



L'11 settembre nella poesia italiana

di Luigi Ernesto Arrigoni

Il numero del novembre 2001 della rivista *Poesia* (la cui redazione è divisa fra l'Italia e gli Stati Uniti) si apre con una parte monografica dal titolo *New York Anthology*. Il condirettore Nicola Gardini ricorda nell'introduzione come, sui quotidiani e fra la gente comune, fosse ormai diffusa nelle poche settimane trascorse dopo l'11 settembre la pratica di leggere o trascrivere celebri poesie del passato con due scopi principali: quello di alleviare la sofferenza mediante la fruizione estetica e quello di intensificare il ricordo memoriale delle vittime grazie al supporto della parola letteraria. Da qui l'invito dei direttori, rivolto a numerosi poeti italiani, di contribuire a una miniantologia dedicata all'evento. Fra gli autori, che, come commenta Gardini (2001), "hanno vinto la paura di risultare banali, inadeguati, retorici" e che forse un giorno sentiranno il bisogno di eliminare o rivedere quanto scritto nell'impulso del momento, sono annoverati nomi prestigiosi del panorama letterario italiano come Mario Luzi, Giovanni Giudici, Franco Loi, Alda Merini, Alessandro Parronchi, Aldo Nove. I testi sono affiancati da traduzioni di scrittori stranieri e da brani del passato (*September 1, 1939* di Auden; *What Are the Years?* di Moore) dedicati ad altri drammi del Novecento, riproposti e aggiornati dalla caduta delle Twin Towers. Una lettura delle liriche, condotta secondo un intreccio fra analisi strutturale tradizionale e uso di categorie desunte dagli studi culturali, rivela alcune costanti tematico-stilistiche o alcune divergenze di registro, utili per mettere in luce la risposta (ancora largamente trascurata dagli studi) dei poeti italiani nei confronti della tragedia americana.

LA FORMA DELLA TRADIZIONE



Numerosi testi dedicati all'11 settembre presentano forme di metrica chiusa sia nell'impalcatura strofica che nella dimensione versuale. L'esigenza di una regolarità formale è stata una costante dei momenti storici più problematici del Novecento, in cui le pressioni della cronaca hanno condizionato direttamente la produzione letteraria. Nel panorama europeo, dopo la Grande Guerra, un *rappel à l'ordre* aveva implicato una "differenziata rielaborazione" degli stilemi avanguardistici "in un clima completamente mutato [...] che poneva l'accento sul recupero della forma, della struttura e della 'tradizione'" (Cianci 2000: 165). In ambito italiano, al termine del secondo conflitto mondiale, il ritorno all'uniformità endecasillabica aveva caratterizzato le raccolte "belliche" di Salvatore Quasimodo (*Giorno dopo giorno*, 1947) e Alfonso Gatto (*Il Capo sulla neve*, 1947) e alcune poesie di Umberto Saba (*Teatro degli Artigianelli*, 1948). La costrizione della chiusura metrica aveva rappresentato una sorta di argine alla violenza trasposta direttamente dall'esperienza diretta alla pagina scritta.

In modo almeno in parte analogo, anche la scossa emotiva generata nel settembre 2001 dall'abbattimento delle Torri Gemelle spinge vari autori a contenere il dramma espressivo all'interno di una forma tradizionale. In particolare, vari testi presentano una regolarità nell'andamento versuale. Endecasillabi sono i versi di *Immagini fraterne* (di Maria Luisa Spaziani), ad eccezione del terzo verso, un alessandrino asinarteto (un tipo metrico che impedisce la cesura fra primo e secondo emistichio per rallentare il ritmo). Nel verso, che riprende il sintagma del titolo, le torri si stagliano ancora poderose, prima della catastrofe: "i Gemelli o i Giganti, immagini fraterne" (l'intento retorico è esplicitamente testualizzato nel verso successivo: "Modi di dire, semplici metafore"; forse le iniziali maiuscole sottendono qualche allusione classica ai Dioscuri e alle vicende della Gigantomachia).

