

*Come si presenta un libro di poesia tardo-novecentesca:
i peritesti di Cumae di Michele Sovente**
Giuseppe Andrea Liberti

1. *Preambolo*

Il 1998 segnò una svolta, la seconda davvero significativa, nella carriera di Michele Sovente.¹ Otto anni prima, *Per specula aenigmatis* (Milano, Garzanti, 1990) aveva traghettato l'italiano sperimentale e intriso di umori po-

*Il presente articolo rielabora e amplia un capitolo di una tesi di dottorato discussa l'11 febbraio 2019 presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Altri risultati di quella ricerca sono ora leggibili in Michele Sovente, *Cumae*, a cura di Giuseppe Andrea Liberti, Macerata, Quodlibet, 2019.

¹ Su Michele Sovente, sono fondamentali gli studi raccolti nel fascicolo monografico di «Istmi», 31-32, 2013, pp. 89-143; Giancarlo Alfano, *Sovente, o lo spettro del paesaggio*, «Paragone-Letteratura», 87-88-89, 2010, pp. 5-23; Nicola De Blasi, *Le tre lingue poetiche di Michele Sovente*, , 170, 2003, pp. 52-55; Mimmo Grasso, *Il Territorio dei Versi. Le ragioni della poesia di Michele Sovente*, Napoli, Il Laboratorio Edizioni, 2012. Sia consentito inoltre rinviare a Giuseppe Andrea Liberti, *Sismografia della resistenza. Su Bradisismo di Michele Sovente (2008)*, «Nuova corrente», 160, 2017, pp. 149-159, e Giuseppe Andrea Liberti, *La Campania phoenix di Michele Sovente*, «Italice», 95, 2018, n. 2, pp. 227-240.

litici dell'*Uomo al naturale* (Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1978) e *Contropar(ab)ola* (Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1981) sui lidi ignoti del bilinguismo latino-italiano, megafono dell'ancestrale suolo flegreo; con il libro successivo, *Cumae* (Venezia, Marsilio, 1998), il Cappellesse poté raffinare la materia caotica che ancor oggi ribolle tra le pagine degli *Specula*, e arricchire il ventaglio delle sue voci aggregando, al latino e all'italiano, il dialetto del suo borgo, già addomesticato in precedenti prove poetiche comparse in rivista ma che attendeva una consacrazione ufficiale in volume. Fu premio Viareggio-Rèpaci '98 per la poesia; fu il riconoscimento di un'esperienza che non poteva essere confinata negli angusti schemi del neo-dialettale o del tardo neo-latino pascoliano, e che al contrario esibiva una sua specificità linguistica e tematica, che con il tempo avrebbe reclamato con sempre maggiore forza.

Ma che libro ha incrociato il cliente della libreria ancora attrezzata con uno scaffale di poesia, in quel faticoso anno? Quale libro incontra lo studioso che richiede la consultazione in biblioteca di una copia di *Cumae*? Sono interrogativi che ci ricordano che il libro di poesia, prima ancora che una raccolta di liriche, un poema o magari un ibrido testuale, è un oggetto concreto che apriamo, sfogliamo, laceriamo o modifichiamo con le nostre annotazioni. Tutto ciò d'altronde porta, al momento dello studio di un'opera letteraria, a considerare come essenziali al fine di una piena comprensione della stessa quei «dintorni del testo» che costituiscono, per ricorrere a una metafora architettonica, un «vestibolo» che offre a tutti la possibilità di entrare o di tornare sui propri passi». ² Il paratesto è precisamente l'elemento, o sarebbe meglio dire l'insieme degli elementi, che presentano l'opera letteraria a una comunità di lettori.

Tali osservazioni non potranno che essere limitate, visto che un quadro esauriente delle strategie paratestuali del tardo Novecento italiano, entro cui uno studio simile troverebbe dati indispensabili per confronti di pratiche editoriali e non, è ben lungi dal darsi. E tuttavia vale la pena soffermarsi sulle strategie paratestuali che connotano una singola opera nella misura in cui si ritiene che queste possano fornire un contributo all'interpretazione del testo. Se, infatti, potrebbe essere utile ragionare di intere collane e dei rapporti che si instaurano tra di esse in un'ottica di ricostruzione storica

² Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 4.

e sociale del lavoro editoriale, così come potrebbe avere senso comparare casi di studio diversi al fine di trarre qualche conclusione sugli orientamenti nelle scelte grafiche o di *mise en page* delle case editrici attive in un certo torno d'anni, concentrare l'analisi su un solo libro consente di raccogliere informazioni potenzialmente preziose in sede ermeneutica, anche in virtù del fatto che lo stesso *habitus* editoriale veicola significati e indicazioni di lettura ben precise, che influiscono sulla percezione prima e sulla lettura poi dell'oggetto letterario.³ Dunque, analisi dei paratesti come parte integrante della *Textkritik* del contemporaneo, ambito tutt'ora in cerca di una propria fisionomia disciplinare e che presuppone, è evidente, una collaborazione tra scienze del libro, filologia e critica letteraria, senza che le prime si configurino come *ancillae* della terza, ma anzi valorizzando l'apporto che ognuna può fornire alla risoluzione dei problemi delle altre.

La zona in cui emerge con più evidenza la sovrapposizione tra scelte paratestuali ed economia dell'oggetto-libro è, con ogni probabilità, il *peritesto editoriale*, definito da Genette come la «zona del peritesto che dipende dalla responsabilità diretta e principale dell'editore, o forse, più astrattamente, ma più esattamente, dell'*edizione*»⁴ e che comprende elementi quali la copertina, il frontespizio, il formato, o ancora la composizione tipografica. I peritesti editoriali che interessano il lettore di *Cumae* sono la copertina, la collana, la sinossi dell'alletta anteriore e la nota biografica di quella posteriore.

2. Il primo impatto: la copertina

Per quanto riguarda la copertina, che è pur sempre la componente del libro più immediatamente esibita – e, quindi, più orientata ad attrarre un

³ «[...] le diverse forme materiali dei libri influiscono sul significato dei testi, nonché sul significato sociale che i libri hanno avuto nel corso del tempo. Per comprendere il senso e il valore da attribuire ai messaggi scritti nella loro esistenza storica, occorre attribuire loro un'identità che s'inserisce in un contesto di produzione e ricezione materiali, necessariamente mediate e produttrici di senso» (Riccardo Fedriga, *Gli abiti dei libri e i modi di leggere: criteri di pubblicabilità ed evoluzione delle pratiche di lettura nell'Italia contemporanea*, in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*. Atti del convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004 – Bologna, 18-19 novembre 2004, a cura di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 673-685: p. 675). Sull'argomento si consultino anche Alberto Cadioli, *La ricezione*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 41-46 e Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012.

