

QUADERNI DEL PENS

Numero 6, 2023

L'ESERCIZIO DELLO SGUARDO

POESIA E IMMAGINI



UNIVERSITÀ DEL SALENTO

2023

QUADERNI DEL PENS

Centro di ricerca Poesia contemporanea e Nuove scritture

Collana Peer review diretta da Fabio Moliterni

Le pubblicazioni proposte alla collana «QUADERNI DEL PENS» vengono sottoposte a processo di peer review double-blind.

Direttore della Collana

Fabio Moliterni (Università del Salento, Italy)

Vicedirettore della Collana

Simone Giorgio (Università di Trento, Italy)

Comitato Scientifico

Marcello Aprile (Università del Salento)

Giuseppe Bonifacino (Università di Bari)

Raoul Bruni (Cardinal Stefan Wyszyński University - Varsavia)

Maria Debora de Fazio (Università della Basilicata)

Carmen van den Bergh (Leiden University)

Andrea Gialloredo (Università di Chieti-Pescara)

Yannick Gouchan (Università di Aix-Marseille)

Maria Caterina Paino (Università di Catania)

Beatrice Stasi (Università del Salento)

Progetto grafico

Filippo Spiri

Comitato di redazione: Elettra Danese, Davide Dobjani, Anna Ronga

Segreteria di redazione: Carolina Tundo (Università della Basilicata) carolina.tundo@unibas.it

© 2023 Università del Salento

ISSN: 2611-903X

ISBN: 978-88-8305-199-9

DOI: 10.1285/i2611903xn6

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens>

PREMESSA

«(Però guarda come al lamento
il verso si fa compiacente, niente è più facile di questo ma io lo spezzo)».

(E. Pagliarani)

Lo spirito interdisciplinare o indisciplinato, che nel dibattito contemporaneo regola gli studi sulle relazioni dinamiche tra scrittura e immagini, riprende il metodo «diagonale» che Roger Caillois proponeva come nuovo statuto delle scienze umane nel loro dialogo con le discipline e con i regimi discorsivi tradizionali. Assecondando tale orientamento strategico, e partendo dalle avanguardie storiche fino alle attuali scritture di ricerca, il sesto numero dei Quaderni del Centro di ricerca PENS si presenta come un *Baedeker* aggiornato, certamente non esaustivo ma espanso, multi-planare, intorno agli iconotesti, ai fototesti e più in generale riguardo alle sperimentazioni che hanno lavorato sull'aspetto visivo “dentro e oltre la scrittura” poetica tradizionalmente intesa.

I due saggi che aprono il fascicolo permettono di fissare provvisoriamente le coordinate teoriche e storico-letterarie del dialogo (o del conflitto) tra poesia e immagini nella modernità e nel sistema culturale contemporaneo. Francesco Muzzioli ricostruisce l'orizzonte costitutivamente sperimentale della poesia visiva in Italia, che a partire dagli anni Sessanta del Novecento lavora sulle tecniche plurali dell'inversione, della discordanza e del montaggio di materiali provenienti dalla “cultura omologante”, con effetti di straniamento e di critica allegorica (di “ritorsione”) nei confronti della “attrazione consumistica” che domina l'inconscio politico del nostro presente. Passando in rassegna le esperienze di Lamberto Pignotti e Nanni Balestrini, Giovanni Fontana e Giorgio Moio, Muzzioli insiste sulla dimensione non soltanto antagonista ma anche anti-canonica di una sperimentazione radicale che si presenta come “ricerca infinita”, inesauribile, irriducibile agli spazi testuali codificati dell'esercizio poetico. E questo discorso “in diagonale” – questa ottica strabica e militante che si situa al di là dei logori schieramenti o contrapposizioni di poetica e dei confini nazionali del canone – trova una conferma e un'estensione nel saggio di Andrea Inglese, il quale riflette sull'intreccio tra scrittura e immagini, ecfraresi e semiosfera contemporanea, da intendere, scrive Inglese parafrasando Zanzotto, come “archeologia del paesaggio” visivo che ci circonda: “deriva”, esplorazione o “celebrazione”, da parte della letteratura, “dell'infinito spessore del mondo (e delle sue figure)”.

Seguono alcuni contributi sull'immagine (pittorica, fotografica e non solo) come “agente” o “innesco” poetico, attivatore della scrittura; sull'intreccio interartistico che si determina in un discorso “fuori formato” che punta non più, o non soltanto, alla demistificazione, alla parodia o al riuso citazionistico e straniante dei linguaggi dei (nuovi) media, ma alla definizione installativa o «espansa»

del testo verbale segnato nel profondo dalle interazioni strutturali con le arti della visione. L'ecfrasi e le forme più recenti di dialogo fra parole e immagini sono necessariamente ripensate a partire dalle trasformazioni (im)materiali dei vecchi e nuovi media, che hanno alterato le modalità dello sguardo e le relazioni con i codici dati, compreso il codice tradizionalmente considerato come poetico. È una tensione o torsione sperimentale della scrittura che parte dal dialogo tra il verbale e il visuale e prende avvio nel primo Novecento (il Gozzano rivisitato da Marco Maggi), per estendersi fino ai nostri giorni in uno spazio transnazionale.

Una disposizione oggettuale e materica nei confronti del linguaggio emerge, ad esempio, dall'iconotesto poetico *Buch einer Nacht*, analizzato da Margherita Boffano, frutto della collaborazione tra Friedrich D. rrenmatt, il tedesco Walter Jonas e lo svizzero Werner J. Müller. È il caso anche dell'esperienza dell'artista e scrittore belga Marcel Broodthaers, indagata da Marcello Ciccuto: i suoi *Poèmes industriels* (1968-1972) sono placche verbo-visive che trasformano il "libro di poesia" in una serie di oggetti o "pitture letterarie" nei quali, scrive Ciccuto, "si mette in scena ogni volta l'avvenuto e moderno dissesto del rapporto fra parole e immagini". E anche il dialogo intrattenuto dai poeti italiani novecenteschi con la pittura di Giorgio Morandi, con la sua "arte informale provinciale", da Campana a Cardarelli fino a Montale, coinvolge, secondo la precisa disamina condotta da Filippo Milani, voci e figure di esuli o dissidenti come il brasiliano Mendes e il polacco Adam Zagajewski. Giuseppe Marrone sceglie di recuperare, dell'opera di Alessandro Parronchi, un suo «racconto in versi» tratto dal film *Rashōmon* di Akira Kurosawa, intitolato *Nel sonno*; mentre Luigi Marfè esplora nel suo saggio la specifica relazione iconotestuale nella poesia nonsense (da Edward Lear a Toti Scialoja), in cui il rapporto tra il codice verbale e visivo non è di natura né didascalica né meramente illustrativa.

Dal saggio fondativo di Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, nel quale si postulava l'esistenza di una linea non-figurativa della poesia contemporanea (Denis Roche, Francis Ponge), prende le mosse il contributo di Marilina Ciaco che disegna una costellazione tra le neoavanguardie meno ortodosse e le scritture di ricerca contemporanee, da Antonio Porta a Balestrini, Corrado Costa e Giulia Niccolai, fino ad Andrea Raos e Alessandra Greco. La presenza di un trattamento de-figurativo o antimimetico dell'immagine in poesia è al centro anche del saggio di Chiara Portesine, la quale offre una prima mappatura parziale delle poesie italiane dedicate, negli ultimi decenni, ad artisti astratti, concettuali o minimalisti. Anche in questo caso, come negli interventi di Antonio Devicienti (su Camillo Pennati, Mariangela Guatteri e Oswald Egger), di Riccardo Donati (su Luigi Soggi), e in particolare nel saggio di Lavinia Torti intorno alle più recenti sperimentazioni fototestuali nelle opere di singoli autori o autrici contemporanei come Sara Ventroni, Marco Giovenale, Laura Pugno ed Elio Mazzacane, Mariasole Ariot, si procede a una cartografia diacronica e sincronica delle

sperimentazioni iconotestuali che comprendono progetti individuali e collettivi più o meno lontani nel tempo. A partire da Emilio Villa e Cesare Vivaldi, ma anche Valentino Zeichen e Angelo Maria Ripellino, l'attenzione è poi rivolta alle voci di scrittrici e scrittori viventi come Antonella Anedda, Alessandro Raveggi, Mariano Bàino, Marcello Frixione, la stessa Marilina Ciaco; Riccardo Innocenti e Alessio Verdone, Biagio Cepollaro; Andrea Inglese (nel contributo di Ugo Fracassa), Umberto Fiori (nella lettura analitica di Giulia Pellegrino).

La sezione Pens Papers, infine, raccoglie e documenta come di consueto le tracce del lavoro svolto dal nostro Centro di ricerca nel corso dell'ultimo anno: si passa da un omaggio alla scrittura di Alessandro Leogrande (nell'intervento di Marco Montanaro) ad alcuni appunti (e ritrovamenti di immagini) a cura di Davide Dobjani intorno ai rapporti tra Pasolini e Alexandros Panagulis; da un saggio scritto a sei mani da Luca Nigro, Sofia Mazzotta e Marianna Pandinelli sul romanzo *Tuta blu* di Tommaso Di Ciaula alla elegante recensione di Luigi Liaci sull'ultima raccolta poetica di Enrico Testa, *L'erba di nessuno*.

Tutto il fascicolo – compresa l'ultima sezione, anch'essa, a vedere bene, attraversata da un ripensamento intorno alle relazioni tra scritture e immagini del nostro contemporaneo – è un invito a praticare con rigore, libertà e spirito critico l'esercizio dello sguardo. Come scriveva Muzzioli in un suo intervento sulla poesia di Elio Pagliarani tra *Lezione di fisica* e *La ballata di Rudi*, si tratta più precisamente di esercitare lo “sguardo obliquo dello straniamento, guardarsi dall'esterno e ‘sradicare’ faticosamente il condizionamento oggettivo delle nostre parole e delle nostre immagini”:

Là dove la lingua crea attorno a sé un “cerchio magico”, occorre “spezzare” il cerchio, uscire fuori dalla passività del fascino. [...] Per portare davvero la lingua della poesia fuori del codice [...] occorre oltraggiare il suo “corpo mistico”, il suo “corpo lirico” (in altre parole: mettere in questione il suo “valore simbolico”).

FABIO MOLITERNI

FRANCESCO MUZZIOLI

PERCHÉ LA POESIA VISIVA È SPERIMENTALE DI SUO

La questione si pone in questi termini: la poesia può essere sperimentale oppure no. Anzi è molto più facile che non lo sia. Provare per credere: il termine stesso “poesia” evoca un atteggiamento di espressione profonda, in massima parte spontanea ed emotiva, quanto mai lontano da un esperimento progettato. Al contrario la poesia visiva è molto difficile che sperimentale non lo sia, operare in essa prevede a monte una scelta di campo e una competenza tecnica prevedibilmente non casuale. Per interrogarsi su questa differenza di base occorre rivolgersi a motivi sia storici che teorici.

Ripercorrendo la storia si può partire dall’uso iconico della scrittura con i calligrammi, ma si tratta tutt’al più di bizzarre episodiche: i *carmina figurata*, la *bouteille* di Rabelais, certe pagine dell’*Hypnerotomachia Poliphili*, più avanti Mallarmé fino ad Apollinaire, restano comunque operazioni interne al genere, dove l’aspetto visivo è in qualche modo secondario. Per dire: leggiamo Mallarmé prima di tutto ragionando sul *colpo di dadi* e sul *caso*, prima di andarci a interrogare sugli spazi bianchi della pagina... Così come nei libri accompagnati da illustrazioni queste ultime restano *a latere* nel paratesto, sono spesso soltanto un supporto immaginativo, il testo può essere ripubblicato anche senza.

È solo con l’avanguardia novecentesca che la commistione con il visivo comporta lo strappo della linearità. Tuttavia ancora con dei limiti. Le tavole parolibere di Marinetti e dei Futuristi rientrano per lo più nei mezzi di animazione tipografica del testo (fig. 1). L’uso dell’immagine è sommario, vedi le *Rarefazioni* di Govoni, dove quello spiritoso palombaro vale più per le metafore che lo contornano che come disegno (fig. 2). Con il fotomontaggio dei dadaisti, sì, comincia ad apparire un apporto paritario del verbale accanto al materiale prevalentemente visivo (fig. 3).

Ma è nel clima delle nuove avanguardie degli anni Sessanta che la poesia visiva diventa, per così dire, autonoma e consapevole della propria particolarità. In Italia si segnala il Gruppo 70 che nasce insieme (anzi, un poco prima, come ricorda Pignotti) del Gruppo 63 e porta avanti una “azione parallela” di mostre, eventi e interventi. Non si tratta più dell’idolatria del nuovo a tutti i costi, ma dell’individuazione di uno scenario completamente cambiato dall’avvento dei mass media e delle teorie della comunicazione. Ora la poesia ha da confrontarsi con una inopinata “svolta tecnologica”.

Vediamo intanto la definizione data da Lamberto Pignotti:

Si può dare una definizione della poesia visiva? In linea di massima si può affermare che essa è una forma di espressione che sperimenta a vari livelli dei rapporti fra parole e immagini figurali, perseguendo

finalità e fondendo risultati in un contesto unico. Almeno da un punto di vista teorico essa rappresenta un'estensione delle possibilità della poesia, che istituzionalmente si affida solo al materiale verbale e alle sue proprietà combinatorie, significative e comunicative (cioè: sintattiche, semantiche, e pragmatiche), poiché si pone anche dei problemi che fino ad oggi sono stati affrontati dalle arti visive e specialmente dalla pittura. Tuttavia la poesia visiva non è né una pittura con le parole, né una poesia con le figure. In altri termini (e quando essa sia veramente riuscita) le parole non devono fare da commento a delle autosufficienti immagini visive, né queste ultime devono risultare l'illustrazione di un testo che basta a se stesso. La poesia visiva, per essere tale, pretende un effettivo rapporto, una vera interazione, fra parole e immagini visive in un unico contesto (che in genere assume l'aspetto del collage e più raramente si affida a elementi dipinti o disegnati), e non la loro semplice convivenza. Le componenti verbali e quelle visive non dovrebbero essere proposte né dovrebbero poter essere fruite separatamente, a meno di fraintendere, o voler fraintendere il senso di una tale esperienza¹.

A parte l'uso del verbo "sperimentale", adottato in chiave non tanto scientifica, ma di apertura impregiudicata, mi pare chiara l'indicazione dell'"inscindibilità": poesia visiva si dà dove parole e immagini non siano separabili e proponibili a parte. Si esclude allora la poesia illustrata e anche eventuali collaborazioni tra pittori e scrittori sono guardate con un certo sospetto, è meglio che l'autore sia in ogni caso lo stesso.

Si potrebbe obiettare che questo atteggiamento di avanguardia non sia poi tanto nuovo, ma sia l'equivalente, *mutatis mutandis*, del gesto futurista a inizio Novecento: come in quel caso la poesia veniva chiamata all'aggiornamento sulla scorta delle «macchine che corrono e volano», così ora avviene di fronte alle tecniche comunicative della società dei consumi. Vista così, la poesia visiva sarebbe soltanto la rifrazione artistica delle modalità pubblicitarie della società dell'immagine... Tuttavia, c'è una fondamentale differenza che ha sottolineato Fredric Jameson ricordando che

Queste macchine sono mezzi di riproduzione più che di produzione, e alla nostra facoltà di rappresentazione estetica pongono esigenze molto diverse rispetto a quanto faceva l'idolatria relativamente mimetica dei futuristi per la macchina, o una qualche vecchia scultura tutta velocità ed energia. Qui, più che con l'energia cinetica, abbiamo a che fare con tutti i nuovi tipi di processi riproduttivi [...]².

In parole povere, ciò che qui viene recepito dall'attualità non è un contenuto (come nel Futurismo), ma sono un linguaggio e un materiale. Proprio l'ipotesi di potersi infilare tra il linguaggio e il

¹ L. PIGNOTTI, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, Lerici, 1968, p. 124

² F. JAMESON, *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007, p. 53.

materiale della produzione di massa apre una prospettiva critica, evidente fin dall'inizio di queste operazioni. Nel mentre l'assunzione del linguaggio verbovisivo consente di smarcarsi dalla vecchia nozione di poesia, narcisisticamente votata alla contemplazione del proprio ombelico, la distanza operativa dal materiale consente di rovesciare qualsiasi ottimismo trionfalistico nei confronti del progresso. Ancora Pignotti ha confutato in partenza l'accusa di acquiescenza, parlando, invece, di «ritorsione». Solo apparentemente la poesia visiva segue la corrente:

Eppure contesta, critica e tende a capovolgere gli aspetti più negativi proprio della società tecnologica e della civiltà dell'immagine: [...]. Si può dire in un certo senso che la poesia visiva raffigura proprio la migliore ritorsione contro l'abuso delle immagini; una ritorsione per di più operata nel rispetto della legge del contrappasso: quel che è fatto è reso. La poesia visiva, è stato argutamente detto, rappresenta in ultima analisi una merce respinta al mittente: dalla comunicazione del fumetto, della pubblicità e del rotocalco nasce la poesia contro-fumetto, la poesia contro-pubblicità, la poesia contro-rotocalco³.

Si può discutere se questa funzione "controculturale" sia stata assolta e in quale misura, ma si deve riconoscere che la poesia visiva si è attestata nel tempo come spazio eminentemente sperimentale. Ancora Pignotti, una trentina di anni dopo, dichiara che «la poesia visiva ha del resto la consapevolezza di aver funzionato, e di funzionare ancora, alla stregua di un ufficio progetti o di un laboratorio di sperimentazioni artistiche»⁴. Un circuito separato, a sé stante, con propri spazi, il che ha garantito una evoluzione diversa da quella della poesia senza aggettivi, la quale, anno dopo anno, è sprofondata sempre di più nel lirismo dilettantesco. Lo svantaggio: che la critica accademica ha ancora difficoltà ad avvicinarsi, forse intimorita dalla necessità di una doppia competenza, fatto sta che una certa comparatistica, mentre si muove a suo agio tra le mode televisive e i social network, ha difficoltà con le opere verbovisive, lasciandole semmai ai docenti più avvertiti delle cattedre di arte...

Un'ottica teorica può aiutarci a comprendere le peculiarità di quest'area. Innanzitutto la poesia visiva ha sempre un risvolto tecnico (questo è vero per ogni arte, ma la poesia spesso se lo dimentica). Una tecnica intermodale, di natura bifida, che la situa al confine, nell'intersezione tra discorso e figura. Si potrebbe definire un chiasma: la scrittura è presa come immagine e viceversa l'immagine come scrittura. Ciò comporta l'attivarsi di livelli secondari della scrittura (un aumento di percezione) e al contempo di livelli semiotici, non rappresentativi, dell'immagine (un aumento di riflessione) e sottintende un progetto che determini il rapporto non scontato tra le due.

Vengo alle linee sviluppate dalla ricerca tuttora in corso:

³ L. PIGNOTTI, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, cit., p. 126.

⁴ L. PIGNOTTI, *Sine aethetica, sinestetica*, Roma, Empiria, 1990, p. 8.

1) lo sviluppo del grafema. Le lettere vengono utilizzate come elemento figurale. In questo caso il significante è come se rimanesse muto e non a caso lo Spatola versato in questi esercizi li ha intitolati, con un bellissimo gioco di parole, *Zeroglifici* (fig. 4). Spesso la lettera viene *sfigurata*, cioè percorsa da tagli e abrasioni, come mero materiale per lo sguardo. È una regressione all'origine? In certo senso sì: si torna a prima della codifica, alla fase nascente di segni in cerca di significato;

2) il collage e l'interferenza. Lacerti verbali e immagini possono essere gli uni e gli altri ripresi dalla comunicazione di massa (giornali, riviste, ecc.). Questo ripescaggio mette la poesia visiva nei dintorni del citazionismo. Non però quello di un postmodernismo moderato e di un gioco indifferenziato: piuttosto parole e immagini si demistificano a turno, invadendo il terreno di una certa pratica rassicurante: c'è un particolare (verbale o figurale, a seconda) che immette negli orizzonti dell'ideologia pacificatrice una realtà inquietante (guerra, repressione o altro ancora). Non c'è bisogno di alcuna dimostrazione o perorazione, basta l'*ostensione*. Ancora Pignotti: «Nel proporre i suoi materiali – i suoi ritagli i suoi titoli di giornale, le sue foto, la sua varia segnaletica... – essa [la poesia visiva] li indica come campioni. Li esemplifica, li ostenta»⁵.

La frammentarietà e il ritaglio fanno parte di entrambe le direzioni. I sezionamenti, anche molto acuti, danno l'idea di un riuso irrispettoso, della ripresa non pietosa e per niente culturale, come del resto è già nella riduzione dell'immagine umana a mero materiale. Nella prima linea di ricerca, come abbiamo visto, la scrittura funziona *come* figura, nella seconda funziona *nella* figura. Volendo si potrebbero distribuire le valenze di creatività e di negatività, scoprendo però che le cose non sono affatto semplici. Infatti, la prima linea, chiamiamola *grafematica*, appare più creativa (è in qualche modo astratta), ma nello stesso tempo più negativa (togliendo significazione al linguaggio); dal canto suo, la seconda linea di ricerca, chiamiamola *collagistica*, appare meno creativa (la parola è conservata nel suo significato), ma in certo senso recupera creatività sul lato dell'immagine che, come abbiamo visto, diventa emblematica e anzi aggiunge valore e senso rispetto all'uso quotidiano. La faccenda, insomma, è alquanto dialettica. Del resto, non avendo canone, quest'arte giovane è proiettata in un "ricerca infinita".

Vorrei proporre adesso alcuni esempi.