Nella poesia di Loi (priva di titolo) l'endecasillabo si adatta alle pieghe del dialetto milanese ed è rinforzato dalla coesione rimica (ABABCBCDCDCD), che vede un sotterraneo alternarsi di schemi tipici della terzina (le prime tre sequenze rispettano il modulo dantesco mentre gli ultimi tre versi presentano delle rime invertite). Le uniche imperfezioni rimiche vedono in clausola una sovrabbondanza sillabica atona, in presenza di parole condivise fra milanese e italiano: "paura" e "aria" (la -u- di "paüra" presenta però il fonema dialettale; sono in rima con "mür", "mar", "scür", "par"). I due lessemi (collocati specularmente nei vv. 2 e 11, il penultimo) risultano topici in chiave semantica perché richiamano l'elemento aereo (nella prima occorrenza si fa riferimento in particolare al terrore creato dal "vöj de vûs nel vent", il "vuoto di voci nel vento"; v. 1). L'isotopia è fondamentale all'interno della poesia perché delinea uno spazio intermedio ("vöj", "vuoto"; "fiâ", "fiato", "sfäss", "disfarsi"; "aria") in cui si perdono le grida generate dalla paura e in cui si disperdono i corpi.

Il testo di Parronchi (33 versi) intercala 4 settenari in posizioni liminari. Per il resto, gli endecasillabi sono perseguiti in modo rigoroso con costanti figure di



contrazione (sineresi e sinalefi) e con alcune forzature vocaliche. Ad esempio "Dio" è da valutare come monosillabico e da unire in sinalefe con l'articolo successivo: "Dio un giorno" (v. 13); "cielo" si lega in sinalefe con il verbo avere nonostante l'interposizione della -h- muta ("quella forma nel cielo ho da trovare"; v. 15). Tali sottili espedienti di destrutturazione interna del verso rendono più efficace il forte contrasto fra l'intrinseca musicalità del testo (tematizzata in forma esplicita nella prima strofa: "Forse è il vento il linguaggio delle stelle? / Musica è l'al di là? Musica forse / se musica era quello che negli anni / di gioventù fu senso inesprimibile"; vv. 1-4) e la violenza delle immagini, che raggiunge il suo apice nella quarta strofa.¹

La poesia di Giuseppe Conte (*Il fuoco che produce luce e fumo*) vede un'iniziale regolarità metrica nella prima lassa con cinque endecasillabi (due sdruccioli); l'uniformità si sfalda nelle successive strofe caratterizzate da una vivace polimetria (12 / 12 / 7+7 / 11 / 15 / 9 / 11 / 14_{sd.} / 10_{sd.} / 13_{sd.} // 12 / 10 / 11_{sd.} / 8 / 8 / 11 / 5 // 11 / 12 / 10 / 9 / 8 / 3 / 12 / 13 / 9 // 9_{tr.} / 7_{tr.} / 11 / 10 / 5). L'endecasillabo, confuso nel caos mensurale, rimane comunque una privilegiata sede semantica. Uno dei due soli endecasillabi della seconda strofa ("di sangue e di materia cerebrale"; v. 9) descrive la nebulosa mista di materiale organico e inorganico che si crea dopo l'attentato. L'immagine è rinforzata anche dall'unica rima della strofa, istituita a contatto con la clausola del verso successivo, "mortale" (riferito al "fumo" che si alza dalle torri). Nella quarta strofa le rime si fanno più frequenti e vedono l'accostamento, in due versi successivi, di una sineciosi di sostantivi riferiti a "Dio": "assassino" e "bambino" (vv. 26-27). La poesia si chiude su una nota di speranza con una lassa rimicamente bilanciata da uno schema simmetrico (AABCC) e da una composizione ad anello che salda la conclusione con i versi iniziali ("Il fuoco che produce luce e fumo", v. 1; "il fuoco celeste che produce / Amore & Luce", vv. 35-36).

Ne *l'infelice-coscienza* di Gabriele Frasca l'endecasillabo è declinato secondo un ritmo da filastrocca (con numerose rime, quasi tutte bacciate nella parte centrale e finale) che ben si adatta al feroce sarcasmo contro la società occidentale, immobile ad aprirsi al "diverso" e assorbita da un vuoto edonismo: "questa è la terra che ritorna calda / come il sangue che l'ha tenuta calda / nei suoi mercati e nella sua purezza / di razza e di istituti di bellezza" (vv. 16-19).

