

Let's take a ride out, see what we can find I.K.C.

di *Vincenzo Bagnoli*

vince@fastwebnet.it

Writing is a search for and a construction of situations: more than a pre-existing project, a resulting map of the language, of the atmosphere in which it takes place. The *landscape* is the form of this map, meaning by it a conceptual construction that develops both outside and inside man. This landscape is a *soundscape*, where can be found the imprint of overlapping voices (the stratifications of the *langues reçues* and the intersections of speech, the musical traces and the literary palimpsests). On their basis I try to construct an image of experience as a *crossing*, in which metrics as a cognitive rule and score to be shared acts as a meeting ground, as a framing.

Keywords: Map, Landscape, Cognitive poetics

Mi piace citare spesso questo verso dei Joy Division, che richiama i legami della band con l'ambiente situazionista di Manchester, perché esprime la sostanza della mia poetica. Scrivere è un andare alla ricerca e un costruire situazioni: la posizione di partenza non può quindi che essere quella di un'apertura, non il progetto, non il manifesto né la retorica – Marco Giovenale direbbe assertiva – del programma. Nell'incontro con l'evento o la situazione serve però anche la chiarezza dello sguardo, per lo meno la consapevolezza delle intenzioni (accompagnata a uno scetticismo verso i propositi) e soprattutto un ricco bagaglio di competenze da mettere in gioco per registrare e poi valutare quello che si è registrato: di nuovo, senza la pretesa di dimostrare un teorema e con il coraggio anche di documentare il fallimento e, di nuovo come dice Giovenale, di uscire (finalmente) dal Novecento.

Perciò, per la mia scrittura parlerei, più che di un progetto preesistente, di una mappa risultante, almeno come intenzione. La mappa è anzi l'obiettivo della scrittura: non tanto come percorso da seguire quanto piuttosto come forma interna e *informazione*. È la natura stessa dei territori della

contemporaneità a richiedere – per percorrerli – nuove mappe, dal momento che i sistemi di riferimento, le topografie critiche del passato sembrano non più in grado di cogliere la natura frattale e stratificata di questi territori, la loro geografia non euclidea. Muovendo allora dall’osservazione e dall’ascolto (che per Jean-Luc Nancy è un’apertura di spazi, è profondamente calato nella spazialità), scrivere diventa tracciare complesse mappe del linguaggio, del suo essere voce, dell’atmosfera in cui ha luogo: non un qualcosa che si costruisce da un punto di vista privilegiato, dalla distanza di una tecnica, dall’alto di una conoscenza, dall’orbita di un orto concluso, ma che si può formare nell’attraversamento dell’atmosfera e del territorio dall’osservazione, da un epistemologico «situarsi» e «orizzontarsi». Con la consapevolezza, insieme, che «la mappa non è il territorio» (Korzybski, Bateson), e che bisogna sempre stare in guardia contro ogni «dittatura cartografica» (Ritter), senza dimenticarsi, poi come già Kant avvertiva, della geografia dello «spazio buio» del nostro intelletto, e quindi includendo persino lo stesso atto di de-scrivere, alla maniera delle *Descrizioni in atto* di Roberto Roversi.

Questa organizzazione in mappa conoscitiva del testo avviene proprio attraverso la composizione dei luoghi in una rete di collegamenti, in un *paesaggio*, che ne attiva le potenzialità semantiche. Il paesaggio è anzi la forma compiuta di questa mappa, intendendo con esso non una «veduta» o un «patrimonio naturale», quanto piuttosto una costruzione concettuale (Lingiardi), corrispondente a ciò che, con Uexküll, potremmo chiamare la «sfera cognitiva» dell’animale uomo: la creazione di mondi-ambiente costituisce un obiettivo costante del processo immaginativo e il paesaggio è una sorta di nicchia ecologica, un mondo-ambiente che si sviluppa tanto all’esterno quanto all’interno dell’uomo. In questo *embedding embodiment* – come lo chiamano le scienze cognitive – pare in un certo senso compiersi l’ambizione dell’avanguardia di ricongiungere l’arte alla vita (Vercellone). E come nel terzo paesaggio, nelle zone ibride e liminali, vediamo bene come l’occupazione da parte di processi culturali resti soggetta alla reversibilità e

al ri-uso naturale, così, sapendo che anche il nostro immaginare ha basi biologiche, possiamo vedere in atto (tra *dentro* e *fuori*) la stessa matrice del *détournement* teorizzato dai situazionisti (Debord e Wolman) contro le organizzazioni sistemiche di potere dell'ego stesso.

