



Enthymema XXV 2020

L'immagine riflessa delle strutture letterarie

Cecilia Bello Minciacchi

Sapienza Università di Roma

Abstract – Il contributo attraversa in modo intenzionalmente parziale, obliquo e non panoramico, la poesia italiana dagli anni Settanta ad oggi, privilegiando questioni ancora aperte, esperienze a rischio di essere dimenticate o interpretate limitativamente, e nessi tra autori non più o non ancora valorizzati. Gli intenti del saggio non sono storiografici né esaustivi, piuttosto ambiscono a riaprire alcuni punti di discussione e sono perciò criticamente focalizzati su questioni tematiche e stilistiche puntuali.

Parole chiave – Poesia italiana contemporanea; Critica letteraria; Edoardo Sanguineti; Poesia sperimentale; Gruppo 63.

Abstract – This paper intentionally crosses Italian poetry from the Seventies to the present day in a partial, oblique and non-panoramic way, privileging still open questions, experiences at risk of being forgotten or penalized, and connections between authors no longer or not yet valued. The purpose of the essay is not to draw a new and organic historical and literary panorama, rather it aims to reopen some discussion points and is therefore critically focused on specific thematic and stylistic issues.

Keywords – Contemporary Italian Poetry; Literary Criticism; Edoardo Sanguineti; Experimental Poetry; Gruppo 63.

Bello Minciacchi, Cecilia. "L'immagine riflessa delle strutture letterarie". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 373-96.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13688>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

L'immagine riflessa delle strutture letterarie

Cecilia Bello Minciocchi

Sapienza Università di Roma

Non è compito del critico aver sempre ragione, ma è suo dovere aver torto in modo razionale.

Giorgio Manganelli

1. Premesse e recuperi

L'ampiezza dei temi previsti nel testo d'invito a questo Seminario non può che indurre, almeno sul principio, un certo sgomento. Ampiezza giusta, stante la varietà, la ricchezza e la complessità della produzione di poesia nei nostri anni, e tuttavia potenziale fonte di apprensione, anche, per le implicazioni storiche, per le ascendenze che in questa occasione si è dichiarato di voler o poter prendere in considerazione, e per i nodi riguardanti l'editoria di poesia, la storia della cultura, la storia delle poetiche.

Intimorente, poi, oltre che stimolante è l'assoluta libertà che rispetto a tutti questi punti è stata lasciata a chi – vengo al mio caso – è stato gentilmente invitato a tenere un'ampia relazione di apertura ai lavori di questa giornata, che si prospettano altrettanto vari e ricchi. Procederò toccando, in modo ora implicito ora esplicito, gran parte delle questioni proposte per chiudere con una incursione in alcune delle forme poetiche praticate ai nostri giorni.

Il mio intento – o almeno quanto ho potuto comprendere avviandomi alle proposizioni finali – è portare tra noi una parola problematica, non pacificante ma capace di sollevare questioni. Per questo l'inquadratura sarà spesso obliqua, focalizzata su dettagli, tendenziosamente selettiva. Se panorama o ricostruzione sarà possibile intravedere alla fine del mio percorso, a dominare sarà la mancanza di neutralità: l'attraversamento vuol essere parziale fin dal principio, vuole spostare un po' gli assi, le coordinate con le quali oggi si sta disegnando o risistemando, per la maggiore, la poesia di fine Novecento e del primo Duemila. Vitale, in questa mira, si rivelerà un'anceschiana fiducia nelle poetiche e nel rapporto sempre fecondo, anche quando è irritato, tra poesia e critica.

Per venire al presente occorre intanto un attraversamento quasi o pseudo-storico – forse non una *storia* vera e propria, perché di recente ne abbiamo lette non poche, e non pochi saggi sulla poesia degli anni Settanta e Ottanta, ma un recupero schierato dalla parte di autori indebitamente scomparsi o impalliditi o talvolta semplicemente messi in *epoché*, rinviati a data da destinarsi come avviene talvolta a proposito dei Novissimi, ad esempio, talvolta menzionati rapidamente rimandandone l'analisi perché aprirebbbero scenari troppo complessi o porterebbero lontano. Non si è ancora avverata, per fortuna, la famosa quanto spietata profezia (anatema?) di Pasolini contro la Neoavanguardia:

Ci sarà ancora qualche convegno, in cui dei giovanotti cretini e petulanti parleranno di antiromanzo come se parlassero di prosciutto di Parma. Poi la fine: e chi avrà qualche qualità, sia pure da abatino, potrà continuare, mentre sugli altri cadrà il meritato silenzio, come sui gruppi ingialliti di fotografie di poeti ermetici al caffè, o di squadristi: proprio in tal modo (136-37).

L'immagine riflessa delle strutture letterarie

Cecilia Bello Minciacchi

E tuttavia è sotto gli occhi di tutti che il Gruppo 63 negli ultimi anni è stato piuttosto trascurato come tema di convegni, seminari, articoli, salvo istituzioni per solide ragioni legate alla Neoavanguardia e al «verri» come l'Ateneo di Bologna.

A non voler scrivere la storia nella prospettiva che sembra oggi quella dei vincitori, ovvero nell'ottica divenuta maggioritaria del soggettivismo o del lirismo esistenziale, non si potrà leggere il decennio dei Settanta solo alla luce della produzione poetica firmata dagli esordienti. Non solo a questi può essere affidato l'onere di imprimere a un decennio letterario il suo carattere. Dunque non si potrà escludere da una ricostruzione corretta, che ad alcuni sembrerà fin d'ora partigiana, l'opera dei poeti già affermati che negli anni Settanta e Ottanta hanno continuato vivacemente a scrivere, anche con tecniche compositive nuove rispetto ai propri inizi.

La risposta al *Pubblico della poesia* di Berardinelli e Cordelli sarebbe venuta, a metà degli anni Ottanta, dal *Pubblico della poesia* di Balestrini. A rigore un testo con questo titolo nelle *Poesie complete* di Balestrini non compare, ma i testi L e LII del Quarto libro della *Signorina Richmond*, erano stati letti – l'autore dice «eseguiti» – in Francia nel 1985 con la danzatrice Valeria Magli proprio con il titolo *Il pubblico della poesia* nella traduzione francese di Libane Giraudon e Jean-Jacques Viton apparsa sulla rivista *Banana Split* (Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond* 305). Nel 1992 sarebbero poi confluiti nel volume rubricato come *Il pubblico del labirinto*, cui forse non è estranea l'eco della *sfida al labirinto* di Calvino, sia pure in declinazione diversa, come «labirinto fatto di parole», buio e «inestricabile», ove il pubblico si immerge e «il numero dei percorsi è infinito / infiniti percorsi di parole» (Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond* 222) che «lei» percorre quasi senza avvedersene. «Lei», semplice pronome per un'ironica personificazione della poesia, dopo essere rimasta in piedi e in silenzio accanto al poeta impegnato in una lettura, prende ad attraversare la sala e il «pubblico della poesia / che si stende davanti a lei come un grande foglio bianco» pronto a farsi acritico, passivo ricettacolo di qualsiasi scrittura:

[...]

il pubblico della poesia la segue con lo sguardo
animato da sentimenti contrastanti
mentre lei lo attraversa
come una linea nera su un grande foglio bianco

la scena è perfettamente silenziosa
salvo il suono della mia voce che descrive
imparzialmente tutto quello che avviene in questo
momento sotto gli occhi del pubblico della poesia

potrei parlare invece di un sacco di altre cose
che lo farebbero restare a bocca aperta
ma per questa volta ho deciso
di attenermi alla pura realtà dei fatti

come tutti vedono lei sta camminando lentamente
attraverso la sala in una direzione precisa
che ancora noi non conosciamo
ma che è inutile cercare di indovinare

spesso viene qua gente col solo scopo di indovinare
o che magari crede di sapere già tutto
ma è gente con cui io preferisco non avere a che fare
gente da cui non comprerei un'automobile usata

L'immagine riflessa delle strutture letterarie Cecilia Bello Minciocchi

con cui non vorrei trovarmi non dico su un'isola deserta
o in un ascensore durante un blackout
ma nemmeno seduto accanto in questa sala
vi consiglio perciò di diffidare del vostro vicino

lei intanto avanza verso il fondo della sala
sempre camminando lentamente e silenziosa
e adesso senza voltarsi imperturbabile
raggiunge l'uscita della sala

adesso lei varca l'uscita
adesso lei è uscita dalla sala
adesso lei sta attraversando l'atrio
adesso lei sta uscendo dall'edificio

adesso lei sta salendo su un taxi
adesso lei sta scendendo alla stazione
adesso lei sta salendo su un treno
adesso il treno parte

adesso il treno è partito
viaggia nella notte nera profonda e silenziosa
rotta soltanto dal rumore del treno
che si allontana sempre più sempre più (223-24).

Questa donna rimane del tutto indifferente al rito, mondano e auratico, che poeta e pubblico stanno officinando secondo un cerimoniale consolidato, comune, quanto svuotato o mutato di senso. Li lascia da soli senza pronunciar verbo, li pianta in asso, per poi tornare, a suo comodo, in un testo successivo. Nessuno la segue, né pubblico né poeta. L'ironia colpisce l'atmosfera magica di cui certe letture di poesia sembrano (o si vorrebbero) intrise. La serie di ballate *Il pubblico del labirinto* e in particolare la sequenza appena citata, che l'accertamento filologico ci consente di chiamare *Il pubblico della poesia* è stata «concepita», ha scritto Alfredo Giuliani, «per intrattenere gli ascoltatori mettendoli spietatamente di fronte a se stessi. Con umoristica insolenza suadente. Ho assistito a una di queste letture esilaranti, e giuro che non si capiva se gli studenti convenuti applaudevano l'autore o la propria immagine» («Balestrini. Parole in rivolta»). Queste ballate, dunque, mettevano in discussione poesia, poeta e pubblico al tempo medesimo, davano l'idea di agire con garbo, ed erano invece spietate.

Balestrini aveva iniziato a scrivere le *Ballate della Signorina Richmond* nel 1974, e con questa serie aveva dato avvio a una forma di poesia nuova e unica, che voleva «essere comunicativa, ora fantasiosa, spesso cronachistica, sempre beffarda» (Giuliani, «Balestrini. Parole in rivolta»). Per testimoniare la loro diffusione nel pieno degli anni Settanta – le prime quattro *Ballate distese* apparvero nel 1975 per le edizioni Geiger –, posso servirmi di una testimonianza personale: Daniele Giglioli, un paio d'anni fa, durante la presentazione del secondo volume delle *Poesie complete* di Balestrini, ha raccontato i suoi adolescenziali e spesso vacanzieri incontri con la Richmond sulle pagine di «Linus», dove apparvero mensilmente dal 1976. Ciò significa che per alcuni giovani poteva essere assai più facile, comunque formativo, imbattersi in Balestrini che in De Angelis, di cui usciva nello stesso 1976 il libro che lo avrebbe rivelato, *Somiglianze*, seguito l'anno successivo dalla rivista rubricata sotto la parola che in polacco significa *cielo*, ossia *Niebo*, nel cui editoriale troviamo un'indicazione rivelatrice per le procedure strutturali e per certo inquadramento della poesia sul crinale tra anni Settanta e Ottanta: «Si tratta di un tempo che fa la beffa della tecnica e in particolare della tecnica della composizione». La rivista milanese raccoglieva «le adesioni di giovanissimi che cercavano di ristabilire un

L'immagine riflessa delle strutture letterarie Cecilia Bello Minciocchi

rapporto anti-programmatico e anti-politico con la letteratura» (Borio 126). Al gruppo redazionale di *Niebo*, che lavorava in riunioni settimanali aperte, la neoavanguardia appariva priva di «vitalità», ma soprattutto

non interessava, nemmeno come nemica. L'unico rapporto, bello e fruttuoso, fu con Antonio Porta [...]. Elio Pagliarani aveva già scritto le sue cose migliori negli anni Sessanta e come poeta era scomparso, affogato in un mare di chiacchiere. Non c'era poi nessuna stima per Balestrini, Giuliani e Sanguineti. Con quest'ultimo, che era e rimane una specie di commissario del popolo, abbiamo anche avuto un contrasto a Genova, quando ci chiamò "pericolosi discepoli dell'esistenzialismo". Non male però come definizione, devo ammetterlo. (De Angelis, *Colloqui sulla poesia* 179)

Con ogni evidenza la durissima opposizione era invece, totalmente, politica, come sempre sono le opposizioni tra estetiche e linguaggi, siano essi poetici o meno, giusta il condivisibile binomio sanguinetiano che lega *ideologia e linguaggio*.