Il primo è Nanni Balestrini. È Balestrini perché dei *Novissimi* è quello che ha più praticato la poesia visiva (Giuliani e Porta abbastanza episodici) e soprattutto perché nella sua stessa, copiosa e costante, produzione lineare si è mosso in direzioni tecniche vicine a quelle che abbiamo ora esposte. Balestrini è sempre un autore del ritaglio, arriva al troncamento fin dentro lo stesso corpo della parola, proprio perché vede il linguaggio come un prodotto dell'alienazione che, quindi, non può essere rivitalizzato se non con terapie d'urto perentorie. Non a caso l'irriverenza della resecazione

⁵ Ivi, p. 38.

tocca il suo culmine, avvicinandosi gli anni caldi della contestazione, in *Ma noi facciamone un'altra* (1968), in alcuni componimenti nei quali sembra che l'autore abbia assunto un brano preconfezionato per il gusto di resecarlo in modo da ottenere in tipografia – ecco il lato visivo – una precisa forma geometrica. Vediamo ad esempio la prima strofa (ma strofa non può più dirsi: il primo ritaglio di sette righe...) di *Sequenza*:

costituito com'era da un grande basamento qua
ad esempio costretta a vivere in paese secco
prima parte di essa non ci si era presentata
orpo a uno in cui fa riferimento al fluido si
è continuamente collegato sia al pensiero che
niva fatto affluire nella cavità più interna
è noto che le sezioni iniziale e finale della⁶

Se confrontiamo questa operazione con la poesia visiva dell'autore vediamo che ci sono casi molto simili, in cui la pratica di prelievo e disposizione è analoga (fig. 5). La differenza è che, mentre nella scrittura lineare noi possiamo trasferire il brano in altri caratteri ed è ancora lo stesso, però a patto di conservarne la forma, nelle poesie visive non è possibile, ovviamente, alterare alcunché, quindi le fonti e il corpo diventano parte organica dell'opera. Inoltre il collage consente all'autore di sovrapporre le stringhe creando un insieme di scarsa o complessa leggibilità. Vi sono poi varie altre opere visuali nelle quali Balestrini utilizza spostamenti diagonali e verticali dei suoi ritagli (fig. 6), cosa che distrugge la residua linearità e che non sarebbe possibile nella normale stampa del libro. E magari aggiunge spezzoni di immagini, facendo a brandelli la comunicazione ufficiale dei quotidiani.

Passando a Lamberto Pignotti, capofila della poesia visiva, fondatore del Gruppo 70 e diffusamente presente come lucido e competentissimo teorico della tendenza⁷, proprio le sue opere, a partire dagli anni Sessanta, insieme a quelle dei sodali Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Luciano Ori, hanno indicato quei caratteri della linea *collagistica* che ho suggeriti poco sopra. In Pignotti la doppia demistificazione funziona alla grande. Sia il linguaggio politico che quello pubblicitario sono per lor natura encomiastici e autopromozionali, tesi a costruire un clima da *vie en rose*, promettente

⁶ N. BALESTRINI, *Ma noi facciamone un'altra*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 45.

⁷ Tra le altre cose e oltre i testi già citati, ricordo le interviste raccolte in *Identikit di un'idea*, Pasian di Prato, Campanotto, 2003, e la "summa", scritta in collaborazione con Stefania Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Pasian di Prato, Campanotto, 2011.

e fautore del soddisfacimento a rassicurazione delle classi medie e di quanti stanno accedendo al regno dei consumi (e vanno bene del pari le immagini della casalinga felice, della donna elegante, del nudo offerto allo sguardo del desiderio). Squarciare questo velo con la realtà sgradevole del conflitto è il compito della poesia visiva e si attua attraverso lo scontro tra parola e immagine che, messe a confronto e incollate le une sopra le altre mostrano una fondamentale “discordanza”. Vedi, ad esempio *Salvano il patrimonio* del 1966 (fig. 7). L’autore stesso ne ha sottolineato la «portata insieme estetica e ideologica»⁸. E sarebbe legittimo parlare di straniamento o anche di allegoria, ché questa è per l’appunto la sorte sia delle parole che delle immagini, le quali una volta estratte dai loro contesti originari alludono e significano qualcosa d’altro. Ci sono nel lavoro visivo di Pignotti l’ironia ostensiva e il citazionismo, rintracciabili anche nei suoi testi lineari⁹.

Un’altra serie fortemente straniata è quella dei francobolli parlanti (fig. 8), che è anche il riconoscimento della cultura del fumetto (acquisizione del basso, escluso dall’estetica accademica, ma anche ripresa di quella che è ormai la reale *base culturale*). Un’ulteriore direzione ha condotto Pignotti a lavorare attorno alle foto di moda: penso alle serie *de composizione* (formula ironicamente ambigua) e *visibile / invisibile*. Entra qui in questione l’immagine attraente che viene, non già intaccata da tagli o altri oltraggi, ma soltanto cancellata localmente da un velo di bianco vaporoso (fig. 99) con l’esito di una evanescenza del corpo femminile che, mentre sembra sublimarla, cancella buona parte della suggestione del fascino, mentre per la scritta che viene a imprimersi (talora si tratta di citazioni di classici) è sottomessa all’intervento di un’“altra mano”. Una *sfigurazione soft*, certamente, e del resto Pignotti apprezza la litote. E anche il ludico; una sua formula eccellente è proprio quella che sfrutta la parola “gioco”, a proposito di questa tattica che opera dall’interno al modo di un “cavallo di Troia”: «Possiamo giocare il sistema che ci sta giocando laddove e finché esso non ha ancora capito che stiamo giocando a un altro gioco»¹⁰.

Il più importante prosecutore di questa linea di ricerca è sicuramente Giovanni Fontana, che è stato anche uno storico e un teorico delle tendenze verbovisive¹¹ e ha portato avanti l’eredità dell’avanguardia¹² (in anni in cui era assai in ribasso) su tutti i vari terreni, compresa la poesia sonora e quindi la performance in cui il poeta fa di tutto il suo corpo un segno. L’aspetto sonoro finisce per proiettarsi anche nelle opere visive dell’autore, che spesso presentano come sfondo o elemento le righe di uno spartito. Solo che questi “righe” sovente vengono arcuati e curvati in modalità

⁸ PIGNOTTI, *Identikit di un’idea*, cit., p. 36.

⁹ Cfr. ad esempio L. PIGNOTTI, *Parola per parola, diversamente*, Venezia, Marsilio, 1976.

¹⁰ PIGNOTTI, *Identikit di un’idea*, cit., p. 152.

¹¹ Cfr. G. FONTANA, *La voce in movimento*, Monza, Harta Performing & Momo, 2003.

¹² Una recente antologia di testi dedicati a Fontana, a cura di P. Peterlini e L. Voce s’intitola significativamente *Giovanni Fontana, un classico dell’avanguardia* (Milano, Agenzia X, 2022).

decisamente inusuali, come a mimare l'onda musicale oppure a indicare la missione deformatrice dell'arte sperimentale (fig. 10). L'uso performativo del corpo chiama sulla scena l'eros e le sue immagini titillanti (come già avveniva, lo abbiamo visto, in Pignotti); in Fontana l'esibizione del corpo femminile, vuoi nel porno direttamente eccitante, vuoi nella pubblicità che se ne giova per promuovere la merce, questa immagine che "prende" l'occhio dello spettatore viene ritagliata dal frammento e ripristinata in modalità deformate nella proporzione. Così bocche enormi, occhi o altri arti vanno a comporre dei mostri compositi, straniando per questa via l'attrazione consumistica (fig. 11). Lo stesso Fontana, in una raccolta recente di poesia visiva, ha concluso un testo sulle contraddizioni del corpo, nel mondo odierno, tra virtualità, sfruttamento e rimozione:

Qui il corpo. Qui i luoghi del corpo. Qui gli sguardi e le attese. Qui le forme. Spesso contorte. Talvolta nascoste. Disgregate. O riorganizzate in viluppi plastici che implicano enigmi. Qui i grumi di parole che questi corpi pronunciano o subiscono. Parole-rumore talora avvolgenti. Talora disperse nelle pieghe. Qui un viaggio del corpo. Un viaggio sul corpo. Dentro gli umori del corpo. Qui. Alcuni corpi si dissolvono. Altri piombano duri e pesanti. Qui le metamorfosi. Qui l'incubo erotico di Circe. Qui sirene e angosce. Offerte deludenti. Cosce tornite e labbra frementi. E ci sono corpi di scarto. Placcati dall'ingiuria del mercato. Qui c'è il corpo erotico delle merci. Corpi che vanno. Corpi che vengono. Corpi esposti. Corpi nascosti. E ci sono corpi che non tornano. Corpi di scarto. Corpi-oggetto. Corpi affabulanti. Fascinosi o disperati. Corpi sconvolti. Stravolti. In risvolti subumani. Corpi senza nome. Ma qui. Come sempre accade. L'immagine del corpo è luogo di relazione tra mente e mondo. E il gradiente delle pulsazioni aumenta man mano che le fitte sinestetiche affondano verso il centro di gravità. Verso un cuore nero d'inchiostro dove confluiscono tutti i vettori di relazione. Un cuore gonfio. Pronto a far esplodere brandelli verbali e lacerti sonori in controcanti visivi¹³.

Tra gli esiti recenti vorrei citare *Testo al fronte* di Giorgio Moio¹⁴ che fin dal titolo, oltre a suggerire una aperta belligeranza contro la cultura omologante, indica l'affrontamento delle due pratiche, quella della poesia visiva e quella della poesia lineare, effettivamente disposte una davanti all'altra, una a pagina pari, l'altra alla dispari (l'esempio di due pagine prese a caso è alla fig. 12), e portate a incentivarsi a vicenda nei procedimenti sperimentali di alterazione del linguaggio. Da un lato la poesia visiva di Moio utilizza parole e lettere rilevandone il valore grafico e magari ritagliandole come materiali tra gli altri da assemblare in collage; dall'altro lato la poesia lineare può non esserlo poi tanto – lineare, dico – e tende a spostare le sue righe in modo da occupare diverse posizioni, lasciare

¹³ G. FONTANA, *Hic*, s. l., Bertoni, 2009, p. 71.

¹⁴ G. MOIO, *Testo al fronte*, s. l., Bertoni, 2022.

spazi bianchi, operare sui caratteri, e così via. Entrambe le operazioni sono unite dall'intenzione di strappare il lettore dalla consueta e abitudinaria percezione comunicativa.

Attraversati sommariamente i principali esponenti, sarà utile ora tornare a riflettere sullo sperimentalismo costitutivo della poesia visiva. La sua valenza operativa necessita di abilità manuali (forbici e colla; oggi magari con programmi di computer) e si applica a *materiali*, che non riguardano assolutamente la biografia dell'autore e l'espressione narcisistica dell'io (proprio il contrario della voga odierna della poesia senza aggettivo). Questo lavoro tecnico tuttavia apre, come abbiamo visto, due versanti tendenziosi che sono la critica della fascinazione, da un lato, e dall'altro l'innervazione dei sensi: *pars destruens* e *pars construens*. La sinestesia, strappata al suo significato retorico, diventa la spinta per un ampliamento della sfera estetica, dilatata oltre i confini delle singole arti, verso la *totalità* ("poesia totale" è formula cara a Spatola); ma tale estetica, proprio a causa della sua intermedialità, sarà una estetica della complessità, senza valori o canoni predefiniti. Mentre l'implicazione dei sensi richiama l'utopia, l'uso dissacrante dei materiali (il fatto stesso che le immagini e le parole siano ridotte a materiali) comporta il distacco dell'ironia e quindi connota un'opera artistica senza aureola, non vaticinante, non innalzantesi nel Senso con la maiuscola, ma dispersa nella molteplicità del sensibile (per una nuova "partizione del sensibile", direbbe Rancière). Al contempo, la riflessività che si è notata apre il capitolo del confronto con l'allegoria: allo stesso modo dell'allegoria, la poesia visiva può colpirci immediatamente con le sue forme e i suoi colori, ma subito dopo ci invita a ragionare sul suo significato, sul perché quei ritagli sono stati prelevati e perché in un certo modo montati (ecco il montaggio, questo sinonimo di modernità radicale, secondo Sanguineti). Insomma, la poesia visiva subito si fa guardare e però non si ha finito con lei finché non si è terminato di leggerla.

Certo, il suo principale segnale, lo si è indicato subito, è la "duplicità". In questo senso la poesia visiva si pone *d'emblée* contro l'uomo "a una dimensione" (per usare la formula di Marcuse). Mentre il postmoderno, accettando così com'è il valore di scambio, riadatta i materiali riabilitandoli al consumo (riscrittura indifferenziata e senza interferenze), la poesia visiva ritorna al valore d'uso, anche nella sua pratica artigianale, ma evitando la trappola del finto autentico (il privato interiore di tanta poesia consolatoria): piuttosto, il materiale "artificiale" viene esibito nella sua inautenticità senza salvarlo, ma in qualche modo obbligandolo, in una aperta contraddizione, a funzionare al di là della sua propria tendenza ideologica. Così la poesia visiva rappresenta una rara zona di resistenza dell'avanguardia al giorno d'oggi.

Uno strano impegno. Ne ha parlato Marcello Carlino, un critico da tempo attivo sui rapporti tra discorso e figura:

Una poesia visiva cosiffatta, di scambio alla pari e di collaborazione di immagini e tratti verbali, ha inoltre una ben marcata rilevanza, e una propensione per dir così educativa, in rapporto ai modelli ipertestuali e multimediali che oggi si offrono numerosi e perfino prevalenti nel campo dell'informazione e della comunicazione sociale: essa allena a decrittarne e a interpretarne meglio le applicazioni e pone le premesse, in contemporanea, per un uso più avvertito e consapevole, conoscitivamente più ricco (più ricco di consapevolezza e di pensiero), dei linguaggi e dei loro intrecci, delle loro potenzialità d'uso¹⁵.

Una funzione “educativa” davvero singolare e felice, che accoppia creatività e spirito critico.

FIGURE

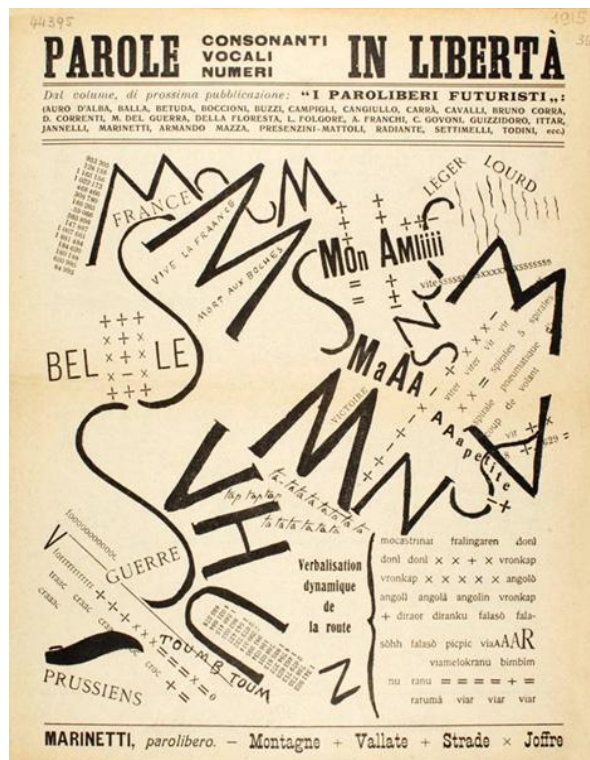


Fig. 1

¹⁵ M. CARLINO, *Gli scrittori italiani e la pittura*, Formia, Ghenomena, 2011, p. 168.

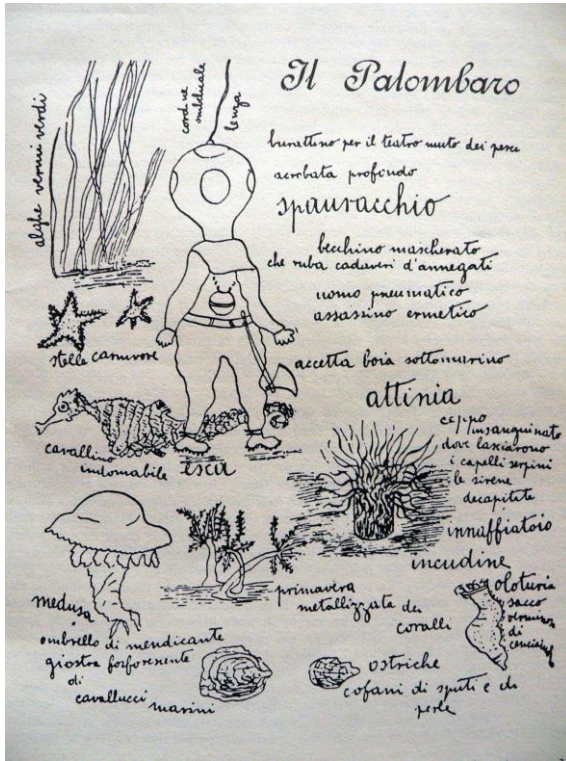


Fig. 2

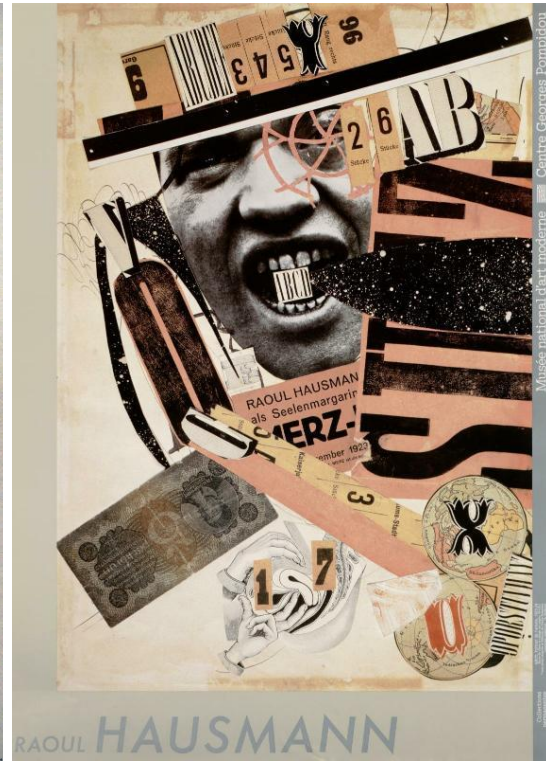


Fig. 3



Fig. 4

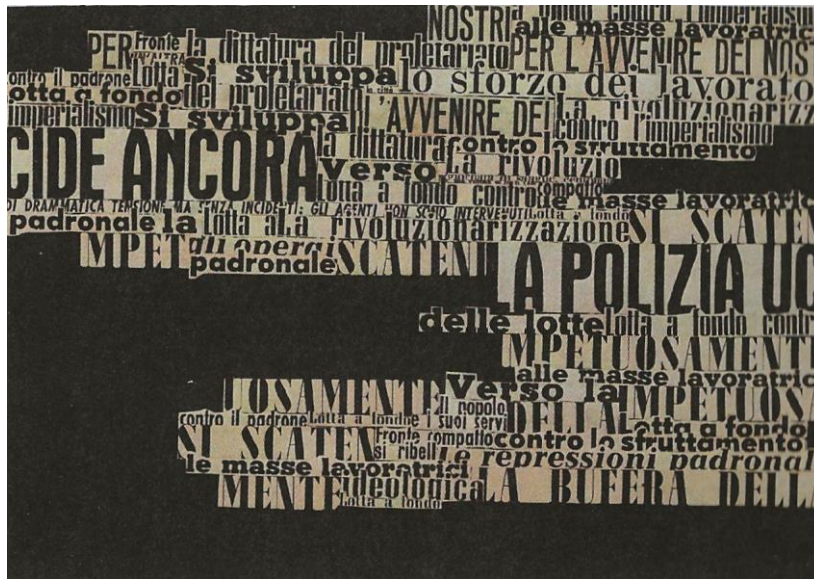


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

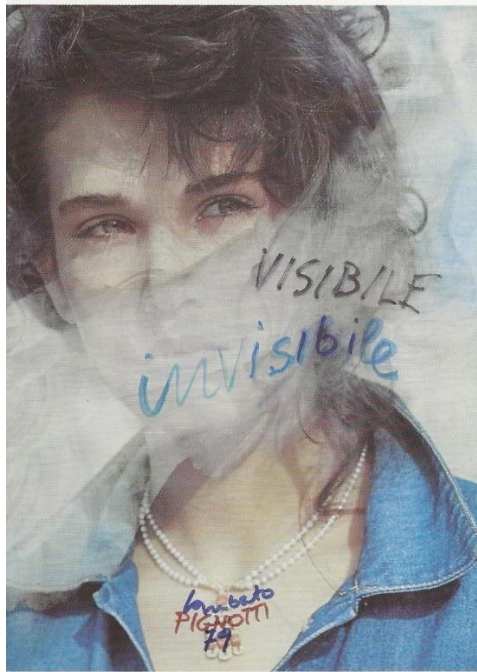


Fig. 9



Fig. 10

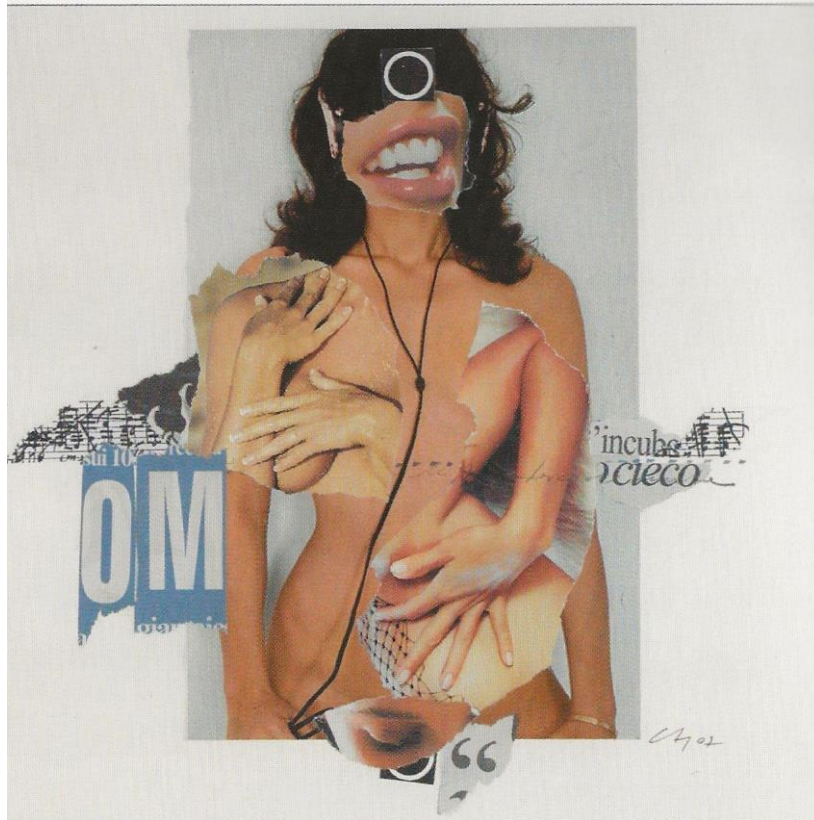


Fig. 11



Fig. 12

ANDREA INGLESE

LA VANGA DI VELAZQUÉZ: UTOPIA E IMMAGINI PITTORICHE



Diego Velázquez, *La fucina di Vulcano*, Prado, 1630

Vi è una dimensione utopica nelle immagini pittoriche, e particolarmente in quelle che si basano sulla tanto criticata “illusione”, sull’inganno percettivo, ossia su quella “pittura retinica” che da Duchamp in poi è stata più volte condannata dagli artisti novecenteschi, concettuali o no. Vi è una promessa di felicità delle più banali: l’impermanente per eccellenza sarà permanente, verrà sottratto alla duplice temporalità che corrode sia l’oggetto guardato che il soggetto che guarda. (A essere precisi, l’immagine pittorica non conserva tanto l’oggetto dipinto – una brocca, un viso, un sasso –, fagocitato una volta per tutte nella tela, quanto piuttosto lo *sguardo* che include quell’oggetto, e quindi anche il lato soggettivo, mentale, insomma il punto di vista di colui che guarda.) Questo lo fa anche la fotografia, ma in modo diverso, con la certificazione della medesima luce, come a dire: quello che si trova nell’immagine è un’estensione diretta di ciò che normalmente accade qui e vedi qui. L’illusione è ridotta, quasi abolita. Nella visione ordinaria e nella sua traccia fotografica siamo sotto lo stesso sole, dentro lo stesso mondo. Non così nell’immagine pittorica, che prende dalla nostra realtà occasioni d’incontro tra uno spettatore e uno spettacolo – almeno per quel che riguarda una certa

tradizione artistica occidentale – per situarle, queste occasioni, in un mondo parallelo: quello delle superfici dipinte su tela. Insomma, c'è una specificità delle immagini pittoriche, che è ovviamente di natura tecnica e materiale, ma che ha conseguenze sulla loro dimensione utopica. Alla fine, anche la fotografia più sorprendente e spaesante, è una fotografia terrestre, fatta sotto la luce che ci investe quotidianamente. Le immagini pittoriche, invece, sono immagini di un altro mondo, e non ci stupisce che per tanto tempo siano state dedicate alla sfera di ciò che è sacro, remoto, ultramondano, dotato di apparenza simile alla nostra, ma di sostanza aliena, divina.