⁴ Genette, *Soglie*, cit., p. 17.

lettore che è, *in primis*, acquirente –, mi limiterò a segnalargli la perfetta rispondenza al modello della collana entro cui si inserisce. Indice, questo, di una *auctoritas*, o quanto meno di una identità della Poesia marsiliana:

La collana, o collezione, pone già col proprio nome un forte accento sulla struttura: un libro appartenente a una collana richiama sempre gli altri libri pubblicati nella stessa, e con essi forma, inevitabilmente, un discorso coerente. Prima ancora di essere un'uniformità ideale quella della collana è un'uniformità paratestuale: la collana è riconoscibile per l'impostazione grafica omogenea dei prodotti che a essa fanno riferimento.⁵

Il fronte di copertina⁶ si compone del titolo dell'opera in alto, nome dell'autore poco sopra la metà della pagina e nome della collana in basso, il tutto su uno sfondo monocromatico di un bel rosa antico che sembra richiamare le tonalità evocate dalle figure presenti nel *corpus* testuale – in questo caso, le rovine greco-romane che costellano la provincia napoletana. Al di là dell'effettiva intenzione metatestuale, in ogni caso, è opportuno sottolineare che l'elaborazione grafica individua subito *Cumae* all'interno di un'esperienza editoriale raffinata. Più interessante, anche per comprendere come si è inteso presentare *Cumae*, è la quarta di copertina,⁷ che i libri di Poesia delegano a un passaggio esemplare del libro. In questo caso, la scelta cade sui vv. 9-15 di *Prato e naufragio*:

⁵ Mariano D'Ambrosio, *Editoria e pubblicità: le copertine*, «Allegoria», 57, gennaio-giugno 2008, pp. 137-149: pp. 141-142.

⁶ In Appendice si trovano le riproduzioni fotografiche della copertina (fronte e quarta) e di alcune pagine interne.

⁷ «Da intendersi come ultima di copertina o piatto posteriore nella maggior parte dei casi, la quarta può anche coincidere con l'aletta o risvolto. Riporta soprattutto, oltre a una biografia dell'autore, al codice ISBN e al prezzo, la presentazione-commento del testo contenuto nel libro, in genere ad opera dell'editore» (Cecilia Milani, *La quarta di copertina*, in *Scrivere per l'editoria. Viaggio intorno al libro in dieci tappe*, presentazione di Maria Pia Sacchi, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2008, p. 24). Faccio presente che molti elementi che Genette prima e gli studiosi del peritesto poi considerano caratteristici della quarta di copertina sono qui disseminati altrove, come si vedrà meglio nelle prossime pagine.

Fuggono gli anni, piste
 incrociate, si addensano notizie, anche
 le più improbabili, risaltano
 ferite da archi e colombari, senza
 nome balenano galassie. Nel vuoto
 un muoversi, uno scuotersi allarmato.
Cumae: prato e naufragio.⁸

Decreta l'efficacia del passaggio la condensazione di motivi e stilemi propri del libro: da un punto di vista stilistico, s'incontrano due usi caratteristici dell'italiano di Sovente quali la dislocazione a sinistra del predicato verbale («Fuggono gli anni», «si addensano notizie», «risaltano / ferite», «balenano galassie») e l'uso di dittologie («archi e colombari», «prato e naufragio»); per quanto riguarda le immagini, sia sufficiente segnalare la compresenza di elementi macroscopici o astratti (le *galassie* e il *vuoto*) e di oggetti non solo molto concreti, ma decisamente connotati da un punto di vista geografico quali gli *archi* e i *colombari*, di cui è ricchissimo il territorio flegreo.

Alle proprietà sintetiche di questo pugno di versi si aggiunga l'ulteriore prestigio che viene dalla preistoria del libro. *Prato e naufragio* compare infatti in una delle più significative sillogi in rivista degli anni Ottanta: dieci anni prima dell'effettiva pubblicazione di *Cumae*, Sovente propone sulla rivista letteraria «Plural» alcuni testi tratti «da “*Cumae*”, 1983-1987».⁹ Precocissima anticipazione di un progetto ancora *in fieri* (tanto che diverse poesie non compariranno nella raccolta definitiva), ma già dotata di un titolo convincente e addirittura di un testo eponimo, per l'appunto quello poi ribattezzato *Prato e naufragio*. Insomma, non solo un testo esemplare, ma un documento che reca in filigrana le origini stesse del libro soventiano, poi concretizzatosi nel pregiato volume di una collana che, a dispetto della sua esistenza breve, ha prodotto alcuni lavori seminali della poesia tardo-novecentesca.

⁸ *Prato e naufragio*, in Michele Sovente, *Cumae*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 123, vv. 9-15.

⁹ Michele Sovente, *Poesie*, «Plural. Rivista di poesia e letteratura italiana e straniera», II, gennaio-dicembre 1988, n. 3-4, pp. 17-15: p. 17.

