



Enthymema XXV 2020

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

Abstract – L'articolo analizza le prime nove opere uscite nella collana di poesia *Croma k* per l'editore Oèdipus. La finalità è quella di ricollegare le caratteristiche formali di queste opere a una possibile tendenza della poesia contemporanea italiana.

Parole chiave – Croma k; Poesia Italiana contemporanea; Ivan Schiavone, Oèdipus; Storia dell'editoria.

Abstract – This article considers the first nine books from the series *Croma k* (Oèdipus publishing house). The aim of the article is to link the formal aspects of these works with a possible trend of the contemporary Italian poetry.

Keywords – Croma k; Contemporary Italian Poetry; Ivan Schiavone; Oèdipus; History of publishing.

Paone, Davide. "Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 549–72.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13856>

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



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License

ISSN 2037-2426

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

È per la necessità di testimoniare ciò che eccede l'esotismo e la povertà linguistici, l'ignoranza e il riciclaggio formali, il rifugio, il consolatorio e la sciocca riproduzione, che si è sentita la necessità di dar vita ad una nuova collana di poesia, nella speranza di riuscire a dar conto di quelle esperienze che sulla consapevolezza della stratigrafia dei livelli di significazione su cui si costruisce il testo poetico, e quindi sulla progettazione dell'opera quale significazione complessa, han fondato il proprio operare estetico. (Schiavone, "Collana Croma k (Oèdipus): un'anticipazione + un programma minimo")

1. Prolegomeni di una tendenza

L'immagine del panottico utilizzata da Cecilia Bello per descrivere la congerie social-culturale in cui siamo immersi (Bello Minciocchi) appare interessante: il carcere ideale in cui ogni cella è controllata da un punto di vista dominante si presta bene a rappresentare le relazioni intrattenute tra gli attori del campo poetico contemporaneo. La percezione è che autori, lettori e critici di poesia contemporanea siano prigionieri di uno schema sociale definito da un fraintendimento del ruolo gnoseologico e sociale della poesia. Riaffermare che parlare di poesia significa innanzitutto indagare le modalità di processazione del linguaggio poetico e la relazione triadica tra produzione, fruizione e referenza è di vitale importanza. Lungi da questo intervento una semplicistica generalizzazione intorno a una crisi della poesia contemporanea o alla sua esistenza, è volontà di questo primo paragrafo provare a mostrare il paradosso per cui l'affermazione della necessità di caratteri intrinsecamente legati all'ontologia poetica possa – ed è a mio avviso auspicabile che ciò avvenga – diventare tendenza poetica.

Il cortocircuito da cui nasce il fraintendimento di cui sopra si origina negli anni '70, quando la crisi del paradigma socio-culturale fa esplodere la concezione stessa di poesia come si era evoluta con la parabola neoavanguardista. Seguendo Maria Borio: «Se prima di questo momento le poetiche dialogano con una visione di sistema, in seguito iniziano a essere concepite senza più possibilità di relazioni con essa» (Borio 12). Si tratta giocoforza di un cambiamento che segna profondamente i modi di produrre e concepire la poesia: tanto per una considerazione intrinseca, ossia perché il «neo-individualismo» porta verso l'elaborazione di un linguaggio e di una visione solipsistici, lontani dalla relazione triadica di cui sopra; quanto perché il rigetto della complessità che segue al fallimento della classe intellettuale dopo il Sessantotto si configura come un rifiuto della complessità del reale. In questi due aspetti fallisce il mandato sociale della poesia, rimpiazzata, com'è ben noto, dalla musica leggera e da altre forme di comunicazione.

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

L'aumento esponenziale della visibilità mediatica, l'avvento dei nuovi linguaggi comunicativi legati ai *social networks* e l'implosione del sistema consumistico portati dal nuovo millennio amplificano alcuni caratteri latenti della concezione poetica post-sessantottesca. Sembra che l'evoluzione della produzione poetica del nuovo millennio sia corrotta dal dominio della visibilità a ogni costo, il diktat pare essere quello dell'allargamento di pubblico, quindi del compromesso linguistico. Occorre che un pubblico allargato possa accedere alla complessità insita nel linguaggio poetico, ma perché ciò sia possibile lo stesso linguaggio poetico deve scendere a compromessi con un pubblico non sempre preparato a comprenderlo e raramente disposto ad acquisire tale preparazione. Che la questione poetica si sia risolta a un mero obiettivo editoriale, a una palinogenesi della visibilità (o della visualizzazione)? Questo per quanto riguarda gran parte della produzione per lo più lirica che circola in forma cartacea e sul web: vi sono delle produzioni, tanto sperimentali quanto liriche, che in questi anni si sono imposte all'attenzione dei critici per qualità e programmaticità.

I problemi legati alla crisi della poesia – sempre se di crisi vogliamo parlare – sono allora di due ordini: la questione del linguaggio sembra passare spesso in secondo piano rispetto alla comprensibilità, percepita come urgenza; d'altro canto mi sembra che gli stessi attori del panorama contemporaneo spesso faticino a comprendere come la poesia si sia adattata al cambio di paradigma epistemologico verificatosi con la transizione post-moderna e l'avvento dei nuovi media, sopravvivendo, nonostante la perdita di funzione sociale, non per sforzo eroico di chi tenacemente si ostina a produrre e a fruire poesia, ma per «naturalità fisiologica», come sosteneva Edoardo Cacciatore (Cacciatore 9).

Ecco che la collana Croma k si propone di costruire, all'interno del caotico panorama contemporaneo, un edificio solido perché fondato sui caratteri intrinseci del linguaggio poetico, non su speculazioni riguardanti le poetiche o sul ruolo sociale della poesia (ovvero sulla sua assenza). E se il porre al centro di una nuova tendenza quei tratti formali che fanno del linguaggio un linguaggio poetico può sembrare assurdo, ritengo ancor più assurdo che, in alcune letture, tali tratti formali non siano affatto considerati, come se parlare di poesia fosse possibile senza che sia presente un linguaggio poetico.

Il programma minimo della collana, dunque, non si sofferma su una vera e propria *tendenza* – definirla tale è stata inizialmente una mera provocazione. Porre a tendenza il significato etimologico della poesia contro l'epidermismo diffuso rimette al centro il *fare* della poesia, la stratificazione di ogni livello espressivo della testualità, per arrivare (o meglio per tendere) a una significazione piena. Non una vera tendenza ma un vero processo poetico, che diviene tendenza per necessità dei tempi.

Attraverso questo procedimento la poesia può riappropriarsi del ruolo che le compete in quanto arte: atto di fede epistemologico nella possibilità di un processo di significazione del reale; quindi perno di verità perché, attraverso tale processo, si può giungere a una comprensione del mondo; infine, da un punto di vista socio-culturale, «strumento [...] di propriocezione di una determinata comunità in un dato momento storico» (Schiavone, «Collana Croma k»). Stante la concezione di poesia come strumento di conoscenza, resta da affrontare il contesto contemporaneo. Lo stesso programma minimo della collana afferma la divisione dello scenario culturale in cui ci troviamo a vivere: da una parte la ripetizione dell'identico dovuto al dominio capitalista, dall'altra i frammenti della tradizione destrutturata dopo l'esplosione del secolo scorso. Di conseguenza la scelta artistica è duplice, «tra la testimonianza di un immaginario colonizzato e il tentativo di rappresentare la complessità culturale in atto, complessità che se da un lato ingenera l'angoscia dell'insensatezza, dall'altro suscita l'ebbrezza della confusione tra le culture del mondo, in un processo di autodefinizione che si va svincolando da qualsiasi identità monolitica» (Schiavone, «Collana Croma k»). È la definizione del proprio *habitus* a posizionare artisticamente – e politicamente – gli attori in scena.

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

Nel caso di Croma k l'ago della bussola punta inesorabilmente verso una complessità totale, non tanto voluta o cercata, quanto necessitata. Mi sembrano pertinenti le parole di Colangelo, che definisce la poesia «come ricerca e realizzazione progettuale di potenziali risorse ritmiche, [...] una sorta di teoria della conoscenza, riconoscibile in forma addirittura strategica» (Colangelo), contestualizzando il lavoro poetico (produzione e critica) nella ricerca di tensioni che diverranno, forse, in prospettiva storica, tendenze. Nelle opere di Croma k questo modo di intendere la tensione poetica come elemento primigenio è veicolato da tre canali, come sostiene ancora Cecilia Bello in una breve intervista rilasciata in occasione della presentazione della collana (l'11 maggio 2019 presso la Biblioteca Chiesa Rossa di Milano): il dato formale, la coscienza della parola poetica e l'aspetto politico.

Il dato formale si concentra sulla costruzione micro- e macro-testuale dell'opera. I procedimenti formali attuati nelle opere della collana rendono esplicito uno dei ruoli fondamentali della poesia: mantenere vitale il linguaggio contro la catalessi indotta dal sistema consumistico. Già Pound e Pagliarani sottolineavano la necessità di mantenere in efficienza il linguaggio; tale modo di intendere il lavoro del poeta è ereditato da una forte tradizione novecentesca per cui la poesia è l'«unica possibile voce della *restituzione* delle cose ad un senso attraverso la morte al mondo quotidiano, all'ideologia del consumo» (Patrizi 13). Gli autori della collana sfruttano il dato formale per enfatizzare l'autonomia dei livelli di significazione dell'opera, un'autonomia che non esclude affatto la co-relazione, anzi la innesca e la sorregge, che mette in tensione tra loro i processi di significazione dei vari livelli per restituire un discorso che preservi la complessità del reale.