Questa alterità dell'immagine pittorica ha qualcosa dell'etere incorruttibile, di una sostanza in grado di riempire e al tempo stesso conservare le figure, in una sorta di eterna giovinezza, una giovinezza, però, da mondo parallelo rispetto al nostro. La pittura funziona come l'ambra con gli insetti: una resina preistorica in grado di catturare oggetti e persone, trattenendoli attraverso milioni di anni nel suo succo traslucido. Vi è quindi un fascino delle immagini pittoriche che è irriducibile a quello delle immagini fotografiche di ieri e delle immagini elettroniche di oggi. È certo vero che, di rado, noi entriamo in contatto diretto con i dipinti, con una tela esposta allo sguardo per altro temporalmente limitato dello spettatore, quando invece siamo di continuo circondati, attraversati, da *riproduzioni* d'immagini dipinte. L'incontro, però, quando avviene, non si confonde con il consumo delle riproduzioni, semmai lo giustifica, lo motiva. Ho visto una sola volta, a oggi, *La Fucina di Vulcano* di Velazquez, tela del 1630 e conservata al Prado di Madrid. Accade molti anni fa: fu un incontro rivelatore – che era già stato preceduto da altri simili, e che sarebbe stato seguito da altri ancora. Ci sono incontri con *singoli* quadri che rivelano in modo più intenso e perentorio la dimensione utopica della pittura *in generale*. Guardando per la prima volta la *Fucina di Vulcano* rimasi ipnotizzato da tutto quanto si trovava al suolo, e fui ovviamente ipnotizzato dal *suolo* stesso, così come Velazquez l'aveva reso, anzi inventato. Quasi subito persi interesse per le pur magnifiche sei figure che lo abitavano – Apollo, Vulcano e i quattro fabbri dell'officina – per concentrarmi sugli oggetti che erano posati a terra: un pezzo di pietra, una ciotola, alcuni martelli, un'incudine, una sbarra di ferro, il pettorale in metallo di una corazza... Nel mio ricordo c'è anche una vanga, ma essa non appare nella riproduzione a schermo che sto osservando. Ed è ovviamente quella vanga fantasma – che appartiene forse a un altro quadro di Velazquez, o che è scivolata nella *Fucina*, provenendo addirittura da altro autore, di altro dipinto e di altro tempo – ebbene quella vanga, frutto di un errore o di una creazione della mia memoria, racchiude in sé tutte le caratteristiche non più dell'immagine pittorica, ma del *dettaglio* dell'immagine pittorica. (E sappiamo la potenza evocativa dei dettagli. Ne ha scritto in maniera efficace Antonella Anedda: “Il corpo è davanti a un quadro. A un tratto un dettaglio ci attira tanto da farci avvicinare. L'intero quadro diventa resto. Il dettaglio è l'isola del quadro. Per vedere meglio dobbiamo trasgredire lo spazio, abolire ogni distanza ragionevole. Il

desiderio disubbidisce, porta al delirio. Il quadro scompare. Lo ha inghiottito il buio. Resiste solo il dettaglio che ti ha fatto cenno. Ora è un mondo”. È quanto si legge in una delle prime pagine di *La vita dei dettagli* uscito per Donzelli nel 2009.)

Tocchiamo qui un livello ulteriore, uno strato di godimento e stupefazione specifico, rispetto a quello che abbiamo già evocato – l’esistenza in sé di un dipinto e dell’illusione che esso proietta nella nostra mente. Ma i due tesori sono connessi, lo sfavillio della *Fucina*, nel suo impatto percettivo globale, nella forza e nella sontuosità della sua composizione, si nutre dello sfavillio *in seconda battuta* dei dettagli, dentro cui lo sguardo può incespicare, rimanere intrappolato, e persino dirupare, come si trattasse di superfici scoscese. Ed ecco che quei martelli e quella ciotola, quel suolo che li sostiene e su cui poggiano, sembrano qualcosa di *definitivo*, gli esemplari concreti e insuperabili dei concetti che a essi corrispondono. Non ci sarà più bisogno di prendere in mano martelli, di continuare a usarli, di guardarli nelle loro fattezze concrete, di dipingerli nuovamente o fotografarli: sono i martelli *ultimi*, quelli che troveremo alla fine dei tempi, dopo la rivoluzione, dopo che il capitalismo sarà finito, e con esso le varie maniere di rendere sofferente, triste, forzato, l’uso di un martello.

Qui bisogna, però, introdurre il tema dell’ecfrasi; il tema del godimento che la mente prova nel *dire un’immagine*, nel convertirla e tradirla, nel trasformarla e inventarla, grazie al movimento delle parole. Ciò vale ovviamente per quell’enunciato verbale, che gode anch’esso di una caratteristica fondamentale dell’immagine pittorica, ossia l’essere incorniciato, inquadrato, ritagliato, in superficie, *nel* mondo, ma sganciato da esso. Alludo ovviamente all’enunciato poetico – sia esso in forma tradizionale di blocchi di versi (strofe) o meno tradizionale di blocchi di prosa. L’intimità storicamente certificata di poesia e pittura è data senza dubbio dal desiderio di figurare il mondo (l’inesauribile, l’illimitato) all’interno di superfici ridottissime (la tela, la pagina), dove convergono strati di colore e sequenze di parole. Su entrambi le superficie ritagliate, che sono parte del mondo, e nello stesso pretendono di rifletterlo nella sua totalità, si gioca la medesima aspirazione utopica: l’annullamento del tempo, la fuoriuscita dalla storia. Quello che è visto (è detto), è visto (è detto) *per sempre*, perché nulla più necessita di essere aggiunto (si fermi il pennello, secchi il colore – sia posta l’ultima parola, si volti la pagina). Il movimento delle parole che dicono l’immagine è un movimento de-limitato, in quanto funziona nel momento stesso in cui esso può fermarsi, in quanto giunto a compimento, a conclusione.

Si ricordi come termina la lunga frase che da sola costituisce l’intero testo intitolato *L’image* di Samuel Beckett (Minuit, 1988): “à présent c’est fait j’ai fait l’image”. Qui *fare l’immagine* (poco importa se mentale o pittorica) significa articolarla attraverso le parole, affinché sia possibile, però, giungere finalmente al silenzio, interrompere il flusso verbale, arrestare l’assillo (la pena) della “vociferazione”. Nella pagina del testo poetico, le parole si muovono, si dispongono, per ripercorrere

l'immagine pittorica di cui sono responsabili, affinché possano giungere, attraverso di essa, grazie ad essa, alla medesima completezza figurativa che la tela esibisce, premendo un intero universo dentro i suoi quattro lati. L'obiettivo condiviso, l'abbiamo detto, è l'abolizione della storia, della temporalità, del disfarsi continuo di una composizione sotto le pressioni degli eventi, ossia di ciò che, nuovamente e diversamente, accade.

In *La ragione e i suoi eccessi* (Feltrinelli, 2014), il filosofo Paolo Costa formula una definizione della felicità che ben si attaglia all'esperienza che sia la pittura sia la poesia (ognuna con i propri mezzi) tentano di perseguire. Scrive Costa:

La vera felicità consiste solo nel possesso di Dio, della verità, in una parola nella prossimità a qualcosa di atemporale, che consenta la sospensione e l'oltrepassamento della temporalità (in quanto deriva e dissipazione) in un attimo che permane (*nunc stans*). Il modello, qui, è evidentemente il presente della memoria: la fissità di un attimo che non può più essere diverso da ciò che è stato. Il superamento del tempo in un presente immobile, per così dire irrigidito e congelato.

Il presente della memoria assomiglia a quell'immagine né completamente soggettiva né completamente oggettiva, che trova il proprio luogo di fissazione materiale, tangibile, nell'immagine pittorica, da un lato, e nell'enunciato verbale delimitato della composizione poetica, sulla pagina scritta, dall'altro.

Come tutte le utopie, però, quella della pagina poetica che si propone di *fare l'immagine*, è fragile, ed esposta a catastrofe. Ed è qui che m'interessava arrivare, anche per mettere in relazione questa catastrofe con la mia pratica di scrittura. Il tentativo di dire un'immagine pittorica, perseguendo la felicità stessa che la resina intemporale del quadro esibisce, congelando per sempre e in forma compiuta i suoi oggetti, può in ogni istante rovesciarsi in un'esperienza opposta e assillante, quella dell'*inesauribilità* del dire di fronte all'inesauribile "spessore" delle immagini pittoriche. Detronizzati dal paradiso della fissità, del tempo sospeso, della compiutezza, ci ritroviamo nel purgatoriale e illimitato movimento dei personaggi beckettiani, e della loro vociferazione. In altre parole, quella "vita dei dettagli" di cui parlava Antonella Anedda si rivela un allucinato e travolgente pullulare di mondi, come se in ogni punto della tela si aprissero universi che reclamano la loro specifica traduzione verbale. Gli elementi della realtà che l'artificio pittorico aveva magicamente staccati da terra e congelati nella giada traslucida, precipitano ora nuovamente, moltiplicandosi e innescando continue derive, anche perché, oltre all'incontro istantaneo tra il quadro reale e lo spettatore in carne e ossa, s'insinua il flusso associativo delle immagini simili, riprodotte, circolanti in rete, sugli schermi, i manifesti, le copertine dei libri, ecc. Ma questa deriva, provocata appunto

dall'irruzione d'immagini parassitarie, che s'impongono cioè secondo meccanismi associativi in parte involontari, e che pescano nell'enciclopedia iconografica dell'autore, costituiscono, allo stesso tempo, un magnifico motore, un incitamento forsennato al dire e al descrivere.

Il lavoro che ho realizzato in libri come *Quando Kubrick inventò la fantascienza* (inizialmente Camera Verde 2011 e poi in *Ollivud*, Prufrock spa 2018) o *Commiato da Andromeda* (Valigie Rosse, 2022), risponde a questa condizione di un'ecfrasi precipitante e inesauribile, che ha qualche vaga parentela con l'archeologia del paesaggio di Zanzotto. È un'archeologia delle immagini pittoriche e cinematografiche, ossia un assillante e illimitato inseguimento ecfrastrico (ma anche meditativo e autoanalitico) dell'insolubile intreccio che le immagini instaurano tra loro (e dentro di noi) a partire dalla semiosfera. Questa condizione di "rintronamento iconico" può rivelare a sua volta un lato utopico, se concepito in termini di celebrazione dell'infinito spessore del mondo (e delle sue figure). La scrittura diventa allora testimonianza di uno spazio gremito di oggetti opachi e superfici traslucide, in cui è vano separare nettamente il dentro dal fuori, l'intimità autobiografica dall'intrusione del corpo estraneo, l'autentico dall'ideologico. Questo non significa, però, abolire tutte le gerarchie, i salti di scala, le differenze specifiche. L'immagine pittorica che s'incontra in modo diretto, nel fronteggiamento tra tela e spettatore (ad esempio *La Fucina di Vulcano* al Prado), è sempre avvolta in una nube d'immagini riprodotte, parodiate, derivate, ma non si confonde interamente con esse, in quanto mantiene la propria carica energetica determinata. D'altra parte l'incontro con un'immagine riprodotta, trovata in un catalogo, può avere una propria forza stregante e propulsiva, ed essere capace d'innescare quegli effetti a catena, che spingono la scrittura simultaneamente verso la propria memoria autobiografica e culturale, e verso nuove superfici di mondo.

Postilla sul *Commiato di Andromeda*

Il *Commiato* è un libro nato intorno al quadro rinascimentale di Piero di Cosimo, *La liberazione di Andromeda*. Al momento della scrittura, io potevo basarmi su un duplice ricordo: uno più remoto, riguardante l'incontro agli Uffizi con la tela medesima, e uno ben più recente, relativo alla sua riproduzione in forma di manifesto, che era diventata parte dell'arredo di un appartamento in cui vissi per diversi anni. A queste due relazioni con l'immagine pittorica, se ne è aggiunta poi una ulteriore durante la redazione del libro, basata sul ricorso alla sua riproduzione digitale, che potevo contemplare a schermo sul mio computer. Ogni specifico rapporto con l'immagine della *Liberazione di Andromeda* ha rinforzato quello successivo, fino a motivare un esercizio ecfrastrico, che avrebbe assunto un ruolo strategico nel mio progetto di scrittura. Quello che mi preme mettere in evidenza, qui, a conferma di quanto scritto sulla dimensione utopica delle immagini pittoriche, è la possibilità

di tradurre in una duplice direzione la carica di felicità insita in esse. La prima direzione è quella di cui ho lungamente parlato: l'immagine delimitata e incorniciata ambisce a riflettersi in una composizione in versi, a sua volta delimitata all'interno della pagina a stampa. Nel prosimetro del *Commiato*, questo accade. La descrizione del quadro trova dei momenti di coagulo in una serie di testi in versi: tre esattamente, nella quinta delle sette sezioni del libro ("Sono stato quello, chissà come", "Perseo, sei tu, nuovamente", "Andromeda non dà più segnali"). A questo movimento centripeto se ne oppone, fin dalle prime sezioni, un secondo, centrifugo e in prosa, sempre descrittivo, ma che si fa parassitare da altre immagini pittoriche o di diverso genere (fotografiche, fumettistiche, cinematografiche). Se l'ecfrasi del dipinto di Piero di Cosimo assume il carattere di una ricerca autoanalitica sulla propria esperienza amorosa passata, ma anche più generale sui rapporti di coppia tra uomo e donna, la deriva che si viene a creare con l'intrusione di nuove immagini (la Santa Margherita, San Giorgio e il drago, ecc.) acquista valore e senso in sé, come felice digressione e oblio momentaneo della propria ossessione dominante. Ciò che conta, allora, in questa prospettiva, è la possibilità delle immagini d'innescare un "infinito intrattenimento" con la scrittura, ossia con la capacità di dire, di nominare e/o narrare il mondo al di fuori di ogni tema (limite) costituito.

MARCO MAGGI

FELICITA E ALDONZA. UNA PREFIGURA CERVANTINA TRA GOZZANO E SOFFICI

A poco più di un anno di distanza dal primo annuncio di ciò che diventerà *La Signorina Felicita ovvero la Felicità*, Guido Gozzano espone in una lettera ad Amalia Guglielminetti il piano di un «idillio in due tempi, un intermezzo e venticinque episodi», nel quale l'intermezzo avrà per tema «il suo esiglio d'oltre mare», mentre il secondo tempo fornirà un «epilogo fantastico»; il titolo del poemetto immaginato è ancora, a quest'altezza cronologica, *La Signorina Domestica ovvero la moglie del Saggio*, il nome di Felicita comparso per la prima volta in uno degli abbozzi de *L'ipotesi*, l'avantesto più significativo¹⁶. A otto giorni di distanza, il progetto è nuovamente descritto alla destinataria, ma con l'aggiunta significativa che «il volume sarà vario e ciclico ad un tempo»¹⁷.

La diffusione di raccolte poetiche a struttura ciclica tra fine Otto e inizio Novecento è stata opportunamente evidenziata da Edoardo Esposito, che allega gli esempi di Fogazzaro, D'Annunzio, Giorgieri Contri, Gnoli,¹⁸ restando nell'ambito della poesia gozzaniana, l'osservazione contenuta nella lettera a Guglielminetti citata per ultima consente, senza esagerazioni, di individuare nel processo di composizione della *Signorina Felicita* il nucleo di cristallizzazione attorno al quale si organizzerà la varia materia dei *Colloqui*. Perché se è vero che l'intermezzo esotico e il secondo tempo della *Signorina Felicita* non verranno composti, è altrettanto vero che, nella struttura ciclica evocata dai titoli delle tre sezioni dei *Colloqui* (*Il giovanile errore; Alle soglie; Il reduce*), la raccolta denuncia un'architettura assai prossima a quella annunciata nella lettera a Guglielminetti. Senza dimenticare che, in uno degli abbozzi de *Il sopravvissuto*, componimento attorno al quale si può dire che ruoti la terza sezione dei *Colloqui*, il protagonista ritorna circolarmente alla *Signorina Felicita*: «Ed egli toglie un manoscritto antico / rilegge i versi di tre anni prima / e il cuore gli sussulta ad ogni

¹⁶Nel presente articolo sviluppo alcuni nuclei accennati nel breve contributo dal titolo *Don Chisciotte in Canavese*, in *Tutti riceviamo un dono. Per festeggiare i dieci anni dell'Istituto di studi italiani di Lugano*, a cura di C. Bologna, S. Prandi e F. Pusterla, Bellinzona, Casagrande, 2018, pp. 93-98. Un ulteriore stadio di elaborazione è stato presentato tra marzo e aprile 2021 all'interno di un dittico di lezioni sulle riscritture del *Quijote* alla Scuola Normale Superiore di Pisa nel corso di Letterature comparate professato da Corrado Bologna, al quale mi piace rinnovare il ringraziamento per l'invito e per la stimolante discussione.

G. GOZZANO ad A. Guglielminetti, Ronco, 9 settembre 1908, in G. GOZZANO, A. GUGLIELMINETTI, *Lettere d'amore*, a cura di F. Contorbis, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 142.

¹⁷GOZZANO ad A. Guglielminetti, Ronco, 17 settembre 1908, ivi, pp. 143-145: p. 144. Di «nesso ciclico» Gozzano parla anche in una lettera a Giulio De Frenzi del mese successivo (Aglie – Il Meleto, 6 ottobre 1908), in GOZZANO, *Poesie e prose*, a cura di A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1961, pp. 1317-1318: p. 1317.

¹⁸E. ESPOSITO, *Introduzione*, in GOZZANO, *La Signorina Felicita ovvero la felicità*, Milano, il Saggiatore, 1983, pp. 7-37: p. 30.

rima / di quell'idillio tenero e pudico / E rivede il paese che non dico / e i colli noti e l'Amarena in cima»¹⁹.

In assenza del *reditus* da inscenarsi nel previsto secondo tempo del poemetto, l'andamento ciclico è surrogato, nella compagine della *Signorina Felicita*, dalla modalità del ricordo: «– Nel mio cuore amico / scende il ricordo. E ti rivedo ancora, / e Ivrea rivedo e la cerulea Dora / e quel dolce paese che non dico» (vv. 4-7). L'occasione della rammemorazione è datata con esattezza in esergo, almeno relativamente al giorno: 10 luglio, Santa Felicita (per quanto agisca sempre e comunque, in Gozzano, l'«incanto» delle date che, confessato ne *L'ipotesi* v. 21, è tradito anche dall'origine letteraria del modulo: Jammes); così come con esattezza è indicata la data dell'idillio, che con «gesto d'educanda» Felicita s'illude di eternare, vergandola su una parete: «*trenta settembre novecentosette...*» (vv. 405-410). Vaghi restano invece i riferimenti spaziali, che consentono di collocare Vill'Amarena presso Ivrea (agisce anche qui la mediazione letteraria: *Piemonte* di Carducci, ovviamente), su un'altura con vista sul Canavese (vv. 175-178), con intenzionale reticenza sulla località (la perifrasi è ripresa al v. 354).

Gli studiosi di storia locale non hanno mai nutrito dubbi in proposito, assumendo senza esitazione «il dolce paese che non dico» a perifrasi per «Aglié», il borgo d'origine delle famiglie paterna e materna²⁰: dimentichi del fatto che, in uno dei primi abbozzi de *L'ipotesi*, la villa era collocata a San Francesco d'Albaro, sul mare di Genova²¹; e soprattutto dei suoi modelli letterari. I commentatori hanno individuato un precedente nel D'Annunzio del *Poema paradisiaco*: «o voi dal dolce nome che io non chiamo!» (*La passeggiata*, v. 100)²². Con pertinenza forse ancor maggiore, in ragione dell'intenzionalità della reticenza e del riferimento alla sfera toponomastica, può essere addotto l'incipit del *Don Quijote*: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo [...]» (I, 1).

Non si tratta dell'unica reminiscenza del capolavoro di Cervantes nella prima sezione della *Signorina Felicita*. Nell'immagine di Felicita che «cuce i lini e canta e pensa» all'Avvocato (v. 10; v. inoltre vv. 21-252)²³ si può ravvisare, oltre all'evidente richiamo leopardiano, l'eco dell'episodio

¹⁹ Si vedano gli apparati presenti in GOZZANO, *Tutte le poesie* (1980), nuova edizione a cura di A. Rocca, con un saggio di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 2016, p. 685.