3. *Una collana di poesia*

Nella sua ultima intervista con Stefano Lorenzetto, Cesare De Michelis ricordava così la collaborazione burrascosa con Giovanni Raboni:

Il nostro rapporto cominciò da un litigio, dopo che lui aveva stroncato una mia iniziativa editoriale, costringendomi a rispondergli per le rime dalle pagine dell'«Europeo». In seguito lo conobbi e compresi che in lui quello scontro tanto vivace non aveva lasciato alcuna traccia. Anzi, ci propose di lanciare la collana Poesia. Pubblicammo così Riccardo Held, Luigi Ballerini, Giuliano Gramigna, Elio Pagliarani, Eugenio De Signoribus, Toti Scialoja, Patrizia Valduga, Luigi Aliprandi, Ferruccio Benzoni, Marco Ceriani, Jolanda Insana e molti altri. All'improvviso ci disse: «Mi sono stufato». La chiudemmo. Raboni era un uomo di una sensibilità umana straordinaria, ma aveva anche le sue vaghezze. Intessere con lui un legame professionale era quasi impossibile.¹⁰

Non doveva essere facile collaborare col grande Raboni; e però, la sua lunga esperienza come critico letterario lo aveva reso un osservatore della contemporaneità attentissimo e affidabile, assai ricettivo rispetto a quanto andava muovendosi nel magma delle generazioni più giovani. Il poeta milanese aveva inoltre già avuto occasione di dirigere collane di poesia per i tipi di Guanda, Acquario - La Nuova Guanda e Scheiwiller e, ancora prima, aveva collaborato in qualità di autore di risvolti allo Specchio della Mondadori. Una personalità decisamente agguerrita all'interno del panorama editoriale italiano, la cui impronta segna non poche delle uscite maggiori degli ultimi trent'anni. Del resto, affidare la direzione di una collana a un poeta con delle caratteristiche formali ben definite, pur nella loro evoluzione, facilita il costituirsi di linee e orientamenti riconoscibili, che dipendono dalle legittime preferenze dell'autore-curatore. Inevitabile che sia così, dal momento che la funzione della collana è appunto quella di «indicare immediatamente al lettore potenziale con quale tipo, se non addirittura con quale genere di opera, egli abbia a che fare».¹¹ Nel caso della Poesia marsiliana, non si tratta solo di indicare ai venturi fruitori del catalogo quale genere letterario si privilegi, come se il titolo della collana

¹⁰ Cesare De Michelis, in Stefano Lorenzetto, *In cerca d'autore. L'ultima intervista inedita*, in *Parole per Cesare*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 192-269: p. 256. Inevitabile notare l'assenza del nome di Sovente nell'elenco di poeti pubblicati nella collana.

¹¹ Genette, *Soglie*, cit., p. 23.

fungesse da etichetta genericamente formale, bensì di tracciare, di proposta in proposta, un progetto culturale definito e coerente.

Tra gli obiettivi della prima ora di Raboni figurava la ricerca di «una poesia *impura* e, al limite, *impoetica*, infinitamente inclusiva, capace di compromettersi con la realtà e di registrare le tensioni del campo ideologico senza mimare la realtà e senza sottomettersi all'ideologia».¹² Questa 'volontà di imperfezione' si è concretizzata, sin da *Le case della Vetra* (Milano, Mondadori, 1966), attraverso la pluralità dei registri linguistici e l'adozione dei toni del parlato. Ma nel 1990, proprio intorno agli anni in cui comincia il lavoro presso la Marsilio, i *Versi guerrieri e amorosi* (Torino, Einaudi) sanciscono un recupero delle forme chiuse e una nuova letterarietà del lessico e della sintassi. Più costante nel tempo, invece, il profilo tematico: la città come spazio di contraddizioni e incontri, la storia familiare, la fedeltà ai morti e il dialogo con essi, il tempo come esperienza e riflessione sulla vita umana, la critica verso l'oppressione del potere che sfocia in una sorta di poesia civile.

È chiaro che il campionario della collana non può essere rozzamente appiattito sulle consuetudini del poeta-direttore, e tracciare il profilo della Poesia marsiliana equivale a delineare un progetto aperto a opere anche molto diverse tra loro, che spaziano dal poema alla raccolta di brevi liriche. Sembra tuttavia necessario rilevare come proposte stilistiche affini al gusto raboniano trovino risposdenze nei volumi pubblicati: da un lato antilirismo, commistione dei linguaggi, abbassamento dello stile al livello del *sermo cotidianus*; dall'altro, ritorno delle forme tradizionali, ma direi in chiave 'anticlassica'. Allo stesso modo, Raboni promuove libri che affrontano argomenti a lui cari o che quanto meno considera adeguati all'interrogazione del presente.

In Poesia trova compimento la gestazione trentennale della *Ballata di Rudi* (1995), il grande «romanzo in versi» del più che affermato Elio Pagliarani sulla società italiana dal boom economico alla crisi della Prima Repubblica, che risente delle soluzioni sperimentali che il poeta di Viserba ha nel frattempo esplorato, su tutte la compresenza dei registri linguistici e le pratiche *ready-made* come il *cut-up* e il *fold-in*; ma ecco anche l'esordio di un *outsider* quale Marco Ceriani, che in *Sèver* (1995) esibisce un descrittivismo asciutto ma capace di scatti tonali di particolare efficacia, all'interno di un lavoro di contaminazione dei piani narrativi. E si ricordi la presen-

¹² Giovanni Raboni, *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 11.

za in catalogo di una poetessa ammirata da Raboni come Jolanda Insana (*L'occhio dormiente*, 1997), la cui marca stilistica consiste in un plurilinguismo venato di dialettismi, scurrilità e «parole di necessaria sostanza»: «sa di biada mirto e menta / e così si riconosce a naso / tra cartine di memoria e carezze di carta / annusa sciacalla e s'incruffia».¹³

Come si è detto, numerose sono anche le consonanze tra i volumi pubblicati e i temi di Raboni. Si prenda il dialogo coi morti: la controllata polifonia dei *Numi di un lessico filiale* di Ferruccio Benzoni (1995) espone la devozione tipica di questo poeta del «patema» ai temi dell'esilio e dell'assenza, in virtù dei quali il colloquio con gli scomparsi si fa oltremodo intenso; e a un'assenza paterna risponde anche il poemetto in ottave di Patrizia Valduga *Requiem* (1994), poi soggetto a variazioni e ampliamenti. Non minore rilievo hanno i problemi civili, che acquisiscono però un'aura drammaticamente esistenziale. *Istmi e chiuse* di Eugenio De Signoribus (1996) si fonda su paesaggi desolati solcati dalle figure grottesche degli anni Novanta;¹⁴ un uguale sentimento della fine, di perdita di quanto si è «schiantato nelle orribili secche della Storia», permea *L'annata dei poeti morti* di Giuliano Gramigna (1998); e, a coronare la linea politica, arriva proprio nel 1998 *In corpore viri*, volume postumo di quel sottovalutato poeta marxista che fu Gianfranco Ciabatti.