La coscienza della parola poetica riguarda il controllo degli strumenti a disposizione per gestire l'autonomia e l'interdipendenza dei livelli di significazione. Questa propriocezione linguistica lascia intendere anche la consapevolezza del ruolo problematizzante della poesia, cioè che il compito dell'opera non sia quello di semplificare la realtà per renderla fruibile al lettore, ma al contrario quello di imbrigliarne l'ineffabile complessità entro le maglie del linguaggio, e non per spiegarla o comprenderla, bensì per esperirla.

L'aspetto politico, infine, implica la prassi del fare poesia, il trattamento del materiale verbale. Questo terzo aspetto risulta essere il punto di fuga dei primi due: se il dato formale e la consapevolezza linguistica permettono lo svolgimento dell'opera, l'aspetto politico è il rifiuto della resa alla quotidianità, l'attuazione di un agire al servizio di tutti, che possa mettere il lettore in relazione critica con la contemporaneità. Questa criticità permette di rompere le catene della schiavitù semantica, svincolarsi dall'automatismo di un senso dato a priori a una realtà in continuo movimento. La presa di coscienza che deriva da un tale modo di intendere la poesia influenza direttamente il rapporto tra l'uomo e il mondo, il suo agire politico, oltre che sociale.

Per queste ragioni, rapportate al panorama poetico contemporaneo, credo sia corretto affermare che la pubblicazione ancora *in fieri* della collana Croma k non si limiti a designare un insieme di tensioni, ma si configuri già oggi come vera e propria tendenza poetica.

2. La collana

La verità, è un'agonia che non finisce mai. La verità di questo mondo è la morte. Bisogna scegliere, morire o mentire. Non ho mai potuto uccidermi io. (Céline, *Viaggio al termine della notte*)

Croma k nasce nel 2016 dall'idea di Ivan Schiavone di creare una collana editoriale che possa tracciare un solco nel panorama poetico contemporaneo. Un solco che sia al tempo stesso testimonianza, scavo speleologico nelle viscere della tradizione che si sta scrivendo, e terreno

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea Davide Paone

fertile nel quale far germogliare – o quantomeno offrire un luogo di accoglienza – a una certa maniera della poesia contemporanea.

Le opere che confluiscono nella collana sono caratterizzate da una grande eterogeneità tanto dal punto di vista tematico, quanto da quello formale. Ma in entrambi i casi – e quindi nella scelta editoriale – vi è un'affinità di intenti e di intesa riguardo agli aspetti che abbiamo preso in considerazione nel primo paragrafo.

Le uscite fino a oggi sono nove¹:

- Lorenzo Durante, *Quarantore*, 2016
- Vincenzo Frungillo, *Le pause della serie evolutiva*, 2016
- Federico Scaramuccia, *Canto del rivolgimento*, 2016
- Ada Sirente, *L'ampiezza dello spettro*, 2016
- Laura Liberale, *La disponibilità della nostra carne*, 2017
- Alessandra Carnaroli, *Ex-voto*, 2017
- Vincenzo Ostuni, *Faldone zero-trentasette (Estratti II)*, 2018
- Vito Bonito, *fabula rasa*, 2018
- Fabio Orecchini, *Figura*, 2019

L'indagine muove inizialmente dalla ricerca di alcune macro-tematiche trasversali a tutte le opere: la colpa-responsabilità, declinata spesso nella sotto-tematica del rapporto genitoriale (creatore-creatura), il corpo-linguaggio e la morte (a cui si lega spesso il tema della malattia). Tuttavia l'analisi tematica si infrange su alcuni ostacoli che spostano l'attenzione dello studio sui procedimenti formali con cui i testi sono costruiti.

Nella convinzione che l'unico approccio possibile al fine della lettura critica di un testo sia la centralità delle modalità con cui il testo stesso viene edificato, risulta difficile mostrare nel concreto l'attuazione di macro-tematiche che spesso coinvolgono piani superiori del discorso. Nella maggior parte delle opere prese in esame, le tematiche che si voleva porre al centro della trattazione non sono oggetto testuale della poesia, bensì meccanismi che innescano una relazione – e in questa attivano il loro processo di significazione – tra testo e fruitore: questo carattere extratestuale complica l'individuazione delle strategie testuali, a meno di non chiamare in causa teorie distanti dall'obiettivo posto in essere da questa analisi (per esempio imprescindibili risulterebbero essere alcune nozioni sulla teoria della ricezione del testo, per non parlare di riflessioni filosofiche di più ampio respiro). In ultimo, le macro-tematiche individuate come *trait d'union* delle opere della collana possono essere ricondotte tutte sotto un'unica area semantica: quella dell'elaborazione del lutto.

Le occorrenze di termini orbitanti intorno al campo semantico della morte e del lutto possono innescare interessanti riflessioni circa alcune procedure adottate dagli autori: meno ricorrente è uno specifico campo semantico (quindi la presenza di meno termini riconducibili a tale campo semantico) più la trattazione del tema preso in analisi è spostata dal piano lessicale all'elaborazione di procedure formali del testo (oppure a procedure extratestuali). Certo la bassa ricorrenza di un campo semantico come quello della malattia, per esempio, può indicare semplicemente che in quell'opera il tema non sia affrontato dall'autore. Alcune riflessioni saranno riprese più avanti nell'analisi dei singoli libri. Nella tabella che segue registriamo le occorrenze dei termini di otto aree semantiche:

¹ L'articolo è stato scritto nel 2019. Oggi si contano altre due pubblicazioni: G. Caserza, *Opus papai II*, 2019 e L. Mari, *Querencia*, 2019.

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea
Davide Paone

	Colpa	Corpo	Lamento	Lutto/ Dolore	Malattia	Morte	Sepolcro	Vuoto/ Assenza
Durante	1	2	18	20	1	66	22	23
Frungillo	6	8	7	10	2	18	2	7
Scaramuccia	0	8	11	6	1	7	4	8
Sirente	0	7	4	8	1	7	1	1
Liberale	3	7	1	3	0	9	4	1
Carnaroli	0	2	1	16	23	8	0	1
Ostuni	2	17	14	9	1	28	2	18
Bonito	1	6	4	8	2	36	0	15
Orecchini	0	11	1	4	5	18	0	9

Il lutto permette di cogliere in un sol punto tutta la complessità della trattazione tematica che si voleva ottenere dall'indagine. Il tema della morte e della sua presa di coscienza ci pone di fronte all'interrogativo per eccellenza dell'animo umano. Se da un lato può sembrare banale ricollegare un discorso sulla poesia alla complessa dicotomia vita-morte, dall'altro ciò permette di inquadrare lo strumento poesia nel vivo della trattazione della materia umana e, non da ultimo, inserire il discorso entro una tradizione secolare che riassume – senza bisogno di spendere ulteriori parole e per dirla in tono provocatorio – di cosa si debba e di cosa non si debba parlare. A proposito sarà utile rileggere l'affermazione perentoria che Michelstaedter pone in apertura della sua tesi di laurea:

quanto io dico è stato detto tante volte e con tale forza che pare impossibile che il mondo abbia ancor continuato ogni volta dopo che erano suonate quelle parole.

Lo dissero ai Greci Parmenide, Eraclito, Empedocle, ma Aristotele li trattò da naturalisti insperiti; lo disse Socrate, ma ci fabbricarono su 4 sistemi. Lo disse l'Ecclesiaste ma lo trattarono e lo spiegarono come libro sacro che non poteva quindi dir niente che fosse in contraddizione coll'ottimismo della Bibbia; lo disse Cristo, e ci fabbricarono su la Chiesa; lo dissero Eschilo e Sofocle e Simonide, e agli Italiani lo proclamò Petrarca trionfalmente, lo ripeté con dolore Leopardi – ma gli uomini furono loro grati dei bei versi, e se ne fecero generi letterari. Se ai nostri tempi le creature di Ibsen lo fanno vivere su tutte le scene, gli uomini «si divertono» a sentir fra le altre anche quelle storie «eccezionali» e i critici parlano di «simbolismo»; e se Beethoven lo canta così da muovere il cuore d'ognuno, ognuno adopera poi la commozione per i suoi scopi – e in fondo... è questione di contrappunto (35).

Soffermarsi sulle specificità formali di un insieme di autori così eterogenei permette di individuare possibilità diversificate del linguaggio poetico e di scorgere l'ascrizione a una tendenza poetica ricercabile non più in un senso di appartenenza a una corrente o a un pensiero condiviso, ma in una necessità artistica e culturale. È possibile, infatti, mostrare come le procedure formali siano il risultato di un *habitus* poetico, manifestazioni pratiche del lavoro; e in quanto fatti riguardano la prassi, quindi il fare del linguaggio.

Tutte le opere di Croma k si impennano dunque su una processazione del linguaggio che coinvolge la stratigrafia dei livelli di significazione, implicando la creazione di un intricato mondo verbale che interagisce con quello reale e ne riflette la complessità.