Per nostra fortuna, «come poeta», Pagliarani non era affatto scomparso ma stava lavorando intensamente alla straordinaria *Ballata di Rudi*, in parziale anticipazione proprio nel 1977 in *Rosso corpo lingua oro pope-papa scienza – Doppio tritico di Nandi* e poi in volume nel 1995.

D'altro canto, raccontando i tempi di *Niebo*, lo stesso Milo De Angelis ha affermato che gli anni Settanta, nella loro seconda metà, «da una parte erano percorsi dai passatempi sperimentali (quelli del Gruppo 63 erano in piena forma e creavano seguaci) e dall'altra erano gli anni più feroci del terrorismo» ("Dialogo con Milo De Angelis").

Infatti, se negli anni Settanta si affacciano nuovi poeti, giovani e determinati, non erano tuttavia scomparsi, né ininteressanti o ininfluenti – anzi, a detta di un acceso detrattore – erano addirittura «in piena forma e creavano seguaci», tre irriducibili sperimentatori: Balestrini, Giuliani e Sanguineti. Del primo si è detto; e già poeta della metamorfica, variopinta e alata signorina Richmond, a breve avrebbe dato alle stampe un'opera densa e drammatica come *Blackout* (1980). Il secondo, Giuliani, che forse sulla sua fama di poeta ha scontato troppo l'essere eccellente critico, finissimo e mai troppo rimpianto, nel 1973 aveva allestito per Einaudi *Chi l'avrebbe detto* (con *Povera Juliet* e testi nuovi) e nel 1977 *Nostro padre Ubu*, per la Cooperativa Scrittori, *scenario in onore di Alfred Jarry* composto di *rispettosi adattamenti, traduzioni, manomissioni e cronistoria*, già parlante in termini di schieramento letterario, a non dire delle sue *cronache di letteratura* su quotidiani e riviste che erano sempre un po' più che semplici recensioni e avevano notevole influenza. Sanguineti, il terzo, aveva impresso alla sua poesia un cambiamento di prospettiva sensibile rispetto a *Triperuno*, ma era comunque attivissimo: del 1972 è la confusione, il pasticcio, il baccano, il *guazzabuglio*, ovvero, stando al titolo rubato a Klinger, *Wirrwarr*, e del 1978 sono le sue cartoline, *Postkarten*, opera che meglio testimonia, forse, vista anche l'ampiezza delle date di composizione 1972-1977, il mutamento nel tono, nel linguaggio, nelle porzioni biografiche trattate con distacco ironico, abbassate alla prosa del quotidiano, e nella generale, dissacrante costruzione del testo poetico rispetto al Sanguineti primissima maniera.

Mentre esordivano poeti legati al soggettivismo e all'espressione emotiva, alla sfera del tragico o dell'orfismo, per usare una definizione un po' sfuggente ma condivisa, linee che sarebbero state d'esempio in momenti di ritorno all'ordine e di parole innamorate, la scrittura e l'esemplarità dei Novissimi non era del tutto venuta meno. Come già al tempo del Gruppo 63 non costituivano una linea maggioritaria, ma avevano un profilo definito in un momento in cui le tradizioni erano venute meno, linee e inquadramenti erano sfuggenti, talora ai limiti della riconoscibilità, lessico e strutture dei testi poetici si stavano semplificando, e una nuova, auspicata leggibilità puntava a scalzare le complicazioni neoavanguardistiche.

Eppure c'era anche chi, esordiente come Luigi Ballerini, dimostrava nel suo *eccetera*. E del 1972 che si poteva far tesoro dell'eredità non lieve della Neoavanguardia sgombrando il cie-

L'immagine riflessa delle strutture letterarie

Cecilia Bello Minciocchi

lo, al tempo stesso, dall'ombra dei predecessori, riutilizzandone materiali e metodi in forme talora estremizzate, ma sempre sostenute da uno sguardo distante e ironico.

E c'era chi tragicamente – la biografia l'avrebbe dimostrato – rimasticava proprio i versi dei Novissimi nel pieno dei Settanta, e su questi e sulla tecnica compositiva di Godard costruiva il proprio libro per montaggi e giustapposizioni: Vittorio Reta, che può rappresentare, per certi versi, la fine di un'epoca – il lirismo costruito a brani, e sbranato, sui lacerti della neoavanguardia, sforzo eroico e patetico insieme, che sembra aver consumato e superato il cinismo, tutta la consapevolezza cinica dell'avanguardia –, ma di contro, per altri versi, come ha dichiarato Sanguineti, può far pensare «che magari là si sarebbe potuta trovare una strada, una soluzione» (Bello Minciocchi and Sanguineti 232). In alcuni autori defilati, magari, ma resistenti, la neoavanguardia appare ancora produttiva in termini di linguaggio, di montaggio e di estetica, al di fuori del suo stesso alveo e con tecniche rinnovate: «penso che queste cento pagine di versi [*Visas*] siano la cosa più importante che un poeta nuovo ci abbia dato, in questi anni Settanta, e in ogni caso uno dei pochissimi testi davvero nuovi, in una stagione che è piena di stagnazione» (Sanguineti, “Scommettere di morire” 208).

Dunque i Novissimi, non più tali, scrivevano ancora. Sinceramente non credo, come Simonetti crede, pur con buone ragioni, che «forse il migliore ritratto letterario – non solo poetico – degli anni di piombo» (163) sia *Somiglianze* di Milo De Angelis, sebbene contenga «alcune fotografie straordinariamente precise della società e dell'ambiente culturale» di quegli anni, e sebbene avesse avuto come prima ipotesi di titolo, «sintomaticamente» (Simonetti 163), *Esterno*: è di fatto un sintomo anche aver abbandonato quella prima ipotesi. Piuttosto credo che il migliore ritratto sia – suo malgrado, perché nato senza vocazione d'affresco –, l'intero *corpus* delle *Avventure della Signorina Richmond*, che di quegli anni non ricordano soltanto piombo o esili oltralpe ma anche vitalità e passione.¹ Il ritratto di quegli anni potrebbe essere ancora più a fuoco in alcune sezioni della *Violenza illustrata*, che Balestrini pubblica nel 1976 come «romanzo» e che, senza nulla perdere del suo carattere avvincente, è però all'incrocio con il genere poesia, data la composizione in lasse lavoratissime e ritmicamente calibrate. Opera-culmine sul crinale tra due decenni, dolente chiusura di un'epoca, è il poemetto *Blackout*, pensato come poesia orale, come azione per la voce di Demetrio Stratos, e divenuto «ode funebre» al movimento, secondo una definizione d'autore. Trenodia non sentimentale ma rigorosa nel meccanismo di composizione che le è sotteso, mirabile e innovativa nell'inserimento di immagini nel testo, ritagli fotografici non marginali né didascalici, trattati, piuttosto, come fili nell'ordito della scrittura, resi autentico materiale di poesia, una sperimentazione ormai archetipale cui guardano, pur con risultati diversi e alterni, molti autori dei nostri giorni per la realizzazione dei propri iconotesti.

Altro poeta che merita maggiore (o più manifesta e accademica) attenzione di quanto finora abbia ricevuto è Giuliano Mesa, il cui esordio è segnato *Schedario. Poesie 1973-1977*, apparso nel 1978 per le edizioni Geiger. E se l'editore di un libro è sempre una cartina di tornasole, non si potrebbe immaginare scelta più chiara per un poeta che poi, nella sua più che trentennale attività, non avrebbe abbandonato il rigore sperimentale e si sarebbe tenuto lontano dalle linee dominanti, pur avendo sotterranea quanto forte, diffusa e duratura influenza sulle generazioni nuove, soprattutto per la sua consapevolezza metapoetica e per il suo affondo etico nel tragico. Ha ben ragione Alessandro Baldacci: «elemento nevralgico dell'opera di Mesa è rappresentato dalle particolarissime coordinate della sua sperimentazione e della

¹ In più occasioni Balestrini ha richiamato l'entusiasmo dimostrato dal Movimento in anni pur difficili e oscuri, basti qui un passo dal suo romanzo *L'editore*: «Quello che è rimasto nella memoria di quasi tutta la gente di quel periodo degli anni Settanta è che è stato un periodo cupo e sanguinoso mentre come tutti ci ricordiamo è stato un periodo sì duro e teso ma soprattutto di vitalità e di gioia e di intelligenza e di passione» (104-5).

L'immagine riflessa delle strutture letterarie

Cecilia Bello Minciocchi

sua riflessione sulle forme poetiche. Il suo percorso prende avvio e torna ossessivamente sul rovello critico del “come dire” ciò che si “deve dire” (10). Fin da *Schedario*, questa poesia è aggrumata e insieme franta: «aggrumato», «grumo», «non s’aggruma (attamen grumi)» (Mesa 40) sono termini rivelatori; insistenti segni paragrafematici, come lineette, barre oblique, e parentesi ora doppie, ora sospese, vuote o distanziate dalle parole, estese da un’eccedenza di spazi bianchi, e più rare fratture a gradino incidono i versi, spezzano, rinviano e rilanciano il discorso. L’espressionismo – «rieffrangersi», «sgrassarsi», «sridacchiando» (36-7) – confligge con termini settoriali – «pleonastico», «sincretico», «emottisi», «catabolismo» (36-37) – creando un tessuto disomogeneo, pieno di asperità e di svolte inattese, cui concorre anche l’abbassamento all’espressione ordinaria, al plurilinguismo, alle universioni inedite come «il biancotanto della neve» e la «rugiadacqua dalla voce» (23). Il lessico fisiologico è usato in funzione straniante – il «capezzolo parlato» (44) –, o accompagna apparenti, enigmatici e inquietanti micro-rituali, oppure è congiunto a secco con termini di tutt’altro ambito, creando grumi semantici come il «mestruo-contesto» (45) o esiti analogici come «(emorragia amnesia)» (50). Le opere composte nei decenni successivi, pur diverse rispetto ai versi dell’esordio, hanno conservato se non accentuato la densità riflessiva, concettuale del dettato poetico, il suo fondamento filosoficamente dialettico, e insieme l’attento calibro della voce, dei timbri e del ritmo: del respiro, potremmo dire semplicemente. Credo siano molti, e diversi, gli elementi che hanno concorso a rendere esemplare la poesia di Mesa: la concezione etica della sperimentazione stilistica; la coscienza e l’espressione del lutto per il presente e per il passato che nel presente si rivela; la sua presa di parola poetica contro l’oblio in cui presto e intenzionalmente sono immersi, e cancellati, atti tremendi; la tensione inesausta e irrisolvibile del rapporto tra testo e verità; la consapevolezza della falsificazione «immanente al sistema stesso» (Picconi 60); la lucidità con cui testimonia lo scacco del dire e del senso. Nella sua poesia è possibile ravvisare «il segno di una “strenua speranza” che spinge la voce poetica nell’orizzonte di un silenzio “non taciuto”, seguendo lo smarrimento dell’umano dalla Shoah al crollo della baraccopoli di Sitio Pangako di Manila» (Baldacci 12) cui è dedicato il primo tratto di *Tiresia*, opera composta tra il 2000 e il 2001. Tutt’oggi si guarda, con discrezione ma più di quanto si creda, a questa poesia che «coniuga tragico e materialismo dialettico indissolubilmente» (Picconi 63), che esprime una pietà ferma, direi, ovvero una *pietas* dolente ma non lacrimevole e non paternalistica, che non cede ad autocompiacimenti, né si sente depositaria di parole giuste e definitive.