Il testo che allude con più forza alla tradizione metrica è *New York, 11 settembre* di Roberto Rossi Precerutti, che si spinge a scrivere un sonetto regolare (ABBA ABBA CDE CDE), arricchito da due raffinate rime ipermetre ("gemanò", "strema"; "stele", "celebra") e dalla ricercatezza lessicale:

Ora questa folgorante stagione
abolisca i suoi doni il buio preme
la voce d'acque nuziali ove trema

¹ Alcuni versi sono riportati nel prosieguo dell'articolo.



più perfetta una mancanza il bastione

d'aria consumi il rosso gonfalone
sopra lo scheletro dei cavi gemano
scintille dementi mentre si strema
il giorno al nero spesso che compone

nel fondo degli specchi quel respiro
di spalancata fiamma – ora vi adorna,
sguardi strappati, e voi, vedove stele,

tappeto indicibile il cieco giro
del sangue, se ogni morta offerta torna
alla luce, incorona il vuoto, celebra.

Precerutti è l'ultimo erede di una tradizione poetica di sonetti con "valore 'civile'" (Lavezzi 2010: 124) che ha visto in Italia i grandi esempi di Giorgio Caproni, con *lamenti* sull'esperienza partigiana, e di Franco Fortini, che ha raccontato in alcuni sonetti le tragedie della Shoah e della guerra del Golfo del 1991.

MEMORIA LETTERARIA

Il peso della tradizione letteraria, oltre che nell'allusività metrica, si fa sentire per l'ampio numero di riferimenti a testi del passato. La storia letteraria diventa uno strumento in grado di dare un senso e un orientamento alla piega presa dagli eventi. La breve poesia di Giudici, *Dedicato ai pompieri di New York*,² costituisce un rifacimento del celebre *refrain* de *La spigolatrice di Sapri*.³

Bambini in trecento son morti
Bambini che prima di ieri
Erano giovani e forti

A loro nei vostri pensieri
Tenetevi stretti un minuto
Quando giocate ai pompieri

Il vostro gentile saluto

² Già pubblicata su *Il Corriere della Sera* del 16 settembre 2001.

³ "Eran trecento: eran giovani e forti: / E sono morti" (la poesia di Luigi Mercantini risale al 1857).



Ingiustizia infinita di Gianni D'Elia pone in epigrafe il passo dell'*Adelchi* che descrive la logica brutale che guida la storia dell'uomo,⁴ mentre Gardini conclude la sua poesia (*New York dalle Torri Gemelle*), includendo alcuni versi di John Ash sull'eternità del sentimento amoroso.⁵ Nel complesso testo di Aldo Nove, che sviluppa un confronto fra la diversa capacità espressiva dei due generi letterari indicati nel titolo (*Narrativa e poesia*), si fa riferimento alle "zone d'inesistenza solare" (v. 35) descritte da Vittorio Sereni, delle "toppe" nell'esperienza del mondo che mostrano come "il senso non c'è, e non c'è mai stato" (v. 38). Roberto Mussapi intitola il suo componimento *Animula*, richiamando l'*incipit* dei pochi versi conservati dell'imperatore Adriano:⁶ ispirandosi al modello latino, la poesia sviluppa un'intensa riflessione sulla transizione fra vita e morte. Altri autori preferiscono instaurare il confronto intertestuale su un piano di parziale opposizione: l'Io Lirico della poesia di Conte invoca una preghiera "per quelli che sono morti al World Trade Center / e non avranno antologie di Spoon River / che li ricordino a uno a uno" (vv. 29-31).

Modalità allusive e citazionali si riscontrano anche in alcune delle poesie straniere tradotte per l'occasione: *Musica notturna* di Charles Wright ricorda esplicitamente alcuni versi di Cavalcanti sul fremito sonoro che fa vibrare l'aria, mentre *Abbaglio* del tedesco Christoph Wilhelm Aigner presenta in epigrafe un passo del *Timone d'Atene* di Shakespeare. Nei testi sono inoltre frequenti i riferimenti al mondo classico (Luca Canali, *Perché?*) o al repertorio biblico (Parronchi; Corrado Calabrò, *Gemellaggio*).