²⁰ Cfr. L. CIMA, *Ricordi del «paese che non dico» (Fioretti gozzaniani)*, Torino, Edizioni del Cenacolo, s.d. [ma: 1956]; L. CONRIERI, *Il dolce paese che non dico*, introduzione di M. Guglielminetti, Torino, Piazza, 1984. Diversa consapevolezza delle peculiarità della «geografia letteraria» mostra P. MAURI, *Nei luoghi di Guido Gozzano. Saggio di geografia letteraria*, Torino, Nino Aragno Editore, 2012.

²¹ Cfr. GOZZANO, *Tutte le poesie*, cit., p. 711: «In una squallida villa di San Francesco d'Albaro» (abbozzo Asciamprener, v. 6).

²² Cfr. inoltre *Un'altra risorta*, v. 31: «Ah! Lasci la rinuncia che non dico!».

²³ L'immagine ricompare in una sestina (si noti la persistenza dello schema) di Primo Levi, a testimonianza dell'importanza di Gozzano per la poesia novecentesca della memoria: «A Crescenzago ci sta una finestra / E dietro una ragazza si scolora. / Ha sempre l'ago e il filo nella destra, / Cuce e rammenda e guarda sempre l'ora. / E quando fischia

nel quale Don Quijote è parimenti intento a immaginare Dulcinea del Toboso impegnata in un prezioso lavoro d'ago a celebrazione delle sue imprese: «¿y qué hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas o bordando alguna empresa con oro de cañutillo para este su cautivo caballero» (I, 31). Alla schiera delle numerose “prefigure” di Felicità nel tempo segnalate dalla critica (personaggi femminili di Carducci, Pascoli, D’Annunzio; la Sylvie di Gérard de Nerval e la Félicité di Gustave Flaubert)²⁴ si aggiunge pertanto, più antico di tutti, il personaggio di Aldonza Lorenzo/Dulcinea del Toboso, la cui duplicità è rispecchiata nelle vesti «quasi campagnuole» (v. 74) della protagonista gozzaniana.

Anche Vill’Amarena, sorta di proiezione della sua abitatrice (che in origine, lo si è già ricordato, era denominata Domestica), partecipa di questa condizione di *entre-deux* (vv. 19-24):

Vill’Amarena! Dolce la tua casa
in quella grande pace settembrina!
La tua casa che veste una cortina
di granoturco fino alla cimasa:
come una dama secentista, invasa
dal Tempo, che vesti da contadina.

Nulla aggiungono alla poesia, come hanno osservato diversi commentatori, i numerosi tentativi di identificazione con questa o quella dimora piemontese²⁵. L’immagine degli umili festoni che ornano la facciata cadente della villa «è certo tratta – conferma Paolo Mauri – dal paesaggio canavesano, che in autunno si colorava del giallo-oro delle pannocchie di meliga disposte appunto a cortina sulle case dei contadini»²⁶; ma, come sempre in Gozzano, anche in questa immagine il mondo reale trascolora nei mondi di carta²⁷, e con altrettanta certezza è possibile scorgere, nella «dama secentista che vesti da contadina», la trasfigurazione, compiuta nella camera oscura della fantasia di Don Quijote, della

l’ora dell’uscita / Sospira e piange, e questa è la sua vita.» [P. LEVI, *Crescenzago* (da *Ad ora incerta*), vv. 19-24, in *Opere Complete*, a cura di M. Belpoliti, vol. II, Torino, Einaudi, 2016, pp. 679-680: p. 680].

²⁴ Cfr. A. BALDINI, *Prefigura della «Signorina Felicità» (1887)*, in ID., *Fine Ottocento. Carducci, Pascoli, D’Annunzio e minori*, Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 191-194; E. SANGUINETI, *Preistoria di Felicità*, in ID., *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 105-119; V. BOGGIONE, *Ancora sulla preistoria di Felicità: la Signorina e Silvia*, in ID., *Poesia come citazione. Manzoni, Gozzano e dintorni*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2002, pp. 91-101; S. CALI, *Felicità, Speranza e un “cuore semplice”: Gozzano e Flaubert*, «Levia gravia», 10, pp. 55-64.

Lista alla quale va aggiunta in coda almeno la “postfigura” della Micòl del *Giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani (cfr. V. BOGGIONE, *Micòl e Felicità. Guido Gozzano nel «Giardino dei Finzi-Contini»*, «Parole rubate», 19, pp. 231-258).

²⁵ Da ultimo, raccogliendo diverse voci, ESPOSITO nel suo commento a p. 47.

²⁶ MAURI, *Nei luoghi di Guido Gozzano*, cit., pp. 20-21.

²⁷ Nel suo commento, a p. 50, ESPOSITO elenca puntualmente le numerose dimore «fra l’agreste e il gentilizio» (*Sonetti del ritorno*, II, 9) contenute nelle poesie e prose di Gozzano. Una reminiscenza in M. BELPOLITI, *Pianura*, Torino, Einaudi, 2021, p. 195: «una grossa abitazione di campagna, tra il contadino e il signorile» (a proposito della casa di Cesare Garboli a Camaione).

rustica realtà di una popolana di nome Aldonza, nell'immagine ideale di Dulcinea del Toboso travestita da pastorella, come in uso negli svaghi di corte al tempo di Cervantes. Lo scarto tra i «balconi settecentisti» (v. 64) de *L'ipotesi* e il *décor* secentesco della *Signorina Felicita* potrebbe allora dipendere – oltre che dallo spostamento geografico, dalla Liguria al Canavese, e dalla generale rivalutazione del secolo barocco in atto in quegli anni con il coinvolgimento di studiosi assai prossimi a Gozzano, come Graf e Calcaterra²⁸ – da trasposizioni di natura testuale.

Evocare il *Don Quijote* nei primi anni del Novecento significa partecipare di un poderoso processo che, in breve lasso di tempo, trasforma un personaggio di romanzo in un macrosegno culturale.²⁹ Il 'la' era venuto, in occasione del terzo centenario dall'apparizione della prima parte del romanzo, dalla pubblicazione della *Ruta del Quijote* di Azorín e della *Vida de Don Quijote y Sancho* di Miguel de Unamuno. Quest'ultima opera, in particolare, aveva goduto di notevole risonanza in Italia, grazie alla mediazione di Giovanni Papini dalle colonne del «Leonardo» e di Giovanni Boine da quelle del «Rinnovamento». Vale la pena riportare alcune osservazioni di quest'ultimo, per l'importanza attribuita alla riflessione unamuniana sulla morte, la quale potrebbe non essere del tutto scollegata dal trattamento del tema nella *Signorina Felicita* (con il vantaggio di depurare il componimento da alcune delle troppe scorie autobiografiche di cui nel tempo è stato ingombrato):

Se si dovesse alzare, a modo di stendardo o d'insegna, qualcosa sull'opera di questo spagnuolo eroico e misterioso, bisognerebbe scriverci sopra quei versi che secoli or sono fece, il patrono suo cavaliere manchego, e che tradotti suonano: «così il viver m'uccide che la morte mi torna a dar la vita – *así el vivir me mata que la muerte me torna a dar la vida*» [...]³⁰.

Della tanatologia unamuniana, Boine valorizza la polemica antiscientistica e antipositivistica insita nell'opzione per la «saggezza» (altro possibile punto di contatto con Gozzano, il quale tra l'altro, come già ricordato, aveva in un primo momento presentato la sua protagonista come «la moglie del Saggio»):

Odia questa nostra miserabile scienza che uccide ogni cosa, ed oppone ad essa la saggezza, ed odia la vita alla quale contrappone senza più la morte. «L'oggetto della scienza è la vita e l'oggetto della saggezza è la morte.

²⁸ Fa ancora testo sul tema G. GETTO, *La polemica sul Barocco*, in ID., *Il Barocco letterario in Italia*, premessa di M. Guglielminetti, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 377-469, le pp. 410-415 in particolare; per aggiornamenti sulla questione ci permettiamo di rimandare a M. MAGGI, *Barocco*, in *Etichette letterarie. Epoche, generi, questioni*. Atti del convegno, Université de Genève, 4-5 giugno 2019, a cura di A. Basso, S. Biancalana, V. Cavalloro, Napoli, Palumbo, 2022, pp. 73-95.

²⁹ Cfr. J. CANAVAGGIO, *Don Chisciotte dal libro al mito. Quattro secoli di erranza*, postfazione di E. Di Pastena, presentazione di F. Rico, Roma, Salerno Editrice, 2006, le pp. 182-236 in particolare (cap. V: *In cerca di un'identità*).

³⁰ G. BOINE, *Unamuno (1907)*, in ID., M. DE UNAMUNO, *Intelligenza e bontà. Saggi, recensioni e lettere sul modernismo religioso*, a cura di S. Borzoni, Torino, Aragno, 2008, pp. 3-11: p. 3,

La scienza dice: “bisogna vivere” e cerca i mezzi per prolungare, accrescere, facilitare, far leggera e grata la vita; e la saggezza dice: “bisogna morire” e cerca i mezzi di prepararci a farlo bene»³¹.

Da altra prospettiva, il *Don Quijote* assurgeva a cifra dell’umorismo moderno nel saggio pirandelliano del 1908, il quale opponeva, alla serena riconsiderazione del passato propria dell’ironia ariostesca, la drammatica coscienza cervantina della rottura di quell’equilibrio. Anche su questo piano i riscontri nella *Signorina Felicita* non mancano, in particolare nello stridore di «antico e nuovo» nell’«arredo squallido e severo» di Vill’Amarena (vv. 37-42)³².

Sul piano più strettamente letterario, si può osservare una certa prossimità tematica della *Signorina Felicita* con *Le Mariage de Don Quichotte* (1902) di Paul-Jean Toulet, poeta del quale Maria Luisa Spaziani scriveva come sia «sorprendente che mai sia stato non dico approfondito, ma nemmeno proposto un parallelo» con Gozzano³³. Nel caso specifico, maggiori corrispondenze manifesta un racconto di Ardengo Soffici da titolo *Don Chisciotte in Toscana*, pubblicato nel dicembre 1908 su «La Riviera Ligure», rivista alla quale Gozzano stesso ebbe modo di collaborare. Il testo, firmato con l’eteronimo Stefan Cloud, è stato rivalutato dopo un lungo oblio da Eraldo Bellini, che l’ha pubblicato in appendice alla sua monografia del 1987³⁴.

Nel racconto Soffici inscena un idillio dal finale amaro: di ritorno al paese, il narratore, vittima delle immagini del ricordo, prolunga quasi contro voglia un amore del passato con un’«eumenide campagnola», il cui nome Aldonza rinvia a Cervantes. Ma la «sortita» di questo nuovo Don Chisciotte è per fuggire, piuttosto che per cercare la dama del cuore (che peraltro, algida e crudele «regina», vive in città).

La corrispondenza con Giovanni Papini nell’anno 1908³⁵ consente di seguire le fasi di pubblicazione della «novella», che era stata letta all’amico due anni prima, pertanto esattamente in contemporanea con l’apparizione sul «Leonardo» di un’incisione dell’autore recante il medesimo titolo (ill. 1). Vi si vedono una popolana in posa di canefora che volge il busto e lo sguardo verso un uomo a cavallo armato di scudo e lancia; il cavaliere è ritratto di spalle, figurina quasi indiscernibile, incastrata com’è tra il muro di una casa e il nero di un cipresso. Il paesaggio è inequivocabilmente

³¹ Ivi, p. 8. Un’eco del collegato saggio di Boine dal titolo *Intelligenza e bontà* nella prosa gozzaniana *L’unica fede* (cfr. GOZZANO, *Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916*, a cura di M. Maggi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, p. 118, nota 8).

³² Sulla centralità dell’anacronismo in Gozzano ci permettiamo di rimandare alla nostra introduzione (*Gozzano contemporaneo*) alla citata raccolta di prose *Anacronismi e didascalie*, pp. IX-XXXII.

³³ M. L. SPAZIANI, introduzione a P.-J. TOULET, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1966, p. 7.

³⁴ L’eteronimo Cloud rinvia al genere della ‘nivola’, praticato da Miguel de Unamuno con intento anti-realistico; sull’incompletezza della svolta realistica di Soffici in *Don Chisciotte in Toscana* ha fini osservazioni E. BELLINI, *Studi su Ardengo Soffici*, Milano, Vita & Pensiero, 1987, p. 28 (sul racconto in questione, le pp. 24-29 in particolare).

³⁵ Cfr. G. PAPINI – A. SOFFICI, *Carteggio*, I, 1903-1908. Dal “Leonardo” a “La Voce”, a cura di M. Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, Fiesole, Fondazione Primo Conti, 1991.

toscano (carducciano, si direbbe), sul presupposto, enunciato in una lettera a Unamuno e derivato da impressioni di lettura delle lettere iberiche di Baretti, della somiglianza con quello spagnolo.³⁶ Nell'estate 1908 in cui Soffici invia il racconto alla «Riviera Ligure», la lettura del *Don Quijote* (del quale progetterà e in minima parte realizzerà una traduzione italiana) è accompagnata da pensieri in sintonia con la Cervantes-Renaissance di quegli anni: «Fino da domenica (ed è giovedì, o venerdì) non faccio nulla: passo le giornate (intere) sdraiato su quella famosa poltrona che sai a pensare se realmente son nato per “vivere” e “trasformare” o non piuttosto, come Don Quijote, *para vivir muriendo* e lasciare gli altri nel loro fango, canaglieria e mediocrità forse incurabile»³⁷.

Come nella *Signorina Felicita* (pubblicata a pochi mesi di distanza dall'uscita del *Don Chisciotte in Toscana*, che dunque poté influire sulle fasi finali di composizione del poemetto), il racconto si apre nella tonalità del ricordo:

O ricordi, ricordi!: amaranti nei giardini dell'anima, costellazioni scintillanti pei cieli della memoria, voci melodiose del passato, sepolti-vivi nel cimitero del cuore! Ricordi della giovinezza trascorsa pei campi – case bianche e cipressi neri – messe granita – viottole fra gli olivi – nuvole pellegrine sopra ai tetti – ragazze floride per le piagge soleggiate – baci timidi fra l'erba; ricordi della giovinezza imberbe, che cosa volete da me? La mia anima amara e stanca non vi riconosce più, fanciulli rosei e biondi, dove volete condurla?³⁸

Il narratore è ritornato al borgo natio, ove ricorda uno spiacevole episodio del passato, causato dall'aver ceduto alla tentazione di ravvivare un idillio giovanile con una popolana ormai sposata e con prole. E nella chiave del ricordo si chiude anche la novella, in una circolarità già esemplarmente messa in rilievo da Bellini: «Ricordi, ricordi! Fanciulletti festosi, figli lieti del mio triste passato, perché mi tendete ancora le braccia dalla strada? Perché volete che scenda e vi segua? Vedete, il mio spirito è troppo agro, troppo sacerdotale, troppo burbero. Io non sono più fatto per le belle

³⁶ SOFFICI a Miguel de Unamuno, Poggio a Caiano, 16 dicembre 1908, n. 2, pp. 454-458: «Beato lei che serba in cuore il ricordo di Firenze! così potess'io dire altrettanto per la sua poetica, feroce e malinconica Spagna! Leggevo non è molto, le lettere di Baretti, un grande scrittore negletto qui, contemporaneo di Alfieri, scritte dalla Spagna e conservo ancora in me l'immagine evocata di cotesto bel paese – tanto simile a certe parti di questa mia Toscana! Spesso girando qua e là mi trovo per certi luoghi dove non so fare a meno di pensare al fratello Alonso el Bueno. Anzi il mio amore consanguineo per Cervantes e per la letteratura spagnola è tanto radicato in me che ogni tanto traduco qualcosa. Così ho tradotto alcune poesie popolari del *Romancero general* e spero di poter anche finire una traduzione incominciata dello stesso Don Chisciotte. È tradotto orribilmente in generale e l'impresa mi tenta forte» (457). Uno studio per l'incisione *Don Chisciotte in Toscana* è riprodotto e collegato al chisciottismo del *Lemmonio Boreo* in R. DONNO, «Uomo di penna e di pennello». *Il doppio talento di Ardengo Soffici*, prefazione di V. L. Puccetti, postfazione di F. Conte, Firenze, Le Lettere, 2020, p. 95 e fig. 31; sull'intertestualità cervantina nel romanzo dell'«allegro giustiziere» cfr. già D. VANDEN BERGHE, *Ardengo Soffici dal romanzo al «puro lirismo»*, 2 voll., I: *Modelli narrativi e poetici*, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, pp. 62-65.

³⁷ SOFFICI a Giovanni Papini, Poggio a Caiano, 5 giugno 1908, ivi, n. 190, pp. 240-44: pp. 240-241.

³⁸ ID., *Don Chisciotte in Toscana*, «La Riviera Ligure», 24, dicembre 1908, pp. 235-239; poi in BELLINI, *Studi su Ardengo Soffici*, cit., pp. 207-218: p. 207.

avventure!».³⁹ Conclusione che non pare inopportuno accostare alla rinuncia gozzaniana, orchestrata nella teatrale scena dell'addio a Felicità.

Ulteriori, più esili corrispondenze possono essere rilevate, come ad esempio la presenza, in entrambi i testi, di un'Altra, personaggio femminile di alto lignaggio che è in Gozzano la defunta Marchesa, in Soffici l'amante cittadina⁴⁰. Vale la pena soffermarsi invece, conclusivamente, sul motivo dell'incomprensione tra la popolana ignorante e l'intellettuale raffinato che, insieme all'acclimatamento al suolo italiano della vicenda e alla struttura ciclica, costituisce l'elemento di maggiore prossimità con la *Signorina Felicità*. Il narratore, ormai irretito nella ripetizione dell'idillio giovanile, parla alla donna sapendo di non essere compreso: «Al momento di separarci sapevo che non avevo capito nulla; ma sorrideva! [...] e ogni sera ero costretto a parlare di me, di tutto, senza esser compreso!»⁴¹. Protesta che risuona, conciliata, nei versi Gozzano, sovrapponendosi all'influenza già accertata di Jean Lorrain⁴²: «Mi piaci. Penso che leggendo questi / miei versi tuoi, non mi comprenderesti, / ed a me piace chi non mi comprende» (vv. 317-319).

LEONARDO



Don Chisciotte in Toscana.

A. SOFFICI.

Direzione e Amministrazione: FIRENZE, Borgo Albizi, 14

³⁹ Ivi, p. 218. «[...] subito risalta la circolarità del racconto, quasi uno strappo al tessuto memoriale che rappresenta la cornice narrativa della novella» (BELLINI, *Studi su Ardengo Soffici*, cit., p. 25)

⁴⁰ Curiosa anche la coincidenza tra l'indugio sulle sgrammaticature di Aldonza (SOFFICI, *Don Chisciotte in Toscana*, cit., p. 210) e una notazione di una posteriore prosa gozzaniana: «[...] poche erano le dame che sapessero scrivere il proprio nome o lo scrivevano con quella calligrafia tremula deforme che oggi distingue soltanto certe serve campestri» (*La casa dei secoli*, in GOZZANO, *Anacronismi e didascalie*, cit., p. 140).

⁴¹ SOFFICI, *Don Chisciotte in Toscana*, cit., p. 209.

⁴² Cfr. L. BOSSINA, *L'umiltà di Felicità. Guido Gozzano e Jean Lorrain*, «Strumenti critici», 30 (2015), 2, pp. 309-313.

FILIPPO MILANI

LA PITTURA DI GIORGIO MORANDI NELLA POESIA
CONTEMPORANEA

La poetica di Giorgio Morandi

La figura appartata e schiva del pittore Giorgio Morandi (1890-1964) è una delle più affascinanti e significative del panorama artistico italiano del Novecento. Era un uomo allampanato, riservato, di poche parole, che odiava decisamente la mondanità. Ha vissuto buona parte della sua vita nella casa-studio di via Fondazza 36, nel centro storico di Bologna, che condivideva con le tre sorelle: Anna, Dina e Maria Teresa. Morandi aveva trasformato la sua casa in un intimo nido creativo: la stanza spartana illuminata da una sola grande finestra che prende luce da un cortile interno (più volte dipinto dall'artista), dove ci sono un letto, vari libri a lui cari sparsi sul pavimento (soprattutto i *Canti* di Leopardi), un cavalletto, colori e pennelli, un piano di lavoro e poi tanti oggetti di varie forme e dimensioni (vasi, brocche, bottiglie, scatole, conchiglie e fiori essiccati).

Si tratta evidentemente di oggetti di uso comune, semplici, trovati sui banchetti dei rigattieri e selezionati non tanto per la loro funzione ma soprattutto per la loro forma. Il suo modo di lavorare prevedeva un puntuale studio delle possibili combinazioni in base all'alternanza dei volumi, segnando a lapis i contorni degli oggetti sul piano di lavoro per poter poi compiere lievi variazioni di posizionamento in relazione agli effetti creati dalla luce – filtrata da sottili garze o tende – che entra dall'unica finestra. A volte sentiva la necessità di ricoprire gli oggetti con colori monocromi e densi per attenuare i riflessi sulle superfici di vetro o latta. Solo a questo punto trasponeva sulla tela le nature morte di oggetti diversi, mettendo in evidenza con il colore i rapporti tra pieni e vuoti, e anche le differenti tonalità delle ombre, fino ad ottenere l'equilibrio perfetto tra composizione e forma, proprio come in un testo poetico.

Le nature morte con bottiglie o vasi fiori possono essere considerate come immagini-segni che hanno un duplice valore: sono fuori dal tempo ma anche intrise di memoria, perché evocano una forte impressione nostalgica, manifestando il vuoto del tempo. Il critico d'arte Cesare Brandi ha individuato il cuore della poetica di Morandi nell'«attacco dissolvente all'oggetto» e nella sua «smaterializzazione fisica»⁴³, sottolineando non solo il rapporto non naturalistico del pittore con gli oggetti raffigurati, ma anche la pervasività del tema della memoria nei suoi dipinti.

⁴³ Cfr. C. BRANDI, *Morandi*, Firenze, Le Monnier, 1953, I ed. 1942.

Dal suo atelier-rifugio l'artista usciva solo per andare ad insegnare il corso di Tecniche dell'incisione all'Accademia di Belle Arti di Bologna (a partire dalla metà degli anni Venti), o per andare nella casa di famiglia a Grizzana sull'Appennino emiliano, o raramente per l'inaugurazione di qualche mostra in giro per l'Italia. Di certo, però, non viveva fuori dal mondo, anzi era aggiornato su quanto accadeva nel campo delle arti in Italia e all'estero, grazie allo studio costante delle ultime novità artistiche e letterarie, e all'intenso confronto con gli amici più intimi e fidati che erano critici d'arte ma anche scrittori, in particolare poeti.