2. Senza rete (di protezione)

... tutto quello che posso dire adesso
è che la situazione è incerta e il rischio è
grande

Nanni Balestrini, *Quarto libro della signorina
Richmond. Il pubblico del labirinto*

Senza avere certezze da dare, e in un attraversamento molto parziale e determinato da intenti di “recupero”, il mio non è un intervento di carattere storico su decenni passati, piuttosto è un «prendere partito» secondo la benjaminiana *Tecnica del critico in tredici tesi*. Ciò che propongo è una lettura partigiana, non innocente ma certamente ideologica, come ideologiche, non innocenti, sono letture degli anni Settanta e dei decenni successivi che puntano molto, se non quasi tutto, sul nuovo, sui nomi nuovi che si affacciano via via, trascurando poeti già affermati e ancora attivi o poeti non riducibili, come Mesa, a linee maggioritarie.

L'immagine riflessa delle strutture letterarie

Cecilia Bello Minciocchi

Il cambiamento della poesia negli anni Settanta si è giocato anche sul cambiamento del linguaggio e dei moduli compositivi – dunque dell'ideologia e delle aspettative nutrite nei confronti della poesia – dei cinque Novissimi ormai sciolti, che, si vedrà, hanno lasciato influenze determinanti su certa linea poetica dei primi anni Duemila.

Certo, nel decennio dei Settanta è avvenuto tutto ciò che ricorda Mazzoni in una sua lucida e largamente condivisibile *Storia sociologica della poesia*: l'apparire di *Satura* nel 1971, *Il pubblico della poesia* nel 1975, l'esordio di De Angelis nel 1976, l'episodio-culmine, emblematico quasi come un rito, e ritualmente citato, del pubblico di Castelporziano che nel 1979 toglie il microfono ai poeti per appropriarsene e dare espressione di sé, in un tentativo non solo di azzeramento delle distanze tra produttori e fruitori della poesia, ma di autentica *sostituzione*. Vale la pena riflettere su questo punto: sulla *sostituzione* tra il poeta e un pubblico non necessariamente poeta. Sullo scambio tra chi conosce la *tecnica*, chi (al di là delle poetiche) ha specifiche competenze e chi non ne ha o può non averne. Con la sottrazione del microfono ai poeti invitati, si assiste all'aurorale quanto spettacolare, violenta esibizione dell'idea che chiunque, anche totalmente digiuno degli strumenti della composizione poetica e delle sue specificità tecniche – e dunque digiuno di *qualità* e giusta *tendenza*, secondo il binomio benjaminiano –, fors'anche privo di pregresse letture poetiche, si senta in diritto di 'dire la sua', di esaltare il proprio individualismo, di esprimersi in forme e modi del tutto istintivi, viscerali. E abbia a cuore, soltanto, scrivere di sé e delle proprie emozioni, perfettamente chiusa entro lusinghe confessionali e autoriflessive con l'intento, però, di raggiungere il maggior numero di lettori – o di 'contatti' – possibile. Si afferma così una concezione della poesia spontaneista, totalizzante, onnipervasiva, a-specifica. E a proposito di negazione delle poetiche, esaltazione dell'io e (presunta) libertà d'espressione individuale, val la pena ricordare quanto scrive Simonetti: «lo scrittore di massa è – paradossalmente – il più individualistico di tutti gli scrittori, il più refrattario alle linee e alle poetiche» (158), osservazione che allaccia opportunamente individualismo e massa.

D'altro canto, con l'eccezione dello scontro fisico sul palco che è virtualmente compensato da una disseminazione pulviscolare, non troppo diversi sono alcuni comportamenti oggi massivamente in rete: fioriture di blog personali, pillole di parole spesso sapienziali, blandimenti dell'io, esternazioni narcisistiche, a volte anche arroganti, che creano brusio e dispersione, a danno di altre forme di consapevole, non soggettiva, scrittura poetica diffusa online, tra cui, ad esempio, la produzione più innovativa che della rete si serve sia come strumento di informazione e divulgazione, sia come mezzo di scavo, di ricerca, di produzione della scrittura (*googlism* e *sought poems*, dal titolo di un saggio di Kasey Silem Mohammad "Sought Poems" del 2003 meritoriamente tradotto dal gruppo *gamm*).

Ovviamente, rispetto all'evento spartiacque di Castelporziano, l'odierna espressione poetica in rete è diversissima, è meno spettacolare e meno grottesca o fisicamente rovinosa (nessun palco reale crolla sotto il peso di quanti si avventano sul microfono), ma è durevole e pertinace nell'esaltazione dello spontaneismo e nella capillarità.

Altri fatti separano e accomunano la poesia odierna da quella degli ultimi decenni del secolo scorso.

Il levigato, plastificato e diffusamente reazionario decennio degli Ottanta è aperto dalla misuratissima poesia di Magrelli: l'esordio-rivelazione *Ora serrata retinae* per un editore importante come Feltrinelli. Nel suo primo libro Magrelli dimostra una necessità di trasparenza, di nitore linguistico che punta al monolinguisimo, un desiderio di linearità, un tentativo di cartografare il mondo e se stesso, un'esigenza di chiudere frasi e testo comprendendone il significato senza sospensioni, ambiguità o spezzature, o attriti e urti tipici delle avanguardie storiche e nuove, sulle quali, tuttavia, si era formato (si pensi alla sua monografia sul dadaismo, alle letture giovanili di Beckett, alla conoscenza di Cage e delle opere della neoavanguardia). La poesia di Magrelli, diventata ben presto esemplare, per la sua combinazione di intelligenza

L'immagine riflessa delle strutture letterarie

Cecilia Bello Minciocchi

e comunicabilità, di sensorialità, principalmente scopica, e di riflessività, «recupera una nitidezza lirica razionale rispetto agli sperimentalismi della neoavanguardia, alle effusioni orfiche neoromantiche, all'emotività autobiografica esibita, ma anche alla restaurazione metrica» (Borio 204). È senz'altro vero, insieme al fatto – nota ancora Borio – che «il suo stile semplice combina una grazia intellettuale e un equilibrio diffuso» (204). Lasciando a Magrelli il suo spazio, il suo essere presto diventato una *funzione* nella produzione poetica successiva, prima di addentrarsi negli anni Ottanta, occorre ricordare un altro straordinario esordio in volume datato 1980, analogamente apparso per Feltrinelli e diventato presto libro rappresentativo nella sua complessione amniotica e magmatica, *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico* di Tommaso Ottonieri, anche fondatore, con Lorenzo Durante, Gabriele Frasca e Marcello Frixione, del collettivo K.B. – Kryptopterus Bicirrhis. *L'Ipertrofico* liquido e plurilingue, con massimo scarto dalla lingua ordinaria e dai generi codificati, giusto il contrario di uno 'stile semplice', usciva accompagnato da una prefazione di Edoardo Sanguineti, che suggeriva di attraversare il libro «a nuoto, secondo il frangersi delle onde verbali», ed era subito recensito da Giorgio Manganelli.

E insieme al *piccolo ipertrofico*, così *côté* Laforgue, così diverso da *Ora serrata retinae*, è bene tenere a mente anche altre declinazioni di “stile semplice” – etichetta per la quale è d'obbligo fare distinzioni (Scarpa 307-20) –, e fermarsi quindi sul nodo metrico e su quello linguistico, tornando ancora una volta alla *tecnica*.

All'apertura del decennio Sanguineti non solo pubblica *Segnalibro* che riunisce tutta la sua produzione precedente fino a quella data, comprese le ultimissime raccolte del 1980, '81 e '82, *Stracciafoglio*, *Scartabello* e *Cataletto*, che avviano e suggellano una svolta nel comico, nella dissacrazione e autodissacrazione di gusto palazzeschiiano, da poeta saltimbanco, ma scrive anche, nel 1982, *Alfabeto apocalittico* di cui esce una prima edizione di pregio nel 1984, per la Galleria Rizzardi, con 21 capilettera di Enrico Baj.

L'operazione coinvolge una *contrainte* metrica, per ogni lettera un'ottava (con rime baciata AA, BB, CC...), e una linguistica, o “alfabetica”, poiché ogni ottava deve essere un tautogramma. Accanto all'evidente intenzione ludica, c'è anche una ricchezza lessicale divertita e irriverente, e senz'altro generosa, arguta, rutilante. Quanto la struttura costringe, tanto la lingua si libera. E questa è già, nella metrica chiusa, una prima interessante frizione tra ingabbiamento o misura costrittiva ed esplosione linguistica. Il virtuosismo si misura nella plasticità con cui Sanguineti piega i lemmi e nell'inventiva che lo porta a produrre e annunciare, nell'incipitario testo “A”, «antifone acide & ascetiche» che aprono «abissi di aleppi apocalittiche» nei quali memorie lessicali dantesche lievemente alterate – «l'albero adamitico», «angui» «aleppi», «can cagnazzo», «le lonze, le leone, le lupesse»... – sono congiunte a termini antichi, rari o regionali, a lemmi del discorso ordinario, a neoformazioni denominali o deverbali o su basi straniere, da «bubbola» a «chiucchiurla», da «footing» a «glande» o a «subappalti», dall'antico «toccheggiano» al nuovo «tocsinano» (formato sul francese *tocsin*, che significa *segnale d'allarme*), ai denominali «uragana» o «voronovizzati». Il risultato di questa lingua seduttiva e vischiosa è un empireo rovesciato, un «empio empireo in enciclopedia», un mondo garbatamente *noir*, ammiccante e sempre elaboratissimo, in cui lo «scamiciato scacciasanti» si trova perfettamente a proprio agio:

S

satana scamiciato scacciasanti,
setticemizza i sessi serpeggianti
seduce il selenita sifilitico,
sitofobo sgorbioso & superstizioso:
smembra lo smemorato in subappalto,
subcosciente in simbiosi & in sozzo salto:

L'immagine riflessa delle strutture letterarie Cecilia Bello Minciocchi

scampana gli strabismi sputacchieri,
scalmana sismi & spade di sparvieri: (“Alfabeto apocalittico” 97)

Nell'ecllettismo degli anni Ottanta, proprio le questioni metriche possono rivelarsi utili a inquadrare e dirimere tendenze. Si potrebbe individuare con esemplare chiarezza un bivio, se si ponesse da un lato il lavoro di Stefano Dal Bianco e dall'altro, dicotomicamente, quello compiuto negli stessi anni da Gabriele Frasca. Le cose stanno così, certo, eppure il rapporto di queste due linee, tra loro non conciliabili, con l'espressione poetica, per dirla in modo rapido, è più complesso di quanto appaia. In molti casi, lo «stile semplice» è tale solo in superficie. E il ritorno alla forma chiusa è ben più aperto, nel senso della duttilità e della sperimentazione, di quanto possa sembrare. Ed è molto meno circoscritto o *terminale* – per usare un aggettivo caro a Sanguineti –, e invece anch'esso foriero, piuttosto, di filiazioni nel presente.

