L'attenzione è rivolta alle scritture maggiormente riconoscibili e ad alcuni casi singoli di autrici e autori significativi per l'evoluzione della lingua poetica (non solo) locale. In particolare, l'articolo traccia un itinerario formale e linguistico delle tendenze più marcate della poesia partenopea: partendo dalla resistenza della linea dialettale, si passa allo sperimentalismo nella poesia in lingua italiana; la performatività e le possibilità esecutive del testo poetico si intrecciano poi con la forma-poemetto e le non poche narrazioni in versi, alle quali si contrappone un esame degli orientamenti della produzione lirica contemporanea. L'obiettivo è quello di offrire una prima ricognizione di quanto si è mosso nel primo XXI secolo in area napoletana, superando in questo modo un certo ostracismo critico nei confronti di una zona più che mai in fermento sul fronte poetico e letterario.

Parole chiave: poesia a Napoli, poesia performativa, lirica contemporanea, poesia dialettale, sperimentalismo linguistico

Giuseppe Andrea Liberti è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II", dove ha conseguito il dottorato in Filologia. Ha lavorato su poesia contemporanea e del XX secolo; ha pubblicato un'edizione critica e commentata di *Cumae* di Michele Sovente (Macerata, Quodlibet, 2019) e curato, con Salvatore Iacolare, il volume *Letteratura dialettale a Napoli. Testi, problemi, prospettive* (Firenze, Cesati, 2020).

English title: *Beyond Marechiaro. First notes on Neapolitan poetry of the 21st century*

This paper describes some of the routes taken by Neapolitan poetry during the 21st century, paying particular attention to the most recognizable literary experiences and to authors whose works have been relevant for the evolution of the local poetic language. The paper traces a linguistic and formal path of the main tendencies of Neapolitan poetry: starting from the persistence of dialect, it continues by addressing experimentalism in Italian poetry written in Naples. Then, it focuses on

the junction of performance and spoken strategies with long poems and narrative compositions, which I compare to the current directions of contemporary lyric poetry. The purpose of this paper is to offer a preliminary recognition of what happened in Neapolitan poetry from 2000 to 2020, overcoming the critical boycott of an area which has always expressed outstanding literary and cultural vivacity.

Keywords: Contemporary Lyric, Dialectal poetry, Neapolitan poetry, Performative poetry, Linguistic experimentalism

Giuseppe Andrea Liberti is a Post-doctoral research fellow at the Università degli Studi di Napoli "Federico II", where he earned his Ph.D in Philology. He worked on 20th-century and contemporary Italian poetry: he published a critical and commented edition of Michele Sovente's *Cumae* (Macerata, Quodlibet, 2019) and edited, with Salvatore Iacolare, the volume *Letteratura dialettale a Napoli. Testi, problemi, prospettive* (Firenze, Cesati, 2020).

Tommaso Di Dio, *Al lavoro per un'antologia. Alcune riflessioni di sfondo e di metodo*

Un'antologia della poesia contemporanea sembra doversi adeguare ad alcuni assunti, ripetuti quasi inavvertitamente, come per esempio la distinzione dei poeti per generazioni oppure la loro scansione per biografie. Eppure, una molteplicità di considerazioni sulla situazione storica contemporanea e su come essa influenzi il panorama della poesia (per esempio la pervasività delle connessioni informatiche che conduce ad una sorta di testualità diffusa e multimediale, la contemporanea sorprendente permanenza del formato libro, ma anche lo sviluppo finzionale del genere saggistico che suggerisce nuove vie autoriali agli studi) invita ad immaginare un diverso approccio. Discutendo i principi formali di alcune delle principali antologie degli ultimi cinquant'anni, si arriva a ipotizzare una nuova forma: da un'idea teatrale dell'antologia (pochi selezionati autori sulla scena poetica), ad un'idea paesaggistica (una varietà di autori nel divenire degli scritti di poesia). Il saggio ne sottolineerà vantaggi e rischi.