Lo sforzo di «riuscire a vedere», e dunque includere l'io piccolo, nello sguardo più ampio dell'atmosfera, nel paesaggio, vuole tentare l'apertura di campo alla «situazione», un QUI in cui dar spazio alla pluralità delle voci (Westphal), in luogo della pronuncia dell'io fragile e fallibile: e il QUI è la posizione necessaria all'«ascolto». Il rapporto con il paesaggio si propone allora come forma privilegiata del rapporto con la percezione fenomenologica della spazialità: con l'«essere al mondo» come territorio d'incontro degli spazi e degli sguardi che apre al plurale, uscendo dal soggettivismo, senza la pretesa di ricreare collettività neo-ingenue, ma aprendo alla dimensione architettonica dell'esperienza comune e restituendo un senso alla poesia che non sia elemento contenutistico o decorativo di programma. L'immagine del paesaggio nella mia prospettiva non è più «luogo dell'anima», ma «luogo del corpo» fisico, cui spetta il compito di abbracciare la complessità delle trame e delle intersezioni dialogiche.

Soprattutto, il suo spazio è *spazio sonoro*, in cui materialmente si trova l'impronta di quelle sovrapposizioni di voci che sono all'origine del mio fare poesia: le stratificazioni delle *langues reçues* e gli incroci residuali di parlato, le tracce musicali e i palinsesti letterari, le «creolizzazioni» (Glissant) di tutti questi elementi che attraversano il vivo di un ambiente e di un'esperienza, in una logica metonimica di contiguità-continuità sulla base della quale cerco di costruire un'immagine dell'esperienza come attraversamento/percorrimento (il *fahren* di *Erfahrung*) plurale: «il transito dell'informazione vivente che collega ogni singolo individuo, non al branco del presente contingente, ma alla sua comunità di vivi e di morti» (Frasca e Voce). Come accennavo sopra, entra a questo punto in gioco la competenza teorica: un «di più» di pensiero (come ha auspicato Cortellessa), non mera tecnica o mestiere, necessario a operare

sui dati. Infatti, per sussistere la poesia ha bisogno di una qualità di attenzione, deve cioè fare i conti con il proprio situarsi entro un orizzonte più ampio, in uno spazio più complesso (Frasca), a dispetto dell'industria dell'ingenuità e dei sacerdoti del silenzio e dell'ignoranza: i canti smemorati sono troppo facili da intonare in un postmoderno che è tutto una canzone.

Ho parlato di registrazione e della necessaria posizione di *ascolto*: è l'*ákousma* di Giuliano Mesa, ma a suo modo può riecheggiare l'invito lanciato da Roversi alla metà degli anni Sessanta affinché la poesia accettasse di «sedere al tavolo» con gli altri linguaggi, smettendo di cantare per imparare ad *ascoltare* una diversa musica, più prosaica, di tutti i giorni. La sfera degli ascolti per me deve spaziare dall'uso e riuso (e abuso) delle tradizioni alle cadenze della lingua quotidiana, nelle sue varie declinazioni, includendo l'orizzonte della presenza musicale pop, il cui consumo abitudinario tipico della contemporaneità ha generato una serie di profonde interrelazioni con altri ambiti della cultura, violando prima ancora che si parlasse di postmodernismo la separatezza fra «alto» e «basso» (Nadiani). Le risorse della letteratura vengono dunque messe in gioco accanto a melismi, *refrain* e strutture strofiche molto *pop*, che spesso rimasticano o assorbono tale risorse, con diversi gradi di consapevolezza: e anzi scovare tali contiguità è un modo per creare cortocircuiti che liberano la capacità di significare opacizzata dall'abitudine, dalla fruizione consumistica che coinvolge tutti i linguaggi (inclusi quelli che ambirebbero a considerarsi ancora al di sopra di questo livello). Inoltre la scelta di questi materiali è strategica, poiché essi permettono di confrontarsi con lo strato pop del nostro essere raccontati.