Frasca nel 1984 dà alle stampe un esordio metricamente virtuosistico, *Rame* per le edizioni Corpo 10, e Dal Bianco, che certo esordisce in volume più tardi, con *La bella mano* del 1991, aveva però già proposto uno scritto che era «un vero e proprio indirizzo di poetica, dal radicale titolo *Manifesto di un classicismo*» (Zublena 897), nella rivista *Scarto minimo*, fondata insieme a Mario Benedetti e a Fernando Marchiori nel 1986. In quel *manifesto* si rifiutava l'espressionismo lessicale, s'investiva sulle «strutture ritmico-sintattiche, in cui si manifesta la corporalità della scrittura», si considerava la «canonicità delle forme metriche come tetto all'insopportabilità del male» (Zublena 897).

La 'semplicità' di Dal Bianco, la sua veste piana, quasi dimessa, è in realtà sapientemente intessuta di metrica e di retorica, con ciò non intendo dire, con ribaltamento capzioso, che questa poesia è fondata sulla metrica perché la metrica vi è negata, o scantonata, o violata. Intendo dire, piuttosto, che vi è ben presente e significativa, come lui stesso ha dimostrato in alcune letture autoesegetiche dei suoi testi, ma è però inserita – quanto a strutture ereditate dalla tradizione – in composizioni *aperte*, che investono il lettore/ascoltatore «con la potenza di una forma che c'è ma non si vede» (Dal Bianco 135). La sua poesia si avvale semanticamente del dato formale, come è ovvio e come avviene in ogni caso, che l'autore ne sia consapevole o meno (e Dal Bianco, poeta e critico stilistico, ne è ben consapevole). Fa anzi un uso accortissimo della struttura prosodica, della pausa o dell'esitazione, di tutte le maglie fonetiche ravvicinate o distanti. Sarebbe un grosso errore considerare lo «stile semplice» come se semplice fosse davvero. Al di là di ogni categoria di classicismo, nuovo classico, o stile semplice, in Dal Bianco la forma è puntualmente investita di valenza etica, è una assunzione di responsabilità personale, anche se la sua scrittura sembra procedere con *scarto minimo*.

Non troppo diversamente stanno le cose per Frasca, anche se i due autori appaiono agli antipodi, ma ciò che in Dal Bianco appartiene alla sfera etica e personale, di un personale condivisibile, in Frasca appartiene alla sfera etica e politica. Lo stile «(anche il non avere stile è uno stile) è il luogo in cui si tenta il contatto, ed è dunque un'eccellenza etica» (Frasca, “L'autoritratto” 59); in più occasioni ha parlato di stile come di *stilo* acuminato, come *strumento* basilare della scrittura, di una scrittura incisiva, che rimanga nella memoria. «Come avrebbe detto Weinrich, soltanto chi non vuole essere ricordato rifugge lo stile. Se si armonizzano parole, beh lo si fa solo perché s'inchiodino nella memoria [...] Quello che si definisce stile è un inevitabile lavoro di tagli e cesoie sul chiacchiericcio indistinto dei vivi e dei morti che è in realtà una lingua, ogni lingua, perché ne emerga un ritmo replicabile», così l'autore ha dichiarato in un'intervista (“Intervista”). Naturalmente il «ritmo replicabile» investe la questione della forma e in modo più specifico la metrica che riguarda la «vocalizzazione del testo», perché il «primo impegno etico [...] è costringere il lettore a tirar fuori la voce. O la lingua [...] Non è questione di maniera, combattiva o meno», ha precisato l'autore (“Intervista”) riferendosi a una definizione di «manierismo “combattivo”» (Cortellessa 462). E che il fine etico sia in primo luogo far recuperare la voce al fruitore, fargli abbandonare la lettura *submissa voce*, dice molto della distanza tra Frasca e i poeti performativi.

L'immagine riflessa delle strutture letterarie

Cecilia Bello Minciocchi

Questa concezione della metrica (e latamente della forma) lavora per l'accrescimento semantico e per la memorabilità del testo, non è applicata come forma di ossequio ai dispositivi traditi, anzi, la metrica non è «un congegno vuoto che mi consegna la tradizione, e che mi devo limitare a ripopolare di nuove parole. Molte volte do vita a strutture che non sono tradizionali, ma che sono comunque metriche, perché rispondono a un ordinato succedersi di accenti» (“Intervista”), e se questo principio autoriale, nel tempo, si è definito con chiarezza sempre maggiore – si pensi ai doppi endecasillabi in blocchetti di apparente prosa dell'eponimo *Rimi*, del 2013 – è pur vero che già nel 1984 di *Rame* Frasca aveva moltiplicato la forma sestina in una memorabile ‘ipersestina’, “Poesie da tavola”, dando prova di una «scintillante strumentazione metrica» (Cortellessa 462). La difficoltà è accresciuta, il risultato virtuosistico, severo e investito di aspettative, non ultima la vocazione comunitaria, il desiderio di passare il testimone rendendolo memorabile; il testo poetico di Frasca non è niente affatto ‘polveroso’, piuttosto è congegnato per stabilire un più stretto contatto con il lettore, per farne «vibrare la carne», come ama dire, nella pronuncia di strutture ritmicamente concepite, contro le quali agiscono, in forzature dialettiche, lessico, snodi sintattici, temi quotidiani e politici (attenzione all'altro, alla perdita, alla sofferenza, alle vittime di soprusi).

Non tutto il neometricismo degli anni Ottanta ha espresso un desiderio di normalizzazione, né ha condensato i cascami della tradizione, o è stato «sintomo di quel senso della *fine* di cui è intrisa la condizione postmoderna», come scrive Afribo (102), non convinto dalla «giustificazione diciamo etico-sociale del neometricismo» (103). Certo, però, è stato un fenomeno «epocale» (Afribo 100), ancora oggi produttivo in termini esemplari nella poesia di alcuni giovani che ricorrono con molta coscienza alla potenzialità delle strutture chiuse e alla loro vocalizzazione. Per come la intende Frasca, questa potenzialità è tutt'altro che conservatrice o inattuale: «tiene perfettamente conto di ciò che i media elettrici, canzone in testa, hanno determinato nel nostro immaginario. La forma chiusa [...] rappresenta una maniera per attivare una diversa percezione del reticolo di forme elettriche e digitali in cui ci troviamo» (Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila* 74), e credo che su questo punto si giochino molte carte anche nella poesia più recente. Se è indubbio che l'uso della struttura metrica abbia a che vedere con la costrizione, che sia di per sé una costrizione volontaria, una *contrainte*, è pur vero che particolarmente in questi ultimi decenni le forme chiuse sono state investite da una intensa sperimentazione, che significa sì recupero, ma anche rinnovamento e rifunzionalizzazione, dunque non solo ‘fine’. Anzi, la struttura metrica – ripresa all'inizio del decennio in modo originale, acuto e non restaurativo anche da Marcello Frixione e Lorenzo Durante – può valere come innesco per una dialettica chiusura/apertura, obsolescenza/permanenza, morte/vita, presente anche in alcuni poeti dei nostri giorni.

Nel 1992, riflettendo sulla ripresa delle forme metriche avvenuta negli anni Ottanta, Frasca dava infatti, in luce benjaminiana, un'interpretazione suggestiva, criticamente condivisibile e lungimirante: «sembra [...] che la sestina, unitamente ad altre forme metriche della tradizione, si sia identificata nella coscienza degli intellettuali italiani con quella possibilità di riutilizzo del passato per raggiungere il futuro, di cui divenne simbolo, nella rilettura francofortese del marxismo, l'angelo di Paul Klee» (*La furia della sintassi* 388).

Mentre le generazioni precedenti ottengono riconoscimenti editoriali che rafforzano le singole posizioni, il decennio dei Novanta registra, alla sua apertura, una varietà di proposte sperimentali distinte per area geografica ma in auscultazione reciproca. In particolare sono attivi, e rilevanti per coscienza e originalità delle poetiche, due gruppi, entrambi interessati a coltissime e graffianti riscritture, ampliamento dello spettro lessicale, sperimentazione plurilinguista, forte attenzione a un dettato e a un universo immaginativo fondato sulla fisicità, parodia e grottesco. Il primo, genovese, è il Collettivo di Pronto Intervento Poetico costituito da Marco Berisso, Piero Cademartori e Paolo Gentiluomo, fondatori della rivista *Altri luoghi*. Il secondo, napoletano, è il gruppo fondatore di *Baldus*, che inizia le sue pubblicazioni nel

L'immagine riflessa delle strutture letterarie

Cecilia Bello Minciocchi

segno di Folengo, intitolando la testata al protagonista dell'omonimo poema: «Baldo, giovanotto alquanto ribelle e scapestrato che, pur discendendo di nobili lombi, non è quel che si dice un eroe cavalleresco. Nella sua bizzarria coltiva qualche ideale di giustizia (non chiarissimo), grande bisogno di libertà. Appetenza di dignità umana» (Bàino 3). I redattori, Biagio Cepollaro e Lello Voce, oltre al firmatario dell'editoriale, Mariano Bàino, hanno una autentica e programmatica propensione per «*vocabularizzi e macaronica verba* e accostamenti inconcepibili»: l'intenzione, dichiarata fin dal numero zero, è quella di privilegiare la «contaminazione», di tentare «una sperimentazione *nuova*», di provare a «ridare corpo a quella fertile dimensione della critica che Anceschi chiama “critica dei poeti”» (Bàino 3). Punto nodale dei loro intenti è presentare e studiare, di numero in numero, autori della contemporaneità e del passato. E i primi scelti valgono da soli a illuminare una poetica e un'estetica: della contemporaneità presentano Edoardo Cacciatore ed Emilio Villa, scrittori che dalla neoavanguardia erano stati tenuti fuori e/o si erano tenuti lontani, e del passato Folengo e Michelangelo, privilegiando così territori non pacificati né maggioritari, ma di tensione stilistica e di manierismo. Sia pure *per viam negationis*, per messa a fuoco di una distanza generazionale ed estetica, queste scelte indicano che dall'esempio del Gruppo 63, ancora trent'anni dopo, era difficile prescindere. Prova ulteriore la denominazione che questi ed altri autori si danno nel 1989 a Milano: Gruppo '93 – rigorosamente con apostrofo, per differenziarsi dal gruppo precedente – e con ribaltamento di prospettiva nella denominazione. Il '93, infatti, è anno, prestabilito fin dall'inizio, che chiuderà i lavori del gruppo, non l'anno di fondazione. La proposta, nella quale rintoccano sia un trentennale sia una problematicità legata alla Rivoluzione e al Terrore (si pensi al *Novantatré* di Hugo), è dunque un conto alla rovescia, una consapevolezza del limite e dell'impossibile perdurare dell'avanguardia. Come ha più volte affermato Fausto Curi, l'avanguardia è per programma sterile, non genera figli, semmai li uccide. E a cavallo tra i due decenni a molti sembra che si sia fuori tempo massimo per un'ondata d'avanguardia, la «terza» nei *desiderata* di Filippo Bettini e nell'interpretazione di Renato Barilli. Mentre Alfredo Giuliani, al convegno su *Riviste e tendenze della nuova letteratura*, poi esitato nelle *Tesi di Lecce*, dopo aver tracciato un'essenziale genealogia – Keaton, Jarry, Michaux, Hasek – non teme di pronunciare un'esortazione che ha i suoi irresistibili punti di forza negli ossimori: «per favore, siamo gentilmente feroci. Parlo a gente del mestiere. Guardiamoci dal difuori e un po' dall'alto, con esilarante inespressività, con impassibile ferocia» (“Impassibilità e frenesia” 70).