Gli amici scrittori

La pittura di Morandi ha attirato l'attenzione dei poeti coevi, che lo consideravano un vero e proprio poeta in pittura per la sua capacità di raffigurare l'elemento più effimero della realtà: gli effetti della luce sulle cose e sul paesaggio. Il primo a scrivere un saggio su di lui – quando all'epoca era davvero “ignoto” – è stato l'amico scrittore bolognese Riccardo Bacchelli (1891-1985), che il 29 marzo 1918 sulle colonne de «Il Tempo» afferma: «La sua sensibilità, non esasperata, non coltivata ad arte, anzi rattenuta e sorvegliata, consiste in una certa desolazione e nudità, in un colore asciutto in un'aria che nega la luce e ammette soltanto forme e colori. Questa appassionata negazione della luce (fissazione e mito degli impressionisti) in favore del colore e delle forme, è il punto nel quale la sensibilità, ossia il godimento degli occhi di un pittore, si immette e si trasferisce nel suo stile. Egli spoglia e sceglie la sensazione per farsi dei motivi»⁴⁴. In quegli anni, Morandi si era dedicato soprattutto alle incisioni e aveva dipinto le prime nature morte ancora sotto la chiara influenza del movimento futurista ma anche di Cézanne, Derain e Picasso, avvicinandosi ai temi della pittura cubista. Bacchelli sottolinea la preferenza dell'amico per le forme degli oggetti a discapito della luce, in linea con la necessità di tradurre “desolazione e nudità” della condizione bellica attraverso una sensibilità “sorvegliata” e mai eccessiva.

Subito dopo la fine della Prima guerra mondiale, Morandi attraverso Bacchelli e Giuseppe Raimondi si avvicina all'esperienza della rivista «La Ronda» e alla poetica classicista dei rondisti, combinandola con le prime collaborazioni con «Valori plastici», la rivista del movimento metafisico. La pittura morandiana risente ancor di più dell'influsso di De Chirico e Carrà acquisendo gli stilemi dell'arte metafisica. Negli stessi anni, il poeta e pittore Ardengo Soffici (1879-1964) scopre le opere di Morandi grazie al comune amico Carlo Carrà e avvia una corrispondenza col pittore bolognese, discutendo in particolare delle nuove direzioni presa dalle avanguardie artistiche. Anni più tardi, Soffici scrive un bel saggio sul numero monografico de «L'Italiano» del 1931 dedicato interamente

⁴⁴ R. BACCHELLI, *Giorgio Morandi*, «Il Tempo», 29 marzo 1918, s.p. Vedi anche il capitolo dedicato a Morandi in *Storia dell'arte italiana in poesia*, a cura di P. Perilli, Firenze, Sansoni, 1990.

a Morandi, in cui afferma: «meglio che non la rappresentazione delle cose e degli esseri, Morandi persegue quel che di suggestivo promana da loro, per modo che gli aspetti della realtà visibile risulta un insieme armonico di colori, forme, volumi, la cui sola legge sia l'unità e la bellezza degli accordi»⁴⁵.

A metà degli anni Venti sono i maggiori esponenti del movimento di Strapaese, come Mino Maccari (1898-1989) e Leo Longanesi (1905-1957), a individuare nei dipinti morandiani – soprattutto nei paesaggi – una rappresentazione delle istanze strapaesane, ovvero un legame sincero con la cultura contadina e provinciale. I dipinti di Morandi vengono interpretati come una sorta di difesa della cultura “tradizionale” in opposizione ad ogni sperimentalismo linguistico e formale, in particolare contro l'idea di modernità proposta dal movimento rivale di Stracittà. Così, Maccari e Longanesi lo elogiano e gli propongono numerose collaborazioni con le riviste «Il Selvaggio» e «L'Italiano». Addirittura, Maccari lo definisce “strapaesano esemplare”, mentre Longanesi nel 1928 scrive che «Morandi se l'è conquistata la sua impeccabile tecnica palmo a palmo, evitando ogni scappatoia e prendendo di petto le infinite che dividono una tela da un cervello»⁴⁶. Fare di Morandi uno “strapesano” significa di certo snaturarlo, perché egli non ostentava alcuna ideologia predefinita, ma significa anche cogliere il suo profondo legame con il paesaggio emiliano, da cui osserva l'accadere della Storia; come faceva notare Arcangeli: Morandi non era affatto “strapaesano” ma piuttosto “cittadino-paesano”⁴⁷.

Negli stessi anni è il poeta Vincenzo Cardarelli (1887-1959) ad interessarsi ai dipinti di Morandi, dopo esserne venuto a contatto durante gli anni della «Ronda» e poi de «L'Italiano». Cardarelli è il primo poeta a chiedere direttamente a Morandi di realizzare alcune illustrazioni per un suo libro (in precedenza, Giuseppe Raimondi aveva utilizzato la riproduzione di un'incisione del 1918 per illustrare un numero della sua piccola rivista «La Raccolta»): gli chiede di illustrare con 22 acqueforti il volume di liriche *Il sole a picco* (1929)⁴⁸. I disegni di Morandi si abbinano perfettamente all'idea di restaurazione classica proposta da Cardarelli e dai rondisti, in chiara contrapposizione con le avanguardie vociane e futuriste ma anche in tutt'altra direzione rispetto al provincialismo strapaesano. In un testo poetico come *Autunno* si possono cogliere le forti connessioni con la pittura morandiana:

Autunno. Già lo sentimmo venire

⁴⁵ A. SOFFICI, *Morandi*, «L'Italiano», n. 10, 1931, p.

⁴⁶ L. LONGANESI, *Morandi*, «L'Italiano», n. 16-17, 1928, p.

⁴⁷ Cfr. F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, Milano, Il Milione, 1964; poi Torino, Einaudi, 1981; ora stesura originaria inedita, a cura di Luca Cesari, Torino, Allemandi, 2007.

⁴⁸ V. CARDARELLI, *Il sole a picco*, Bologna, L'Italiano, 1929.

nel vento d'agosto,
nelle piogge di settembre
torrenziali e piangenti,
e un brivido percorse la terra
che ora, nuda e triste,
accoglie un sole smarrito.
Ora passa e declina,
in quest'autunno che incede
con lentezza indicibile,
il miglior tempo della nostra vita
e lungamente ci dice addio.

Il componimento in versi liberi e privi di rime ma ricchi di assonanze e richiami interni si configura come emblema dello stile poetico di Cardarelli, che sfugge ai richiami dell'ermetismo riscoprendo invece l'immaginario poetico leopardiano. Si tratta di un testo poetico strutturalmente rigoroso ed equilibrato, che restituisce l'atmosfera autunnale caratterizzata da una calma e distaccata malinconia, perché è filtrata attraverso la memoria e non si abbandona al ribollire delle passioni.

Ma il vero momento di svolta per la fortuna critica di Morandi e la conseguente inclusione all'interno del canone dell'arte italiana moderna e contemporanea si deve allo storico dell'arte Roberto Longhi (1890-1970). Nel novembre 1934 in occasione della prolusione per l'inaugurazione dell'anno accademico 1934-35 all'Università di Bologna intitolata *Momenti della poesia bolognese*, Longhi dopo aver ripercorso la storia dell'arte bolognese a partire dal Trecento fino alla contemporaneità pronuncia queste parole:

E finisco col trovare non del tutto casuale che uno dei migliori pittori viventi d'Italia, Giorgio Morandi, ancor oggi, pur navigando nelle secche più perigliose della pittura moderna, abbia però saputo sempre orientare il suo viaggio con una lentezza meditata, con una affettuosa studiosità da parere quelle di un nuovo "incamminato"⁴⁹.

Sono parole decisive, perché inseriscono il pittore bolognese all'interno di una grande tradizione, puntando non sull'isolamento della sua pittura ma sulla continuità estetica con i maestri precedenti: per Longhi, da Vitale da Bologna a Morandi, definito «uno dei migliori pittori viventi d'Italia», è possibile tracciare un unico lungo percorso in cui la tradizione non si sgretola ma anzi persiste. Così,

⁴⁹ R. LONGHI, *Momenti della poesia bolognese. Prolusione al corso di storia dell'arte nella Università di Bologna*, «L'Archiginnasio», anno XXX, nn. 1-3, 1935.

anche l'ambiente accademico comincia ad accorgersi di lui. Longhi rintraccia una caratteristica peculiare delle nature morte morandiane degli anni Trenta: esse testimoniano la scelta di Morandi che da Bologna in opposizione a tutta una serie di fenomeni italiani d'avanguardia (come Futurismo e Metafisica, che fanno parte della sua formazione) si allinea alla grande tradizione accademica bolognese, un misto di modernità e tradizionalismo, la sopravvivenza di un legame col passato di cui è fatta la pittura locale.

Questo sodalizio tra pittore e storico dell'arte, decisivo per la cultura italiana ma anche europea dagli anni Trenta in poi, è stato definito in seguito da Flavio Caroli come il “nodo Longhi-Morandi”, poiché «sono infinite le desunzioni dalla cultura, dall'ideologia, dal modo di vedere, dall'educazione d'occhio che derivano da questo incontro, desunzioni che diamo per scontate e che invece scontate non sono»⁵⁰. Si tratta dunque di un sodalizio che dà forma a un modo di vedere, che consente di vedere il mondo in modo completamente diverso rispetto al regime scopico dominante.

Dino Campana

In realtà, la prima amicizia con un poeta Morandi la stringe con Dino Campana nei primi anni del Novecento. Si tratta di un'amicizia strampalata e forse improbabile, ma non irrilevante per gli sviluppi delle reciproche poetiche. Anni dopo, il comune amico Giuseppe Raimondi la ricostruisce a partire dall'indole al “vagabondaggio” urbano condivisa da entrambi:

Questo è bene un interno bolognese, pieno di silenzioso riposo estivo, in una di queste logore case della via Fondazza, di San Petronio vecchio, di via del Piombo, nelle quali il poeta Dino Campana ha indugiato a scoprire un poco di oro crepuscolare sulla pietra rossa delle mura, di vagabondaggio in vagabondaggio, un giorno lontano. Essendosi fiutati erano quasi amici, Morandi e Campana⁵¹.

Lo stesso Raimondi riporta l'aneddoto del loro primo incontro: nel centro di Bologna Morandi e altri amici osservano Campana che dà un calcio al cane di una signora impellicciata; nel successivo ridicolo parapiglia, il poeta viene caricato nell'auto della polizia e si vedono solo le sue gambe che continuano a scalciare fuori dal finestrino. Dopo questo episodio, i due cominciano proprio a “fiutarsi”, incontrandosi spesso per le strade e i caffè di Bologna, e andando qualche volta a visitare insieme le mostre. Probabilmente nell'autunno del 1914, Morandi acquista una copia dei *Canti Orfici* al Caffè San Pietro. In seguito, riceve il libro con alcune modifiche di mano del poeta e con la dedica:

⁵⁰ F. CAROLI, *Il nodo Longhi-Morandi*, in *Morandi e il suo tempo*, catalogo della Mostra tenuta a Bologna nel 1985-1986, Milano, Mazzotta, 1985, p. 91.

⁵¹ G. RAIMONDI, *I tetti sulla città*, Milano, Mondadori, 1977, pp. 82-85. Raimondi ne aveva parlato già in un articolo dedicato al pittore bolognese sul «Giornale Nuovo» del 12 aprile 1923.

“All’eccellente pittore Giorgio Morandi con cordialità. Dino Campana”. Questa copia viene ritrovata in casa del pittore: molti brani sono sottolineati a matita, segno di una lettura personale e attenta. Non si tratta proprio di amicizia tra Campana e Morandi ma – come sottolinea Cacho Millet nel volume *Campana a Bologna* – «di un’intesa d’arte tra il poeta e il pittore che va cercata soprattutto nella comune folgorazione davanti alle cose, davanti al mistero delle cose»⁵².

Tale intesa basata sulla medesima tensione estatica nell’osservazione del mondo, la “comune folgorazione davanti alle cose”, era già stata sottolineata da Bacchelli nel primo saggio critico sul pittore bolognese scritto nel 1918, in cui propone un accostamento che rivela profonde sintonie tra i due. Infatti, per descrivere un paesaggio di Morandi degli anni Dieci parla di «un folto di verde faticoso», richiamando il penultimo verso della poesia *La Verna. Ritorno* di Campana⁵³:

L’acqua il vento
La sanità delle prime cose —
Il lavoro umano sull’elemento
Liquido — la natura che conduce
Strati di rocce su strati — il vento
Che scherza nella valle — ed ombra del vento
La nuvola — il lontano ammonimento
Del fiume nella valle —
E la rovina del contrafforte — la frana
La vittoria dell’elemento — il vento
Che scherza nella valle.
Su la lunghissima valle che sale in scale
La casetta di sasso sul faticoso verde:
La bianca immagine dell’elemento.

Il componimento evoca un paesaggio appenninico sconvolto dall’azione degli elementi naturali (acqua, vento, rocce) in un rapido vorticare di versi brevi, in cui le parole vengono accostate tra loro con violenza, come se franassero verso un inatteso finale. Infatti, negli ultimi tre versi compare l’immagine di una “asetta di sasso” che si oppone solitaria alla forza brutale degli elementi aggrappandosi “sul faticoso verde” della valle che frana per l’abbondante pioggia, come unico segno della presenza umana. Evidentemente questo irrequieto paesaggio campaniano non ha nulla della malinconica immobilità dei paesaggi morandiani; però, Bacchelli coglie una sottile contiguità proprio

⁵² G. CACHO MILLET, “Parole rotte” di Dino Campana a Bologna, in *I portici della poesia: Dino Campana a Bologna (1912-1914)*, a cura di M. A. Bazzocchi e G. Cacho Millet, Bologna, Pàtron, 2002, pp. 9-35.

⁵³ D. CAMPANA, *Canti orfici*, 3 ed., a cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi, 1941.

in quell'aggettivo che viene accostato in modo imprevisto al colore verde, a testimonianza della fatica di esistere dell'uomo nel mondo. Nei quadri di Morandi c'è spesso una casetta bianca (di solito la sua abitazione a Grizzana) che emerge dal verde del paesaggio appenninico, un verde denso, materico, che sembra faticare ad esistere, quasi sul punto di franare e scomparire nel nulla.

Giuseppe Raimondi

Un rapporto di vera amicizia si stabilisce invece tra il pittore e lo scrittore bolognese Giuseppe Raimondi (1898-1985), un rapporto che si protrasse per quasi tutta la vita. I due si conoscono nel 1916 e la loro frequentazione diviene assidua nel 1918, dopo la fine della Prima guerra mondiale. La prima pubblicazione in volume di un'opera di Morandi, la stampa di una *Natura morta* del 1915, viene presentata sul fascicolo n. 2 del 15 aprile 1918 proprio sulla "Raccolta", la rivista ideata da Raimondi insieme a Bacchelli in una tipografia di Strada Maggiore a Bologna, che viene pubblicata regolarmente fino al 1919 e ospita contributi di scrittori e artisti tra i più importanti dell'epoca (come Cardarelli, Soffici, Ungaretti, Carrà, ma anche autori dell'avanguardia letteraria europea, quali Apollinaire, Cendrars, Jacob, Tzara). Essendosi trasferito a Roma nel 1919, in quanto segretario della «Ronda», Raimondi diventa il tramite per Morandi sia con i letterati sia con gli artisti legati alla rivista «Valori Plastici»: l'amico scrittore gli procura riproduzioni di opere che il pittore sta studiando e anche i permessi per le mostre più interessanti nelle gallerie romane.

Già nel 1920, Raimondi rientra a Bologna, così il loro rapporto diventa sempre più intenso, una frequentazione quotidiana, che implica l'abituale passeggiata insieme: un "itinerario immutabile" – lo definisce Raimondi – che si snoda per le vie di Bologna dal negozio di stufe dello scrittore in piazza Santo Stefano fino allo studio del pittore in via Fondazza. Inoltre, Raimondi era una delle poche persone a cui Morandi concedeva la possibilità di assistere alla realizzazione delle sue opere nella stanza di via Fondazza, discutendo insieme delle scelte creative ma anche di poesia italiana (in particolare Leopardi) e di letteratura francese (in particolare Rimbaud). Così Raimondi ricorda quei momenti e l'atteggiamento di Morandi: «Sembrava cercare delle proporzioni, dei rapporti di spazio dentro i volumi, le masse ricurve dei monti, come erano disposti per natura. Ma anche, mi pareva, la ragione del trascolorire di talune quinte lontane per l'effetto della luce, dell'ora del giorno»⁵⁴.

La lunga frequentazione viene ricordata da Raimondi in numerosi racconti e soprattutto nel volume *Anni con Morandi* (1970), in cui sottolinea la grande affinità di prospettive tra i due, che si è riverberata poi nella sua scrittura. Nel racconto *Ritorno in città*, Raimondi fornisce una descrizione dettagliata e intima della casa-studio nella quale il pittore viveva tra le sue bottiglie, il tavolo di lavoro, le tele e i pennelli:

⁵⁴ G. RAIMONDI, *I fiammiferi svedesi*, in Id., *I bachi da seta*, Milano, Mondadori, 1984, p.

Fu naturale per me fra le prime corse ritrovare la via Fondazza; l'ingresso a pianterreno, ingombro di credenze spaiate e armadi, le due scalette buie, l'uscio di casa Morandi. I vasi di piante grasse che conosciamo, erano sul pianerottolo, come sempre. L'amico, appena un poco imbiancato, nella sua stanza, tra i pochi quadri alla parete, il letto, il tavolino di legno bianco. Guardavo i quadri senza capire, come un sordo ritenta un linguaggio dimenticato, come lo scampato dall'ospedale, o il reduce dalla prigione; cercando disperatamente qualcosa nella memoria. Quasi non sapevamo cosa dirci. Poi uscimmo per una passeggiata insieme, quasi per ritrovare la traccia del noto, consueto nostro itinerario di ogni giorno⁵⁵.

Ciò non significa che Morandi abbia voluto gettarsi nella furia della storia e della quotidianità ma che anzi egli, uomo schivo e riservato, abbia cercato per tutta la vita di filtrare il mondo attraverso la pittura per sfuggire alle “spine” della realtà; lo puntualizza Raimondi:

La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère dice Rimbaud di se stesso. Per Morandi, fin dal principio, quando prevede e decide di destinarsi al lavoro della pittura, il problema e il pensiero dovettero essere quelli di come trascorrere in mezzo alle forme della realtà evitando di farsi troppo pungere dalle *spine della realtà*. [...] Il problema di un artista è sempre stato quello di non farsi pungere dalle spine della realtà. Ma c'è chi lo risolve nel punto in cui egli deve trasporre i tratti, il volto e direi l'anima della realtà dentro il linguaggio e il carattere artistico del suo lavoro, dell'opera che ha sotto mano⁵⁶.

Lo scrittore fa riferimento al verso di Rimbaud, ovvero l'incipit del poema in prosa *Bottom* che fa parte di *Illuminations* (1886), perché il poeta francese è divenuto un punto di riferimento fondamentale per superare l'immobilismo della cultura fascista. Nel periodo tra le due guerre, la realtà è “troppo spinosa” per Morandi che si chiude sempre più nella sua stanza-atelier, interrogando le sue tele e sperimentando nuove composizioni di oggetti disposti sul ripiano vicino alla finestra. Secondo l'interpretazione di Raimondi, le nature morte di Morandi nascono dal tentativo di evitare le “spine della realtà”, di rifugiarsi in ogni singolo tratto pittorico, nell'immobilità delle ombre e dei volumi dipinti sulla tela.

⁵⁵ G. RAIMONDI, *Ritorno in città*, in Id., *Notizie dall'Emilia*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 193-194. Vedi anche G. RAIMONDI, *I divertimenti letterari (1915-1925)*, Milano, Mondadori, 1966.

⁵⁶ G. RAIMONDI, *Anni con Morandi*, Milano, Mondadori, pp. 45-46. Vedi inoltre F. ALINOVÌ, *Giorgio Morandi*, in *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori*, mostra di carteggi, Bologna, Museo civico 28 maggio-30 giugno 1977, Bologna, Alfa, 1977, pp. 123-127.

Giorgio Bassani

Un rapporto particolare si instaura anche tra Morandi e lo scrittore ferrarese Giorgio Bassani (1916-2000). I due si conoscono grazie a Roberto Longhi: infatti Bassani a partire dall'anno accademico 1934-35 comincia a frequentare le lezioni accademiche di Longhi insieme ad una serie di altri giovani studenti che diventeranno importanti scrittori del Novecento come Attilio Bertolucci, Augusto Frassinetti e più tardi Pasolini. Nonostante la grande differenza d'età, tra scrittore e pittore nasce un rapporto di reciproca stima, che induce Morandi a regalare a Bassani nel 1942 un suo quadro, poi perduto dopo la guerra. La gratitudine di Bassani verso il pittore bolognese è testimoniata dalla poesia *Per un quadro di Morandi* dedicata proprio ad un paesaggio morandiano, che fa parte della raccolta *Te lucis ante* del 1947 (poi inserita nel volume *L'alba dei vetri*, che riunisce le tre raccolte poetiche precedenti *Storie dei poveri amanti*, 1945; *Te lucis ante*, 1947; *Un'altra libertà*, 1951)⁵⁷:

O tu, cui lenta abbraccia la collina accaldata,
casa persa nel verde, volto esile e santo,
solo tu rimarrai, moto, eroico pianto,
non resterai che tu, e la luce assonnata.

In modo analogo e differente a quanto avviene nel testo campaniano, anche Bassani si sofferma sulla relazione tra la casetta bianca e il paesaggio appenninico che la circonda: qui però gli elementi naturali non sconvolgono con violenza le colline e i colori, ma anzi sono pervasi dalla stessa malinconica e "assonnata" luce, che fa risaltare il biancore della casa nel verde della collina "accaldata". Questo componimento poetico sembra trasformare in versi una dichiarazione dello storico dell'arte Cesare Brandi nel saggio monografico su Morandi del 1942, in relazione alla svolta della pittura morandiana collocabile attorno al 1937, legata in particolare alle nuove tonalità delle nature morte:

In queste tele, i volumi si rassodano, la luce ne emana come un riverbero, lo spazio non ha turbamento d'aria, e ha perso quella qualità corposa, quasi d'ectoplasma, da cui parevano configurarsi sempre nuovi aggregati plastici, corporee metamorfosi di ombre. E non è più la chiusura della camera incantata, né i volumi sono trasfigurati fino all'assurdo, né la gamma cromatica si fonda su colori spenti, calcinati. [...] Un'improvvisa levigata nudità dilaga in questi dipinti, nei quali i soliti oggetti declinano, quasi festosamente, le generalità quotidiane⁵⁸.