La presenza delle voci, quella traccia sonora plurale di cui ho parlato prima, non sta quindi nella scrittura come disturbo, effetto speciale, finzione scenica, ma è il ritmo delle parole nei giorni: un'attitudine partecipativa, cui si deve la capacità di essere nel flusso linguistico (a contatto con il pop e le «lingue di massa», le «lingue ricevute») senza tuttavia rese al frammento e alla «mimesi del rumore», ma sempre con un'inclinazione a ri-costruire dai

frammenti, dai detriti. Secondo una scelta che accomuna molti autori contemporanei, il mio modello – per necessità e non per posa intellettuale – è quello della «descrizione e narrazione» implicito alla struttura della critica.

La poesia è liquida e pluriversa (Voce e Frasca): ciò le permette da sempre di mescolarsi e fondersi alle altre arti. In più oggi questa dialogicità deve essere aumentata, per smentire la pretesa auratica di qualsiasi monodia (Giovannetti). Così, oltre al recupero di materiali «eterodossi», come i reperti intermediali ricondotti a dimensione testuale, diventa imprescindibile anche l'assunzione, l'appropriazione delle tecniche costruttive di altre discipline adattate all'assemblaggio del testo, poiché ciò consente di sviluppare inedite modalità di esposizione. Ed è ovvio, in fondo, che in un'epoca detta «della complessità» l'accento debba essere posto sulle tecniche e sul valore della costruzione e formalizzazione, rendendo necessario appunto mettere in campo, accanto alle risorse tradizionali, molte altre, non solo dall'ambito letterario: dallo sviluppo di intrecci e polifonie che apparterrebbero alla sfera del romanzo alla composizione della pagina articolata del testo commentato, dallo script cinematografico o dalla cadenza di una sceneggiatura di fumetto, fra didascalia e *balloon*, alla messa in scena (teatrale e cinematografica), e soprattutto a elementi dell'orchestrazione nelle sue varie declinazioni.

Il ritmo è un importante elemento strutturante della percezione di un ambiente; e non c'è dubbio che sia un aspetto fondamentale dell'organizzazione cronotopica. Personalmente, tendo a dare molta rilevanza alla metrica, al ritmo, al battito, a partire dall'onnipresente sottofondo aurale: quel *soundtrack* e *soundscape* quotidiano in cui siamo tutti immersi e che costituisce una delle più rilevanti esperienze condivise, offrendosi di conseguenza come una primaria benché più o meno inconsapevole tecnica di agglutinazione, di costruzione, di orchestrazione e di architettura.

Qualunque sia la musica che si vuol fare, anche cambiandone le regole di scrittura queste devono poi comporsi in una partitura, ossia in una scansione spaziale che è, di nuovo, una *mappa analogica del tempo*. Una delle prime