Cumae si colloca con agevolezza nelle coordinate di questa collana marsiliana, come dimostra anche l'aletta anteriore:

Che alla poesia non possa bastare una sola lingua è un sentimento di cui, con diverse modalità, sembrano oggi testimoniare tutti gli autori di maggior rilievo espressivo, chi miscelando lingua e dialetto, chi alternando il registro della comunicazione letteraria con quello del parlato. Assolutamente originali appaiono la percezione e gli effetti di questa esigenza nel lavoro di Michele Sovente, magistralmente e ossessivamente intento a «ridirsi» le verità e i misteri della propria ispirazione in un gioco di rimbalzi, varianti

¹³ Si cita da Jolanda Insana, *Tutte le poesie (1977-2006)*, Milano, Garzanti, 2007, p. 319.

¹⁴ Rodolfo Zucco segnala opportunamente come l'inventiva lessicale e la collocazione insolita delle rime di *Istmi e chiuse* si configurino quali corrispettivi stilistici di «una rigenerazione della parola in cui si specchi la vita da vivere in una condizione solidale ritrovata, in quella "dimensione di redenzione e riscatto" di cui ha parlato De Santi» (Rodolfo Zucco, «*Istmi e chiuse*» di Eugenio De Signoribus. *Aspetti del lessico*, «Studi novecenteschi», XXVI, 57, giugno 1999, pp. 185-196: pp. 186-187).

e rifrazioni fra una testualità latina e una testualità italiana che nascono l'una dall'altra senza che sia lecito o comunque possibile assegnare all'una o all'altra alcuna priorità o primogenitura e con la nuova entrata, da ultimo, a triangolizzare il già ricchissimo rapporto, di un vernacolo napoletano che affonda radici altrettanto fatali nei labirinti della storia. Mai Sovente si era spinto tanto oltre nell'esplorazione del territorio magico-realistico che da sempre gli appartiene; e poche volte la ricerca poetica di questi decenni aveva dato, di conseguenza, frutti così sostanziosi.

Probabilmente redatta dallo stesso Raboni, la sintesi ha il merito di cogliere l'originalità della sperimentazione soventiana pur valorizzandone la contestualizzazione nel panorama della miglior poesia italiana: «tutti gli autori di maggior rilievo espressivo», infatti, lavorano sul plurilinguismo e la contaminazione di registri e linguaggi. Sovente non è estraneo a questo comune sentire, ma attua una ricerca nuova recuperando a un tempo il latino e un dialetto minore. Non meno attenta è l'individuazione dell'intenzione del «“ridirsi” le verità e i misteri della propria ispirazione» come centro di molta poesia soventiana: definendo il territorio poetico «magico-realistico», il curatore suggerisce già l'immaginario di commistioni tra elementi reali – animali, spazi, uomini e donne storicamente esistite – e alterità spettrali che caratterizza *Cumae* come anche le scritture successive.

4. Chi è questo autore?

Non si riflette mai abbastanza su quanto le note biografiche, pur nella loro stringatezza e il più delle volte nel loro carattere minore, equivalgano di fatto al 'biglietto da visita' con cui il lettore apprende minime informazioni sull'autore di cui sta per leggere l'opera.¹⁵ In questo caso, la presentazione, collocata sull'aletta posteriore del libro, pone subito in primo piano la presenza dell'autore nei luoghi entro cui si ambienta la raccolta:

MICHELE SOVENTE vive nei Campi Flegrei, a Cappella, dove è nato nel 1948. Insegna all'Accademia di Belle Arti di Napoli. Ha pubblicato tre

¹⁵ Tra i pochi contributi dedicati alle note biografiche, ancorché di un tipo specifico e dotate di una diversa funzione come quelle presenti nelle antologie di poesia, cfr. Guido Mattia Gallerani, *Studio sulle note biografiche: posture d'autore e antologie di letteratura italiana contemporanea*, «Enthymema», 17, 2017, pp. 92-108, <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/8580>.

libri di poesia: *L'uomo al naturale* (1978), *Contropar(ab)ola* (1981), *Per specula aenigmatis* (1990). Suoi articoli e versi sono apparsi su giornali e riviste, tra cui «Il Mattino», «Alfabeta», «Poesia», «Linea d'ombra», «Il Belli», «Lengua», «Paragone». È presente in varie antologie.

Come si vede, il primo dato fornito non è il luogo di nascita, bensì quello di residenza – sebbene nel caso di Sovente i due spazi coincidano: nato a Cappella, ha trascorso lì l'intera sua vita. Ma dare rilievo a questo secondo aspetto, più 'attuale', sta quasi a sottolineare la persistente 'fedeltà al territorio' di un dettato poetico impregnato di riferimenti alla storia e alla cultura locale e linguisticamente connotato dalla presenza di una variante diatopica del napoletano molto specifica.¹⁶

Un ulteriore tassello di credibilità, ancora assente nella raccolta precedente¹⁷ e che non a caso diverrà formula ripresa in tutte le successive note biografiche in volume, come dimostra il fatto che sia quella di *Carbones* (Milano, Garzanti, 2002) che quelle di *Carta e formiche* (Napoli, Centro di Cultura Contemporanea Napolic'è, 2005), *Bradisismo* (Milano, Garzanti, 2008) e *Superstiti* (Genova, San Marco dei Giustiniani, 2009) esordiscono con «Michele Sovente vive nei Campi Flegrei, a Cappella, dove è nato nel 1948». Casomai le stesse si distingueranno per i volumi citati – naturalmente a ogni nuova raccolta deve aggiungersi quella precedente – o per le attività collaterali menzionate, come la collaborazione con Giuseppe Rocca al radiodramma *In corpore antiquo* tratto da *Per specula aenigmatis* o la curatela della rubrica poetica *Controluce* sul «Mattino»,¹⁸ ma con alcune costanti come la rimarcazione del lavoro di docente presso l'Accademia di

¹⁶ Sul 'cappellese' di Sovente, cfr. Nicola De Blasi, *Profilo linguistico della Campania*, 2^a ed., Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 176-178. Sui dialetti dell'area flegrea, cfr. *ivi*, pp. 60-63 (e l'utile bibliografia a pp. 207-209, che rimanda a contributi dedicati a fenomeni specifici) e Rosanna Sornicola, *Campania*, in *The Dialects of Italy*, a cura di Martin Maiden e Mair Parry, Routledge, London, 1997, pp. 330-337.