Parole chiave: Poesia contemporanea, Antologie di poesia, Metodologia critica

Tommaso Di Dio (1982) vive e lavora a Milano. È autore di alcune raccolte di poesie e si occupa di critica letteraria, filosofia e traduzione. Ha scritto la prefazione alla riedizione de *Il musicante di Saint-Merry* di Vittorio Sereni (Il Saggiatore, 2019). Ha curato la riedizione di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* di Cesare Pavese (La vita Felice, 2021). La sua traduzione di *La primavera e tutto il resto* (1923) del poeta americano W.C. Williams, la prima in Italia, è uscita per Ibis Edizioni nel

2020. Dal 2015 è membro del comitato scientifico di *Mechri, laboratorio di filosofia e cultura*. Attualmente è dottorando nel dipartimento di Lingüística, Literatura y Traducción dell'Università di Malaga (Spagna).

English title: *Working on an anthology. Some background and methodological reflections*

It is almost expected for an anthology of contemporary poetry to adapt to certain assumptions, which editors seem to repeat almost inadvertently, such as the distinction of poets by generations or the creation of individual sections opened by the authors' biographies. Yet, several considerations on the contemporary historical setting and on how this influences the landscape of contemporary poetry (e.g., the pervasiveness of web connections that leads to a sort of widespread and multimedial textuality, while the printed book surprisingly maintains a certain specific relevance, as well as the development of the genre of scientific studies towards fiction, opening new ways for authors to explore) invite us to look for a different approach. The essay analyses the formal principles of some of the most important Italian poetic anthologies published during the last fifty years in order to propose a new form of anthology, which spans from a theatrical dimension (a few selected authors on the poetic scene) to the idea of the anthology as landscape (an ecosystem of a variety of authors, constantly remoulded by the interaction with new poetic writing). The essay will highlight both the advantages and the risks inherent to this approach.

Keywords: Contemporary poetry, Poetry anthologies, Critical methodology

Tommaso Di Dio (1982) lives and works in Milan. He is the author of poetry collections and works on literary criticism, philosophy and translation. He wrote the preface to the new edition of *Il musicante di Saint-Merry* by Vittorio Sereni (Il Saggiatore, 2019). He curated the new edition of *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* by Cesare Pavese (La vita Felice, 2021). His translation of *Spring and all* by the American poet W.C. Williams has recently been published by Ibis Edizioni (2020). Since 2015 he has been a member of the scientific committee of the *Mechri laboratorio di filosofia e cultura*. He is currently a doctoral researcher in the department of Lingüística, Literatura y Traducción at the University of Malaga (Spain).

Davide Castiglione, *Sapienziale. Forme e usi della sentenza nella poesia contemporanea*

Il presente studio si pone due obiettivi principali: da un lato, quello di sviluppare un modello per lo studio delle proposizioni universali o comunque a carattere generale (per es. tesi, massime, proverbi, aforismi) e dei loro effetti in poesia; dall'altro, quello di applicare tale modello a quattro libri recenti di altrettanti autori: Cristina Annino, Milo De Angelis, Marco Giovenale e Guido Mazzoni. L'analisi, guidata da criteri e parametri indicati dal modello, ha permesso di comprendere in quali forme testuali e funzioni pragmatiche questi autori esprimono contenuti degni di una trasmissibilità memica, nonché le annesse sensazioni di autorità, necessità, saggezza, intuizione, rilevanza collettiva. Si è per esempio ricondotto l'uso della tesi in Mazzoni al tentativo di raggiungere una conoscenza oggettiva del mondo, diversamente dalle forme più soggettive dell'aforisma in Annino o degli enunciati deangelisiani, situati nel qui-e-ora ma capaci di trascendersi grazie alla loro portata archetipica. Il modello proposto ha inoltre consentito di far luce su forme-limite, come il reimpiego creativo del proverbio in Annino e l'uso parodico degli stereotipi in Giovenale. L'articolo si conclude suggerendo ulteriori studi nei quali l'uso di questo modello potrebbe rivelarsi proficuo.