Negli anni Novanta le frizioni, l'eclettismo di generi e tendenze dei due decenni precedenti, giungono a un punto di crisi. La poesia del nostro presente nasce sostanzialmente in quel decennio. Mentre si consolida la fama di chi aveva iniziato a pubblicare negli anni Settanta e Ottanta, e mentre si radicalizzano le fratture tra linea orfico-lirica, con la sua declinazione tragica, diversa ma in filiazione, e linea sperimentale, attenta al plurilinguismo e a un riuso critico della tradizione, alla fine dei Novanta appaiono a stampa, con profili già definiti e personali, alcuni degli autori che leggiamo oggi. Penso, tra gli altri, a Marco Giovenale e Andrea Inglese.

Il divorzio tra le due linee, quella che coltiva il «mito delle origini» di ascendenza deangelisiana (Simonetti 159-63) e conserva aspirazioni liriche, e quella che coltiva, invece, la pratica della sperimentazione senza mai abbandonare la materialità della lingua e della forma, manifestando aspirazioni neo-neo-avanguardiste, appare insanabile e, con sempre maggior chiarezza, ideologico e politico.

Naturalmente, non estraneo a certi cambiamenti della composizione in versi, come pure di quella in prosa, è l'organica e crescente diffusione del computer e del web.

Forse il momento in cui davvero si verifica una cesura nella storia poetica dei nostri ultimi decenni, il momento in cui prende avvio la scrittura che, maturata, si scrive oggi, è il decennio dei Novanta, quando agiscono (in impossibile convivenza e con vicendevoli stoccate, implicite o esplicite) esperimenti nei modi proposti da *Altri luoghi* o da *Baldus*, punte speri-

L'immagine riflessa delle strutture letterarie

Cecilia Bello Minciocchi

mentali presto esplose in disaccordo come quelle del Gruppo '93 e nuova declinazione del lirismo tragico di Deangelis, ad esempio, in una poetessa come Antonella Anedda che di fatto, però, lo stravolge immettendo nella sua attenzione all'inermità, alla sofferenza altrui, una lingua vibrante ma anche petrosa, isolana, pungente, e non per questo meno evocativa o meno attenta al lessico del *pathos*. Gli esordienti, le nuove voci poetiche – Marco Giovenale, Andrea Inglese – non caratterizzano ancora il decennio ma preparano il proprio terreno per le scritture dei primissimi Duemila.

Dopo questo attraversamento parzialissimo, crudele, non certo panorama o riordinamento storiografico, ma transitivo selettivo, critico, anzi, *in votis* propriamente *correttivo critico*, sarà lecito chiedersi cosa resti, anche a livello parcellare, delle esperienze dei trent'anni che hanno chiuso il Novecento nelle esperienze poetiche a mio giudizio più interessanti negli anni Duemila.

3. La ricetta

Dagli anni Settanta continua ad agire, intanto, un insegnamento sanguinetiano. Per *Femminimondo* di Alessandra Carnaroli (2011) vale la 'ricetta' di "Postkarten 49": «per preparare una poesia, si prende "un piccolo fatto vero" (possibilmente / fresco di giornata)» e lo si rende «memorabile» (*Segnalibro* 209) – datata nell'indice «marzo 1976». Che il rimando sia in Carnaroli consapevole o inconsapevole, nei presupposti non muta l'approccio compositivo al testo. E tuttavia le differenze sono nette: mentre Sanguineti ha come scopo una pietanza «gustosamente commestibile, una specialità / verificabile», Alessandra Carnaroli, che pure prende «un piccolo fatto vero», non cucina una vivanda «gustosamente commestibile», ma soltanto – e però dolorosamente – «verificabile». I testi del suo *Femminimondo* sono durissimi, indigesti sempre, difficilmente fronteggiabili nell'orrore che dicono e nel tono, nell'andamento ritmico e nelle armoniche delle singole voci che quel dolore incarnano. Punti di contatto con la ricetta sanguinetiana sono il «fatto vero» e l'«effetto V», il brechtiano *Verfremdungseffekt*, lo straniamento del lettore che in Sanguineti scaturisce dal distacco ironico e in Carnaroli invece dall'adesione tragica. E tutto il resto è distanza, tra Sanguineti e Carnaroli, perché Carnaroli non calca affatto il terreno dell'ironia. Ciò che le urge è il vero – l'orrifico vero –, ciò che sembra impronunciabile e che lei invece affida alle voci convocate sulla pagina, a una lingua ricostruita dall'interno, pare, e plasmata in modo da scavare il lettore, da straniarlo e svegliarlo.

Femminimondo ha un sottotitolo – *Cronache di strade, scalini e verande* – che potrebbe apparire mite, leggero, con venature quasi crepuscolari, e invece le poesie che lo costituiscono sono tutte cronache di morte. E le "Sfilate" – come recita una sezione – sono figure che "sfilano" in una passerella sinistra, in una galleria di ritratti costruiti dalla cronaca buia, e al tempo medesimo queste figure, queste vite, sono *grani sfilati via* da una collana, da un rosario, grani tutti sparsi e persi. Le posizioni sono dichiarate: «i fatti a sinistra, le colpe a destra, le donne nel mezzo». Ogni testo è un testo a fronte: a sinistra un succinto, rastremato fatto di cronaca di cui non si danno dettagli identificativi ma solo una scarna data e un nudo evento – «mercoledì / cinque maggio / duemiladieci / romeno uccide / lamoglie / a coltellate» (16) – a destra il suo sviluppo, o meglio la sua voce poetica, un "io" che riferisce per minuzie ed ellissi, permettendo tuttavia di ricostruire l'orrore nella sua integrità. Più spesso chi dice "io" è la vittima, voce che provoca straniamento perché parla mentre muore o dopo morta: «non mi dare ventotto coltellate / che mi confondi la destra con la sinistra / la maglia di lana con la pelle» (17); «sono cascata / ma sono restata attaccata alla bicicletta / mica l'ho lasciata neanche se mi hanno sparato in fronte / si vede la foto mia con un lenzuolo sopra» (43). La donna pronuncia un monologo interiore a caratura povera, esprime la sorpresa di fronte a un assassino che arriva fra pentole e strofinacci, alla stazione della metro o al ristorante dell'Ikea, racconta

L'immagine riflessa delle strutture letterarie Cecilia Bello Minciocchi

gli ultimi sguardi sulle cose in una pietosa (e commovente) *epoché* di giudizio morale. Talvolta – ma non per questo con esito meno straniante – chi racconta in prima persona è chi usa violenza o chi uccide. Effetto raggelante, perché anche queste voci si tengono, per ragioni opposte, lontane dal giudizio: «eri davanti all'agip e non dovevi fare benzina stavi con lui / stavi abbracciata e io ho fatto a metà / come si fa con le pasticche del cuore / mezza la mattina e mezza all'inferno / sei caduta come l'olio / che muore piano sugli scalini» (35). In questo libro anche le pulsioni omicide e brutali sono viste dall'interno.

Vittime sono «damoglie», «la verginità / della figlia», «duedonne», «dafilippina», una «turi-stafrancese» violentata, una «tunisina» segregata con la figliuola, una «prostituta». Vittime compattate in oggetto, reificate in una categoria socio-culturale, assottigliate dal saldarsi di articolo e nome o di nome e aggettivo.

A fare «memorabili» le parole, le poesie di *Femminimondo* – questo poi era il senso ultimo, *mutatis mutandis*, della ricetta sanguinetiana, e, si è visto, anche di poetiche successive – sono il trattamento poetico della lingua e l'articolazione della sintassi e dei versi. La cultura popolare preme con tutta la sua immediatezza, la fisicità si fa tattile e minuta, casalinga e sinestetica. Vira in metafore o in similitudini con oggetti quotidiani: l'osso si spacca «come pane secco» (65); i pugni lasciano «i timbri con le nocche come le facce di pucci» (41); la donna morta si spande a terra come fa l'olio quando si cerca il «malocchio»; e «la pelle è un foglio che finisce subito / ti resta tra le dita solo la carne» se muori ustionata e l'aria ti diventa «una gonna di carta vetrata» (25) (cfr. Bello Minciocchi, «*Femminimondo* di Alessandra Carnaroli» 98-9).

Nella sua poesia più recente Carnaroli non ha abbandonato la strada di *Femminimondo*, intrapresa, va detto, quando ancora poco o nulla si parlava di femminicidi, men che meno in poesia. I suoi testi sono a volte più brevi, ora, e spesso accompagnati da disegni angolosi, dal tratto marcato e un po' espressionista, disadorni e mai armonici, come non armonici sono i suoi versi, spinti sempre più verso un'elementarità piana, un depauperamento della lingua. Si pensi all'abbassamento allo sguardo d'infanzia, e di un'infanzia offesa, in *Primine* (2017), o al tema della malattia e del ricovero ospedaliero, in *Ex-voto* (2017), in cui un tratto assai interessante, peculiare della scrittura di Alessandra Carnaroli, è il rapporto con l'idea del sacro, con la fede religiosa delle diverse voci, spessissimo proprio *religio* in senso lucreziano, ovvero pura superstizione, o contrattazione con un'idea del divino che, volendo portarsi via una vita qualsiasi, il malato immagina – o spera – possa abbassarsi allo scambio: «maria vergine santa / non sono arrivata / ai quaranta / fammi la grazia / accollati / il nodulomaligno / portati via cheneso / nonna». Ove ben si vede la saldatura, l'univerbazione di due o più termini investiti di senso e di *pathos*. Il «nodulomaligno» che è un'entità sola, è il nome che condensa, annoda il male; e «cheneso» è la *qualunque* altra vita da offrire in cambio, da pronunciare in fretta, con un soffio solo, svelto svelto e sottovoce.

4. La questione della forma

L'uso di strutture metriche chiuse che aveva caratterizzato certa linea negli anni Ottanta torna oggi nelle composizioni di alcuni poeti, in parte legati ad alcune esemplarità neometriche, in parte sensibili alla tradizione della neoavanguardia e soprattutto alla pratica del montaggio.

Propongo due esempi: la poesia di Adriano Padua, che molto deve, per sua stessa ammissione al magistero di Gabriele Frasca, e quella di Ivan Schiavone, più radicalmente legato alla tecnica del montaggio (almeno considerando le opere prodotte fino ad oggi) e all'esempio della neoavanguardia che per alcuni autori dei nostri giorni continua ad essere produttiva.

Scelgo per entrambi un sonetto, perché entrambi lavorano dedicando particolare attenzione al ritmo del testo, alle ripetizioni di cellule fonetiche, alla costruzione retorica, a tutto ciò che da qualche anno a questa parte scandalizza un altro, diverso, fronte poetico.