¹⁷ Così la nota di *Per specula aenigmatis*: «Michele Sovente è nato nel 1948 a Cappella (Napoli), dove vive. Insegna Letteratura Contemporanea all'Accademia di Belle Arti di Napoli. [...]»; dove si rileva già la coincidenza tra luogo di nascita e di residenza, ma avendo ancora priorità il primo elemento.

¹⁸ Entrambe le iniziative sono citate nella nota biografica in calce a *Carta e formiche*. Su *Controluce*, interessante caso di rubrica di poesia su un quotidiano nazionale, cfr. Mariana Illiano, *Le poesie di Michele Sovente pubblicate su "Il Mattino"*, in *Temi e voci della poesia del Novecento*, a cura di Raffaele Giglio, Napoli, Paolo Loffredo, 2017, pp. 239-258.

Belle Arti di Napoli (che, in un certo senso, è spia della presenza del capoluogo campano nella poesia di Sovente) o la citazione in chiusura delle riviste in cui compaiono testi in prosa o versi dell'autore.

5. *Disporre le lingue*

Qualche considerazione merita anche l'insolita impaginazione di *Cumae*, per comprendere la quale sarà utile sfruttare ulteriori elementi filologico-editoriali.¹⁹ Si cominci subito col dire che il libro presenta tre tipologie di *mise en page*, tante quante sono le lingue adoperate a quest'altezza cronologica:

1. nel caso di testi in italiano, si comincia sempre sulla pagina destra, lasciando quella di sinistra, nelle sequenze di liriche brevi o che comunque non oltrepassano la pagina di lunghezza, completamente bianca (un ennesimo segno di raffinatezza);²⁰
2. nel caso di coppie bilingui, si adotta il criterio del 'testo a fronte'; in altre parole, il testo latino è impaginato sulle pagine pari, mentre il corrispettivo italiano su quelle dispari, alla maniera delle edizioni dei classici tradotti;
3. le poesie trilingui, invece, vengono disposte in semplice successione, senza preoccuparsi di escogitare sistemi impaginativi simili o affini a quelli al punto 2.

La varietà delle impostazioni grafiche è un segnale della lenta acquisizione, da parte dello stesso autore, del grado di autonomia di testi che pur condividendo temi e figure differiscono in maniera talvolta considerevole. Il 'testo a fronte', lasciato di *Per specula aenigmatis* che presentava tutte le sue stanze in questo modo, ha legittimato l'interpretazione delle coppie latino-italiane come reciproche traduzioni. In realtà, a una lettura dei componimenti, le divergenze superano le affinità: più che la dimostrazione di un legame formale, Sovente doveva avere a cuore l'impatto visivo che un testo latino e uno italiano affiancati potevano avere su un lettore di poesia novecentesca, decisamente poco abituato a questo tipo di combinazione.

¹⁹ Si rimanda anche in questo caso alle foto in appendice.

²⁰ Come diceva Genette, «un risvolto lasciato in bianco, come tutti gli sprechi, è un segno di prestigio» (*Soglie*, cit., p. 28).

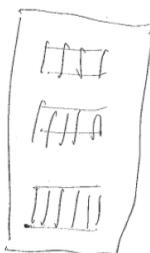
Suffraga questa ipotesi un documento conservato presso gli archivi della Marsilio Editori, un appunto (probabilmente di mano raboniana) destinato agli editori in cui si forniscono istruzioni sulla complessa impaginazione di *Cumae*.²¹ Si offre, di seguito, la trascrizione del documento:

MICHELE SOVENTE

Attenzione!

- le poesie che hanno due versioni (latina e italiana oppure latina e italiana) vanno stampate a fronte nell'ordine in cui si succedono nel dattiloscritto (sezioni I-II-III-IV-V)
- le poesie che hanno tre versioni (latina, italiana e napoletana) vanno stampate – sempre seguendo l'ordine del dattiloscritto – utilizzando le pagine come nel volume di Pagliarani. (sezione VI)
- controllare, in caso di dubbio, l'indice.

In calce alla noticina, un disegno illustra grosso modo quella che dovrebbe essere la distribuzione dei testi in tre lingue a libro aperto (fig. 1).



1. Rappresentazione della *mise en page* dei testi trilingui di *Cumae*.

²¹ L'appunto è stato segnalato e reso disponibile al mio studio dalla signora Tatiana Ceccon, responsabile della segreteria e dell'Ufficio informazioni della Marsilio Editori, che ringrazio.

Rispetto al citato modello pagliaraniano,²² la soluzione immaginata per le ben più brevi liriche della sezione VI di *Cumae* si spiega con la volontà di ‘costringere’ nei limiti di due pagine contigue poesie in lingue diverse, a sancirne l’equivalenza nell’autonomia. L’indicazione, tuttavia, è rimasta inevasa, forse anche perché una simile *mise en page* avrebbe restituito solo in minima parte il principio d’indipendenza intratestuale, sul quale Sovente insisterà con sempre maggior forza nelle successive raccolte, e per il quale arriverà a proporre la netta separazione dei testi tematicamente affini per mezzo della collocazione su pagine anche molto distanti l’una dall’altra e dell’inserimento di altre poesie.

Conta rilevare, in ogni caso, l’avvio di un ragionamento sulla disposizione dei testi a partire dalla sesta sezione del volume marsiliano, che concerne il rapporto tra poesia e trilinguismo e, in particolare, anticipa strategie attuate nei libri degli anni Duemila. Per una controprova, è sufficiente una campionatura dei tritici leggibili nella prima sezione di *Carbones: Sparto ógne ghiuórno ’u ppane, Cotidie divido panem e Divido ogni giorno il pane* compaiono rispettivamente a pagina 12, 15 e 16; *Quondam nubilam longe adspiciebam, Le nuvole una volta guardavo lontano e ’I nnùvule na vòta luntano vuardavo* alle pp. 17, 21 e 22; ancora, *È ’u ffluóco c’appiccia ’u scuro, Est focus qui luce tenebras complet e È fuoco che illumina la notte* occupano le pp. 25, 27 e 29. L’ipotesi della visione d’insieme dei testi monotematici verrà invece recuperata in quella che è, forse, la sua opera più audace da un punto di vista formale, *Carta e formiche*, che presenta appunto i testi bi- o trilingue nello stesso spazio visivo, collocati in aree diverse della pagina e ulteriormente serrati dalla presenza di disegni d’autore pure ispirati alle figure poetiche in discussione.