Nel prossimo paragrafo analizzeremo tali procedure formali opera per opera.

3. Le opere

Lorenzo Durante, *Quarantore*

La prima opera pubblicata nella collana è forse anche la più audace, se si guarda all'operazione poetica. *Quarantore* è composto da 202 distici numerati, senza una strutturazione formale interna individuabile, e che si impernano sulle tematiche della morte, del rapporto genitoriale tra un padre e un figlio defunto – che lascia aperto anche il riferimento al rapporto tra Dio e Cristo – e del sacrificio inteso come perdita di una persona cara. Tuttavia bastano le tre citazioni nell'epigrafe a inquadrare l'orientamento dell'autore. Reborà, Mesa e Peter Serracino IngloTT (lo stesso Durante ci spiega nel risvolto di copertina che si tratta del rettore dell'Università di Malta, professore di filosofia e teologia, dedito allo studio del linguaggio) rappresentano un'idea della poesia incentrata sulla partitura ritmica del linguaggio, sulla lavorazione della materia verbale e retorica.

L'opera è costruita a partire da un ipotesto, ossia *Pour un tombeau d'Anatole*, un lavoro dedicato da Stéphane Mallarmé al figlio Anatole morto di tisi all'età di otto anni. Mallarmé iniziò a lavorarci nel 1879, lasciandolo incompiuto alla sua morte nel 1889. Ciò che rimane sono 202 frammenti di appunti che Mallarmé scrisse in ordine sparso, studiati e pubblicati solo decenni più tardi.

L'operazione di Durante è una ricostruzione di senso a partire dal cadavere dell'ipotesto, già di per sé frammentato nella sua incompiutezza. Un primo movente è dunque quello di completare qualcosa rimasto incompiuto, ma la scelta di un ipotesto metastrutturale sottolinea la centralità data al processo poetico in sede di ideazione e costruzione dell'opera. *Pour un tombeau d'Anatole*, infatti, si presenta come una serie di appunti, abbozzi e spazi bianchi, quindi, più che alla volontà di compiere un lavoro interrotto, Durante sembra voler guardare al processo nel suo compiersi, renderlo fruibile in nome di una rinascita. Non a caso il titolo dell'opera rimanda al periodo tra la morte e la resurrezione di Cristo, altro segnale che evidenzia l'importanza data al processo di formazione del testo, più che al risultato finale.

Nelle *Quarantore* non è possibile, tuttavia, ricostruire un senso compiuto senza considerare l'ipotesto da cui il lavoro parte. Questa è la chiave di volta per la fruizione dell'opera: la volontà di focalizzare la significazione sui processi formali del linguaggio porta Durante a dare piena significazione non all'opera in sé, né alla relazione che corre tra un testo dato (quello mallarmeano) e un suo possibile rifacimento. Durante non tenta di riordinare i frammenti secondo la ricostruzione della struttura che il libro di Mallarmé avrebbe dovuto assumere. Il vero aspetto fondamentale risulta essere invece lo scarto tra il testo di approdo e l'ipotesto di partenza. Questo configura in primo luogo un vero e proprio sacrificio tragico, per cui è possibile individuare la poetica che sorregge l'impianto dell'opera proprio nella morte dell'ipotesto.

Ne sono la prova alcune osservazioni. In certi passaggi dell'opera emergono delle tematiche che in realtà non sono propriamente tematizzate, bensì vengono sviluppate entro la dimensione procedurale del linguaggio. Per esempio il rapporto creatura-creatore che si innesca nella dinamica comunicativa tra il padre e il figlio morto non è tematizzato nei distici, ma ripreso *in toto* dall'ipotesto; tuttavia lo slittamento pronominale (dall'*io* al *noi* e dall'*egli* al *tu*) permette di rintracciare, entro il passaggio dall'ipotesto al testo, una ricostruzione di senso non nei contenuti, ma nel processo stesso della formazione poetica dal testo di partenza a quello di approdo, ossia nella testualità.

Il tema della malattia, che in Mallarmé avrebbe dovuto occupare tutta la seconda parte del poemetto, quasi scompare, rimodulando il progetto dell'ipotesto e configurando uno scarto che connota l'opera come creatrice di un elemento inedito rispetto a un possibile tentativo di ricostruzione del portato di senso del testo mallarmeano. In più all'ipotesto sono sovrapposte altre fonti dichiarate nelle note d'autore – su tutte la Bibbia.

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

Possiamo constatare, dunque, che l'attuazione di questo processo avviene sostanzialmente attraverso tre procedure formali: il distico, la poetica del calco e il costante utilizzo di figure di suono, che osserviamo nei seguenti estratti del testo di Mallarmé affiancanti ai rispettivi distici di Durante.

[48]

Oh ! laissez
nous cimetière
père
– et conversons
de ce qu'à
nous deux
nous savons
mystère

[49]

voile –
navigue
fleuve,
ta vie qui
passe, coule

– (Mallarmé 56)

[48]

Lasciateci conversare di ciò che sappiamo.
Lasciateci nel sepolcro. Lasciateci nel mistero.

[49]

Il telo con la Tua vita e la Tua morte,
Il velo che passa sul tempo che scorre. (Durante 16)

Vincenzo Frungillo, *Le pause della serie evolutiva*

L'opera di Vincenzo Frungillo assume come perno quelle pause che interrompono la coerenza della ragione umana, unici interstizi in cui è possibile comprenderne l'errore, accettarne la responsabilità e trovare, forse, una via di significazione all'esistenza. Tra l'epica minore e il pensiero filosofico in versi, *Le pause della serie evolutiva* prende le mosse, ricollegandosi a quanto detto riguardo alle macrotematiche della collana, dall'elaborazione di un lutto. Dal punto di vista poematico l'interesse dell'opera non è focalizzata sull'io, né sul mondo esterno, bensì sulla relazione che intercorre tra io e mondo. Ciò innesca una dialettica che rimbalza tra il tono lirico della parte centrale (costituita da sonetti), il tono epico-filosofico che caratterizza la prima sezione – una sorta di dichiarazione della materia trattata che sembra voler accordare la voce

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

poetica al discorso che verrà, tanto dal punto di vista argomentativo, quanto da quello formale – e la seconda parte del libro, in cui l'impianto epico subentra con i tre personaggi di Lucrezio, Stephan ed Epaminonda.

Nel discorso complessivo dell'opera è possibile individuare un'evoluzione che, dalla riflessione lirico-filosofica della prima parte, giunge alla disgregazione nella sezione dedicata a Stephan («dove finisce l'energia dispersa / che il corpo non trattiene, non rapprende?» 55) e approda a una riflessione sulla specie umana che tenga conto, appunto, anche delle *pause*. Tuttavia, a una lettura più profonda, la tensione poetica del libro si costruisce tutta tra i due poli della dispersione e della conversione. Nella sezione di Stephan, che più sembra alludere alla dispersione, è forte il richiamo al corpo, fino all'incarnazione della voce nei sei cori di chiusura, che rimandano alla matericità del personaggio teatrale. Anche nella prima parte, d'altronde, la regolarità dei sonetti in successione tratta sì l'elaborazione del lutto come macrotema, ma alla stregua di un pretesto per affrontare l'aspetto più esistenziale della tensione poetica; in più la versificazione anisosillabica rompe l'andamento quasi fino a mettere in discussione l'istituto del sonetto.

Anche quando la *pausa* è iconicamente rappresentata sul finire dell'opera, il discorso gioca sui due poli della tensione: l'immagine grottesca della mosca schiacciata che spande le sue larve è poco dopo pacificata nella consustanzialità dell'essere al tempo stesso l'una cosa e l'altra («la mosca che schiaccio / è in sé tutte le sue larve» 71). In questa coesistenza di uno e molteplice è espressa l'identità organica della poesia, il cui linguaggio complesso è numerabile a tutti i livelli e, al contempo, elemento unico inscindibile.²

Le due forze opposte di dispersione e conversione concorrono a tessere anche la microstruttura dell'opera. Da una parte l'anisosillabismo e la mobilità degli accenti restituiscono al testo un forte dinamismo e un andamento mai statico, dall'altra il richiamo – ravvicinato o a distanza – delle lunghezze versali e la ripetizione di moduli ritmici domano una materia magmatica, riportandola a un ordine di fruizione. La tensione si spinge fino alla stessa costruzione del verso, in cui la struttura di alcuni emistichi è ripetuta, ponendo in dialogo versi di lunghezza differente. Potremmo addirittura parlare di una sorta di isosillabismo all'interno di una struttura liberata.

Questa dinamica di decostruzione e ricostruzione – che per scelta autoriale non giunge alla realizzazione di un sistema metrico – istituisce un'identità ritmica a partire da elementi più brevi del verso, coinvolgendo anche le numerose figure di suono (anafora, assonanza, consonanza, omoteleuto, allitterazione) presenti nel testo, e dialogando con il discorso filosofico che intanto viene dispiegato. Si legga, a titolo di esempio, il distico «la nostra natura è tradire, spostare l'ombra, / risanare ogni volta l'assenza che ci forma» in cui la lunghezza è identica, ma solo l'anticipazione del secondo accento permette al secondo verso di *risanare* l'*alessandrino tradito* dal primo verso. La conversione del piano ritmico è accompagnata sempre da una figura di suono che indica la presenza di un evento ritmico, conferendogli particolare importanza intonativa durante la lettura; al contempo, tale sinergia ritmico-fonologica è calata in un contesto versale fortemente dispersivo.