L'immagine riflessa delle strutture letterarie

Cecilia Bello Minciocchi

In entrambi, Padua e Schiavone, mi preme intanto rilevare la mancanza di fiducia nella comunicazione, che non può essere ripristinata neppure attingendo ai congegni ereditati dalla tradizione: il ricorso alle forme chiuse non costituisce un riparo, ma un meccanismo da mettere in questione e rinnovare.

persevera la notte a farsi breve
per fasi si consuma in lievi lune
sparge versi catodici a gragnuole
verbi come potere e idiomi idioti

la polvere dell'odio e dell'oblio
piove dal basso cielo a mezzi termini
sulla metropoli tra i suoi perimetri
a spegnere le luci artificiali

è l'ora in cui i sospiri si decifrano
fissando a testo frasi ed afasie
in tracce d'anidride che consumano
cerimoniali stasi d'apoetiche
altre parole in sonno sulle labbra
degenerate a vuoto quotidiano. (Padua 47)

Il sonetto, dalla *Presenza del vedere* del 2009, si presenta in struttura quasi classica – diviso in due quartine e un sestetto compatto, a saldare in blocco unico le canoniche due terzine –, è un notturno urbano punteggiato da contrasti lessicali: «lievi lune» stridono con «versi catodici», e a sua volta «catodici» stride con il letterario «gragnuole», «oblio» con «metropoli», «luci artificiali» con «sospiri», «anidride» con «cerimoniali». In questo sonetto, l'opposizione determinante, nodale, è quella che dispone il *perseverare* e il *consumare* l'uno di fronte all'altro, in una dialettica che non può risolvere in sintesi: il tempo persevera, conosce fasi e andamenti stagionali, tutto il resto, parola compresa, si consuma, è questo il processo dominante e irreversibile, questo l'unico verbo reiterato. Anche gli accenti comunicano sottili slittamenti: «odio» e «oblio», che all'occhio offrono identica sequenza di vocali, all'orecchio offrono invece sillabazione e accenti diversi; le rime non soccorrono, mancano, le allitterazioni hanno carattere diverso tra loro: una volta suadenti, liquide e suggestive come «lievi lune», capaci di suggerire un lirismo subito negato (le «apoetiche / altre parole»), e una volta secche e fastidiose, occlusive, spinte a un 'ottuso' paragramma di sapore zanzottiano come «idiomi idioti», connessione tra un termine tecnico e uno del linguaggio ordinario e basso. Un terzo quasi dei versi – cinque su quattordici – chiude con ritmo sdrucchiolo. Il testo ha spiccato carattere metapoetico, riflette sul linguaggio e sulla possibilità di mettere a testo enunciati e impedimenti dell'articolazione, «frasi ed afasie». La realtà è desolata, in nessun modo armonizzata, rinsaldata o rassicurata dalla forma metrica, che se pure è argine esterno, orlo di confine, fors'anche appiglio, tuttavia non risolve né – se si guarda ai sonetti vicini – rimane stabile. Gli «idiomi [sono] idioti», «a testo» si fissano «frasi ed afasie», espressioni o comunicazioni disturbate o lacunose, a singhiozzo, mentre «parole in sonno sulle labbra» sono corrotte, «degenerate in vuoto quotidiano». In un titolo del 2008, le *Parole* erano già *cadute*. L'esempio dato, «persevera la notte a farsi breve», appartiene alla sezione “Meccanica”, ed è solo uno dei sonetti scomposti in vario modo, e talvolta abrasi, ridotti magari a due quartine solitarie, o spezzati in sette distici, prolungati in caudati, o in doppio ottetto. Altrove, sempre nella *Presenza del vedere*, un sonetto ‘eroso’ nella lunghezza dei versi (dominato da settenari con pochi endecasillabi come punte di resistenza, isolate e disadorne, e con un verso ‘vinto’, si direbbe, logorato più degli altri, che dice del *cedimento* delle forme); esprime la dilagante incertezza, il

L'immagine riflessa delle strutture letterarie
Cecilia Bello Minciacchi

tremite delle parole, il franare delle sillabe, il vuoto delle frasi fatte, in una struttura che del sonetto capovolge anche la partizione classica:

osserva queste sillabe
di scatto comparire e dopo porsi
come non mai accadute

guardale dentro incidere
in noi franare forme
farle cedere

è tutto come fosse quasi inutile
fatto di sintomatiche altre frasi
piene di circostanza
di vuota cortesia

ridotta alla presenza
precisa di quel quasi
tremando le parole in moltitudine
vacilla la poesia. (Padua 59)

Più che la chiusura della forma, in questo caso, risalta la sua variazione continua, la sua incertezza, il suo cedere alle forzature e all'abrasione. La forma è investita del vacillare della poesia, dal suo non trovar pace, dall'impossibilità di ghermire e indicare una soluzione irenica.

Qui niente si muove, qui tutto è stasi.
Qui non abita più figura d'uomo
ardente d'amore e odio che le basi
svelga dei simulacri in cui s'avvolge.

Qui è attesa dell'attesa, le sirene,
la resa all'illusione che è la vita
schiacciata a questa roccia che sostiene
il senza senso, l'uomo e le sue bolge.

Qui è il fondo dell'esistente: l'umano
ridotto a oggetto artificiale domo
da fiera fera ch'era a sforzo vano.

Qui il luogo dall'esproprio devastato
qui le forze spente, la fiamma avita
estinta, qui l'errante e l'impiccato. (Schiavone 5)

Questo sonetto costituisce l'ingresso al terzo libro di poesie di Ivan Schiavone, *Cassandra, un paesaggio*, del 2014. È la soglia testuale da mettersi in relazione con i versi di Amelia Rosselli in epigrafe al libro: «ma non è vero che il domani sia sicuro / e non è vero che l'oggi è calmo». Il libro si apre dunque nel segno della negazione, «Qui niente si muove», e di questa negazione risuonano in eco i versi dell'esergo, «non è vero... / e non è vero...». Porre in connessione i due testi dà un'indicazione immediata: la «stasi» denunciata nell'*incipit* del sonetto non va intesa come situazione di «calma». Del distico rosselliano, in sé chiarissimo e chiamato a dare la tonalità a tutto il libro, Schiavone non indica la fonte, rintracciarla, tuttavia, è una presa di responsabilità critica. Individuato il testo d'origine, che si trova in *Documento*, si sco-

L'immagine riflessa delle strutture letterarie

Cecilia Bello Minciacchi

pre che il distico di Rosselli è l'*explicit* di "Il freddo fa paura il sangue anche", poesia composta da tre strofe di cinque versi, non un sonetto, dunque, ma un 'quasi sonetto', ovviamente senza la regolarità metrica degli endecasillabi (un verso è addirittura un quinario, gli altri modificano estendono o accorciano di poco il cosiddetto verso 'principe' della poesia italiana) e senza rime. Ma al di là della 'quasi' corrispondenza metrica tra sonetto liminare ed esergo, possono apparire rivelatori alcuni nuclei tematici della fonte rosselliana: «il freddo [che] fa paura» o addirittura «il freddo / [che] ha freddo», il «mare [che] ha fonti imbalsamate» – si pensi alla «stasi», all'«attesa dell'attesa», alla «resa all'illusione che è la vita / schiacciata a questa roccia», alle «forze spente», alla «fiamma avita / estinta» nel sonetto di Schiavone. La vitalità è soffocata, i movimenti accennati, rilanciati da qualche enjambement, ma poi bloccati: il sonetto è aspro per struttura di contenimento e lessico inattuale. «Qui», l'avverbio reiterato in anafora, demarca lo spazio e la condizione storica, non è solo un *hic est*: insieme all'uso del presente verbale incardina il testo all'*hic et nunc* di una condizione diffusa, assoluta, condivisa. Il paesaggio (nel titolo dell'opera e nel sonetto) è il nostro presente desolato, inabitabile, ribattuto dall'iterazione ossessiva dell'avverbio che contribuisce a dare consistenza strutturale, formale, al testo e alla «stasi», e al tempo medesimo ci chiama a prendere coscienza del presente in cui siamo ingabbiati, che si ripete ciclicamente: ogni partizione si apre con il «Qui» che nell'ultima terzina, amara e disillusa, è replicato in ogni verso prima della chiusa su due figure dei Tarocchi. La stasi non significa tranquillità ma stagnazione, blocco, il movimento è illusorio – «niente si muove», e anche le inarcature tra verso e verso non sono liberatorie –; la condizione è disumanizzata, reificata, e ogni sforzo è «vano». In un sistema di rime non del tutto canonico, alcuni cortocircuiti si caricano di senso, così la rima *avvolge : bolge*, che sembra stringere, intorno all'uomo, le spire di una soffocazione infernale; così *umano : vano*, che amplifica il disincanto, massime se si considera il termine che racchiude al centro, *domo*; così la rima grammaticale *devastato : impiccato*, investita di un senso terminale e di una *pointe* espressionista; e così, infine, l'inclusiva *vita : avita* che rende definitiva e immedicabile la perdita di senso e di valori del passato, con scelta aggettivale di patina lievemente antiquaria.

La struttura metrica non basta a interpretare il testo, ma la forma chiusa di questo *introibo* serrato, cadenzato, dall'incedere freddo, non è appiglio ma raggelante motivo di sgomento, è reale e allegorica mancanza o negazione di vie di fuga.

La dimensione artigianale – più volte ricordata da Frasca – del lavoro metrico e lessicale, lungi dall'essere l'unica via praticabile in poesia, oltre a rispondere alla finalità etica e alla memorabilità, favorisce uno degli scopi che Elio Pagliarani, sulla scorta di Pound, attribuiva alla letteratura, dunque anche alla poesia, quello di «mantenere in efficienza, per tutti, il linguaggio», e alcuni poeti, senza fare proselitismo né corpo contro altri poeti, senza bandire tecniche compositive, sembrano tener fermi proprio i due punti evidenziati da Pagliarani: *per tutti ed efficienza del linguaggio* (Bello Minciacchi, "La manutenzione del linguaggio"). Il che significa, anche, aver fiducia nelle possibilità di circolazione sociale e salvaguardia contestativa della cultura, cioè «credere a una funzione sociale della letteratura», ma vale la pena leggere il passo per intero:

La funzione è quella di mantenere in efficienza, per tutti, il linguaggio. Ha detto Pound; "Mantenere in efficienza il linguaggio è altrettanto importante ai fini del pensiero quanto in chirurgia tener lontano dalle bende i bacilli del tetano". Ciò vuol dire che, ne sia consapevole o no l'operatore, si assume un atteggiamento di contestazione nei confronti dei significati socialmente dati: si verifica la semanticità del sistema, quanto di usura, di prevaricazione e di innovazione anche (cioè non sempre necessariamente esclusivamente valori di segno negativo, ma tutti inquietanti, tutti di scompenso rispetto alla norma) le altre istituzioni sociali, storiche, hanno esercitato ed esercitano su quella fondamentale istituzione sociale, storica, che è la lingua (Pagliarani 108).

5. Altre esperienze poetiche: ricerca e assertività

Con il senno di poi ho capito di essere sempre stato interessato alla poesia. Al Pomona College, per rispondere alle domande sui Lake poets, i poeti laghisti, iniziai a scrivere alla maniera di Gertrude Stein, cioè usando una tecnica ripetitiva e incoerente. Mi diedero il massimo dei voti. La seconda volta che ci provai mi beccai un'insufficienza.

John Cage, Prefazione a *Silenzio*.

Nella prudenza con cui tendo lasciare aperti molti degli interrogativi critici che mi pongo costantemente, mi sento di dire, tuttavia, che non mi persuadono sospetti e limitazioni nell'uso delle tecniche, e neppure definizioni restrittive o escludenti pur largamente condivise. Tra queste quella di poesia, o più ampiamente 'scrittura di ricerca' che, buona approssimazione per indicare una distanza dalle avanguardie prime e seconde, ma una loro sostanziale e ancora produttiva conoscenza, è pur utile a evidenziare un lavoro su nuove tecniche procedurali e a marcare una distanza netta da esperienze performative, spettacolari o liriche oggi assai fiorenti, o da linee poetiche più pacificate e assunte in toto da grandi case editrici. La perplessità sulla definizione non incide, però, sulla lettura critica delle singole, diverse esperienze cui va riconosciuto un importante e serio lavoro di messa in questione delle strutture poetiche e dei generi, nonché dei linguaggi e della commistione con altri codici artistici, e per contro una sperimentazione di scritture elencative e installative.