6. Le forme del titolo

Vengo, infine, ai problemi posti dagli ‘identificativi’ delle opere, i titoli, che le valorizzano e le designano nei loro contenuti e nelle loro forme. E si partirà da quello del libro, che rientra tra gli elementi peritestiuali che «maggiormente veicolano la ricezione del testo e la sua fisionomia di genere,

²² Il riferimento è alla *Ballata di Rudi*, il «romanzo in versi» edito proprio da Marsilio nel 1995, che presenta un’impaginazione in orizzontale per ovviare agli inconvenienti tipografici legati ai suoi lunghi versi. La stessa impaginazione, ma in un formato che consente di leggere i versi nella loro piena estensione, in Elio Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2011)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Il Saggiatore, 2019.

avendo come destinatario un'entità più vasta del lettore ovvero il pubblico». ²³ Quello di *Cumae* è senza dubbio qualificabile, seguendo le indicazioni genettiane, come «tematico», ossia volto a indicare il contenuto del testo. ²⁴ Cuma svolge in questa sede funzione di sineddoche per l'intera area flegrea, ma allo stesso tempo, in quanto sede di uno degli oracoli più importanti del Mezzogiorno magno-greco, rimanda allegoricamente all'istanza misterica che attraversa la raccolta. Come tutti i nomi di città della prima declinazione, *Cumae* è difettivo di singolare, e dunque si può intendere il titolo tanto come nominativo quanto come vocativo. Il primo caso individua il soggetto preciso della raccolta: 'questo libro parla di Cuma'. Il secondo rende invece la raccolta una lunga ode ispirata alla città e al territorio flegreo. Sovente, come sempre, lascia un margine di ambiguità, rendendo entrambe le ipotesi interpretative valide. Mimmo Grasso propone comunque di preservare il valore plurale del sostantivo, da ricondurre al pluralismo delle lingue adottate, ognuna essendo una parte di Cuma. ²⁵

La titolatura dei singoli componimenti, invece, rientra grosso modo nei canoni fissati da Mengaldo per la poesia italiana del Novecento. Spicca l'assoluta predominanza dei «titoli estratti da un verso della poesia, più spesso il primo e l'ultimo ma a volte anche uno mediano, e comunque da una porzione di testo, se occorre praticando suture». ²⁶ La sproporzione tra questa tipologia e le altre è netta, visto che è attestata in più dell'80% dei 96 componimenti della raccolta (tab. 1):

²³ Gennaro Schiano, *Paratesto*, in *Paradigmi autobiografici. Ramón Gómez de la Serna, Christopher Isherwood, Michel Leiris, Alberto Savinio*, Pisa, Pacini, 2015, pp. 85-102: p. 86. Schiano prosegue sottolineando che titolo e *prière d'insérer* «sono destinati anche a coloro che potrebbero non leggere il testo e difatti non sono funzionali solo alla sua ricezione ma anche alla sua circolazione editoriale» (*ibidem*).

²⁴ Cfr. Genette, *Soglie*, cit., pp. 75-78.

²⁵ Cfr. Mimmo Grasso, *Il Territorio dei Versi. Le ragioni della poesia di Michele Sovente*, Napoli, Il Laboratorio Edizioni, 2012, p. 49.

²⁶ Pier Vincenzo Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26: p. 14.

TIPOLOGIA DI TITOLI	NUMERO DI POESIE
Estrazioni dal primo verso	29
Estrazioni dall'ultimo verso	16
Estrazioni dal penultimo verso	11
Estrazioni da versi mediani	16
Estrazioni da <i>enjambements</i> tra versi mediani	5
Estrazioni da <i>enjambements</i> tra penultimo e ultimo verso	3

Tab. 1. Tipologie dei titoli poetici di *Cumae*.

In realtà, molti dei titoli non considerati nel novero dei prelievi diretti dal testo restano fortemente legati al lessico degli stessi. Numerosi sono composti da due espressioni tematizzanti unite dalla congiunzione «e»: *Il gatto e il sacco*, *Insetti e sottopassaggi*, *Fermezza e debolezza*, *Immobilismo e bradisismo*, *Aqua et ellipsis* e *L'acqua e l'ellisse*, ai quali si possono accostare i titoli di *Et olim et nunc* ed *E una volta e ora*, formati da giustapposizione di due prelievi testuali diretti:

et olim astra, te rubente, movebam
et olim...

[...] et nunc ardeo combustus
et nunc...²⁷

E, nel secondo caso:

e una volta, infiammandoti, muovevo
gli astri, e una volta...

[...] e ora annaspo nel vuoto
e ora...²⁸

Discorso simile si applica al trittico formato da *Nu munno 'ncantato*, *Un mondo incantato* e *Mirificus globus*. Nei primi due componimenti, il pre-

²⁷ *Et olim et nunc*, in Sovente, *Cumae*, cit., p. 64, vv. 6-7, 14-15.

²⁸ *E una volta e ora*, ivi, p. 65, vv. 6-7, 14-15.

lievo viene attenuato dalla sostituzione dell'aggettivo determinativo («'I tutto stu munno 'ncantato», «Di questo mondo incantato») con l'articolo indeterminativo; nel terzo, invece, l'intervento è sulla declinazione e sulla posizione delle parole, sì che il richiamo tra *Mirificus globus* e «globum mirificum» (*Mirificus globus*, v. 12) sia addirittura giocato sul polittoto. Resta pur tuttavia la funzione suggestiva del titolo, che funge da «risonanza o meglio [...] armonico del testo, che ne suggerisce in anticipo la tonalità»;²⁹ e resta, allo stesso modo, la funzione intratestuale della ripetizione,³⁰ in virtù della quale anche quando non si recupera un'espressione esatta e se ne uniscono due per tramite della congiunzione, non ci si eleva mai dal lessico interno, preferendo valorizzare i termini attorno ai quali ruota il significato del componimento.