Anche nei sonetti, in cui la modulazione si impenna su misure tra il quinario e l'ottonario, i conglomerati ritmici sono dissimulati da versi più lunghi e irregolari, eppure costituiscono una struttura molto forte durante la lettura.

Entro la dinamica di dispersione e conversione le procedure formali coinvolte nella testualità di Frungillo sono proprio le modulazioni ritmiche e il reticolo sonoro sopra descritti, assieme a quella che lo stesso autore ha definito *allegoria formale*.

La curva della costa è perfetta solo ora

2 A proposito è interessante rileggere le teorie sul ritmo di Bertinetto in *Ritmo e modelli ritmici*.

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

che si ritira la massa d'acqua,
il vertice naturale della distruzione.
Tu, forse, ne hai avuto notizia,

osservando l'opalescenza dei sassi sulla battigia,
quella rivelazione è stata la prima.
Poi c'è stato il tentativo manierista
di racchiudere la forza nella vasca d'una piscina.

Hai opposto la vita troppo esposta
alla causa sommessa del vuoto
pressione contro pressione,

o l'idea e la sua dispersione.
Tutto questo dall'infanzia ad ora,
tutto questo come sua forma.

Adesso sento crescere la materia,
sotto la punta della penna a sfera
sento la parola graffiare la pergamena,
la semiosi concreta che ridesta.
Perché non c'è un uscire dalla vita
che non sia pure un entrare
nella piega mortale del clinamen.

Federico Scaramuccia, *Canto del rivolgimento*

In Scaramuccia il carattere problematizzante della poesia, che abbiamo visto essere uno dei precetti della collana, giunge a compimento testuale. La testualità dell'opera è una stratigrafia di livelli di significazione in cui ciascuno costruisce una propria sintassi e tutti concorrono alla creazione di una direzione poetica complessiva. Si tratta di una vera e propria problematizzazione formale del dato di realtà che non giunge affatto a una sintesi dell'argomento trattato, al contrario ha l'obiettivo di permettere al fruitore di esperire tale complessità, precipitando in un vortice di strutturazioni formali. Alla luce di questo procedimento la testualità del *Canto del rivolgimento* si rivela essere in apparenza un gioco combinatorio in cui l'autore tesse incastri metrico-ritmici e fonologici – presupponendo una concezione materialistica della poesia, in cui il linguaggio è materia verbale viva, incarnata in un ritmo inarrestabile. Tuttavia, lungi dalla volontà di proporre un semplice esercizio di stile, l'intento di complicare ciò che è complicabile o, meglio, di rompere la tentazione – tipica del cantabile – di semplificare ciò che nella realtà è complesso, rientra in un particolare intendimento del realismo contemporaneo.

La testualità di Scaramuccia coinvolge nella significazione poetica tutti i piani del linguaggio, una plenitudine che va oltre la dimensione estetica della poesia e colloca l'opera come ereditaria di una tradizione novecentesca che al giudizio di bellezza sostituisce quello di verità.

Altro carattere fondante dell'opera è la centralità del tema della colpa, come annunciato già dal risvolto di copertina: «Non rispondere alla gravità, precipitando nell'emergenza, in continua ricaduta. Questo l'orizzonte cieco, l'unico sguardo possibile in assenza di memoria [...] Il canto del rivolgimento è allora il risuonare del mondo in questo suo infertile rivolgersi sotto sopra, il rombo opaco degli appesi». Come fosse un richiamo alla responsabilità umana, il *Canto del rivolgimento* prova a mettere il lettore di fronte all'errore dell'essere, che solo può essere compreso con l'assunzione di una colpa inespiable. Tuttavia la colpa non viene tematizzata

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

nel testo, tanto che le occorrenze intorno a questo campo semantico sono pari a zero. La dinamica comunicativa tra il testo di Scaramuccia e il tema della colpa è dunque da ricercarsi altrove. È possibile, certo, ricostruire un messaggio che si spinga in questa direzione – cosa che ho provato a fare in un articolo pubblicato lo scorso anno su *Atelier* (Paone) –, ma assume sicuramente una pregnanza più forte il rapporto che si instaura tra la testualità dell'opera e il lettore. È la responsabilità nella quale quest'ultimo incorre durante il tentativo di decriptare il portato di senso dell'opera. Non è tanto il risultato a contare, quanto la comprensione del funzionamento formale della testualità stessa. Questo perché l'*ekphrasis* del reale avviene giocoforza attraverso una formalizzazione del linguaggio, compresa la quale è possibile aprire una breccia verso la comprensione della stessa realtà.

L'impossibilità di giungere a un risultato conclusivo del processo di comprensione fa del realismo di cui sopra un *realismo del movimento*, implicando in questa definizione il costante mutare del reale. Unico modo per rappresentare il reale sarà allora la costruzione di un linguaggio costantemente incipiente, mai fermo. Per questo la testualità di Scaramuccia esaspera la tensione tra i livelli di significazione, perché differenti sintassi parallele possono dar conto di una realtà che, nelle sue plurime sfaccettature, non può né potrà mai essere pacificata.

Il risultato di un tale processo è un linguaggio che sprofonda in un precipitato semantico inafferrabile, reso in prima istanza, graficamente, dalla centratura del testo – vera e propria botola attraverso cui si sprofonda durante la lettura. La rima e la gabbia metrica costruita con precisione meticolosa sono gli strumenti prediletti dall'autore per realizzare la testualità dell'opera, ma credo che tale discorso possa riassumersi entro la definizione di «ritmo ideasuono» che Clemente Rebora utilizzò in una lettera inviata all'amico Angelo Monteverdi il 22 febbraio 1913 per descrivere la poesia dei *Frammenti lirici*. Entro questa definizione è possibile collocare tanto le peculiarità lessicali del *Canto* (la predilezione per i nomi collettivi e per le parole sdruciole), quanto i costrutti metrico-ritmici, tanto la dualità insita in tutta l'opera, quanto la fitta rete di figure di suono che la pervade.

Da ultimo il gioco delle tensioni è completato dalle note di cui l'autore correda la raccolta, che, lungi dallo sciogliere i nodi del testo, rovesciano la prospettiva, concorrendo alla problematizzazione della voce e del discorso. Anche in questo caso, quindi, la procedura formale è atta a intensificare il processo di problematizzazione che sottostà al lavoro poetico.

a terra posano scrosci di grano
venti che stipano i granai di sabbia
e irrigano il deserto che dirada

che aperto da spada
sgrana i lidi con rabbia
rimossa dai fossi invano

il boia un po' troppo agitato
lamenta che è già da parecchio
che aspetta dall'alto il comando
un altro qualunque allo sbando
che spreca anche l'ultimo fiato
gridandogli dentro l'orecchio
di colpo poi piega sul secchio
perdendo la testa allorquando
capisce che è lui il condannato

vv. 1-9 Il rompicapo del boia.

v. 1 *agitato* | *animato*

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

v. 3 *che attende dal capo il comando*

v. 8 «perde la testa chi non cambia il capo / non cambia il capo chi perde la testa»
(Adespoto).

Ada Sirente, *L'ampiezza dello spettro*

Nell'opera di Ada Sirente il panottico di cui parla Cecilia Bello è rappresentato nell'allegoria ospedaliera come luogo abitato da esseri menomati, ciechi, disperati. Nel risvolto di copertina è la stessa autrice a definire la sua opera come «Una riflessione in versi su ogni forma di controllo dell'individuo sull'individuo, sulla perdita dell'umano nel momento esatto in cui essa si determini. Senza poter scappare: *vedendo* tutto, come appena usciti dalle celle del Panopticon, ben oltre il rosso e il violetto dello spettro del visibile». La materia scottante trattata dall'opera è racchiusa di nuovo, come in Frungillo, negli interstizi nascosti alla realtà osservabile, nelle *pause* della razionalità dell'essere umano. Fin da questa premessa emerge il dolore che, oltre a muovere ancora dall'elaborazione personale di un lutto, racchiude un'assunzione della colpa esistenziale dell'uomo, di nuovo non tematizzata (anche qui le occorrenze intorno al campo semantico della colpa sono pari a zero) e da ricercarsi piuttosto nei procedimenti formali che si attivano alla lettura.

Il rapporto tra testo e lettore è pervaso da un cinismo straziante che coinvolge l'ambientazione ospedaliera e il trattamento del dolore. A questo cinismo si aggiunge l'ironia straniante con cui la voce chiama in causa la seconda persona (e con questa il lettore), sottolineando una deformazione della vista nella decostruzione del significato linguistico: «per fortuna sei nato da un oltreuomo pietoso / per questo alla tua vista ha solo pianto / non ti ha buttato sul fondo della rupe».