⁵⁷ G. BASSANI, *L'alba dei vetri. Poesie 1942-50*, Torino, Einaudi, 1963, p. x. Vedi inoltre G. VENTURI, *Interni ferraresi: il problema del vedere nella narrativa di Giorgio Bassani*, in *Interni familiari nella letteratura italiana*, a cura di M. Pagliara, Bari, Progedit, 2007. pp. 154-179.

⁵⁸ C. BRANDI, *Morandi*, cit., pp. 29-32.

Con i suoi versi, Bassani riesce a cogliere proprio questo mutamento nel tratto pittorico di Morandi, ovvero la tendenza ad un tonalismo che indaga le variazioni di ogni minimo riverbero luminoso: quella luce tenue e “assonnata” che però è in grado di far emergere dal paesaggio collinare il “volto esile e santo” della casa, una resistenza quasi eroica al dolore quotidiano. Risulta evidente una precisa sintonia nella prospettiva dalla quale entrambi osservano la condizione dell’essere umano tra le due guerre mondiali: la muta resistenza di stare al mondo. Il legame tra Bassani e la pittura di Morandi continua anche nel Secondo dopoguerra, come testimonia la prima edizione del capolavoro dello scrittore ferrarese *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962)⁵⁹, in cui è inserita una riproduzione dell’acquaforte *Campo di tennis* (1923) di Morandi. Una scelta che riassume la storia di una profonda amicizia, ma soprattutto la storia della stima reciproca di due grandi protagonisti della cultura del Novecento.

I fratelli Arcangeli

Merita appunto un approfondimento il rapporto di Morandi con la famiglia bolognese degli Arcangeli, in particolare con i due fratelli Gaetano (1910-1970) e Francesco (1915-1974). I rapporti sono talmente stretti che si può addirittura affermare che esista una sorta di “condizione Morandi” sottintesa a tutta la vita degli Arcangeli, come afferma lo stesso Francesco nella premessa alla sua monografia su Morandi, pubblicata nel 1964, solo dopo la morte del pittore: la pittura morandiana «è la conferma più schietta, più adatta, d’un mio, d’un nostro modo di essere; e ne porteremo le tracce finché avremo vita»⁶⁰.

Il più grande dei due è Gaetano, che per tutta la vita lavora come insegnante di italiano e latino nei licei classici ma in realtà desidera affermarsi come poeta, senza riuscirci pienamente. Infatti, pur avendo contatti con poeti importanti come Ungaretti, Sereni e Montale, svolge la sua attività letteraria in modo appartato e solitario con molte difficoltà editoriali e pochi riconoscimenti. Le prime opere rientrano nell’ambito dell’ermetismo come testimonia la raccolta *Del vivere* (1939), ma in seguito si allontana spostandosi verso una poesia allo stesso tempo intimista e metafisica: così, nei componimenti del volume *Solo se ombra* (1951)⁶¹ affronta sia i piccoli dolori quotidiani individuali sia la catastrofe bellica collettiva. Nella poesia che dà il nome a quest’ultima raccolta scritta nel biennio 1945-47 si manifestano le medesime atmosfere della pittura morandiana, in cui i forti contrasti tra luci e ombre sono il correlativo della condizione umana durante la catastrofe lenta del regime fascista e il rapido crollo del secondo conflitto mondiale:

⁵⁹ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 1962.

⁶⁰ F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, cit., p. 88.

⁶¹ G. ARCANGELI, *Solo se ombra*, Modena, Guanda, 1951.

Solo se ombra potrai sopravvivere
a rianimare il deserto,
dopo il fragore, gli schianti...

Così, lieve, potrai rassomigliare
ai nuovi simulacri, ombre di uomini,
tornati da lontane prigionie.

L'immagine della sopravvivenza come ombra mette in evidenza i minimi termini a cui si è ridotta l'umanità durante la Seconda guerra mondiale, tra "fragore" e "schianti". Gli uomini tornati dalla prigionia sono l'ombra di sé stessi, ormai simulacri di esseri umani, così come lo sono le bottiglie della nature morte morandiane, ovvero scarne esistenze che si stagliano a mala pena dal fondo bruno monocoloro e che proiettano una sola traccia di vita: la loro ombra. Un riferimento ancora più chiaro alla pittura di Morandi si può rilevare nella poesia *Funebre il sole* (1948-49), inclusa nella stessa raccolta:

Funebre il sole sui nostri dolori,
estraneo il giorno, violento
nel possesso crudele della luce;

essa squallidamente ci rivela
informi come corpi di un delitto
che in noi consumò l'ombra notturna;

o ci sfiora soltanto, spietata,
col frettoloso indugio dei viventi
sui morti abbandonati nella strada.

Tutto il componimento è giocato sul contrasto tra luce violenta e ombra "notturna", entro cui oscilla l'esistenza umana subendone i violenti e dolorosi effetti che rivelano la precarietà di stare aggrappati alla realtà. Anni dopo sarà il fratello Francesco a puntualizzare la relazione tra questo testo poetico e l'incisione degli anni Trenta *Natura morta a grandi segni* di Morandi, caratterizzata da una luce diurna che illumina una terra desolata, una eliotiana "waste land". Anche i tratti più malinconici della sua pittura emergono dalla carta e dalla tela attraverso una luce chiara, forte, solare. Così anche nella

poesia di Gaetano la massima desolazione si raggiunge non nell'ombra notturna ma nelle ombre inquietanti prodotte dal più "funebre" e crudele sole meridiano.

Anche Francesco ha coltivato come il fratello la passione per la poesia, affiancandola per un certo tempo allo studio della storia dell'arte, come testimonia la raccolta *Polvere del tempo* (1943). I componimenti rivelano chiare influenze riconducibili alla poesia leopardiana, al tardo ermetismo, all'esistenzialismo e all'assiduo confronto con il fratello Gaetano, ma anche ai quadri di Morandi, interpretati attraverso lo sguardo di Longhi. Infatti, nella poesia scritta nel 1938, che dà il titolo all'intera raccolta, si può notare la medesima attenzione alla qualità materica della luce che produce le ombre degli oggetti ma ne dilava anche i colori verso una polverosa monocromia:

Polvere malinconica del tempo
ti sollevi e mi copri: abbrividisce
turbata d'aliti la sera. Maggio,
è ancora inquieto e popola le nubi
con un labile soffio di colori.
Non so più se lontano o se mi suona
accanto voce velata d'un'ora
che mi corrode il cuore di ricordo.⁶²

Le immagini evocate in questi versi sono immerse nella stessa "quotidianità metafisica" a cui appartengono le bottiglie di Morandi, in quanto "totems" che – puntualizza Arcangeli nella sua monografia – «non si affacciano a nessuna ribalta, ma relitti d'una vita, d'un ininterrotto tramando secolare, sembrano approdati tacitamente alla tela, piccolo campo materiale, dalla profonda eternità del tempo umano»⁶³. La polvere "malinconica" è l'emblema della precarietà dell'esistenza: un velo omogeneo copre lo sguardo e impedisce un contatto diretto con la realtà. È compito dell'artista provare a far affiorare un barlume di vitalità nascosta dalla patina opaca che si stende su tutte le cose, cogliendo i lievi mutamenti di luci e ombre come sintomi di una rinnovata possibilità di resistere alla disgregazione del mondo.

Ma allo storico dell'arte bolognese si deve soprattutto una nuova e originale interpretazione della pittura morandiana, grazie alla sua importante e travagliata monografia su Giorgio Morandi, alla quale lavora fin dalla metà degli anni Cinquanta ma che viene pubblicata solo nel 1964 per l'opposizione congiunta di Longhi e dell'artista stesso. Il motivo di questa avversione è legato soprattutto al fatto che Arcangeli desidera cogliere la matrice unitaria dell'arte di Morandi,

⁶² F. ARCANGELI, *Polvere del tempo*, Firenze, Vallecchi, 1943, p. 45.

⁶³ F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, cit., p. 147.

dimostrando quanto l'estrema solitudine in cui lavorava il pittore non sia da intendersi come una fuga dal mondo ma come un modo per preservare e acuire la propria sensibilità percettiva nei confronti di un tempo storico che stava precipitando verso una sempre maggiore assurdità. Sia le nature morte con bottiglie, scatole e conchiglie sia i paesaggi appenninici di Grizzana si configurano come i sintomi di una realtà in progressivo disfacimento (ad Arcangeli ricordano i versi del *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch* di Leopardi). In questo desolante contesto, sopravvivono solo alcune isole di umanità e di vitalità, rappresentate dalla leggera variazione dell'ombra di una bottiglia su un ripiano di colore omogeneo o dalla particolare tonalità di verde che sembra consentire ancora un legame sincero con la natura e la memoria di un paesaggio familiare.

Nella sua inconsueta monografia che ibrida critica d'arte e biografia, Arcangeli è stato in grado di indagare addirittura l'anima del pittore, scorgendola oltre la materia pittorica distesa sulle tele, dietro la quale si era nascosto per proteggersi dal male del mondo. Il pittore viene quasi preso alla sprovvista dall'eccessiva intimità delle interpretazioni proposte dal critico, come se lo avesse smascherato in modo eccessivamente palese, rivelando al mondo non solo la sua poetica ma anche le sue più intime angosce. Infatti, Arcangeli propone un'analisi storico-artistica azzardata per l'epoca, in base alla quale Morandi si configura come una sorta di capostipite appartato del naturalismo informale italiano, i cosiddetti "ultimi naturalisti" (Morlotti, Mandelli, Romiti e altri): «Egli ha aperto, con pochissimi altri, la strada malcerta, sfibrante, angosciata, di certi lenti nascosti europei. Per intuire la vita delle antiche dimore, il germogliar disperato di pochi fiori, Morandi non avrebbe potuto inventare qualche cosa di molto diverso, in pittura, di questo sobrio triste casalingo *informel*»⁶⁴.

Dunque, le nature morte morandiane stanno alla base di un'arte informale provinciale, tipicamente padana, ma anche affine alle più scabrose esperienze dell'informale europeo (come Wols in Germania e Fautrier in Francia) e dell'espressionismo astratto americano (come nel *dripping* di Pollock). Per Arcangeli, i naturalisti informali riconoscono che in Morandi non c'è alcun filtro tra uomo e natura, perché «il diaframma vero è la vita umana, da cui non si evade»⁶⁵. Di conseguenza, Arcangeli sostiene che Morandi non solo appartiene alla generazione di grandi pittori quali Picasso, Braque, Carrà e De Chirico, ma addirittura è l'anticipatore di una generazione di sperimentatori come Soutine, Tobey e Fautrier.

Così propone anche una comparazione tra la pittura di Morandi e la poesia di Eliot e Montale, perché pur nelle diversità in tutti questi autori «il senso della vita, l'indagine umilissima ha il valore universale degli angoli ineliminabili dell'esistenza, dell'*hic et nunc*, d'un pugno di terra o d'una tazza

⁶⁴ F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, cit., p. 129. Vedi inoltre A. EMILIANI, *Il "Morandi" di Arcangeli: lo specchio infranto*, in *Turner Monet Pollock: dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo a cura di C. Spadoni, Milano, Electa, 2006, pp. 57-62.

⁶⁵ Ivi, p. 174.

smessa, d'un misero nudo e d'un osso di seppia, d'una galassia o d'una città lontana, o d'una "terra desolata", in questi uomini è analogo»⁶⁶. Le nature morte di Morandi e gli ossi di seppia montaliani hanno la medesima funzione: sono il correlativo oggettivo della condizione umana in quella "terra desolata" che è il primo Novecento, condizione magistralmente descritta da Eliot nella poesia *La sepoltura dei morti* tratta da *The Waste Land* (1922): «La tua ombra che dal mattino a lunghi passi ti cammina dietro / O la tua ombra che a sera s'alza ad incontrarti; / In un pugno di polvere ti mostrerò la paura»⁶⁷.

Eugenio Montale

Il poeta più vicino al sentimento della pittura morandiana è stato proprio Eugenio Montale (1896-1981), anche se il rapporto tra i due non è particolarmente intenso. È stato Francesco Arcangeli ad intuire per primo che in Italia negli anni Trenta solo Montale poteva essere considerato quasi "fratello" di Morandi anche se non si conoscevano. Di recente, la storica dell'arte Marilena Pasquali – fondatrice nel 1993 del Museo di Casa Morandi – ha ricostruito i rapporti tra le loro vite parallele e complementari nel volume *Morandi e Montale. Un intrecciarsi di piani poetici* (2022)⁶⁸. Infatti, Morandi e Montale si incontrano negli anni Quaranta grazie ad amici comuni come de Pisis, Brandi, Magnani e Giuseppe Raimondi. In una di queste occasioni, il poeta acquista direttamente dall'artista due dipinti – un piccolo mazzo di fiori in vaso del 1942 e una natura morta del 1946 – che lo accompagnano poi nel trasferimento da Firenze a Milano nel 1948.

L'analogia tra i dipinti di Morandi e le poesie di Montale si fonda sulla medesima concezione della condizione dell'uomo tra le due guerre, e si rende esplicita nella tecnica del correlativo oggettivo: l'uomo è fragile come un oggetto residuale, un osso di seppia o un contenitore che ha perduto la propria funzione. Le bottiglie di Morandi sono sempre sull'orlo della dissipazione come i paesaggi effimeri evocati nei versi montaliani, marine ventose, costoni rocciosi, viottoli polverosi che tendono a svanire lasciando una vaga memoria nell'osservatore, che vede rispecchiare la propria condizione in quell'intangibile evanescenza. Emblematica di questa possibile analogia tra pittore e poeta si può rintracciare appunto nella raccolta *Ossi di seppia* (1925), in testi assai noti come *Forse un mattino andando*:

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:

⁶⁶ Ivi, p. 181.

⁶⁷ T.S. ELIOT, *La sepoltura dei morti*, da Id., *Poesie*, traduzione di L. Berti, Parma, Guanda, 1955. Edizione in possesso dei fratelli Arcangeli.

⁶⁸ M. Pasquali, *Morandi e Montale. Un intrecciarsi di piani poetici*, Roma, Succedeoggi libri, 2022.

il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me ne andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

Le nature morte composte da bottiglie, barattoli, contenitori di varie forme e altri oggetti d'affezione sono pervase dalla medesima tensione, volta a cogliere un frammento di quiete nel fluire inarrestabile del tempo e nel mutamento continuo della luce e degli agenti atmosferici. Si tratta di una metafisica dell'oggetto quotidiano, che di certo trasforma gli oggetti nell'emblema della desolante condizione umana ma non dimentica la relazione affettiva con gli oggetti stessi, perché è solo grazie all'azione della memoria che anche in un'epoca di crisi l'essere umano può mantenere un minimo livello di umanità; come emerge anche nella strofa finale di *Merigiare pallido e assorto*:

Merigiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la vecchia
spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole biche.

Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi.

E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

Anche in questo caso la luce solare ha un ruolo determinante, perché illumina completamente il soggetto immerso nel paesaggio rivelando il “travaglio” di esistere, una vita dolente e arida come lo sono i “cocci aguzzi di bottiglia” sopra la muraglia. Si tratta della cosiddetta poetica degli “scarti”, oggetti residuali che corrispondono ad una vita ridotta all’osso, come si evince anche dal titolo originario della raccolta che doveva essere *Rottami*. Il tema della disgregazione, però, viene esposto non attraverso una versificazione sgretolata ma – come ha rilevato puntualmente Pier Vincenzo Mengaldo – attraverso immagini di disgregazione: «Ecco allora che contenuti dominati dal senso della negatività e della disgregazione vengono detti in uno stile niente affatto disgregato e smozzicato, anzi quanto mai compatto, assertivo, deciso, insomma eloquente: la compresenza di uno spirito che nega e di una pronuncia fortemente asseverativa e rotonda [...] torna negli *Ossi* ed è uno dei motivi primi della loro importanza, permanente»⁶⁹.

Nella poesia internazionale

Nella seconda metà del Novecento, la poetica visiva morandiana incide fortemente anche sul panorama della poesia internazionale. Infatti, una singolare coincidenza unisce due poeti assai lontani tra loro, come il brasiliano Murilo Mendes (1901-1975) e il polacco Adam Zagajewski (1945-2021), che provengono da due nazioni in situazioni sociopolitiche differenti e che appartengono a due generazioni distanti. Il comune interesse per la pittura e le arti figurative, che entrambi hanno coltivato in tempi e modi diversi nella loro creazione letteraria, li ha portati ad individuare nell’opera di Morandi uno stimolo decisivo per alcuni dei loro componimenti più intensi.

Per Mendes la passione per l’arte è legata al forte rapporto di amicizia con il pittore Ismael Nery, che aveva conosciuto a Rio de Janeiro negli anni Venti e che gli ha trasmesso fin da giovane un particolare interesse per le arti figurative. Infatti, l’amicizia con Nery è stata decisiva anche per far avvicinare Mendes alla critica d’arte, attività che pratica per tutta la vita a fianco di quella poetica: in occasione di una mostra dell’amico nel 1929, Mendes scrive il suo primo testo critico a commento delle opere esposte. Dopo la morte precoce dell’amico pittore nel 1934, il poeta brasiliano vive una profonda crisi personale che lo porta alla conversione al cattolicesimo e ad avvicinarsi al modernismo spiritualista. Dopo la Seconda guerra mondiale, comincia a trascorrere lunghi soggiorni in Europa; in particolare, si reca spesso a Parigi dove incontra artisti con cui era in contatto l’amico pittore, tra i quali Marc Chagall. Quando a partire dal 1952 Mendes giunge stabilmente in Europa come addetto culturale in Belgio, Paesi Bassi, Francia e poi dal 1957 a Roma, dove insegna Letteratura brasiliana

⁶⁹ P.V. MENGALDO, “L’opera in versi” di Eugenio Montale, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 66-120.

all'Università di Roma "La Sapienza", ha modo di entrare in contatto con gli artisti locali, che spesso gli commissionano testi di presentazione per le loro esposizioni.

Di conseguenza, per Mendes critica d'arte e poesia vanno di pari passo, e spesso i suoi interessi per le arti figurative contagiano anche la sua creazione letteraria (numerosi i riferimenti a de Chirico e Picasso). Tale commistione viene testimoniata dalla raccolta *Ipotesi*, l'unica scritta in lingua italiana, che viene pubblicata postuma nel 1977⁷⁰, nella quale confluiscono brevi testi poetici ispirati alle opere pittoriche con cui sentiva una maggiore consonanza. In questa raccolta, è contenuta anche la poesia dedicata esplicitamente a Morandi:

Morandi controlla il sonno delle bottiglie
che a loro volta controllano
la veglia di Morandi

Sotto i portici bolognesi
Morandi cammina
orfano di padre e di bottiglia.

Nel breve componimento, il pittore diventa personaggio della propria opera, colto mentre pratica le due attività che più amava: dipingere e camminare. Viene sottolineato il rapporto di reciproco rispecchiamento tra Morandi e le sue bottiglie, che non sono solo l'oggetto feticcio del suo fare artistico ma diventano soprattutto gli "individui" con cui instaura una relazione di maggiore familiarità e interdipendenza. Si tratta certamente di una semplificazione interpretativa, che però consente al poeta di individuare allo stesso tempo il fulcro più intimo della scarna esistenza del pittore, una solitudine colmata dagli oggetti d'affezione, e anche la propria condizione di individuo scisso tra due continenti che si sente orfano delle proprie radici.

Invece, per Zagajewski l'interesse per Morandi si innesta in una situazione personale assolutamente diversa. Nato in Ucraina da famiglia polacca e costretto a trasferirsi in Polonia a causa del programma sovietico di espulsione dei cittadini polacchi attuato nel Secondo dopoguerra, comincia a scrivere poesie verso la metà degli anni Sessanta quando si trova a Cracovia per studiare psicologia e filosofia all'Università Jagellonica. La sua prima raccolta *Komunikat* (1972) è decisamente legata alla poetica della New Wave polacca, il movimento letterario nato dalle rivendicazioni del 1968 che proponeva una profonda sperimentazione letteraria al fine di opporsi alle falsificazioni del regime comunista e al linguaggio della propaganda. Così, quando nel 1975 firma la

⁷⁰ M. MENDES, *Ipotesi*, Parma, Guanda, 1977.

lettera di protesta contro le politiche del Partito Comunista imposte alla Polonia, la cosiddetta “lettera dei 59” per il numero degli intellettuali polacchi coinvolti, le sue opere vengono sottoposte a censura.

Di conseguenza, nel 1981 abbandona la Polonia e si rifugia a Parigi, dove vive fino al 2002 quando finalmente può rientrare a Cracovia. Nel corso dei lunghi anni di esilio, Zagajewski trasforma la sua poetica, attenuando gli aspetti legati alla contestazione politica e dedicando maggiore spazio alla riflessione sulla storia europea e sulle contraddizioni del presente, in particolare sulla divisione del mondo in due blocchi contrapposti. Si tratta dunque di una poesia caratterizzata da tratti prettamente intellettuali, con precisi riferimenti culturali a scrittori e artisti, che hanno svolto un ruolo fondamentale per il poeta durante la sua formazione e durante gli anni di esilio. Anche Morandi rientra in questo personale pantheon, come testimonia la poesia dedicata direttamente al poeta bolognese e alle sue nature morte:

Gli oggetti vegliavano anche di notte,
mentre lui dormiva sognando l’Africa;
la brocca di porcellana, due annaffiatoi,
le verdi bottiglie da vino, un coltello.
Quando dormiva sodo, come può dormire
solo un artista esausto, stremato,
gli oggetti ridevano, prossimi alla rivolta.

L’annaffiatoio, ficcanaso dal lungo becco,
sobillava gli altri, febbrile,
e il sangue pulsava selvaggio nella porcellana
ignara del tocco di labbra assetate,
solo occhi, sguardo, percezione.

Di giorno erano più docili e persino fieri:
tutta la ruvida esistenza del mondo
trovava rifugio in questi oggetti,
abbandonando per un attimo il ciliegio
in fiore e il cuore afflitto dei morenti.