Alla serie di estrapolazioni si sottraggono solo i titoli *Cucciolo*, *Definitiones*, *Definzioni*, *Antinomie* e *Camminando per i Campi Flegrei*. Il primo esplicita l'oggetto altrimenti inconoscibile del testo; il lettore arriva a comprendere che si parla di un piccolo animale domestico, molto probabilmente un gatto, ma è il titolo a fornire un referente esatto all'insieme di informazioni ricavabili dai versi. *Definitiones*, *Definzioni* e *Antinomie* marcano poesie composte, per l'appunto, da personali 'definzioni' e contrapposizioni come «sapere non sapere», «vedere / non vedere» o «avere non avere»; pertanto, indicando un aspetto della forma del testo, è possibile identificarli come rematici. Resta il più narrativo dei cinque e dell'intera raccolta, *Camminando per i Campi Flegrei*, nel quale non sarà esente una canzonatura dei toni solitamente aulici riscontrabili nei componimenti intitolati in questo modo;³¹ non una marcia tra gloriose rovine o una passeggiata nell'Arcadia, ma un procedere tra degrado e rimozione del passato:

Vile paesaggio intorno vile altare
di barattoli siringhe stracci nafta,
smarrito fende il piede la sua ebbra
ombra dal vento risucchiata, oblio
e insensata solitudine corrodono

²⁹ Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, cit., p. 14.

³⁰ Cfr. Margherita Di Fazio, *Dal titolo all'indice. Forme di presentazione del testo letterario*, Parma, Nuova Pratiche, 1994, pp. 29-32.

³¹ Già Mengaldo nota che il testo novecentesco che «si vuole poesia d'occasione» adottando un titolo narrativo gioca modernamente «sul contrasto tra atteggiamento "cronistico" e irrealtà stravolta del reale poetato» (Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, cit., p. 13).

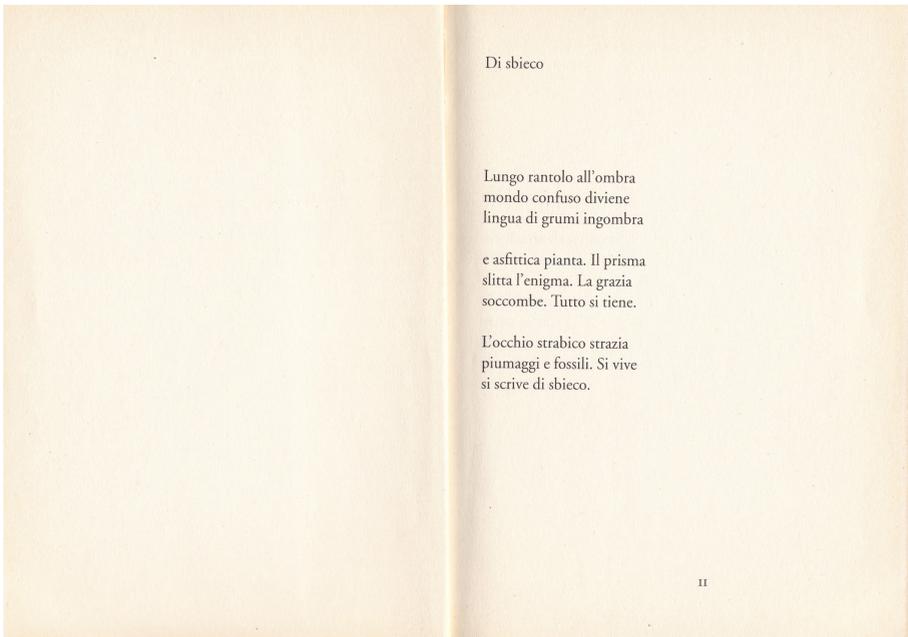
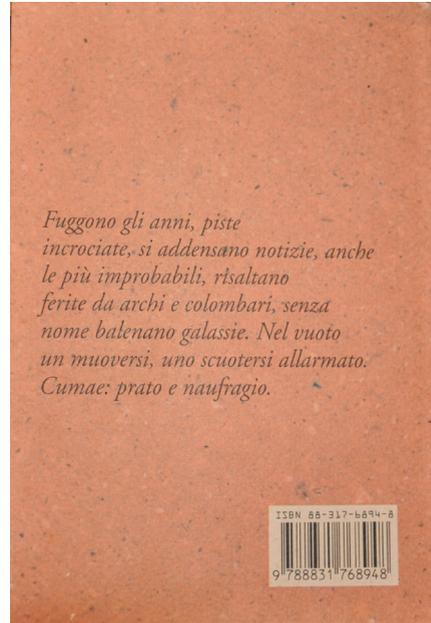
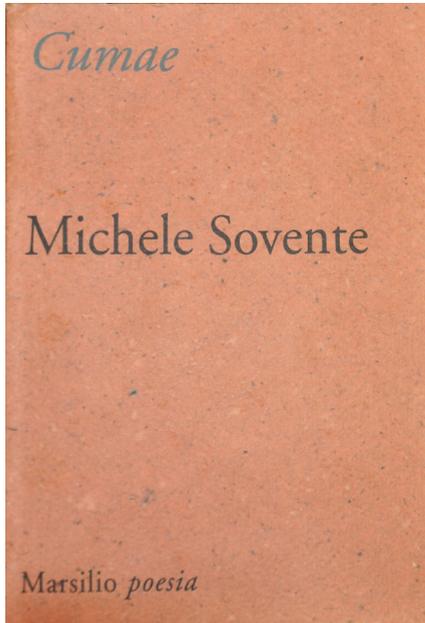
le generazioni nuove, il loro alito
e minimo germe di pensiero [...] ³²