L'ospedale che fa da sfondo all'opera evidenzia anche un certo carattere schizofrenico del linguaggio, che, pur rimanendo piano per tutta la raccolta, si sgretola sotto spinte interne divergenti. La sintassi – rotta da frequenti *enjambement* e costruita su coordinazioni e subordinazioni che sembrano non seguire una progressione – confonde la linearità del discorso; allo stesso tempo, la frammentazione diaristica dei testi (con tanto di date) dissimula la coerenza macrotestuale: tale impostazione richiama l'intimismo della lirica confessionale, tuttavia gli artifici formali che ordinano la testualità straniano quello che potrebbe rivelarsi un reale discorso lirico. Il risultato è proprio un resoconto schizofrenico che tenta di dare ordine alla non ordinabile entropia di un dolore personale e condiviso, a rimarcare la denuncia sul controllo politico dell'essere umano («dalla “banalità del male” al biopotere» afferma ancora l'autrice nel risvolto di copertina).

Prima ancora di riferirci a singole procedure formali possiamo osservare come la tensione interna della testualità sia gestita in due modi: un principio ordinatore orizzontale riguarda l'individuazione di coppie o gruppi di metri ripresi dalla tradizione, che creano una complessa successione ritmica quasi a costituire un basso ostinato lungo tutto il componimento; un principio ordinatore verticale riguarda i legami fonici stretti da elementi più o meno distanti, che attraversano trasversalmente il testo, creando una partitura sonora che compatta il discorso nel suo sviluppo versificato. Per osservare i due principi in azione portiamo a esempio un breve testo e la sua scansione metrica alla ricerca di lunghezze tradizionali (per quanto riguarda le figure di suono non ci sarà bisogno di evidenziarle):

incastrare il tempo col momento
esatto in cui tento di credere che non
sia arrivato il momento di perdere
il senso del corpo che ho accanto
di chi intanto ha già spento la luce

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea
Davide Paone

v. 1	incastrare il tempo	senario
v. 1	incastare il tempo col momento	decasillabo (o endecasillabo con dialefe)
vv. 1-2	col momento / esatto in cui tento	novenario
v. 2	esatto in cui tento	senario
v. 2	esatto in cui tento di credere	novenario
v. 2	esatto in cui tento di credere che non	doppio senario
v. 2-3	che non / sia arrivato il momento	novenario
v. 3	sia arrivato il momento di perdere	decasillabo
v. 3	sia arrivato il momento	settenario
vv. 3-4	di perdere / il senso del corpo	novenario
v. 4	il senso del corpo	senario
v. 4	il senso del corpo che ho accanto	novenario
vv. 4-5	che ho accanto / di chi intanto ha già spento	decasillabo
v. 5	di chi intanto ha già spento la luce	decasillabo
v. 5	ha già spento la luce	settenario
vv. 5- 1	spento la luce / incastrare il tempo	decasillabo

I due principi ordinatori sono attuati attraverso precise procedure formali: il cromatismo metrico, ossia l'aberrazione della regolarità metrica che disperde l'autonomia del metro e, tuttavia, ne conserva l'identità; la rima obliqua, che indica tanto l'utilizzo di assonanze e consonanze in luogo della rima, quanto il sistema di rime interne che tagliano trasversalmente il testo. Concorre alla formazione della testualità anche la centratura del testo che, come in Scaramuccia, favorisce graficamente ciò che abbiamo chiamato precipitato semantico. Per riassumere il comportamento della testualità della Sirente potremmo coniare la definizione di spettrometro linguistico, poiché, ricollegandosi al titolo dell'opera, restituisce al linguaggio il ruolo di strumento di misurazione della realtà attraverso la materia trattata e le procedure adottate per trattarla.

01/06

adesso ci sei tu nel cerchio nel tuo limbo nel
pappagallo dove orini sei un uccello con le ali
dentro al piombo liquefatto sei un fardello, dici,
per il resto del mondo, non è questo, rispondo –
è soltanto che avrei voluto tanto che il mondo
non finisse in fondo al pappagallo
di plastica giallo (*sorridi*)

18/08

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

dove vanno se ne vanno in tondo
se è come un ballo sardo la memoria
dentro un circo dentro le calze a strisce
del pagliaccio dentro il tendone rosso
applaudisco il nuovo numero invece
quell'altro è già finito altrove – *avanti*
il prossimo! – *dove il rumore cominci*

Laura Liberale, *La disponibilità della nostra carne*

Il tema della carne è portante nell'opera di Laura Liberale. Di derivazione testoriana, il rapporto tra carne e verbo implica una riflessione al contempo di carattere adamitico – nominare per creare – e fideistico, ossia la creazione demiurgica della divinità, ma anche la generazione della vita umana. Proprio su quest'ultimo punto si impernia *La disponibilità della nostra carne*, «che sempre oscilla fra l'apertura ad accogliere l'altro e l'abissale libertà di decidere per lui, di disporre, appunto. Nel mezzo, la verità e la responsabilità delle parole». I quaranta testi che costituiscono la raccolta rimandano alle quaranta settimane della gestazione umana, mettendo in scena la tragedia di una gravidanza interrotta e tutto ciò che moralmente ed emotivamente ne deriva.

La responsabilità della parola è, dunque, la presa in carico del dissidio esistenziale dell'essere umano e della nostra responsabilità verso il figlio (inteso come altro generato da noi). Il compito del linguaggio di costruire il mondo attraverso la nominazione qui è messo in poesia attraverso il tema della gestazione. Non a caso la raccolta si apre all'insegna del verbo essere («Foste un dilapidato tutto. Siete.» 7) e si chiude con la figura della madre («Si fanno chiari i volti delle madri.» 48).

Ma la trattazione del rapporto genitoriale non ancora nato designa anche una dimensione introspettiva della poesia della Liberale, una tensione alla lirica che viene confermata e disattesa a seconda degli elementi che si prendono in considerazione durante la lettura. La gamma di pronomi personali dispiegata nei quaranta testi si estende dalla seconda persona singolare alla terza plurale, escludendo l'*io* tipicamente lirico: questo farebbe pensare a un tentativo di distacco dalla tradizione lirica. Tuttavia la struttura metrica ruota intorno a settenario ed endecasillabo, il che pare riportare l'opera verso una decisa aderenza al modello lirico. In particolare, forte risulta essere la vicinanza dei testi alla struttura del madrigale, tanto per lunghezza e versificazione, quanto per la semplicità (apparente) del discorso. È la trattazione della materia a stridere con un possibile recupero di tale modello, a partire proprio dall'alternanza dei pronomi che rendono la prospettiva dinamica, per arrivare al cinismo con il quale il trauma del dolore è affrontato, che strania il lirismo fino a dissolverlo.

Il linguaggio è piano, non turbato da stravolgimenti sintattici; le poche figure di suono (rime e allitterazioni) si sciogliono nel testo senza creare un vero e proprio sistema, ciononostante assumono il valore di raccordi che orientano ritmicamente un'andatura tendente alla prosa.

La macrostruttura che ricalca la durata della gestazione umana, l'allusione al madrigale e la rarefazione delle figure di suono concorrono alla significazione totale della testualità che possiamo definire come un'introiezione lirica: attraverso tali procedure formali il modello lirico viene assorbito a tal punto da subire un'estasi e straniarsi. Ciò permette al contempo l'introspezione e la presa di coscienza di un dolore concreto, che solo prendendo le distanze da sé l'*io absconditus* può accettare e comprendere. Le citazioni poste in calce ad alcuni testi svolgono un ruolo simile alle note in Scaramuccia: più che spiegare, dare una chiave di lettura, sovraccaricano il testo di un'ulteriore significazione, affiancando due linguaggi differenti (per esempio quello poetico e quello mistico).

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

Il nido dello svasso che proteggi nel canneto
l'ape che si dibatte in acqua, sollevata ad asciugare
la formica sviata fuori con il miele
la lumaca nutrita a foglie e, prima ancora
i fiori al cimitero, raddrizzati dopo il temporale.
Presagire la colpa nella morte
espriare con la cura della minuzia creaturale.

Ma quello che era un altro ed era noi
sbarrò le nove porte alla parola io
si liberò dell'attesa del nome
fermò la ruota.
Le serpi che gettammo sul suo sonno
trovarono una stanza vuota, disabitata.

*Nella città dalle nove porte, nel corpo, v'è lo baṃsa, lo spirito, il signore
del mondo intero, di ciò che è immobile e di ciò che si muove.*
Śvetāśvatara-upaniṣad, III, 18

Alessandra Carnaroli, *Ex-voto*

Ex-voto è un oggetto prima di essere un'opera poetica. La volontà di costruire un'esperienza fruitiva più piena rispetto a un normale libro di poesia deriva dalle illustrazioni, che accompagnano il testo e attivano una stimolazione grafica parallela a quella verbale, e alle pagine doppie, che si aprono quasi a mimare lo sventramento del corpo malato. La malattia è tema portante della raccolta e il suo campo semantico registra un alto numero di occorrenze. Ma la trattazione di questo tema, assieme al titolo che rimanda al dono fatto alla divinità in cambio di una grazia, non riguardano affatto un comportamento autocommiserativo, anzi *Ex-voto* risulta essere una parodia cinica e straziante delle credenze popolari contemporanee riguardo alla malattia, al disfacimento del corpo e al dolore.