LA DATA

Con la preveggenza tipica dell'arte, già poche settimane dopo l'evento, la poesia intuisce come la data dell'11 settembre abbia ormai perso la sua neutralità e si faccia emblema e collettore di tutti i possibili significati legati alla distruzione delle torri. Molti componimenti vedono infatti l'inserimento della data all'interno della poesia o nelle soglie paratestuali, in esergo (Spaziani; Luzi; Wright; Parronchi; Gardini; Vivian Lamarque, *Contagiosa morte*) o nel titolo (Valerio Magrelli; Precerutti; Tony Harrison). L'iscrizione della data nel corpo del testo può manifestarsi sotto forma di cifra (Conte) o di lettera (Lucio Mariani, *Scacco matto*). Più complessa la dinamica instaurata nel testo di Ramat fra il presente, "16 settembre '01", la data di stesura trascritta in corpo

⁴ "Una feroce / forza il mondo possiede, e fa nomarsi / dritto: la man degli avi insanguinata / seminò l'ingiustizia" (atto V, vv. 354-357).

⁵ "Esiste / e continuerà a esistere come la fioritura / stagionale di un pero, ripetibile come / l'apparizione di una grande città" (vv. 20-23).

⁶ *Animula vagula blandula, / hospes comesque corporis, / quae nunc abibis in loca / pallidula rigida nudula / nec ut soles dabis iocos.*



minore nella chiusa, e il passato (*30 aprile 2001*), il titolo messo fra parentesi, che rappresenta il giorno dell'ultima visita del poeta alle Twin Towers. L'indicazione del "30 aprile" ritorna anche in cifra nel corpo del testo, dove deve essere conteggiata sillabicamente per rispettare l'andamento endecasillabico.

La pratica di inserire date in contesti poetici ha caratterizzato la poesia di guerra dell'intero Novecento. Le indicazioni spazio-temporali che concludono le poesie de *Il Porto Sepolto* offrono una localizzazione storica e geografica che attenua l'indeterminatezza lirica ricercata da Ungaretti. Numerosi sono gli esempi ricavabili dalla produzione relativa al secondo conflitto mondiale, in cui l'iscrizione testuale di una precisa cronologia storica permette di controllare e gestire con più razionalità la brutalità del periodo appena vissuto (la stessa poesia di Auden, inclusa nella miniantologia, reca come titolo il giorno dell'invasione della Polonia). Interessante come in *Teatro degli Artigianelli* si ritrovi "mille / novecentoquarantaquattro" violentemente spezzato a cavallo di due versi (vv. 18-19; per una singolare coincidenza, la trascrizione dell'anno coincide con un endecasillabo, con accentazione però irregolare di 5ª, non amata da Saba e quindi elusa dalla tmesi).

PROSA/POESIA

La violenza dell'evento e la ridotta distanza temporale spingono alcuni autori, come Luzi e Cesare Viviani, ad evitare il confronto diretto con la scrittura in versi e a cimentarsi con il genere prosastico del paragrafo, che consente una maggiore tensione meditativa. Il brano di Viviani (*Senza soluzione*) non fa riferimento diretto all'11 settembre e costituisce una riflessione di carattere generale sul legame fra il genere umano e la violenza. Il componimento di Luzi, per l'espressività del linguaggio e per la costruzione sintattica, può invece essere visto come una vera e propria poesia in prosa, tramata sotterraneamente da versi regolari. Non a caso, se si ricerca il testo in internet tramite un motore di ricerca, si ritrovano numerose trascrizioni che segmentano il brano secondo le scansioni versuali percepite "naturalmente" dai lettori.

Il pezzo di Magrelli, *11 settembre 2001*, sfrutta invece la tensione strutturale fra poesia e prosa per bipartire il testo. La sezione lirica iniziale (di 6 versi) è seguita da una glossa esplicativa in prosa, che ne chiarisce gli intenti: "Il poeta riflette sul fatto che, nella notte seguente l'attentato, centinaia di milioni di telespettatori avranno presumibilmente sognato, in lingue e paesi diversi, il medesimo sogno".