Anche in questo caso, come per Mendes, il pittore viene colto nel momento in cui si addormenta esausto nella sua stanza, sognando un lontano altrove e consentendo agli oggetti posti sul ripiano di lavoro una libertà di azione ed espressione che non possiedono alla luce del giorno. Come ha rilevato la traduttrice italiana Krystyna Jaworska nella postfazione al volume *Dalla vita degli oggetti*

pubblicato nel 2012, la tecnica della prosopopea caratterizza la poesia di Zagajewski e si riverbera anche nel componimento dedicato ai quadri morandiani: «Nell'immobilità della pittura, il poeta intravede il paradossale convivere di esistenza e annientamento, in quanto contrarre la vita in un istante richiama l'idea della morte. I quadri sono in senso stretto "nature morte", per cui a essi si associa l'inquietudine e il dolore, la consapevolezza che una dimensione diversa presuppone l'annientamento della dimensione presente. Allo stesso modo però ciò che è morto rivive, ciò che è statico diviene dinamico. I quadri si animano. [...] In Morandi, la brocca, le bottiglie e gli altri oggetti dello studio del pittore pulsano di emozioni e sentimenti di rivolta nella notte»⁷¹. L'atmosfera onirica della poesia fa emergere la vitalità cristallizzata degli oggetti in attesa di essere dipinti da Morandi, che durante il giorno invece può disporli sul tavolo come vuole, secondo il proprio umore. Il poeta polacco sintetizza in due versi la poetica morandiana, ritrovando una corrispondenza emotiva anche nella propria esperienza di esiliato, che per lunghi anni ha dovuto trovare rifugio negli oggetti d'affezione: «tutta la ruvida esistenza del mondo / trovava rifugio in questi oggetti».

Dunque, la pittura morandiana assume nel passare degli anni un respiro non solo nazionale ma anche internazionale, perché evidentemente il pittore bolognese è stato in grado di cogliere il sentimento epocale dell'essere umano nel Novecento e oltre, quella condizione di malinconica precarietà nella quale la vitalità viene ridotta al minimo. È rilevante notare che Morandi sviluppa lentamente e meticolosamente tale capacità di rappresentare la scissione tra essere umano e natura, sempre a partire dal suo angolo appartato di mondo, un microcosmo provinciale che riflette una crisi esistenziale più ampia. Attraverso le minime variazioni tonali delle nature morte, dei vasi di fiori e dei paesaggi appenninici, Morandi delinea con esattezza quel sentimento di scabra aridità dell'esistenza umana nel secolo caratterizzato da due guerre mondiali, che anche i poeti coetanei e quelli delle generazioni successive stavano cercando di afferrare con i loro versi, alla ricerca delle parole adatte e necessarie a trattenere quei barlumi di vitalità in un mondo in rapida dissoluzione.

⁷¹ K. Jaworska, *La poesia tra incanto e ironia*, in A. Zagajewski, *Dalla vita degli oggetti. Poesie 1983-2005*, Adelphi, Milano 2012, p. 220.

MARGHERITA BOFFANO

IMMERGERSI NELLA FUCINA CREATIVA DELL'ARTISTA
DOPPELBEGABT. IL BUCH EINER NACHT DI FRIEDRICH
DÜRRENMATT

Se il celebre racconto per immagini e versi *Minotaurus. Eine Ballade* (1985) di Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) è riconducibile all'individualità autoriale dell'artista svizzero, in quanto espressione della sua *Doppelbegabung* di scrittore-pittore⁷², l'iconotesto⁷³ poetico *Buch einer Nacht* – presentato per la prima volta al pubblico, nel 2012, in occasione della mostra temporanea Walter Jonas. Maler, Urbanist und Wegbereiter, e tuttora inedito – si configura d'altro canto quale esempio paradigmatico di una forma di autorialità plurale⁷⁴.

La serie di incisioni e liriche, realizzata nella notte tra il 13 e 14 gennaio 1943, è infatti il frutto della collaborazione tra Dürrenmatt, che ha inciso le poesie con scrittura speculare su una lastra di rame, e altri due artisti e suoi sodali: il tedesco Walter Jonas (1910-1979), che ha realizzato le incisioni in un confronto costante con le parole dell'amico, e lo svizzero Werner J. Müller (1899-1986), che ha steso invece le note di accompagnamento alle immagini e ai testi (queste ultime assenti, tuttavia, nella copia digitalizzata proveniente dal lascito di Jonas).

Sarà quindi rilevante approfondire il rapporto tra iconotestualità e poesia, dal momento che, come osserva Andrea Cortellessa, la logica della poesia è molto più vicina a quella dell'immagine di quanto

⁷² Composto dall'aggettivo *doppel*, “doppio”, e dal sostantivo *Begabung*, “talento”. Per una definizione e una tassonomia della *Doppelbegabung*, si rimanda a M. COMETA, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel “doppio talento”*, in *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e D. Mariscalco, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-48. La tripartizione proposta da Cometa ben si attaglia alla produzione “doppia” di uno scrittore-pittore come Dürrenmatt, specialmente per quanto riguarda le ultime due categorie. La sua opera rappresenta un caso paradigmatico di «concretescenza genetica» che ci conduce direttamente nel cuore della fucina dell'artista *doppelbegabt* e, a un tempo, di «vocazione dialogica», dal momento che, attraverso il proprio itinerario creativo, l'autore svizzero non ha mancato di offrire “reciproche illuminazioni” di un'arte per mezzo dell'altra (cfr. O. WALZEL *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin, Reuther & Richard, 1917).

⁷³ Per una definizione di iconotesto, cfr. *Iconotextes*, a cura di A. Montandon, Paris, Ophrys, 1990; P. WAGNER, *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1995; L. LOUVEL, *Poetics of the Iconotext*, New York, Routledge, 2011; M. COMETA, “Forme e retoriche del fototesto letterario”, in *Fototesti*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115. Tra i contributi più recenti, si rimanda agli studi di Andrea Cortellessa («*Bruges-la-Morte, Nadja, Vertigo. Psicologia di tre città*», in «*Dal nulla al sogno. Dada e Surrealismo dalla Collezione del Museo Boijmans Van Beuningen*», a cura di M. Vallora, catalogo della mostra di Alba, Fondazione Ferrero, 27 ottobre 2018-25 febbraio 2019, 2018, pp. 334-343; *Expanded Poetry: Otto iconopoemi 2006-2018*, in «*California Italian Studies Journal*», VIII, 1, 2018; *Scritture del conflitto. parole e/vs immagini nella tradizione dell'iconotesto*, intervista di Luca Bernasconi per la Rete Due della Radio Svizzera Italiana, 15 ottobre 2018: <https://www.leparoleelecose.it/?p=34478>) che, nell'autunno del 2018, a una “Storia e tipologia del fototesto italiano” ha dedicato un corso presso la Cattedra de Sanctis del Politecnico di Zurigo, e a G. Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, nel quale l'autore, concentrandosi sulla declinazione novecentesca dell'iconotesto, ha tracciato una «prima sistemazione storico-letteraria» del fenomeno.

⁷⁴ Per rendere conto, dunque, della dimensione collaborativa di questo iconotesto poetico, si potrebbe ampliare la definizione canonica di *Doppelbegabung* e parlare di una forma di «talento plurale», sulla scia delle riflessioni di Lorenzo Mari nel suo *Il taccuino dell'intellettuale. Disegno e narrazione nell'opera di John Berger*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

non sia quella della narrazione⁷⁵. Per suo stesso statuto, infatti, alla poesia appare connaturata una fruizione tendenzialmente istantanea e immediata, pari a quella dell'immagine e, anche se la sua lettura si svolge – per dirla con Lessing – «nel tempo»⁷⁶, in realtà ciò che compone è sempre un'immagine. Non è un caso, allora, che si parli di «figure» retoriche e «tropi»: tutte metafore che hanno a che fare con la visualità e con la spazialità. Al tempo stesso, però, *Buch einer Nacht*, in quanto sequenza di parole-immagini, è segnata da una forte tensione verso la narratività, verso lo sviluppo di un nucleo diegetico. Ecco che allora si manifesta come una forma di evasione del linguaggio poetico da sé stesso, che si articola su più piani. La parola poetica estende infatti i propri confini non solo perché accede al territorio dell'immagine, provocando un conflitto modulato secondo una «logica di insubordinazione» (dove i due *media* concorrono alla produzione di senso lungo due binari autonomi, senza necessariamente ridursi l'uno a illustrazione, o didascalia, dell'altro), ma proprio perché, nell'integrazione dell'immagine, la parola acquista inevitabilmente un ritmo narrativo⁷⁷. È come se l'immagine, sovrapponendo al testo lirico una sorta di «grille visuelle», riuscisse a conferirgli «une harmonie»⁷⁸, appunto, narrativa. Nel caso di un iconotesto poetico come *Buch einer Nacht*, si è dunque di fronte a quelle forme speculari di sconfinamento che Cortellessa, parafrasando un'opera seminale dei *visual studies*⁷⁹, chiama, rispettivamente, «*expanded poetry*» e «narratività espansa»⁸⁰. Si può quindi immaginare una duplice convergenza: della poesia verso la prosa e del linguaggio letterario verso quello iconico.

È opportuno, allora, richiamare alla mente la felice formula «*image dans la fabrique*»⁸¹ di Philippe Hamon, capace di 'illuminare' le scaturigini dell'atto creativo, conducendo il lettore/osservatore direttamente nella "fucina" degli artisti *doppelbegabten*. Come si vedrà, *Buch einer Nacht* presenta infatti una struttura ad anello che riflette *en abyme* il processo creativo condotto dai due autori attraverso un continuo 'palleggio' tra parole e immagini, speculare al ritmo oscillatorio dell'occhio del fruitore che, di volta in volta, deve necessariamente 'saltare' dai versi all'incisione e dall'incisione ai versi⁸². Il lettore-osservatore risulta così ricondotto al cronotopo dell'io-lirico, all'*hic et nunc* del

⁷⁵ Cfr. CORTELESSA, *Scritture del conflitto*, cit.

⁷⁶ G.E. Lessing, *Laocoonte* [1766], tr. it e note a cura di M. Cometa, Roma, Aesthetica, 2020.

⁷⁷ Cfr. CORTELESSA, *Scritture del conflitto*, cit.

⁷⁸ L. LOUVEL, *Modalités du dialogue entre texte et image. Effets de lecture*, in ID., *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaire des Rennes, p. 233.

⁷⁹ Si tratta di G. YOUNGBLOOD, *Expanded Cinema* [1970], tr. it. a cura di P.L. Capucci e S. Fadda, Bologna, Clueb, 2013, citato da CORTELESSA, in *Expanded poetry*, cit., pp. 26

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ P. HAMON, *Imageries, Littérature et Image au XIXe siècle*, Paris, Éditions José Corti, 2001, *passim*. Cfr. anche COMETA, *Al di là dei limiti della scrittura*, cit, pp. 54 e ss.

⁸² Cortellessa parla di un «tennis neurale» tra immagine e testo attraverso il quale si produce una dislocazione del senso nel tempo e nello spazio e che richiede, da parte del fruitore, due competenze percettive distinte (di ordine psicologico, cognitivo ed estetico) che, essendo di diversa natura, si contendono lo spazio della nostra mente come in una sorta di 'psicomachia', cfr. CORTELESSA, *Tennis neurale. Tra letteratura e fotografia*, in *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-*

segno grafico⁸³.

Posta, assieme alla novella *Weihnacht* (Natale, 1942), sulla «soglia del mondo creativo dello scrittore»⁸⁴, l'opera può essere considerata, in una certa misura, quale punto di partenza della esplorazione dürrenmattiana del grottesco: l'unica espressione del tragico ancora possibile in «un mondo senza volto»⁸⁵, che precipita sempre più verso «l'informe», «l'anonimato», «il silenzio»⁸⁶. Anche nell'iconotesto del 1943, come già nell'esperimento narrativo precedente, venato di accenti «espressionisti»⁸⁷, lo scrittore svizzero si trova a dover fare i conti con il proprio retroterra culturale (religioso e umanistico) proprio nel momento in cui la seconda guerra mondiale sta sconvolgendo l'Europa. La Svizzera neutrale e risparmiata dalla barbarie del conflitto è infatti un paese, come scrive Max Frisch, che confina con una «camera di tortura», ma dove la vita continua a svolgersi in apparente tranquillità, in «un vuoto tra la guerra e la pace»⁸⁸, in cui «uno può credere di essere stato visitato dalla grazia», senza per questo essere «al riparo dagli incubi e dalle trepidazioni»⁸⁹. Ed è proprio alla luce di queste esperienze che, nel giovane Dürrenmatt, va via via scomparendo l'immagine tradizionale di un Dio «buono», «vago come un'ombra», la cui sola presenza garantisce la coesione di ogni aspetto del creato, collegando «il villaggio sicuro come il grembo materno e il selvaggio mondo di fuori, il mondo della storia e il mondo delle leggende», un Dio che si deve «adorare» e al quale si deve «chiedere perdono», ma dal quale è anche lecito «attendarsi dei benefici»: «una sorta di misterioso prozio dietro alle nuvole»⁹⁰.

Sono gli anni in cui il giovane Dürrenmatt, studente di filosofia all'Università di Zurigo, invece di frequentare le lezioni dei grandi maestri della germanistica come Fritz Strich, Wilhelm de Boor, Emil Staiger, preferisce darsi alla lettura dei classici (Lessing, Wieland, Kleist, Hebbel), andare a teatro (*Pentesilea* di Kleist e *L'anima buona del Sezuan* di Brecht) e, soprattutto, dedicarsi alla pittura sotto l'egida dello stesso Jonas: artista tedesco che, nello stile, si ricollega agli espressionisti, visti di malocchio anche nella tollerante Svizzera⁹¹.

2000, catalogo della mostra a cura di M.V. Marini Clarelli e M.A. Fusco, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma, Milano, Electa, pp. 47-59 e ID., *Scritture del conflitto*, cit.

⁸³ Cfr. CARRARA, *Storie a vista*, cit.

⁸⁴ E. BERNARDI, *Introduzione*, in F. Dürrenmatt, *Romanzi e racconti*, a cura di E. Bernardi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1993, IX-LIV: XV.

⁸⁵ Cfr. F. DÜRRENMATT, *Lo scrittore nel tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema*, trad. it. a cura di B. Baumbusch e G. Ciabatti, Torino: Einaudi, 1982.

⁸⁶ BERNARDI, *Friedrich Dürrenmatt e la "drammaturgia dell'immaginazione"*, in «Annali di Ca' Foscari», XXXIV, 1-2, 1995, p. 62.

⁸⁷ F. DÜRRENMATT, *Eclissi di luna*, tr. it. di B. Zagari, Milano, Garzanti, 1984: p. 221.

⁸⁸ M. FRISCH, *Diario d'antepace*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 146.

⁸⁹ BERNARDI, *Introduzione*, cit., XVII.

⁹⁰ DÜRRENMATT, *Eclissi di luna*, cit., p. 22.

⁹¹ Cfr. BERNARDI, *Introduzione*, cit.

Cercando di ricostruire, negli *Stoffe*⁹², le circostanze del suo primo incontro con il pittore, Dürrenmatt descrive l'eteroclitica cerchia di intellettuali che erano soliti riunirsi nel suo atelier a Zurigo, e fornisce alcune scarse notizie relative alla creazione del *Libro di una notte*:

Er arbeitete meistens in der Nacht, oft bis in den Morgen hinein; und ich saß mit anderen manche Nächte bei ihm und diskutierte mit ihm, denn er liebte es, beim Malen zu unterhalten und unterhalten zu werden. [...] Seine Freunde setzten sich aus Journalisten, Musikern, Literaten (die heute bekannte Namen führen) und aus Studenten und Spinnern zusammen (unter denen ich der Versponnenste war), und immer wieder waren Maler bei ihm. [...] Ich pflegte gegen fünf bei Jonas einzutreffen und lang nach Mitternacht zu gehen. Er war einer jener Maler, die ständig arbeiten. Zur Zeit meiner Bekanntschaft radierte er hauptsächlich; mit einem seiner Bekannten [Werner Y. Müller] zusammen entstand das *Buch einer Nacht*, ich entwarf den Text, er radierte ihn⁹³.

Se ci si affida al racconto autobiografico proposto negli *Stoffe*, la realizzazione delle dieci incisioni da parte di Jonas sembrerebbe essere avvenuta contestualmente alla composizione dürrenmattiana delle dieci liriche corrispondenti. È difficile stabilire, tuttavia, se nella genesi dell'opera venga prima il testo o l'immagine. Allo stesso modo, sul versante opposto della ricezione, non vi è alcuna preminenza o gerarchia tra le parti. Nessuno dei due elementi appare infatti subordinato all'altro, «in quanto l'uno *prosegue*, e insieme *sposta*» il significato dell'altro, costringendo il destinatario a «un'attività ermeneutica che tende a “rinnovare” il testo nell'immagine e viceversa»⁹⁴. Proprio nel 'punto cieco' tra le due componenti iconotestuali, nello «spazio bianco» che nessuna delle due “arti sorelle”, presa singolarmente, riesce a «colmare»⁹⁵, si genera un surplus di senso, dato dal dialogo tra

⁹² Si tratta del monumentale racconto autobiografico in tre volumi (1981-1992) nel quale Dürrenmatt, come un moderno Sisifo, ha incessantemente ridisegnato l'itinerario dei propri soggetti letterari nei termini di un percorso labirintico. Gli *Stoffe*, letteralmente “materiali”, sono del resto le stesse «Vorsprachlichen Visionen» (“visioni prelinguistiche”, P. RUSTERHOLZ, *Chaos und Renaissance im Durcheinandertal Dürrenmatts*, Würzburg, Ergon Verlag, 2018, p. 116) che alimentano la sua produzione grafico-pittorica, concorrendo a creare un unico mondo immaginale. Risulta particolarmente opportuna, a questo proposito, la categoria di «concretescenza genetica» proposta da M. Cometa in *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, in «Contemporanea», n. 3, pp. 15-29. L'intero *Projekt* degli *Stoffe* è stato interamente digitalizzato nel 2021, in occasione del centenario dalla nascita di Dürrenmatt: la giungla di manoscritti e dattiloscritti, che compongono un *corpus* di oltre 30 mila pagine, risulta così accessibile, in forma di ipertesto, da una nuova e più ampia prospettiva. In traduzione italiana, è stato pubblicato soltanto il vol. II col titolo di uno dei racconti in esso contenuti: DÜRRENMATT, *Eclissi di luna*, cit.

⁹³ DÜRRENMATT, *Der Rebell. Stoffe II/III*, Zürich, Diogenes, 1990, p. 199. «Lavorava principalmente di notte, spesso fino al mattino; e io, insieme ad altri, sedevo e discorrevo con lui poiché, mentre dipingeva, amava intrattenere ed essere a sua volta intrattenuto. [...] I suoi amici comprendevano a un tempo giornalisti, musicisti, scrittori (che ora hanno nomi altisonanti), studenti e personaggi stravaganti (tra i quali io ero il più eccentrico), e immancabilmente pittori [...]. Andavo a casa di Jonas verso le cinque e me ne andavo molto dopo lo scoccare della mezzanotte. Era uno di quei pittori che lavorano costantemente. Ai tempi della nostra frequentazione, si dedicava principalmente all'incisione; insieme ad un suo conoscente [il critico d'arte Werner Y. Müller] è nato il *Libro di una notte*, io ho redatto il testo, lui l'ha inciso», tr. mia.

⁹⁴ CORTELLESA, «*Bruges-la-Morte, Nadja, Vertigo. Psicologia di tre città*», cit., p. 108.

⁹⁵ V. CAMMARATA, *Postfazione*, in W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaele Cortina Editore, 2017, pp. 217-235

verbale e visuale.

Veniamo ora alla lettura-visione dell'opera.

«Die Welt ist Spiel». Il Libro di una notte

L'incisione che apre la *plaquette* d'arte mostra tre uomini che sembrano librarsi al di sopra di un paesaggio collinare in cui si possono scorgere alcune case e un complesso industriale (cfr. FIG. 1). Il trio pare avvolto dai petali di un grande fiore: al centro è raffigurato Dürrenmatt con gli occhiali e un bastone da passeggio; nella figura col cappello a sinistra è invece possibile identificare il suo amico e critico d'arte Werner J. Müller; mentre l'uomo pensieroso sulla destra rappresenta Jonas. La posa meditativa dei tre personaggi e la loro disposizione a semicerchio lascia supporre che siano impegnati in una conversazione. Infine, in alto, sul margine sinistro dell'immagine, è visibile un gigantesco occhio disincarnato che rivolge il suo sguardo direttamente verso lo spettatore. Si prendano ora i versi incisi con scrittura speculare sulla tavola successiva (cfr. FIG. 2):



FIG. 1. *Buch einer Nacht I/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

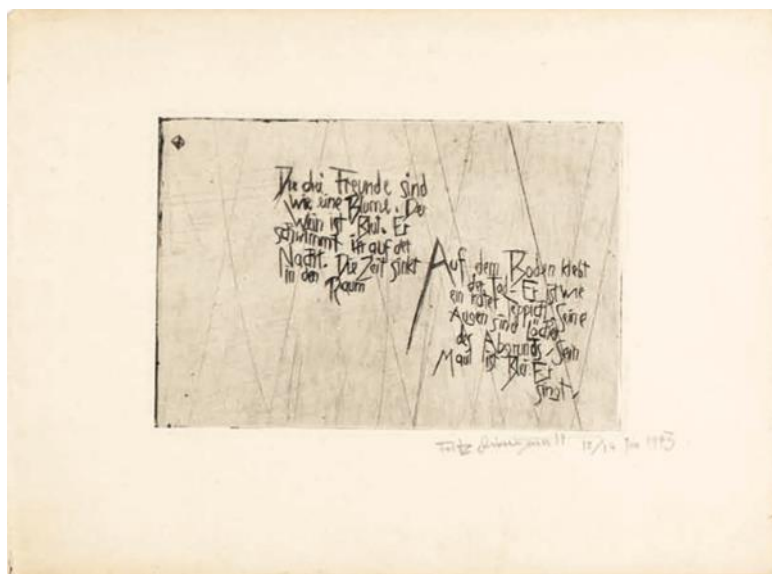


FIG. 2 *Buch einer Nacht II/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Innanzitutto, si può notare una certa attenzione – da parte di Dürrenmatt – nei confronti della disposizione spaziale dei versi nonché la scelta di una grafia fortemente espressiva, definita da tratti nervosi e spezzati. Nella logica compositiva dell’iconotesto, come ricorda Liliane Louvel, anche il segno grafico può infatti farsi vettore del significato, generando un vero e proprio “raddoppiamento semiotico”⁹⁶.