esperienze che ebbi modo di fare di poesia contemporanea fu *La signorina Richmond*, che agli inizi degli anni '80 usciva su «Linus». La logica di quei testi (come in quelli di Ballard e Burroughs scoperti poco dopo) conteneva per me proprio questo elemento interessante di «composizione». Sono venute poi le poesie generate da algoritmi, anche quelle basate su una forma di partitura. Invece di usare algoritmi matematici – che hanno un'illusione di oggettività, ma in realtà dipendono sempre dalla programmazione umana, dall'idea di metrica e sintassi che diamo come regola, e che alla fine prendiamo come dato oggettivo un po' estrinseco facendolo diventare una logica intrinseca (insomma allo stesso modo in cui si decide per esempio di scrivere un sonetto prendendone le regole così come sono nella tradizione) – è forse più interessante cercare di capire quali regole possono essere fondate su una ragione cognitiva. La prosodia ha un senso intrinseco alla poesia laddove questa è linguaggio che riflette su se stesso, sul proprio dispiegarsi: può essere un ritmo quantitativo, intonativo, di sillabe accentate, in schemi fissi o variabili; o anche un ritmo sintattico, o cantabile; un ritmo che ha a che fare con la dinamica fonatoria umana (Meschonnic) oppure una ritmica del rumore ambientale (Fred Frith), o una combinatoria di tutto ciò. L'essenziale sarebbe cercare di capire gli algoritmi intrinseci all'uomo, quelli che costruiscono l'illusione dell'io, quindi la natura psicodinamica: non solo regole di coerenza, ma stati di coscienza. Bisogna focalizzarsi sugli automatismi del linguaggio (che sono fatti non solo di senso ma di suono e ritmo): non tornando all'idea dei surrealisti, piuttosto cercando di guardare alle tecniche di montaggio della psiche, alla macchina dell'io. E non serve costruire un sistema di simulazione *ad hoc*, perché possiamo servirci di quello che usiamo tutti i giorni, ossia il sistema di modellizzazione secondaria che abbiamo a disposizione in quanto animali: il linguaggio. Quindi anche di tutte le tecniche di montaggio umano, non solo letterarie e artistiche in senso largo (sceneggiatura, orchestrazione, coreografia, architettura) ma anche quelle aurali e inconsce (una sorta di macchie di Rorschach sonore) che modulano il sé che agisce nel linguaggio

Questa poesia che include l'orizzonte sonoro non è insomma semplicemente performativa. Piuttosto, è una installazione di un *soundscape*, che richiede al lettore un'interazione, non lo colloca nella posizione passiva di spettatore o ascoltatore: è un meccanismo che deve essere fatto funzionare, non funziona da sé. E al tempo stesso non è solo installazione, che si pone come qualcosa in rapporto solo ironico (di contropelo, diceva Benjamin, rispetto alle immagini della storia): è qualcosa anche che deve essere abitabile, in cui il metro come regola cognitiva e partitura da condividere funzioni da terreno d'incontro, da *framing*. Non è neanche qualcosa che voglia dimostrare o insegnare, attraverso la sua esemplarità: è la forma di un esercizio che è stato compiuto, che può essere ripetuta dal lettore a modo suo, se lo crede, in assenza di un maestro. In questo senso è molto primitiva, come il gioco.

Nota bibliografica

Testi di riferimento

FRASCA, Gabriele, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, II ed. Luca Sossella, Roma 2015.

GIOVANNETTI, Paolo, *Che cosa può insegnare la canzone alla poesia?*, in N. Merola (a cura di), *La poesia italiana del secondo Novecento: atti del Convegno di Arcavacata di Rende (27-29 maggio 2004)*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006, pp. 85-104.

GIOVENALE, Marco, *Slowforward. Entropia gratis*. <https://slowforward.net/>.

GLISSANT, Édouard, *Poetica della relazione. Poetica III*, II ed. Quodlibet, Macerata 2019.

NADIANI, Giovanni, *Tags, Mobydick*, Faenza 2007.

Saggi

BATESON, Gregory, *Mente e natura. Un'unità necessaria*, trad. it. Adelphi, Milano 1994.

BENJAMIN, Walter *Tesi di filosofia della storia*, trad. it. in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1981.

CORTELLESSA, Andrea, *Accendiamo il ventilatore*, in «Versodove. Rivista di letteratura», 13, 2001, p. 97.

DEBORD, Guy e WOLMAN, Gil J., *Mode d'emploi du détournement*, in «Les lèvres nues», n. 8, mai 1956.