OCCIDENTE/ORIENTE. SGUARDI CRITICI



Alcuni componimenti presenti nella silloge non sfuggono alla retorica del momento e reiterano degli stereotipi ormai consunti dell'immaginario occidentale. Si veda ad esempio la distinzione, nella prosa di Luzi, fra luce e oscurità, attinta dal repertorio biblico (da cui è tratto anche il *topos* dell'immolazione) e già rivisitata innumerevoli volte nella tradizione letteraria:

L'anima di quel cataclisma era l'odio, un rancore antico che si liberava con una sorta di ebbrezza... Era anche un inno alla morte cantato nel sangue di migliaia di creature sacrificali. E quello che per noi era tenebra per altri era luce ed estasi.

Sono però inseriti anche brani che aprono a una diversa decifrazione politica dell'evento. Viviani ricorda che l'"uccidere" non è un atto "derivato da inciviltà o fanatismo", proprio di una cultura estranea. "Oggi, tra gli altri, continuano ad uccidere la civile America e la civile Inghilterra", nell'indifferenza dei propri cittadini. L'uccidere è visto da Viviani come connaturato all'essere umano, una risposta al timore della fine, "un riprender fiato dall'angoscia della propria morte o di una decadenza collettiva" (*Senza soluzione*). D'Elia evidenzia i limiti angusti della prospettiva eurocentrica, le colpe storiche dell'Occidente e i rischi insiti nella guerra al terrorismo:⁷ "pietà solidale al popolo, non all'Imperatore; / combattere il terrore; ma l'ingiustizia esistente? / guerra da guerra, sempre, euramericana gente?..." (vv. 7-9). Canali critica aspramente le precoci prese di posizione a favore di una rappresaglia e accosta le vittime di New York a quelle seminate dalle guerre dell'America ("Hiroshima", "Nagasaki", gli stermini subiti dalle tribù di "Geronimo e Cavallo Pazzo"). In tal senso risulta efficace stilisticamente la tmesi che spezza "le ottanta / mila" anime "di Nagasaki" (vv. 4-5), creando una sospensione che carica il nesso emotivo con le tragedie del passato. L'lo Lirico, con una bella immagine classica, preconizza anche "centomila Bin Laden che / spunterebbero dal suolo come i denti / di drago seminati da Cadmo o le pietre / gettate alle proprie spalle da Deucalione" (vv. 26-29).

Nessuno degli autori si spinge però a ridefinire l'identità etnica e politica o a ripensare i rapporti di forza che sottostanno all'intera tradizione orientalista, messa in luce dagli studi postcoloniali. L'Oriente rimane un mondo solido e distinto dall'Occidente, anche se D'Elia, descrivendo l'attentato, vede una parziale e violenta compenetrazione fra le due entità: "riesplosivo Orrore e Oriente dentro l'Occidente" (v. 6; si noti l'uso pervasivo della maiuscola, che accomuna i due blocchi geografici al termine "Orrore", forse ancora desunto da Conrad). L'Altro, entità identificabile e a sé stante, non ha diritto di prendere autonomamente la parola. Le sue motivazioni vengono desunte dalla critica interna portata avanti dall'intellettuale occidentale verso la propria società. L'Altro, in conclusione, rimane alieno ed estraneo alla

⁷ Sulla trattazione letteraria del terrorismo rimando a Giglioli 2007, prezioso anche per le ricche note bibliografiche.



tradizione culturale che, come abbiamo visto, affiora continuamente nella costruzione formale e tematica dei testi e che costituisce uno strumento privilegiato per la comprensione storica dell'evento.

OLTRE L'UMANO: IL BINARISMO ORGANICO/INORGANICO E LA FIGURA DEL VAMPIRO

I testi dell'antologia, considerati complessivamente, offrono una risposta articolata e polifonica, catturando le varie sfaccettature dell'evento e concentrandosi su determinati elementi, come le torri ancora sveltanti (Spaziani) o gli aerei in volo (Luzi). Altri componimenti focalizzano invece l'istanza enunciativa incarnata dal poeta, che filtra l'evento attraverso la propria personalità (Magrelli, Ramat, Merini, Parronchi, Gardini). Trasversale e comune è il tessuto lessicale tramato sull'immagine del fuoco, portata avanti anche dalle traduzioni di Ezio Savino dell'episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio sul volo di Fetonte, presentato come una vera e propria "Manhattan" dei "poeti antichi".