Parole chiave: sentenze, saggezza, stilistica, pragmatica, Cristina Annino, Milo de Angelis, Guido Mazzoni, Marco Giovenale, epistemologia, maxims, wisdom, knowledge

Davide Castiglione è professore associato in stilistica all'Università di Vilnius in Lituania. Ha pubblicato la monografia *Difficulty in Poetry: A Stylistic Model* (Palgrave 2019) e vari saggi sulla lingua della poesia e su questioni di teoria letteraria. È inoltre autore di tre libri di poesia, l'ultimo dei quali è *Doveri di una costruzione* (Industria&Letteratura 2022).

English title: *Full of Wisdom: Forms and Uses of Maxims in Contemporary Italian Poetry*

The aim of this study is twofold: on the one hand, it purports to develop a model to investigate universal or generic propositions (e.g., theses, maxims, proverbs, aphorisms) and their effects in poetry; on the other, it applies such model to four poetry collections by Cristina Annino, Milo De Angelis, Marco Giovenale, and Guido Mazzoni. The analysis, guided by the criteria and parameters established by the model, has allowed to discover in what textual forms and pragmatic functions the aforementioned authors express contents worth of memic transmissibility, as well as related effects of authority, necessity, wisdom, intuition, collective

relevance. Mazzoni's reliance on theses, for instance, has been interpreted as an attempt to gain an objective knowledge of the world, differently from Annino's more subjective aphorisms or De Angelis' utterances, which are rooted in the here-and-now and yet capable of transcending themselves by virtue of their archetypal relevance. The model proposed has also enabled to shed light on less prototypical forms, such as Annino's creative manipulation of proverbs and Giovenale's parodic redeployment of stereotypes. The article concludes by suggesting paths for future research in which the model could be profitably applied.

Keywords: Cristina Annino, Milo de Angelis, Guido Mazzoni, Marco Giovenale, maxims, wisdom, knowledge

Davide Castiglione is Associate Professor in Stylistics at Vilnius University, Lithuania. He has published the book-length study *Difficulty in Poetry: A Stylistic Model* (Palgrave 2019) as well as various essays on the language of poetry and on literary theoretical issues. He is also the author of three poetry collections, the last of which is *Doveri di una costruzione* (Industria&Letteratura 2022).

Adele Bardazzi, *Textile Poetics of Entanglements. The Works of Antonella Anedda and Maria Lai*

By looking at the works of the poet Antonella Anedda (b. Rome, 1955) and the artist Maria Lai (Ulassi, 1919–Cardedu, 2013), this study investigates the relationship between poetic texts and textiles, contending that the 'intra-action' – to use the feminist physicist Karen Barad's term – between the language of poetry and that of textile can be understood through a paradigm of entanglements that expands the semantic capacity of both words and textiles. One main objective of this study is to re-think the genre of lyric poetry and some of its core generic markers, in particular apostrophe, rhythm, and repetition, in light of a focus on materiality and tactility; this shall problematise ideas of linearity and completeness in favour of notions of movement, instability, and tactility. This will enable us to propose new parameters that allow for conceptualisation of *textile poems* and the *textile poetics of entanglement* that they articulate.

Keywords: Antonella Anedda, Maria Lai, Poetry and Poetics, Italian Contemporary Poetry, Textile Arts, Gender Studies, Lyric Theory, Jonathan Culler, Apostrophe, Intermediality, Discourse of mourning, Karen Barad, agential realism

Adele Bardazzi is Irish Research Council Postdoctoral Research Fellow at Trinity College Dublin and Honorary Research Fellow at the Faculty of Medieval and Modern Languages at the University of Oxford. At Oxford, she completed her