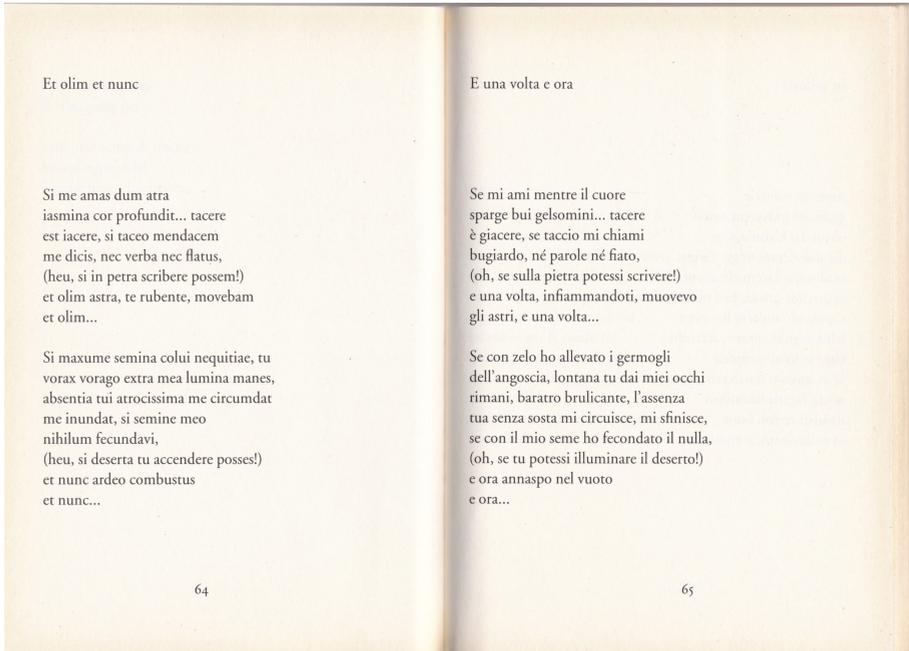
Giunti ai confini dei testi soventiani, si può affermare che l'anatomia di *Cumae* sia quella di un libro che, pur in linea con le caratteristiche della collana che lo ospita, se ne discosta per l'originale impostazione linguistica, che agisce su più aspetti del paratesto, e manifesta, attraverso la veste esteriore, una svolta nel percorso di Sovente. Vanno stabilizzandosi usi editoriali a cui l'autore rimarrà fedele, come la valorizzazione dell'autonomia dei testi per mezzo dell'intervento sulla loro disposizione nelle sezioni, o l'ancoraggio dei titoli ai versi delle poesie, che già a partire da *Carbones* si evolverà in una esplicita rinuncia alle intestazioni, a favore di identificativi come i versi incipitari o semplici numeri. Soprattutto, con l'unico capitolo marsiliano della sua storia Sovente si afferma come poeta ambizioso, in grado di manovrare tanto plurimi registri linguistici quanto una figuralità fortemente connotata verso un'opera compatta, unitaria pur nella variazione che arrischia con l'introduzione di una nuova lingua quale il dialetto cappellese e di un 'prosciugamento' del lessico ancora baroccheggiante degli *Specula* del 1990.

giuseppeandrea.liberti@unina.it

³² *Camminando per i Campi Flegrei*, in Sovente, *Cumae*, cit., p. 162, vv. 28-33.

Appendice iconografica





Riferimenti bibliografici

Scrivere per l'editoria. Viaggio intorno al libro in dieci tappe, presentazione di Maria Pia Sacchi, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2008.

Giancarlo Alfano, *Sovente, o lo spettro del paesaggio*, «Paragone-Letteratura», 87-88-89, 2010, pp. 5-23.

Alberto Cadioli, *La ricezione*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore, Milano, Il Saggiatore, 2012.

Mariano D'Ambrosio, *Editoria e pubblicità: le copertine*, «Allegoria», 57, gennaio-giugno 2008, pp. 137-149.

Nicola De Blasi, *Le tre lingue poetiche di Michele Sovente*, «Poesia», 170, 2003, pp. 52-55.

Profilo linguistico della Campania, 2^a ed., Roma-Bari, Laterza, 2009.

Margherita Di Fazio, *Dal titolo all'indice. Forme di presentazione del testo*

- letterario*, Parma, Nuova Pratiche, 1994.
- Riccardo Fedriga, *Gli abiti dei libri e i modi di leggere: criteri di pubblicabilità ed evoluzione delle pratiche di lettura nell'Italia contemporanea*, in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*. Atti del convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004 – Bologna, 18-19 novembre 2004, a cura di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 673-685.
- Guido Mattia Gallerani, *Studio sulle note biografiche: posture d'autore e antologie di letteratura italiana contemporanea*, «Enthymema», 17, 2017, pp. 92-108, <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/8580>.
- Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.
- Mimmo Grasso, *Il Territorio dei Versi. Le ragioni della poesia di Michele Sovente*, Napoli, Il Laboratorio Edizioni, 2012.
- Marianna Illiano, *Le poesie di Michele Sovente pubblicate su "Il Mattino"*, in *Temi e voci della poesia del Novecento*, a cura di Raffaele Giglio, Napoli, Paolo Loffredo, 2017, pp. 239-258.
- Jolanda Insana, *Tutte le poesie (1977-2006)*, Milano, Garzanti, 2007.
- Giuseppe Andrea Liberti, *Sismografia della resistenza. Su Bradisismo di Michele Sovente (2008)*, «Nuova corrente», 160, 2017, pp. 149-159.
- La Campania phoenix di Michele Sovente*, «Italice», 95, 2018, n. 2, pp. 227-240.
- Stefano Lorenzetto, *In cerca d'autore. L'ultima intervista inedita*, intervista a Cesare De Michelis, in *Parole per Cesare*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 192-269.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26.
- Elio Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2011)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Il Saggiatore, 2019.
- Giovanni Raboni, *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- Gennaro Schiano, *Paratesto*, in *Paradigmi autobiografici. Ramón Gómez de la Serna, Christopher Isherwood, Michel Leiris, Alberto Savinio*, Pisa, Pacini, 2015, pp. 85-102.
- Rosanna Sornicola, *Campania*, in *The Dialects of Italy*, a cura di Martin Maiden e Mair Parry, Routledge, London, 1997, pp. 330-337.

Michele Sovente, *Cumae*, Venezia, Marsilio, 1998.

L'uomo al naturale, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1978.

Contropar(ab)ola, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1981.

Poesie, «Plural. Rivista di poesia e letteratura italiana e straniera», II, gennaio-dicembre 1988, n. 3-4, pp. 17-15.

Per specula aenigmatis, Milano, Garzanti, 1990.

Carbones, Milano, Garzanti, 2002.

Carta e formiche, Napoli, Centro di Cultura Contemporanea Napolic'è, 2005.

Bradisismo, Milano, Garzanti, 2008.

Superstiti, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2009.

Rodolfo Zucco, «*Istmi e chiuse*» di *Eugenio De Signoribus. Aspetti del lessico*, «Studi novecenteschi», XXVI, giugno 1999, n. 57, pp. 185-196.