I presupposti ideologici e sociologici latenti nell'intera *New York Anthology* affiorano nell'introduzione di Gardini (2001), il quale sottolinea l'importanza dell'umanesimo culturale occidentale per affrontare lo straordinario impatto storico dell'evento:

Effettivamente la sorpresa dell'attacco terroristico dell'11 settembre è stata così mostruosa da non lasciarci altre parole che quelle già scritte da altri. In quella devastazione si è provata la voglia di tornare antichi. Insopprimibile è stato il desiderio di riportare gli orologi al prima.

Gardini ipotizza anche che la tragedia possa avere "mutato i nostri criteri di rappresentazione". In questo senso, rispetto all'analisi secondo rapporti di potere, che mostra, come abbiamo visto, l'assestarsi su posizioni eurocentriche consolidate, si rivela più feconda e originale l'applicazione di una prospettiva inedita, che indaghi la ridefinizione della categoria *human*. Alcuni testi raccontano in particolare la dispersione dei corpi nell'ambiente dopo l'attentato: Loi sviluppa il tema con prudenza e mette in evidenza lo "sfàss di facc" (il "disfarsi delle facce"; v. 6) nell'aria e nel vento; con maggiore violenza espressiva, Parronchi descrive come "brandelli di carne umana volano / e le nubi si macchiano di sangue" (vv. 16-17). Con Loi e Parronchi si rimane in una sorta di panismo, che vede il ritorno del corpo nel mondo naturale.

Altri testi esplorano invece il superamento dell'opposizione fra organico e inorganico. Nella poesia di Spaziani "mattoni, tubi, marmo, ferro" sono sostituiti da "nervi umani, cellule di strazio" (vv. 8-9): lo spostamento di focalizzazione fra il materiale da costruzione e i resti del corpo umano avviene qui, con fini prevalentemente emotivi, secondo uno stile composito, grazie alla successione



“ordinata” in due versi successivi. La parte centrale del testo di Conte è occupata, come in Parronchi, dall’immagine dalla commistione fra le nubi e i residui organici, ma il quadro è ampliato, con grande carica visionaria, dalla compenetrazione del corpo umano con i detriti degli aerei e delle costruzioni (si noti in particolare l’allitterazione che unisce inscindibilmente il “carburante” e la “carne”):

Ricordiamoci dell’11 settembre
il fuoco fulmineo alle Torri Gemelle
la nebulosa orrenda di carburante e carne,
di sangue e di materia celebrale
come si è fatta subito fumo grigio, mortale,
che si espandeva e cancellava,
fumo d’odio e di buio, apoteosi
della polvere, della calce che ricoprivano
volti d’uomini, vie, automobili
come se avessero preso dominio gli Inferi. (vv. 6-15)

Il binarismo organico/inorganico è ridiscusso anche in una poesia posteriore di qualche anno, una ballata di Guido Ceronetti, *Il vampiro delle Torri Gemelle (11 settembre 2001)*,⁸ che ben si presta ad una lettura secondo categorie di *gender* e *post-human*. Sulla soglia fra vita e morte, introdotto mediante un atto sessuale (definito subito “strano”) con un’umana, il vampiro Oniro e i suoi compagni non umani (“larve”, “lèmuri”) sono attratti dallo spazio artificiale delle torri.