A riprova di ciò, la colpa non viene mai tematizzata: rifiutando l'assunzione di responsabilità per la propria sofferenza e la non accettazione della condizione umana, la voce poetica della Carnaroli sferra una violenta critica al rapporto tra l'uomo e la sua finitezza nella società contemporanea. Fin dall'inizio ciò che il lettore si trova davanti è «una poesia brutale / nelle sottili connessioni / tra bene, bene / e male / capillare, dunque / se s'intende sangue». Salta immediatamente all'occhio la crudezza dell'ironia con cui la materia è trattata, che trova nella parodia linguistica del parlato il suo linguaggio espressivo.

La tendenza all'oralità prosaica risulta essere lo strumento più potente adottato nella testualità dell'opera. I versi si sciolgono in un flusso di pensiero in preda alle emozioni del più gretto essere umano, per cui il lettore non può non avere un moto di repulsione, pur riconoscendo, in fondo, i propri tratti somatici nella voce che parla. Questo gioco di repulsione e attrazione funge da oggettivante del dolore e della colpa: è una ricerca apatica resa necessaria dall'analfabetismo sentimentale portato da una invadente esposizione social(e) e dal mito del benessere che rifiuta il dolore, la tristezza, l'errore, in nome di un'apparente felicità come culmine della realizzazione umana. Così il lavoro portato avanti dalla Carnaroli è una decostruzione delle convenzioni sociali in nome di una verità più profonda.

L'attuazione di questo intento è la manipolazione del linguaggio comune, in primo luogo (come abbiamo visto) con la disposizione grafica del testo, ma anche nelle scelte metriche, morfologiche e lessicali: i frequenti *enjambement* risultano stranianti rispetto al discorso che

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

segue il flusso del pensiero, le crasi di parole concorrono ad aumentare la densità del testo, mentre la scelta di un registro basso, fino al turpiloquio, rientra nell'intenzione mimetica, ma restituisce anche una gravità poetica e un'urgenza rare nel panorama contemporaneo.

Nonostante la tendenza alla prosasticità il testo è organizzato in un ritmo costante, scandito da assonanze, rime, anafore, *refrain* e allitterazioni; tale espediente costruisce una naturalità ritmica – perfettamente incarnata dalla lettura dell'autrice –, che porta il testo a ruotare intorno a una casualità di metri più o meno tradizionali, come fossero agglomerati ritmici frammentati dalla versificazione, in cui possiamo riconoscere endecasillabi, settenari, novenari e tredecasillabi, per citare i più ricorrenti.

In *Ex-voto* possiamo dunque notare una stratificazione di procedure formali che cooperano a creare una forte organicità del testo. La presentazione grafica è l'ordinamento più superficiale, poiché mescola linguaggi differenti, agendo sul primo impatto visivo del testo. Il *flusso verso* riguarda la mancanza di un ordinamento metrico: da una parte il ritmo costante rimanda all'oralità e allude al tono dimesso, mimando un flusso; dall'altra il discorso procede per associazioni di immagini, quasi fosse un flusso di coscienza, e viene rotto in frammenti dalla versificazione. Infine sono le figure di suono – che per la loro funzione potremmo definire figure argive – a scandire la lettura oltre gli a capo.

L'organicità del testo è riassumibile in una *poesia della crudeltà* che recupera la teorizzazione artaudiana del teatro della crudeltà: la poesia della Carnaroli è la volontà di scrollare il lettore dalla comodità delle proprie sicurezze durante la lettura del testo e, al tempo stesso, scrollare la stessa poesia dalla propria comodità fruitiva. Nel far ciò l'autrice non esaspera i caratteri formali, ma carica la testualità di una potenza evocativa scandalosa, scoprendo il nervo infiammato del tabù, del rigetto e del dolore per andare a tentarlo.

Ci resta difficile immaginare
la tua ex moglie dentro
la tua compagna fuori
per esempio senza permesso
“che dite, posso?”
no col cazzo
non sei sposata
neanche pacs

Ci resta difficile immaginare
in questa merda di ospedale
coi buchini alle pareti
gli appendini per i camici
dei medici
le prove
per il paradiso
tutte andate a male
e vaffanculo

In questa pagina facebook
si chiedono grazie
solo per problemi gravi

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

I tumori e il prurito vaginale
non sono uguali



Chiedo a qualcuno
informazioni su tumore colon
in alto a destra
come tasto computer portatile
acceso/morto

Vincenzo Ostuni, *Faldone zero-trentasette. Poesie 1992-2010. Estratti, II*

Non basterebbe la lunghezza di tutto questo articolo per riassumere la poetica di Vincenzo Ostuni. Questo perché il *Faldone zero-trentasette* pubblicato in Croma k va calato nel contesto dell'opera in cui nasce. La produzione poetica di Ostuni concerne infatti un unico *livre* – per richiamare l'idea mallarmiana dell'opera-mondo – pubblicato e consultabile integralmente online (<http://www.faldone.it/>). L'idea del *Faldone* rimanda al lavoro impieगतizio di sedimentazione e riordinamento di una data materia, in questo caso del dato di realtà astratto in un metadiscorso. Valga l'autodefinizione data dall'autore nella quarta di copertina per rendersi conto della vastità della materia:

Si discute senza fine e senza inizio di linguaggio e paternità, di redenzione e del passato e di erotismo, di letteratura e di infanzia e di politica, e ogni tesi, ogni posizione sentimentale, ogni possibilità storica vibra al contempo della propria sgrammaticata aspirazione alla permanenza e del suo corrompersi prima ancora di essere compiutamente formulata [...] il *Faldone* posa in fragile equilibrio sulla faglia tra anamnesi del soggetto e caos dell'oggettività, frammentazione dell'esperienza e sistema della conoscenza, apocalissi o palingenesi e sospensione della storia, a mo' di emergenza sintomatica o di ipersensibile strumento geodetico.

L'opera rispecchia questo orientamento tanto delle tematiche, quanto nella testualità. La prima sezione, *Cosa si può usare*, si apre quasi con una dichiarazione d'intenti.³ Il discorso della poesia di Ostuni ha un'impronta fortemente filosofica, alimentata anche dalle parentesi e dalle virgolette angolari che aprono e chiudono ogni componimento. Le prime stanno a segnalare che il testo è estratto da qualcosa di più vasto – come i documenti estratti da un faldone, appunto –, riferito alla realtà esterna; le seconde separano il discorso diretto dalle frequenti interferenze indirette, alternanza che strania il punto di vista da cui il lettore osserva, rendendo, al tempo stesso, tutto il testo una lunga citazione (sarà utile ricordare l'affermazione di Sanguineti per cui «Tutto è citazione»).

³ («Raccogliamo le immondizie d'Occidente», ti dico; «le mettiamo nei sacchi alla rinfusa / – di juta, di carta, di plastica; / ci mettiamo dio e la morte, ragione e immaginazione, *itinerarum mentis*, storia, scienza, eros; *agape*, spirito e predestinazione; / utopia, felicità, mercato, diavolo; e per ultimi significante, significato, significazione; / ne facciamo poi file ordinate, di tre o di sette o dieci; / [...] / e giudichiamo allora cosa farne, che cosa è marcio e cosa si può usare / [...]»).

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

La testualità non registra ordinamenti metrici o ritmici, e sembra che la presenza di metri riconoscibili sia fortuita e dettata dall'andamento del periodo. La sintassi è piana, dal tono cogitativo, scandita da frequenti figure di suono (assonanze, rime, allitterazioni). L'unico principio intonativo, che quindi funge anche da regolatore del discorso, è la punteggiatura, che crea uno scarto tra significazione sintattica e impostazione grafica: una sorta di interpunzione significativa, per niente scontata in poesia.

La versificazione lunghissima a gradoni richiama quella dei racconti in versi e delle *Lezioni di fisica e Fecaloro* di Pagliarani, con cui Ostuni condivide anche un certo gusto per il tono dimesso. Ma qui, lungi dalla costruzione dei personaggi forti di Pagliarani o di aspre critiche socio-politiche, è una spersonalizzazione pronominale che agisce nel testo, facendo del discorso il monologo di una voce assente perché anonima: la prima e la seconda persona sono intercambiabili poiché ciò che conta non è lo scambio comunicativo, ma la registrazione e archiviazione delle informazioni nel faldone. Ecco che il discorso poetico risulta allora come una traccia incisa, un supporto mnemotecnico.

Non stupisce che il *Faldone* di Ostuni rientri in pieno nel focus della collana se ogni suo elemento compositivo è impegnato a lasciar trapelare la propria identità di strumento per l'immagazzinamento di informazione. L'attenzione al dato procedurale è massima.

Alla luce di ciò, anche se si tratta certo dell'elemento meno formale, emerge la tendenza a tematizzare qualsiasi discorso, finanche quello metapoetico (com'è per il componimento 5 del *Faldone* 6 "Tiritì tiritì", p. 35). Un processo rizomatico che potremmo definire *tematizzazione intera*. Naturalmente tale processo è sostenuto e attuato attraverso le procedure formali che abbiamo visto sopra: l'interpunzione ritmica, che permette di intonare sintatticamente la lettura; le *figure segnale*, che delimitano i versi sul piano fonologico, interferendo con la scansione sintattica, quindi creando una tensione tra i due livelli; la versificazione dilatata, che restituisce al testo il respiro della materia trattata.