FRASCA, Gabriele e VOCE, Lello, *Avviso ai naviganti*, in «Alfabeta2», 6 maggio 2018, <https://www.alfabeta2.it/2018/05/06/avviso-ai-naviganti/>.

KANT, Immanuel, *Reflexion 5112*, in *Handschriftlichen Nachlaß: Metaphysik. Erster Teil*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1926, vol. XVII, p. 93.

KORZYBSKI, Alfred, *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, V ed., Institute of General Semantics, Englewood (NJ) 1994.

LINGIARDI, Vittorio, *Mindscales. Psiche nel paesaggio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017.

MESA, Giuliano, *Introduzione in Akusma. Forme della poesia contemporanea*, Metauro, Fossombrone 2000.

MESCHONNIC, Henri *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris 1982.

NANCY, Jean Luc, *All'Ascolto*, trad. it. Raffaello Cortina Editore, Milano 2004.

RITTER, Karl, *Einleitung zur allgemeinen vergleichenden Geographie, und Abhandlungen zur Begründung einer mehr wissenschaftlichen Behandlung der Erdkunde*, Reimer, Berlin 1852.

ROVERSI, Roberto, *Discorso introduttivo a «Le descrizioni in atto»*, in «Paragone-Letteratura», n.s. XVI, n.182/2, aprile 1965, pp. 114-117.

UEXKÜLL, Jakob von, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, trad. it. Quodlibet, Macerata 2010.

VERCELLONE, Federico, *Il futuro dell'immagine*, Il Mulino, Bologna 2017.

WESTPHAL, Bertrand, *Geocritica: reale, finzione, spazio*, Armando, Roma 2009.

Poesia

BALESTRINI, Nanni, *Il ritorno della signorina Richmond*, ora in *Le avventure complete della signorina Richmond e Blackout*, DeriveApprodi, Roma 2017.

ROVERSI, Roberto, *Le descrizioni in atto*, in proprio, Bologna 1970.

Dischi

FRED FRITH, *Step across the Border*, RecRec, 1990.

JOY DIVISION, *Closer*, Factory Records, 1980.

Nota biografica

Vincenzo Bagnoli (Bologna, 1967) è tra i fondatori di «Versodove. Rivista di letteratura». Ha pubblicato le raccolte *33 giri stereo LP* (Gallo & Calzati, 2004), *FM – Onde corte* (Bohumil, 2007), *Deep Sky* (d'if, 2008), *Offscapes. Beyond the Limits of Urban Landscapes* (Trafika Europe, 2016; ed. it. *Offscapes. La parte distante del paesaggio*, Sala Editori, 2017), *Soundscapes. 33 giri Extended Play* (Carteggi Letterari, 2018). Ha collaborato inoltre a fumetti, dischi, documentari.

Vincenzo Bagnoli (Bologna, 1967), redattore di testate giornalistiche e case editrici, autore di saggi sulla letteratura e sull'editoria italiana (*Contemporanea*, Esedra, 1997; *Letterati e massa*, Carocci, 2000; *Lo spazio del testo*, Pendragon, 2003), è stato tra i fondatori di «Versodove». Suoi versi sono apparsi su varie riviste nonché in blog, siti e webzines. Ha pubblicato le raccolte *33 giri stereo LP* (prefazione di G. Caserza, Gallo & Calzati, 2004), *FM – Onde corte* (Bohumil, 2007), *Deep Sky* (d'if, 2008), *Offscapes. Beyond the Limits of Urban Landscapes* (con foto di V. Reggi e prefazione di Antonio A. Clemente, Trafika Europe, 2016; ed. it. *Offscapes. La parte distante del paesaggio*, Sala Editori, 2017), *Soundscapes. 33 giri extended play* (prefazione di V. Frungillo, Carteggi Letterari, 2018). Ha realizzato i testi dell'album *Bologna '67-77* della band Stratten (NML, 2012) e del graphic novel di Elena Guidolin, *Outlandos* (GIUDA edizioni, 2016); ha inoltre collaborato ad alcuni documentari di Home Movies e Mammutfilm.