Nelle Torri mai si sospendono
La luce e l’aria artificiali, tutto ronzia,
Tutto attira le larve, i lèmuri,
I sanguinosi erranti delle Tenebre
Perché ci piace il neon, lo lecchiamo
Come le carni macellate i cani. (vv. 11-16)

L’ambiente vede ormai una compiuta compenetrazione fra gli organi umani e la tecnologia (“Impianti avanzati inguini cucine”, v. 27; si noti la carica enumerativa, rinforzata dall’assenza di interpunzione), che attira anche il desiderio sessuale e organico dei vampiri (oltre al precedente passo riguardante il “neon”, nella chiusa Oniro specifica l’attrazione indistinta per l’organico e l’inorganico: “noi vampiri [...] / Sgranocchiamo coi denti le ringhiere, / I conventi di ossa, i papiri...”, vv. 38-40). Vito Teti ha visto il personaggio di Oniro come quello di

⁸ Pubblicata nel volume Ceronetti 2005 e su *La Repubblica* del 25 ottobre 2006.



un morto benevolo che prevede la fine degli uomini e tenta disperatamente di scongiurarla. Non un *revenant* inquietante e pericoloso, ma una figura liminare tra morte e vita, che cerca di avvertire, di salvare, proteggere un'umanità in preda alla follia suicida. (2007: 23)

Rispetto alla posizione di Teti, mi pare invece che Oniro si tenga appartato rispetto alle grandi lotte in cui si dibatte l'umanità. Oniro si limita ad avvertire una singola ragazza, che riattiva il ricordo del suo passato di uomo, l'eco di una condizione esistenziale segnata da un trapasso che scardina la logica binaristica del soggetto:

Quella ragazza io l'ho avvertita: lei sola:
– Domani, Settembre Undici, chiuditi in casa.
Avida, stuzzicata, in fermento...
Fiutano odore di già morti vivi! –

Ma le donne sono ostinate, allucinate...
Verrà ugualmente. Per lei sarà finita. (vv. 32-37)

Ceronetti indica nella chiusa del testo la data di stesura, "23 luglio 2005". La diretta segnalazione non è casuale e stabilisce, sin dai margini paratestuali, una distanza fra il tempo della scrittura e quello della narrazione, esplicitato dall'inserimento della data dell'11 settembre nella parentetica del titolo e nel corpo del testo ("Domani, Settembre Undici"; rovesciata nel normale nesso giorno-mese per fini poetici o per imitare la struttura dell'inglese). Lo stacco cronologico dall'evento permette di stabilire una netta distanza psicologica. Una rielaborazione poetica in senso visionario è condotta soprattutto con la scelta del protagonista. Il componimento è narrato in prima persona da Oniro, un essere oltre-umano, un alter-ego fortemente deformato rispetto alla tipologia di lo Lirico prevalente nei testi della *New York Anthology*. La figura epico-mitologica del vampiro, forte dell'ambiguità polisemica conferita dalla tradizione letteraria e cinematografica, è così inserita in un contesto inaspettato e straniante. Andando oltre l'emotività del primo momento, Ceronetti offre una singolare ed efficace rimediazione della caduta delle Torri, attraverso gli occhi di una creatura eminentemente ibrida, a cavallo fra le opposizioni vita/morte, passato/futuro, umano/non umano.

BIBLIOGRAFIA

AAVV, 2001, *New York Anthology: Poesia*, a. XIV, novembre, n. 155, Crocetti Editore, pp. 2-23.



Ceronetti G., 2005, *Tre ballate popolari per il Teatro dei Sensibili*, Tallone, Alpignano.

Cianci G., 2000, "Il modernismo e il primo Novecento", in P. Bertinetti (a cura di), *Storia della letteratura inglese*, vol. II, Einaudi, Torino, pp. 164-248.

Gardini N., 2001, "Introduzione", *New York Anthology*, 155, p. 3.

Giglioli D., 2007, *All'ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, Milano.

Lavezzi G., 2010, "Le forme metriche chiuse", in P. Giovannetti e G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma, pp. 107-172.

Teti, V., 2007, *La melanconia del vampiro. Mito, storia, immaginario*, Manifestolibri, Roma.

Luigi Ernesto Arrigoni si è laureato in Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Milano e ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Teoria e Analisi del Testo presso l'Università degli Studi di Bergamo. Ha scritto contributi per le riviste *Acme*, *Elephant & Castle*, *Rivista di Letteratura Italiana*, *La Libellula* e per la miscellanea *Uso, riuso e abuso dei testi classici* (LED, 2010).

luigi-ernesto.arrigoni@unibg.it