Il gruppo gamm, creato nel 2006 da Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Massimo Sannelli, Michela Zaffarano, ha svecchiato senz'altro l'orizzonte poetico italiano, vi ha immesso germi di altre scritture, soprattutto francofone e anglofone, ma non solo, proponendo traduzioni inedite, e questo, come sempre nei casi di apertura all'esterno, è sicuramente una ricchezza, una spinta propulsiva soprattutto per la nostra cultura un po' plantigrada, o troppo aristocraticamente convinta, ancora, della propria supremazia linguistica/poetica. La presenza di gamm, che ha subito nel tempo nuovi ingressi redazionali, è tuttora vivacissima e plurale: non rivista, né editore, gamm «_ dà ospitalità alla ricerca, tutto qui. _ bassa fedeltà, bassa risoluzione, frammenti, installazione, non performance, non spettacolo. _» (gamm.org/about/). Da anni stanno compiendo (anche) quella funzione già svolta dalla neoavanguardia, e a questa da alcuni (non ultima Amelia Rosselli) rimproverata, perché considerata riproposta con crismi di novità di soluzioni stilistiche e procedurali già vive oltre i nostri confini. Ma si tratta di un rimprovero ingeneroso, che non tiene conto della lentezza con cui si muove abitualmente l'Italia. Come dimostrano prove testuali note, da *Prosa in prosa* – «sia chiaro, se c'è una provocazione in gioco, viene da molto lontano. Di prosa in prosa parla da una ventina d'anni a questa parte il poeta e critico francese Jean-Marie Gleize» (Giovannetti, "Dopo il sogno del ritmo" 5) – alle scritture più recenti prodotte da Giovenale, Zaffarano, Bortolotti, l'esempio francese è stato ormai ben assimilato, ed è stato importante anche per autori non legati, inizialmente, a quest'area, ad esempio Gilda Policastro, per i quali «la conoscenza di certi autori francesi viene considerata come cruciale per elaborare nuove pratiche di scrittura e letteratura in Italia», e questo è senz'altro un dato interessante, poiché «nulla» situava «Policastro in prossimità di quelle scritture francesi, almeno al momento della pubblicazione di *Prosa in prosa*» (Inglese 98). E più volte, di recente, in presentazioni e letture

L'immagine riflessa delle strutture letterarie Cecilia Bello Minciocchi

pubbliche, anche un poeta come Guido Mazzoni ha dichiarato l'importanza di aver conosciuto prospettive teoriche e materiali proposti da gamm.

Si possono felicemente dare per circolanti, quindi, le scritture di Ponge e la riflessione di Jean-Marie Gleize sulla *letteralità*, nonché l'esempio di Gertrude Stein che con *Tender Buttons* fa nascere, nel 1914, «la "letteralità" statunitense» (Inglese 103).

E tra gli autori italiani più curiosi e avvertiti circolano anche testi pubblicati all'inizio degli anni Duemila nei *Cahier du Refuge* pubblicati dal CIPM – Centre Internationale de Poésie Marseille, che offrono illuminanti esempi di poesia piana, ironica, di postura non alta – si veda, che so, "Thé, théière", estratto da *Principe du tout ou rien* di Véronique Vassiliou, con le sue indicazioni e istruzioni prive di punte, domestiche, denotative e regolarmente paratattiche, accompagnate dalla fotografia di una bella teiera tonda e lucida: «La théière n'existerait pas sans le thé. La théière est ventrue contrairement à la cafetière. [...] Le thé doit pouvoir infusé tout en lenteur, dans de l'eau versée bouillante. Il aime le temps juste. Une infusion trop courte (3 à 4 minutes) ne donne qu'un breuvage pâle et fade. Une infusion trop prolongée donne un produit amer» (18).

Le scritture ospitate nei *Cahier du Refuge* sono diversissime tra loro, e così le scritture italiane che puntano all'azzeramento della retorica e all'abbandono dell'assertività. Netta, a ben guardare, è la diversità tra autori come Alessandro Broggi e Marco Giovenale, e tra questi e Andrea Inglese, come «enormi» sono le «differenze tra le due ricerche» di Mariangela Guàtteri e di Michele Zaffarano (Giovannetti, "Crocevia mediale").

Ciò che credo si debba evitare, in casi simili alle esperienze francesi e a quelle italiane centrate sulla non assertività, come d'altro canto in poetiche diverse, è il rischio che un presupposto, pur comprensibile in quanto mira o tendenza, si faccia dogma. Che le strutture retoriche siano bandite a priori, demonizzate, e così la metrica, la tecnica. Che si pretenda di respirare un'aria salvifica semplicemente scostando quanto si immagina solo veste e sopravveste e invece non smette di far parte delle dinamiche testuali.

La parola, nuda o vestita, non ci salverà, né si spoglierà delle sovrastrutture culturali, emotive, ideologiche di cui il soggetto è portatore. Non basta selezionare l'oggetto 'puro': anche quella scelta, come del resto quella che qui sto compiendo, d'autore in autore, è una scelta ideologica. Anche la semplice pronuncia di un unico, nudo, inerme lemma ha il suo portato ideologico, stante il già ricordato binomio sanguinetiano tra ideologia e linguaggio. Probabilmente non basterebbe neppure procedere verso l'anonimia, abolire la sensibilità individuale, eliminare l'espressione, o negare attivamente il sistema dell'arte nella proposta di Daniel Buren che «per certi versi incarna la forma più pura dell'iconoclastia novecentesca, quella che predica l'abolizione pura e semplice dell'arte, attraverso un esercizio di decondizionamento» (Inglese 103).

Peraltro basta andare a due testi, una poesia di Tarkos e una riflessione di Gleize, per trovare comunque impiegata la retorica. Nel caso della poesia di Tarkos "Nous formons un monde magique" (21-3), all'efficacia del testo, con i suoi risvolti ironici, concorrono figure di suono che in francese spesso giocano con omofonie allografe, figure di posizione, ripetizione con variazione, progressivo ingresso di elementi nuovi che sono comunque sottoposti a ripetizione e variazione, costruzione circolare di enunciati comuni e logori e di enunciati assurdi pronunciati come fossero nella piena normalità, a bassa voce e senza microfono per 11 minuti nel quadro delle *Deux Soirées de lectures/performances* lettura che perfettamente, ottimamente, avvolge nelle spire del circolo magico, del *mondo magico* indicato dal titolo, fino allo scioglimento finale: come ha osservato Molnár, «Le rire arrive juste à la fin comme une délivrance» (21).

Nel caso di Gleize, «scrittore e pensatore sinuoso, capace di sviluppare un discorso forte eppure ricco di sfumature e doppiofondi» (Inglese 104), possiamo trovare testi fondati su ripetizione e variazione parcellizzata e slittante, ad esempio "Voilà comment raconter l'histoire

L'immagine riflessa delle strutture letterarie

Cecilia Bello Minciocchi

animale”, che termina con un enunciato che rovescia e schiude dubbi, «Je recopie cette façon de raconter l'histoire animale» (24). O indicazioni sulla rivista *Nioques / Niok*, che Gleize aveva fondato nel 1990 parzialmente riprendendo un titolo di Ponge. Queste indicazioni di Gleize sono aperte e chiuse, circolarmente, con il medesimo enunciato nitido volutamente povero di costituenti, inserito in due contesti paratattici, con uso della punteggiatura e del periodo nominale assolutamente retorici e assertivi: «“La révolution, c'est le style” reste, pour *Nioques*, à l'ordre du jour. [...] Ne rien mentir. Altitude zéro. La révolution, c'est le style» (“*Nioques / Niok*” 15).

6. Tre declinazioni del tragico (e un corollario)

In questa parziale e obliqua ricerca di addentellati, un altro nodo di corrispondenze, sia pure tra autori molto distanti, è dato dalle declinazioni del tragico in chiave non necessariamente esistenziale o individuale.

Fin dal libro d'esordio, *Residenze invernali* del 1992, Antonella Anedda si è posta in ascolto dell'inermità, della malattia, della perdita. Di una sofferenza non privata ma condivisa e appartenente al quotidiano e ai suoi gesti. Quanto di lirico affiora da questa inclinazione, non solo è saldamente ancorato a un'osservazione e a un lessico corporeo, tangibile, ma trova anche efficaci correttivi nell'asciuttezza del dettato poetico, nelle sue forme petrose, pungenti. Il tragico è colto sia nell'isolamento e nella solitudine patiti nei luoghi di cura che sono anche luoghi di contenimento, là dove si vive in prossimità con la morte, sia in episodi di guerra, come dimostra il suo secondo libro dal titolo antifragico, *Notti di pace occidentale*, del 1999. Lo sguardo e la parola di Anedda sono concentrati su oggetti poveri e ordinari, basilari, precipitati o riflessi, correlativi di condizioni dolorose: «focalizza il dettaglio concreto per spremere la gravidanza drammatica» (Afribo 189). L'attenzione alla morte è puntuale e al tempo stesso vasta, creaturale, è elegiaca e tuttavia riflessiva, interrogantesi. Non le interessa (solo) il pianto privato ma la condivisa condizione della perdita e del tentativo di dialogo con chi è scomparso. Proprio su queste mancanze, cui nessuno può sottrarsi, si interroga un testo come “Video” – in *Salva con nome* (2012) – che reagisce a un'opera di Bill Viola, *Ocean Without a Shore*, sull'al di qua e l'al di là, sul confine tra mondo dei vivi e mondo dei morti separati da una cortina d'acqua, da un confine-lavacro.

Nel 1997, nel libro di prose *Cosa sono gli anni*, Anedda aveva scritto, nella forma lirica e insieme però interrogativa, dubitativa che le è propria: «Forse noi non esistiamo che per imparare l'alfabeto dei morti e per raggiungerli non appena saremo in grado di parlare la loro lingua. Forse chi è scomparso è solo assorto e basterebbe una parola non difficile, ma ancora sconosciuta, per farlo voltare di nuovo verso di noi» (Anedda 14). Non è un caso che questo passaggio parlante sia stato citato, qualche anno fa, da Vito Bonito che, sensibilissimo lettore di Anedda, ha declinato il tragico in movenze rastremate, con respiro spezzato, celaniano segno di privazione e orfanità, e parcellizzazione di corpi e corpicini, ossicini e manine, dando voce talora a figurine pietose e crudeli: «da bambina / seduta nel sangue / volevo sapere / cosa resta dei morti» (Bonito 15).

Tenendo a mente l'alfabeto dei morti di cui parla Anedda, nel verso che chiude la sezione 0.4 della *Signora con l'ermellino* di Florinda Fusco, troviamo un altro modo di convocare nel testo un dialogo con gli scomparsi: «*le mie briciole sono le parole dei morti perse al suolo*» (21), ove conviene notare l'enfasi posta sul verso, che non solo è epifonema del testo, e già per questo collocato sotto una lente di magnificazione, ma scritto in corsivo in un libro ampio, *Tre opere*, in cui del corsivo si fa un uso molto parco.

Mentre in Anedda l'esistenza dei vivi ha come possibile fine imparare l'alfabeto dei morti, imparare a parlare con loro, in Fusco le parole dei morti, per veloce passaggio analogico sono condensate in briciole (sue o del soggetto dell'enunciazione) e perdute, nutrimento basilare

L'immagine riflessa delle strutture letterarie

Cecilia Bello Minciocchi

ma sminuzzato e perso. In termini di trattamento e consistenza della lingua poetica, va notata anche in Fusco la matericità della parola – che significa anche matericità della scrittura. Le briciole possono suggerire scarto, frantumazione, espediente fallimentare per ‘ritrovare la strada di casa’ – come nella favola di Pollicino o in quella di Hänsel e Gretel, provengono da una forma compatta che è cibo elementare quanto scarnificato: «sono pane vuotato // *le mie briciole sono le parole dei morti perse al suolo*» (Fusco 21). Anche altro si potrebbe dedurre osservando l'attacco della medesima poesia di Fusco, «mi ricuci la pelle» (21) e le numerose immagini legate al cucire in *Salva con nome* di Anedda.

Un altro fulmineo cortocircuito tra queste autrici, un allacciamento nudo, diretto se non addirittura brusco, ma lampante: il conflitto in Jugoslavia in *Notti di pace occidentale* di Antonella Anedda e il verso, di nuovo in corsivo, e ultimo sulla pagina, «*come posso raccontarti mia bella sposa kossovara?*» (79) nella prima sequenza del *Libro delle madonne scure* composto da Florinda Fusco tra il 2002 e il 2003 e nel 2003 dato alle stampe in prima edizione.