DPhil at Christ Church, followed by a Laming Fellowship and an Extraordinary Junior Research Fellowship at The Queen's College. Her research focuses on issues of form and interpretation: poetry and poetics, lyric theory, gender and women's studies, and verbal-visual glitches. At present, while at the Centre National de la Recherche Scientifique and the École Normale Supérieure as Visiting Research Fellow, she is working on *A Textile Poetics of Entanglements*, her second monograph expanding questions of poetic theory raised in her first book, *Eugenio Montale: A Poetics of Mourning* (Peter Lang, 2022). Among her recent and forthcoming publications are: the edited volumes *Gender and Authority Across Disciplines, Space and Time* with Alberica Bazzoni (Palgrave Macmillan, 2020) and *A Gaping Wound: Mourning in Italian Poetry* with Francesco Giusti and Emanuela Tandello (Legenda, 2022), the special issues *Weaving Media in Italian Poetry (Italica, forthcoming 2023)* and *Elegy Today: Rejections, Re-mappings, Rewritings* with Jonathan Culler and Roberto Binetti (*Journal of World Literature*), which will be followed by an expanded book version: *The Contemporary Elegy in World Literature* (Brill, forthcoming 2023). She is the co-founder of «Non solo muse» (www.nonsolomuse.com) and «Italian Poetry Today» (www.italianpoetrytoday.com).

Stefano Bottero, «*Sola nel letto di me stessa*». Osservazioni sulla poetica di Biancamaria Frabotta ne "La materia prima"

L'articolo è approfondisce la poetica di Biancamaria Frabotta nella sua penultima raccolta poetica, *La materia prima*. Sebbene il panorama degli studi abbia prodotto più di un approfondimento sull'opera della poetessa, nessuno è stato ad oggi dedicato alla raccolta. Con lo scopo di produrre uno studio inedito sul lavoro poetico di Frabotta, lo scopo dell'articolo sarà operare un'analisi del *corpus* testuale con una metodologia critico-filosofica. Tale analisi sarà segmentata in tre paragrafi e approfondirà le questioni sollevate dalla centralità ontologica ed estetica della figura dell'animale, dalla concezione metafisica della poetessa e dalla componente teoretica compositiva. Il risultato dello studio fornirà una nuova lettura epistemologica della raccolta, utile per una più profonda comprensione, in senso lato, del lavoro di Frabotta. La letteratura critica sull'autrice sarà così arricchita da un contributo nuovo, sia nel senso della metodologia che del focus di ricerca.

Keywords: Biancamaria Frabotta, Ecocriticism, Adorno, La materia prima, Benedetto Croce, Poesia italiana contemporanea

Stefano Bottero (1994), è dottorando di ricerca in Italianistica presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Il suo lavoro critico in materia di poesia contemporanea

appare su riviste italiane e internazionali, tra cui «Nuovi Argomenti» (Officina Poesia online), «Antinomie», «Rossocorpolingua», «Atelier». È redattore della rivista «Polisemie».

English title: «Alone in the bed with myself». Observation of the last poetic conception of Biancamaria Frabotta

This essay focuses on the poetic conception of Biancamaria Frabotta in the collection *La materia prima*. The literature dedicated to Frabotta's poetry is to date very wide. However, no studies on the collection have been produced to date. In order to offer an unprecedented insight into Frabotta's poetic work, the purpose of this study is to perform a study of the textual *corpus*, approached through a philosophical critical methodology of analysis. Such analysis will be divided into three paragraphs and will focus on the issues raised by the ontological and aesthetical centrality of the figure of the animal, the metaphysical conception of the poet and the theoretical compositional component. The study will provide a new epistemological reading of the second-last poetry collection of Frabotta, which will also allow for a deeper understanding of her work. A new contribution will thus enrich the critical literature on the author both in the sense of the methodology and of the research focus.

Keywords: Biancamaria Frabotta, Ecocriticism, Adorno, *La materia prima*, Benedetto Croce, Italian poetry

Stefano Bottero (1994) is a PhD student of Italian Studies at Ca' Foscari University of Venice. His critical work on contemporary poetry appears on Italian and international journals, including «Nuovi Argomenti» (Officina Poesia online), «Antinomie», «Rossocorpolingua», «Atelier». He is an editor of the journal «Polisemie».