6.

i.

«Dovrei scherzare sulla mia ossessione gnomica», ti faccio d'improvviso, tanto che sobbalzi. «O ridimensionarla. Tutto il memorabile dovrebbe essere particolare».

«Ma non è vero», ti riprendi e obietti. «Il particolare non esiste. Ogni enunciato nasce già coi razzi accesi, ha spore, ventose, pungiglioni per attaccarsi, per applicarsi ad altro.

Orecchio
[umano

non può udirlo puro»).

ii.

«Questa parentesi segnala una dislocazione. Che non è proprio *qui* che si parla: ma lievemente altrove. Non è lontano da qui, certo,

ma non è qui esattamente. Forse è in un punto appeso o in uno sgabuzzino o in altro ricetta provvisorio.

Queste virgolette caporali, poi, sono la parte migliore. Può darsi – dicono – che tu o io o
[qualcun altro
stia proprio adesso parlando.

(Si prestano, tempo, a lacanismi di sottofondo). Oppure indicano che si sta citando da un
[testo autografo
o apocrifo, o perduto.

Si può trattare, ancora, di citazione a grado zero, di riferimento del testo a sé stesso»).

di turno

essere la rima per l'occhio, il sopracciglio puntuto,

alzato o abbassato, pensoso o amoroso o avvilito, utopico, incollerito»).

iii.

«A una richiesta postuma di ordine risponde forse questa consuetudine dell'andare a capo a mezzo verso», faccio come spiegandoti,

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

«di qua dal precedente, ovvero dopo, o più in là ancora,
essendo ovvio che d'ordine non ce n'è stato a un certo punto mai più;
e però postuma perché apicale, e dunque viva *in limine* o per limite, gradino-puntello tuttavia inderivabile
di ogni fenomeno
scoscesa invarianza, *humus*
di trampolino»).

Vito M. Bonito, *fabula rasa*

La favola di Vito Bonito è il dialogo tra un padre e una bambina non ancora nata. Si rovescia, dunque, il *topos* della morte in una non nascita, un tentativo di conoscere non ciò che sarà dopo, ma ciò che fu prima della vita. Il tutto all'insegna della colpa che il padre sente per il peso della vita generata, tanto su sé stesso quanto sulla figlia.

Pèue è il *senhal* della bambina bianca, il personaggio intorno a cui ruota *fabula rasa*. È voce della coscienza, oltre che personaggio favolistico, è un'ombra smaterializzata che aleggia nell'opera. Le brevi sezioni che si alternano innescano un meccanismo dialogico che sottostà alla struttura di tutta l'opera. Notiamo subito che la pseudo-narrazione della *bambina bianca* (che procede per quattordici sezioni) è intervallata da quindici sezioni che sembrano risucchiare il discorso in un'atmosfera onirica, e traggono materiale dal mondo pop (si leggano alcuni titoli delle sezioni: "papaveri e papere", "grisù", "bee gees vs mr. Magoo", etc.).

Pèue è anche l'emblema della comunicazione presemantica che dialoga con la materialità della vita. In questo confronto il tema del lutto e del dolore è declinato in una sorta di kenofobia, una paura del vuoto esistente che riempie l'esistenza perché, come un fluido, occupa ogni spazio a cui può accedere.

Anche a livello testuale, la microstruttura è pervasa da una dialogicità di fondo, per cui si alternano tondi e corsivi, a restituire le due controparti a un vero e proprio scontro generazionale tra padre e figlia, colpa e purezza. Ma in realtà *Pèue* sembra prendere le sembianze di uno spettro-specchio, una presenza fantasmatica che restituisce al padre l'immagine realistica della deformazione della realtà. Pèue è consustanzialmente una presenza e un'assenza, è voce e vuoto, corpo che sarà e nulla che è. L'antielemento del vuoto risulta essere una lente con cui poter comprendere qualcosa in più dell'esistenza, ma che prima dobbiamo imparare ad accettare in quanto assenza. Questo gioco di riflessi e chiaroscuri è restituito nella testualità dal ritmo incantatorio della nenia, ottenuto adottando quasi esclusivamente impulsi dattilici; i versi sono brevi, oscillano tra il senario e il novenario, con sporadiche intrusioni di versi più lunghi come l'endecasillabo. La brevità dei versi contribuisce anche a figurare il vuoto attraverso gli ampi spazi bianchi lasciati sulla pagina. Alla cantilenante regolarità ritmica contribuiscono anche le figure di suono (rima, assonanza e anafora), che qui assurgono a sistema, proprio come fossimo di fronte a una filastrocca.

Nonostante l'intimismo del dialogo, il lirismo è rifiutato: anche quando il pronome personale cade sulla prima persona la voce risulta spersonalizzata. Si costituisce così un'antilirica, chiusa in un vorticoso e frenetico movimento incantatorio tra il presemantico e l'assenza. Non manca, in questa tensione tra opposti, un'ironia fortemente straniante che permette all'autore di trattare temi come la biopolitica con lo stesso tono favolistico.

La complessità dell'opera è racchiusa nel tentativo di riempire il vuoto con il vuoto. Graficamente, come ho accennato sopra, la pagina è occupata più da spazi bianchi che da testo. Il linguaggio pregrammaticale e presemantico (che sfiora il nonsense in uno straniamento sintattico e lessicale) lascia aperto un vuoto che spesso sfocia in aposiopesi: il tentativo è quello di colmarlo con le modulazioni ritmiche e le figure di suono che però non riescono a ordinare il linguaggio. Esplose così una lallazione ritmico-sonora, ottenendo come risultato l'assenza di qualcosa che colmi il vuoto. La struttura dialogica (una vera e propria dialogicità poemica)

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea
Davide Paone

tra il padre e la bambina si configura, in ultimo, come l'incomunicabilità tra vita e non vita, un vuoto che può essere riempito soltanto da una comunicazione impossibile.

Diventa difficile, allora, analizzare un testo composto per lo più da assenza, come se il principio significante sia un *vuoto significato*, ossia un vuoto portato a significazione: un vuoto grafico, un vuoto di senso del discorso, un vuoto di regolarità ritmica allusa ma non compiuta, un vuoto di comunicazione.

fumo nel fumo
buio d'animale
porta di sangue
grido siderale

toc toc

*telegramma
soprannaturale*

sono pèue

*guarda
c'ho il pugnale*

stop

perdonami pèue
queste rime in falsetto
un po' magre
persino di fumo

è solo un gioco un dispetto
una torà
di specchi e di croci

un rogo di voci
e rasoi
che pace non ha

sono i nodi scorsi
del mio vano aldilà

*

la neve la neve...

*siamo di neve
pupazzi*

mio caro papà

pupazzi solo di neve

la neve la neve...

Fabio Orecchini, *Figura*

Torna in Fabio Orecchini l'ipotesto come elemento strutturante della testualità. Dietro la *Figura* si nasconde, infatti, Alceste, e l'opera sugge dalla tragedia euripidea il significato della relazione vita-morte. Non siamo di fronte a un calco – com'era per le *Quarantore* di Durante –, bensì al tentativo di trasporre un personaggio remoto nella contemporaneità, passando al vaglio le sue caratteristiche atemporali. Alceste è un non-personaggio, perché calato in una non trama, è emblema dell'elemento problematizzante del *logos*. Il rapporto di *Figura* con il suo ipotesto risulta essere dunque un debito di significati che vengono trasposti nella raccolta, anzi di significazioni, vista l'ambiguità di fondo di cui la tragedia originaria è portatrice.

Dunque l'opera di Orecchini è un'indagine esistenziale sulla vita e sulla morte, svolta come una tanatomorfosi del personaggio di Alceste, che torna dal regno dei morti senza poter comprendere quale dei due mondi sia reale. E Alceste funge giocoforza da emblema della condizione umana, incapace di orientarsi tra essere e rappresentazione.

L'impianto poetico dell'opera è costruito intorno al ruolo poetico del dire, della nomina-zione, che assume il ruolo portante di costruire il mondo che abitiamo. Ma Alceste è un perso-naggio che vive *in absentia*, non prende mai corpo all'interno dell'opera, ma solo nella voce. Ciò non permette alla *Weltanschauung* linguistica di operare la sua creazione: la testualità di Orec-chini rigetta la capacità definitoria del linguaggio perché in preda a una transmedialità inarrestabile. D'altronde, già nelle opere precedenti,⁴ Orecchini ci aveva abituato a un testo che non si esaurisce sulla pagina, ma si realizza pienamente solo nella performance. Anche in *Figura* si verifica l'abbandono dell'istituto verbale, della parola, per intercettare la potenza incarnatrice della voce e del teatro: una sublimazione del corpo (testuale) che si fa *figurazione* del corpo poetico.

Il conflitto tra identità e rappresentazione è dettato da «un esistere umano non più chia-mato a essere», che sul finire della raccolta diviene *l'essere pendente*. La condizione alcestiana dell'uomo risulta quindi essere un peso e una colpa proprio perché l'eroina greca incarna lo strumento di problematizzazione del dato reale, ossia della poesia, senza però poter realmente risolvere questa sua identità nel linguaggio.