Sono persuasa, tuttavia, che tra Anedda e Fusco occorra individuare un anello intermedio, deviante dalle rotte più battute e però ben presente in molte scritture attuali, un *tertium* che cambia l'intonazione della scrittura di Fusco nella gestione del ritmo, della parola e dell'emozione. Dietro la sua scrittura si percepisce il magistero di Mesa: l'esempio del tragico e della pietà in una poesia che contempla gesti enigmatici e non si abbandona al pietismo.

Non solo come corollario, in verità, ipotizzo per chiudere un ultimo anello, un legame (anche potenzialmente illecito) tra autrici pur diverse che tuttavia condividono, almeno in parte, carattere installativo del testo sulla pagina e sua interpretazione in voce. Un passaggio non troppo peregrino, spero, dal lavoro di Fusco a quello di Sara Davidovics, senza negare la differenza maggiore: lo sconfinamento della pratica creativa di Davidovics al di fuori del genere poesia, l'uso del disegno, della traccia sulla carta o sul suolo l'uso del filo e della cucitura, dei sassi con o senza sintagmi manoscritti, dell'intervento o azione nel territorio.

L'aggancio cerca la sua legittimità a livello solo testuale, nella qualità della scrittura e del linguaggio, nella fisicità che appartiene alle parole privilegiate da entrambe, alle parcellizzazioni di corpi. Nell'una, Fusco, le porzioni anatomiche messe a fuoco – capelli e piedi, soprattutto, ma anche volto, pelle, gambe – sono contornati da cascami o segnacoli religiosi a metà tra l'intensità rituale evocativa e il tenue pallore da rimando catacretico, ormai svuotato. Nell'altra, Davidovics, la parcellizzazione è più spoglia e portata su un piano espositivo patente, investito da luce cruda, sia perché i suoi testi, anche quelli gutenberghiani, già dal suo esordio, sono anche 'immagini testuali', sia perché obbediscono a una dinamica che *sfoglia il corpo* – Tommaso Ottonieri, introducendo *Corrente*, libro del 2006, ha parlato di uno spazio «che ha qualcosa insieme di amniotico e di decompositivo» –, oltretutto a una dinamica che ne legge più strati, in superficie e nel suo centro: «ovaia immersa», scrive isolando il sintagma sulla pagina, o «la pelle tira si srotola» (con ampio spazio bianco a separare i due predicati verbali), o ancora «lingua che prolifera // negli alveoli del battiscopa», versi in cui oggetti e corpi si scambiano, o meglio si intersecano. Nel panorama oggettuale del suo primo libro, sono ugualmente disgregati e disseminati sintagmi di cose: «il piatto della doccia», «lama di caffettiera», «filo di zucchero», il «materasso», che sembra tuttavia biologico e famelico perché «ingoia nella sua placenta».

In questa luce fisiologica e materica vanno interpretate le condensazioni dell'*uovo*, che è immagine ricorrente, e quella del *sasso*, elemento povero che sembra mineralizzare quanto di biologico è nell'uovo, o la *fluidità acquea*, la *cavità* (numerosi sono i dettagli cavi, a principiarsi dall'*utero*), la *gola*. La scrittura si fa segno grafico che cammina e percorre, cartografa lo spazio, si addensa in punti di una mappatura continua; è mobilissima, la scrittura, eppure è come piombo. O meglio, per dirla con un sintagma di Sara Davidovics, è «il peso del corpo» (39).

L'immagine riflessa delle strutture letterarie

Cecilia Bello Minciacchi

Nei dubbi e nelle perplessità sopra esposte, nel recupero sia pur brevissimo e parziale di alcuni nodi dei decenni precedenti, e nel tentativo di rileggere obliquamente, partigianamente, anche a rischio di aver torto, testi della nostra poesia recente e attuale, spero possa intendersi il significato del titolo scelto, che riconosce un insegnamento e al tempo stesso è un omaggio. Come ogni scrittura, come ogni presa di parola in pubblico, questo attraversamento è un inevitabile denudarsi e un altrettanto inevitabile asserire. Per ciò che di implicito e di esplicito rivela, è certo un parlare del poeta ma insieme un parlare anche del critico, dei suoi limiti e delle sue coordinate ideologiche. E del ruolo cui non può sottrarsi, da quando sappiamo che «il critico [...] appare responsabile della civiltà, di tutta la civiltà sotto l'aspetto della letteratura e delle arti, e resta come l'immagine riflessa delle strutture letterarie e artistiche di un'epoca» (Anceschi 46).

7. Bibliografia

- Anceschi, Luciano. "Della critica letteraria e artistica." 1959. *Progetto di una sistematica dell'arte*, Mursia, 1962, pp. 23-48.
- Anedda, Antonella. *Cosa sono gli anni*. Fazi, 1997.
- Bàino, Mariano. "Editoriale." *Baldus*, no. 0, Sept. 1990, p. 3.
- Baldacci, Alessandro. Introduction. "Il silenzio «non taciuto»: la restituzione della realtà di Giuliano Mesa." *Poesie 1973-2008* by Giuliano Mesa, La camera verde, 2010, pp. 7-12.
- Balestrini, Nanni. *Le avventure della signorina Richmond e Blackout: Poesie complete volume secondo (1972-1989)*. DeriveApprodi, 2016.
- . *L'editore*. 1989. DeriveApprodi, 2006.
- Bello Minciacchi, Cecilia. "Femminimondo di Alessandra Carnaroli." *Semicerchio*, vol. 45, no. 2, 2011, pp. 98-99. www.puntocritico2.wordpress.com/2013/02/09/recensione-a-alessandra-carnaroli-femminimondo-cronache-di-strade-scalini-e-verande-polimata-roma-2011/. Accessed May 2020.
- . "La manutenzione del linguaggio." *alfabeta2*, 21 Apr. 2019, www.alfabeta2.it/2019/04/21/5x5-poesia-italiana-dal-nuovo-millennio-la-manutenzione-del-linguaggio/. Accessed May 2020.
- Bello Minciacchi, Cecilia, and Edoardo Sanguineti. "Postfazione in dialogo." Reta et al., pp. 222-32.
- Bonito, Vito M. *Soffiati via*. Il Ponte del Sale, 2015.
- Borio, Maria. *Poetiche e individui: La poesia italiana dal 1970 al 2000*. Marsilio, 2018.
- Dal Bianco, Stefano. "Metrica libera e biografia." *L'Ulisse*, no. 16, pp. 133-139. www.lietocolle.com/2014/02/lulisse-numero-16-nuove-metriche-ritmi-versi-e-vincoli-nella-poesia-contemporanea/. Accessed May 2020.
- Davidovics, Sara. *Corrente*. Zona, 2006.
- De Angelis, Milo. *Colloqui sulla poesia*, edited by Isabella Vincentini, La Vita Felice, 2008.
- . "Dialogo con Milo De Angelis." Interview with Claudia Crocco, *Semicerchio*, vol. 51, no. 2, 2004, <http://www.leparoleelecose.it/?p=19153>. Accessed May 2020.

L'immagine riflessa delle strutture letterarie
Cecilia Bello Minciacchi

- Frasca, Gabriele. "Intervista a Gabriele Frasca. (prima parte)." *Interviwe with Claudia Crocco*, *Nuovi Argomenti*, 11 June 2013. <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/intervista-a-gabriele-frasca-prima-parte/>. Accessed May 2020.
- . *La furia della sintassi: La sestina in Italia*, Bibliopolis, 1992.
- . "L'autoritratto." *Poesia*, no. 1, 1989, pp. 59-60.
- Fusco, Florinda. *Tre opere: La Signora con l'ermellino, Il libro delle madonne scure, Linee*. Oèdipus, 2009.
- Gamm - literature, criticism, installation(s), post-poetry, asemic writing, research*. www.gamm.org. Accessed May 2020.
- Giovannetti, Paolo. "Crocevia mediale." *alfabeta2*, 17 Feb. 2019, www.alfabeta2.it/2019/02/17/5x5-poesia-italiana-del-nuovo-millennio-crocevia-mediale/. Accessed May 2020.
- . e Andrea Inglese. "Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia." *Prosa in prosa*. Le Lettere, 2009, pp. 5-15.
- . *La poesia italiana degli anni Duemila: Un percorso di lettura*. Carocci, 2017.
- Giuliani, Alfredo. "Balestrini. Parole in rivolta." *La Repubblica*, 5 Dec. 2003, www.ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/12/05/balestrini-parole-in-rivolta.html. Accessed May 2020.
- . "Impassibilità e frenesia." *Gruppo '93: La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, edited by Filippo Bettini and Francesco Muzzioli, Manni, 1990, pp. 69-70.
- Gleize, Jean-Marie. "Nioques / Niok." *Le Cahier du Refuge*, no. 55, Apr. 1997, p. 15.
- . "Voilà comment raconter l'histoire animale." *Le Cahier du Refuge*, no. 132, Nov. 2004, p. 24.
- Inglese, Andrea. "Iconoclastia artistica e il concetto di *littéralité*." *Teoria & Poesia*, edited by Paolo Giovannetti and Andrea Inglese, Biblion, 2018, pp. 95-109.
- Mazzoni, Guido. "Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia." *Ticontre: Teoria Testo Traduzione*, no. 8, Nov. 2017, www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/236. Accessed May 2020.
- Mesa, Giuliano. *Poesie 1973-2008*. La camera verde, 2010.
- Molnár, Katalin. "Christophe Tarkos: Poète de la lecture." *Le Cahier du Refuge*, no. 188, Apr. 2010, p. 21.
- Padua, Adriano. *La presenza del vedere: Radiazioni, Buio e altre poesie*. Polimata, 2009.
- Pagliarani, Elio. "Intervento." *Gruppo 63: Il romanzo sperimentale*, edited by Nanni Balestrini, Feltrinelli, 1966, pp. 104-15.
- Pasolini, Pier Paolo. "La fine dell'avanguardia." 1966. *Empirismo eretico*. Garzanti, 1972.
- Picconi, Gian Luca. "L'epoca di un'epoché: Giuliano Mesa e la storia." *il verri*, no. 46, June 2011, pp. 54-63, www.giulianomesa.wordpress.com/2018/05/21/lepoca-di-unepoche-giuliano-mesa-e-la-storia/. Accessed May 2020.
- Reta, Vittorio, et al. *Visas e altre poesie*. Le Lettere, 2006.
- Sanguineti, Edoardo. "Alfabeto apocalittico." *Bisbidis*, Feltrinelli, 1987, pp. 79-101.

L'immagine riflessa delle strutture letterarie
Cecilia Bello Minciocchi

- . "Scommettere di morire." 1977. Reta et al., pp. 208-10.
- . *Segnalibro: Poesie 1951-1981*. Feltrinelli, 1982.
- Scarpa, Raffaella. "Gli stili semplici." *Parola plurale*, edited by Giancarlo Alfano et al., Sossella, 2005, pp. 307-20.
- Schiavone, Ivan. *Cassandra, un paesaggio*. Oèdipus, 2014.
- Simonetti, Gian Luigi. *La letteratura circostante: Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. il Mulino, 2018.
- Tarkos, Christophe. "Nous formons un monde magique." *Le Cahier du Refuge*, no. 188, Apr. 2010, pp. 21-23.
- Vassiliou, Véronique. "Thé, théière." *Le Cahier du Refuge*, no. 132, Nov. 2004, p. 18.
- Zublena, Paolo. "Stefano Dal Bianco." *Parola plurale*, edited by Giancarlo Alfano et al., Sossella, 2005, pp. 897-901.