Tale *impasse* chiama in causa il rapporto umano con l'esterno, che è rapporto incontenibile quanto inevitabile, doloroso come ogni dialogo con il diverso. Lo aveva anticipato con ironia Edoardo Cacciatore in un lungo componimento dal titolo «Il nastro trasportatore» («Per inciso intrattieni l'esterno / Su pel corpo ti espandi all'esterno / Giù giù in te risprofondi all'esterno / Frughi l'intimo e trovi l'esterno / Imballaggio già usato è il tuo esterno»).

Ma come esprimere una tale complessità all'interno di un testo? La testualità di Orecchini si ordina con procedure formali acutissime. Oltre al rapporto con l'ipotesto – che permette di trasporre contenuti complessi senza di fatto formalizzarli, ma alludendo alla fonte –, sono le *proiezioni sintattiche* e i *guasti metrici* a svolgere il lavoro di significazione formale dell'opera. Nel primo caso agiscono le figure di suono (omoteleuti, figure etimologiche e allitterazioni) che si stagliano frequentissime lungo tutta l'opera e creano vere e proprie catene, dando vita a una fitta tessitura sonora e rovesciando continuamente il senso del discorso; all'interno dell'opera tali figure coinvolgono sia il piano fonologico, sia quello sintattico, e tendono alla ritrattazione di senso intorno ai due poli della tensione poetica: vita e morte, libertà e prigionia, catabasi e anabasi. Nessuna delle quali polarizza l'estremo positivo e quello negativo: l'indagine è priva di una sotierologia che possa redimere e salvare l'uomo, c'è solo la condanna alla condizione di essere già morti in vita, oppure trovare la vita solo nel sacrificio estremo (debito pagato da Orecchini al Michelstaedter de *La persuasione e la rettorica*). Nel secondo caso sembra che l'elaborazione metrica e la struttura ritmica incorrano costantemente in errori: sia quando si afferma una sorta di regolarità, sia quando la regolarità è osteggiata di proposito. Guasti suppliti

⁴ *Dismissioni*, Polimata, 2010 e *Per Os*, Sigismundus, 2017.

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

in parte, sul piano retorico, proprio dalle proiezioni sintattiche, che fungono da equivalenti nella struttura significante. Ma questo non basta: infatti il lavoro di Orecchini sulla pagina sembra riguardare la costruzione di uno spazio da gestire (recuperando anche la teorizzazione rosselliana dello spazio metrico), piuttosto che la creazione di una struttura formale.

Anche questa procedura rientra nel compito di imparare ad abitare per costruire che Heidegger rilevava per il linguaggio e che, come abbiamo visto all'inizio dell'articolo, si adatta a tutta la collana. Il processo di significazione di *Figura* di Orecchini riguarda più una intrinseca performatività scritta, che non una mera processazione del linguaggio. Non resta che attendere che tale performatività esca dalla pagina e si declini in azione.

Servi?, figli, guardie!!

o di vaghissime forme
il male è la medicina al *male*

non v'è medicina

ci tiene in vita il furore dei corpi penso mentre
attendo *come un siero* l'annuncio dello stralcio
passato *in giudicato non sussiste alcun sospetto*
figuriamoci un reato

o quanto meno impugnare il suo testamento
olografo su corpo, disattendere le parole che

irrivelanti

irrelevanti agli atti

trascini al tuo fianco

4. La lettera che vive

Al Musée d'Orsay c'è una sala che chiamo «la stanza delle possibilità» [...] d'un tratto ci si imbatte in una piccola sala che raccoglie alcune risposte pittoriche all'invenzione della macchina fotografica, una mezza dozzina di proposte che mostrano come la pittura avrebbe potuto reagire [...] Ottimi tentativi, ma sappiamo bene che a spuntarla è stato l'impressionismo, e quindi il modernismo. Ecco, oggi la scrittura si trova proprio a quel bivio. (Goldsmith, *Ctrl+C, Ctrl+V* (*scrittura non creativa*))

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea

Davide Paone

Quale tendenza, dunque? Se le tensioni contenute in queste opere possono, nella loro entropia, indicare una strada percorribile dalla poesia contemporanea, in quale direzione si stende questa strada? Non vi è di certo un modo corretto e uno scorretto di fare poesia, quanto piuttosto una responsabilità individuale e indubbiamente politica nell'atto di maneggiare e mantenere il linguaggio attraverso la scrittura. Questa sembra essere la strada intrapresa da Croma k. D'altronde la concezione artistica alla base del progetto è quella di «una macchina di pensiero che agisce per tramite estetico» (Schiavone, "Croma k, nuova collana"), dove mezzo, messaggio e codice sono tutti portatori di una complessità al tempo stesso cercata e gestita dal mittente, che solo grazie a tale complessità può innescare la comunicazione. La direzione del pensiero non può per natura limitarsi a un'unica direzione, la sua stessa vita si esprime nella contemporaneità di direzioni contrastanti intraprese nello stesso luogo.

L'importanza della collana Croma k risiede in questo: tentare protrarre la vita della poesia oltre l'identità acquisita fin ora, oltre la sicurezza dei cardini che nella modernità hanno sorretto la poesia stessa:

un'arte postidentitaria dunque, una poesia nello specifico, la quale dovrà fare i conti però con i paradigmi culturali da cui proviene, non potendosi aggirare le possibilità reali di comprensione di una comunità che non è mai una comunità che viene ma è sempre, spesso malgrado noi, una comunità vivente. Paradigmi che, per quanto riguarda la poesia, concernono lingua, organizzazione formale, contenuto. (Schiavone, "Croma k, nuova collana")

In questo senso il lavoro di Croma k catalizza in un prodotto editoriale una progettualità poetica e si fa tendenza.

Un ultimo appunto obbligatorio: durante la revisione di questo articolo la collana ha proseguito il suo lavoro, aggiungendo altre due opere: *Opus papai II* di Guido Caserza e *Querencia* di Lorenzo Mari. Pur non avendole potute includere in questo breve studio trovo giusto menzionarle per ragioni di completezza.

5. Bibliografia

- Bello Minciocchi, Cecilia. "La manutenzione del linguaggio". *Alfabeta2*, 21 aprile 2019, <https://www.alfabeta2.it/2019/04/21/5x5-poesia-italiana-dal-nuovo-millennio-la-manutenzione-del-linguaggio/>. Accesso: 16/09/2019.
- Bertinetto, Marco. *Ritmo e modelli ritmici*. Torino, Rosenberg&Sellier, 1973.
- Bonito, Vito M. *fabula rasa*. Oèdipus, 2018.
- Borio, Maria. *Poetiche e individui*. Marsilio, 2018.
- Cacciatore, Edoardo. *Intorno alla poesia e all'uomo moderno*. 1958. Ora in *Carichi pendenti*. Lubrina Editore, 1989.
- Cacciatore, Edoardo. Introduzione. *Tutte le poesie*. Di Giogrio Patrizi, "Edoardo Cacciatore o la poesia restituita", Lecce, Manni, 2003, pp. 5-24.
- Carnaroli, Alessandra. *Ex-voto*. Oèdipus, 2017.
- Colangelo, Stefano. "Alcune tendenze, alcune tensioni", *Alfabeta2*, 19 maggio 2019, <https://www.alfabeta2.it/2019/05/19/5x5-poesia-italiana-dal-nuovo-millennio/>. Accesso: 16/09/2019.
- Durante, Lorenzo. *Quarantore*. Oèdipus, 2016.
- Frungillo, Vincenzo. *Le pause della serie evolutiva*. Oèdipus, 2016.

Croma k. Per una tendenza della poesia contemporanea
Davide Paone

- Goldsmith, Kenneth. *Ctrl+c, ctrl+v (scrittura non creativa)*. Produzioni Nero, 2019.
- Liberale, Laura. *La disponibilità della nostra carne*. Oèdipus, 2017.
- Mallarmé, Stéphane. *Per una tomba di Anatole*. 1961. SE, 1992.
- Michelstaedter, Carlo. *La persuasione e la retorica*. 1913. Adelphi, 2002.
- Orecchini, Fabio. *Dismissioni*. Polimata, 2010.
- . *Figura*. Oèdipus, 2018.
- . *Per os*. Sigismundus, 2017.
- Ostuni, Vincenzo. *Faldone zero-trentasette. Poesia 1992-2010 Estratti II*. Oèdipus, 2018.
- Paone, Davide. “Il *Canto del rivolgimento*. Frammenti per una ecatombe”, *Atelier*, n. 93, marzo 2019.
- Scaramuccia, Federico. *Canto del rivolgimento*. Oèdipus, 2016.
- Schiavone, Ivan. “Collana Croma k (Oèdipus): un’anticipazione + un programma minimo”, *Nazione Indiana*, 18 aprile 2016, <https://www.nazioneindiana.com/2016/04/18/collana-croma-k-oedipus-un-programma-minimo/>. Accesso: 15/09/2019.
- . “Croma k, nuova collana di poesia a cura di Ivan Schiavone”. *Carteggi letterari*, 30 marzo 2016, <https://www.carteggiletterari.it/2016/03/30/croma-k-nuova-collana-di-poesia-a-cura-di-ivan-schiavone/>. Accesso: 4/06/2020.