Il testo recita:

Die drei Freunde sind
wie eine Blume. Der
Wein ist Blut. Er schwimmt ~~in~~ auf der
Nacht. Die Zeit sinkt
in den Raum

Auf dem Boden klebt
der Tod – Er ist wie
ein roter Teppich. Seine
Augen sind Löcher
des Abgrunds – Sein

⁹⁶ Interrogandosi sugli «effetti di lettura» dei dispositivi tipografici e sulla intrinseca plasticità del testo scritto, Louvel parla di un vero e proprio «redoublement sémiotique»: «L’écriture, approchée dans sa matérialité, dans sa dimension physique et graphique, déverrouille le champ d’une visualité spécifique où la lettre et le dessin font corps, indissolublement. Redoublement sémiotique où l’image graphique est l’agent de la signification du texte, cfr. LOUVEL, *Avant-propos*, in Id., *Texte/Image: nouveaux problèmes: colloque de Cerisy*, dir. Par H. Scepi, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 12.

Maul ist Blei. Er
singt⁹⁷.

Nella prima strofa viene amplificata l'immagine del fiore che avvolge le tre figure rappresentate nella *gravure*. La coppia aggettivale *drei-eine*, unita alla simbologia cristiana del vino che, nel mistero della passione e della transustanziazione, si fa sangue di Cristo, sembra alludere al dogma della trinità, al Dio uno e trino. Il colore del vino che, come nuotando (*schwimmt*), scorre nella notte, nei versi successivi diventa attributo della morte, ridotta a un tappeto di sangue scarlatto, emblema degli orrori della guerra. Il *roter Teppich* può anche evocare il tappeto rosso sul quale cammina Agamennone, reduce dalla guerra di Troia, nell'*Oresteia* di Eschilo: «il più vivo e il più ambiguo dei segni teatrali», al contempo simbolo del «sacrificio blasfemo che offende gli dèi» e «cerimonia sacrificale» in cui «il celebrante si trasforma in vittima»⁹⁸. Ma il binomio *Blut-Boden* richiama alla mente anche il «principio neogermanico del *Blut und Boden*»⁹⁹: la mistica unione di “sangue e suolo” di ascendenza romantica, assunta a fondamento del ruralismo nazista e della polemica di stampo antimodernista promossa da Walther Darré, ministro dell'Agricoltura del Terzo Reich dal 1933 al 1942. L'occhio-voragine dell'abisso (*Loch des Abgrunds*), quasi un buco nero che sembra emergere dallo sfondo scuro dell'incisione, si rivela quello della morte. Le sue fauci (*Maul*, letteralmente “boccaccia”, “muso”), assimilate icasticamente al “piombo” (*Blei*) delle armi da fuoco, concorrono – insieme agli altri simboli – a evocare lo scenario apocalittico della guerra. La lirica si conclude, come in una sorta di *danse macabre*, con il trionfo della morte che diffonde il suo canto beffardo nella notte.

La tavola successiva inverte il rapporto testo-immagine, presentando al lettore-osservatore nuovamente i versi di Dürrenmatt (cfr. FIG. 3).

⁹⁷ «I tre amici sono/come un solo fiore. Il vino/è sangue. Scivola a nuoto/sulla notte. / Il tempo affonda/nello spazio. / Sul suolo sta appiccicata/la morte. È come/un tappeto rosso. I suoi/occhi /sono voragini/dell'abisso – le sue fauci/sono piombo. / Canta», tr. mia.

⁹⁸ I. KOTT, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, Mondadori, 2005, p. 124.

⁹⁹ G.L. MOSSE, *Le origini culturali del Terzo Reich*, Milano: Il Saggiatore, 2008, p. 354.

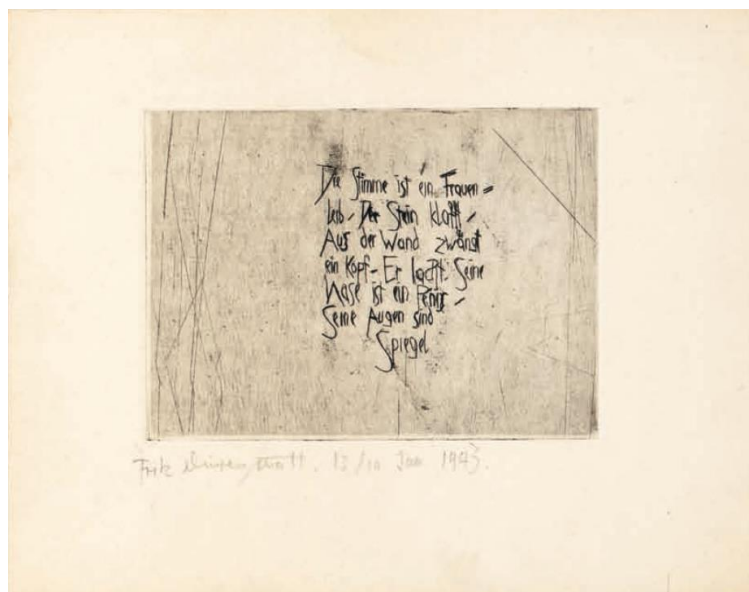


FIG. 3 *Buch einer Nacht III/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Die Stimme ist ein Frauen-
 leib – Der Stein klafft –
 Aus der Wand zwängt
 ein Kopf – Er lacht. Seine
 Nase ist ein Penis –
 Seine Augen sind
 Spiegel¹⁰⁰

La strofa presenta due immagini. All’inizio una voce (probabilmente quella della morte che, nella lirica precedente, cantava) assume, attraverso un salto metonimico, le sembianze di un “corpo di donna” (*Frauen-leib*). Il canto della morte, personificata come “bella donna” forzando dunque il genere grammaticale del termine “Tod” (maschile in tedesco), è così potente da spaccare in due la pietra, come suggerisce il verbo onomatopeico *klaffen*. Dalla parete emerge a fatica una testa che ride. Il naso, un organo ampiamente sfruttato nella letteratura umoristica come simbolo del fallo¹⁰¹, è un *Penis*. L’analogia naso-pene rimanda del resto alla *Favola di Slawkenbergius* compresa nel libro IV del *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, in cui lo scrittore, giocando con l’ambiguità delle parole e i rischi del doppio senso, tiene a precisare: «Con la parola *Naso*, in tutto questo lungo capitolo sui nasi e in ogni altra parte della mia opera in cui ricorre la parola *Naso*, – dichiaro che intendo né più meno

¹⁰⁰ «La voce è un corpo / di donna – La pietra si fende – / Dalla parete esce a fatica/una testa – Ride. / Il suo / naso è un cazzo – / i suoi occhi sono/specchi», tr. mia.

¹⁰¹ Cfr. M.M. BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [1965], Torino, Einaudi, 1979.

né meno che un Naso»¹⁰².

Nell'incisione corrispondente di Jonas (cfr. FIG. 4) è possibile identificare alcuni elementi soltanto suggeriti dai versi dürrenmattiani. L'immagine appare tripartita. Sulla sinistra è rappresentata una donna con due teste, una femminile e una maschile (oppure si tratta di due figure distinte), la cui gestualità potrebbe tranquillamente essere descritta con le parole di Gadda: «Raccolte a tulipano le cinque dita della mano destra, altalenò quel fiore nella ipotiposi digito-interrogativa tanto in uso presso gli Apuli»¹⁰³. Alle spalle della donna sono visibili le sue immagini speculari che sembrano riflettersi all'infinito negli occhi-specchio (*Seine Augen sind Spiegel*) dell'enorme volto raffigurato al centro. Accanto alla figura dal naso-pene rappresentata sullo sfondo, si trova un'altra coppia: un uomo che si leva il cappello in segno di saluto e una donna (probabilmente la morte citata nei versi di Dürrenmatt), che – intenta a indossare i collant o a sistemare la giarrettiera – calpesta una figura femminile nuda e distesa supina. Ai piedi della morte, o meglio sotto la sua gonna, è inginocchiato un piccolo personaggio con le braccia alzate, nell'atteggiamento del supplice. Sul margine destro dell'incisione, è visibile infine un uomo disperato che sembra tenersi la testa tra le mani.



FIG. 4 *Buch einer Nacht* IV/XX, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Nella quinta tavola ritornano i versi di Dürrenmatt (cfr. FIG. 5)

Der tote Gott schreit –
die Menschen fliegen –
Sie steigen in sein Maul –

¹⁰² L. STERNE, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, tr. it. di F. Marengo de Steinkühl, Milano, Mondadori, p. 221.

¹⁰³ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957, p. 60.

Sie klopfen an seine Stirne
 Sie brüllen in seine Ohren
 Gott schweigt
 Die Zeit weint –
 Der Tod schneuzt
 die Nase¹⁰⁴

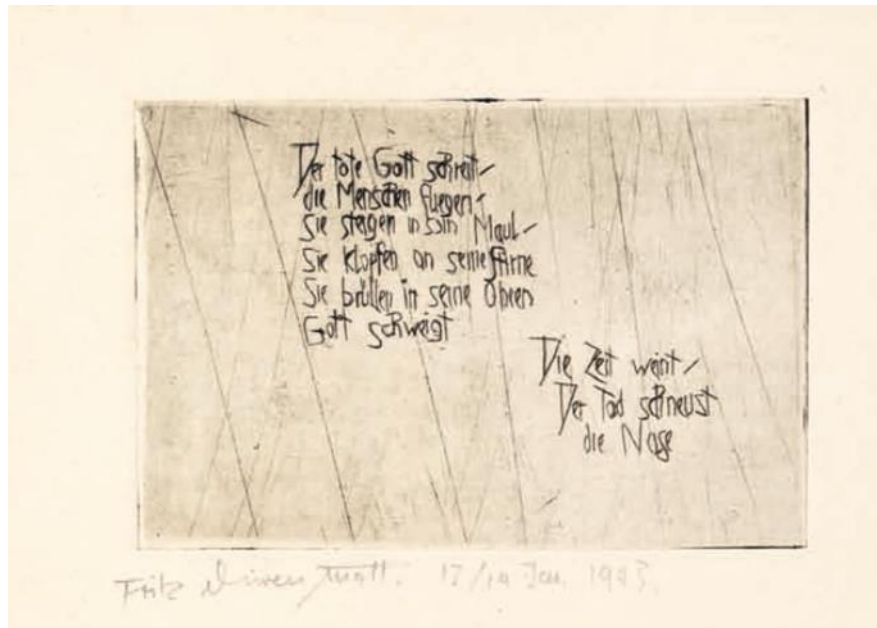


FIG. 5 *Buch einer Nacht* V/XX, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

L'azione qui sembra spostarsi all'esterno: le fauci (*Maul*) spalancate del "dio morto" (forse Cristo) inghiottono, come le tre bocche maciullanti di Lucifero nella *Commedia* di Dante, gli uomini e le donne che volano (*fliegen*) al loro interno. Nell'incisione di Jonas è rappresentata la stessa scena: quattro figure sono colte nell'atto di tuffarsi nella bocca del dio baffuto, lanciandosi da un trampolino improvvisato: il traliccio di ferro di un edificio industriale rappresentato sullo sfondo (cfr. FIG. 6).

¹⁰⁴ «Il dio morto grida – / uomini e donne volteggiano / fin dentro la sua bocca – / bussano alla sua / fronte / urlano nelle sue orecchie / Dio tace / Il tempo piange – / la morte / si smoccola il naso», tr. mia.



FIG. 6 *Buch einer Nacht VI/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Se si torna ai versi di Dürrenmatt, l'immagine è ulteriormente amplificata: gli uomini e le donne bussano alla fronte del dio e urlano alle sue orecchie, ma il dio tace (*schweigt*). Qui i due artisti tematizzano il rapporto tra il sacro e la moderna razionalizzazione tecnico-scientifica, meditando sull'eclissi di Dio in un mondo dissacrato dalla tecnica: nessun dio ci può salvare «perché la tecnica è nata proprio dalla corrosione del trono divino»¹⁰⁵. E la morte, raffigurata, al massimo grado del basso materiale bachtiniano,¹⁰⁶ con il moccolo che le cola dalle narici, ricorda l'Ambascia (Ἀγλός) dal naso colante dello *Scudo di Eracle*, «personificazione demoniaca dell'oscura cortina di nebbia della morte»¹⁰⁷.

Si guardi ora la tavola successiva (cfr. FIG. 7).

¹⁰⁵ U. GALIMBERTI, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 498.

¹⁰⁶ Cfr. BACHTIN, op. cit.

¹⁰⁷ W. MENNINGHAUS, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, a cura di S. Feloj, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 64.

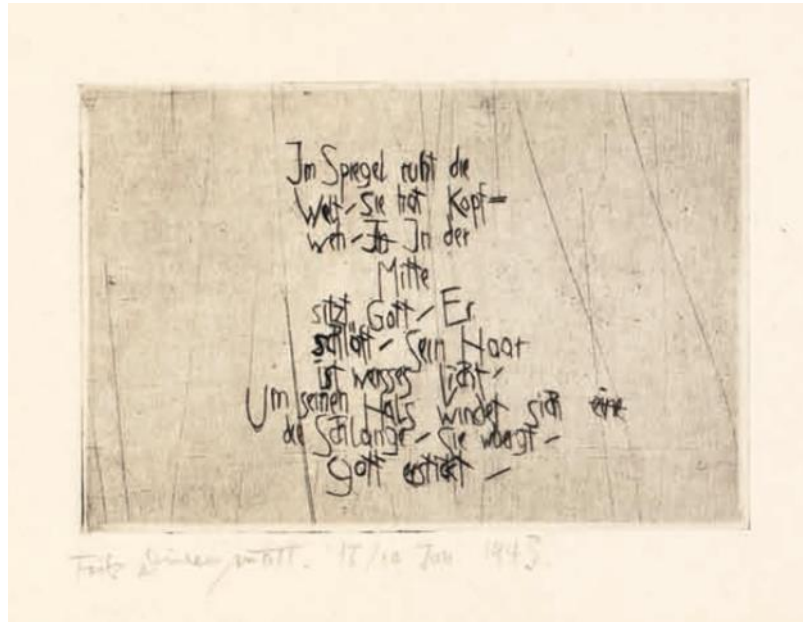


FIG. 7 *Buch einer Nacht VII/XX, 1943* (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

In questo caso, gli *effets de lecture* prodotti dai dispositivi tipografici del testo risultano particolarmente evidenti. I versi sembrano infatti essere distribuiti secondo una forma «a clessidra» (forse un'eco del “tempo che piange” della poesia precedente o un'allusione all'attributo ricorrente della Morte nell'iconografia tardomedievale della *Totentanz*). La parola *Mitte* (“centro”), posta appunto al centro, funge da ‘cerniera’ che unisce le due parti della lirica, simili a triangoli rovesciati in uno specchio. Quello specchio” (*Spiegel*), d'altra parte, collocato in posizione enfatica all'inizio della lirica:

Im Spiegel ruht die
Welt – Sie hat Kopf-
weh– ~~In~~ In der
Mitte
sitzt Gott – Er
schläft –
Sein Haar
ist weisses Licht –
Um seinen Hals windet sich eine
die Schlange – Sie würgt –
Gott erstickt –¹⁰⁸

I versi presentano due immagini ambigue. Da un lato, vi è il mondo terreno che, dissacrato dalla

¹⁰⁸ «Nello specchio riposa il / mondo – ha / mal di testa – Al / centro / siede Dio – / dorme – la sua chioma / è luce bianca – / intorno al suo collo si avvolge – / il serpente – lo strangola / Dio soffoca–», tr. mia.

tecnica e dalla guerra, ha mal di testa (*Kopfweh*) e riposa (*ruht*) dunque nello specchio (*Im Spiegel*). Di per sé, l'articolo determinativo (im = in dem) presuppone, oltre all'esistenza del termine che designa, almeno «una co-referenza precedente»¹⁰⁹. Tuttavia, non è possibile stabilire di quale specchio si tratti (forse allude agli occhi-specchio della seconda lirica). Dall'altro lato, vi è invece Dio, addormentato al centro (dello specchio? Di una stanza?) e con la chioma che riluce di bianco. Il *punctum temporis* descritto coincide con il suo soffocamento, strangolato, come il Laocoonte virgiliano, da un serpente.

La *gravure* di Jonas rappresenta proprio l'attimo che precede la morte del personaggio (cfr. FIG. 8). L'immagine è bipartita: a sinistra è visibile il tavolo di una sala da pranzo, al quale siede Dio con due grandi baffi neri, simili a quelli del *tote Gott* sdraiato supino nella terza incisione. Da un quadro (o specchio?) appeso alla parete destra, emerge una creatura ibrida, forse un tritone (nell'iconografia tradizionale spesso associato al serpente), che lo strangola, cingendogli il collo con una serpe dalla testa di donna: reminiscenza delle figure draconiche dell'immaginario occidentale e orientale (da Medusa a Idra, fino alla *nure-onna*, donna-serpente della mitologia giapponese). Al di là della parete, sulla destra, è visibile una distesa marina nella quale è immersa una giovane donna che sembra essere unita, all'altezza del busto, al corpo del tritone. L'immagine ricorda il dipinto *Meeresstille* (*Calma di mare*, 1887) di Alfred Böcklin, uno dei quadri più amati da Dürrenmatt¹¹⁰, in cui alla figura della sirena dai lunghi capelli rossi, sdraiata su uno scoglio, corrisponde l'inquietante riflesso bluastro di un tritone (cfr. FIG. 9).



FIG. 8 *Buch einer Nacht* VIII/XX, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

¹⁰⁹ F. BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Milano: Ledizioni, 2011, p. 227.

¹¹⁰ «Das Böcklin-Bild, das ich so geliebt hatte – die »Meeresstille«» (“Il quadro di Böcklin che io avevo tanto amato – *Calma di mare*”, tr. mia) si legge in DÜRRENMATT, *Der Winterkrieg in Tibet. Stoffe I/III*, Zürich, Diogenes, 1990, p. 125.



FIG. 9 Arnold Böcklin, *Meerestille*, 1887

La lirica successiva (cfr. FIG. 10) recita:

Die Welt ist ein offenes Grab –
Gott ist die Inschrift –
Das Weib ist der Mond –
Die Wolken sind die Rosse –
Die Erde ist der Sarg –
Der Mensch ist die Leiche
Ein Kind schreit – ¹¹¹

¹¹¹ «Il mondo è un sepolcro spalancato – / Dio è l'iscrizione – / la femmina è la luna – / Le nuvole sono / destrieri – / La terra è il sarcofago – / L'uomo è il cadavere / Un bimbo strilla →», tr. mia.

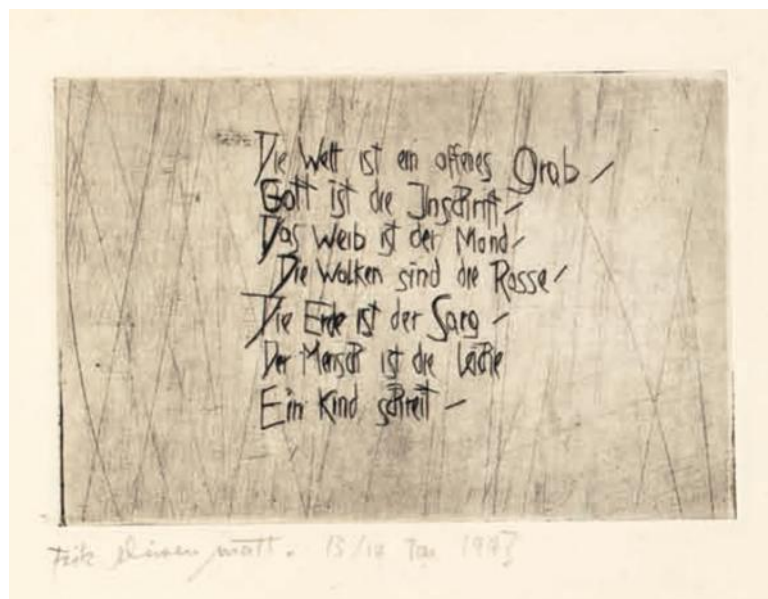


FIG. 10 *Buch einer Nacht IX/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Dialogando con l'incisione di Jonas (cfr. FIG. 11), i versi dürrenmattiani amplificano ulteriormente l'immagine del "mal di testa" del mondo, rimandando alla simbologia cristiana già presente nella prima lirica. Il mondo è ormai un "sepolcro spalancato" (*ein offenes Grab*); Dio è la sua iscrizione (*Inschrift*); l'uomo è il cadavere (*Leiche*); e la terra il sarcofago (*Sarg*) che lo accoglie. Unico superstite della fine del mondo è un bimbo che strilla (*schreit*). Su tutto risplende la donna-luna, che veleggia tra le nubi-destrieri del cielo (*Rosse*).



FIG. 11 *Buch einer Nacht X/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Nella lirica successiva Dürrenmatt descrive i colori vividi della natura autunnale e annuncia

l'invenzione di una grottesca macchina a vapore, rappresentata da Jonas nell'incisione corrispondente (cfr. FIGG. 12-13):

Die Welt gähnt. Die
Sonne ist halb. Die
Bäume sind kahl
Das Laub liegt am
Boden –
Es ist gelb –

Die Menschen erfinden eine
schwängere Dampfmaschine –
Sie bekommt Kinder¹¹².

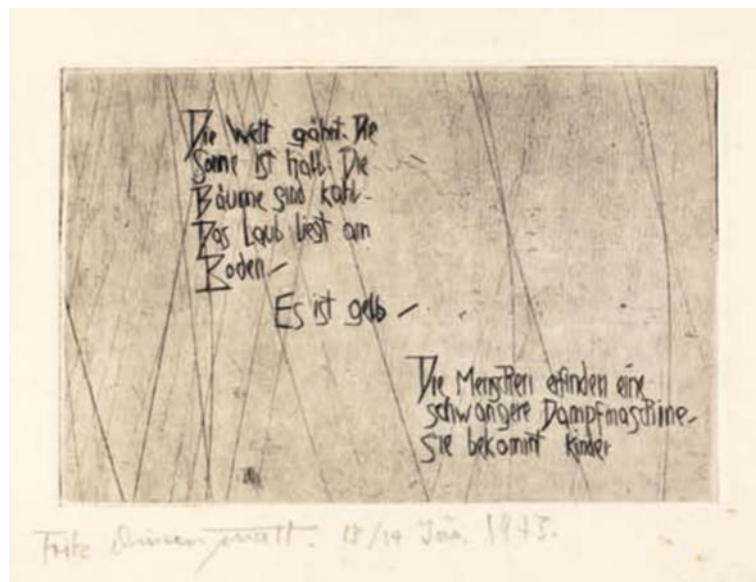


FIG. 12 *Buch einer Nacht XI/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

¹¹² «Il mondo sbadiglia. Il/sole è a metà strada. Gli / alberi sono spogli / Il fogliame giace / al suolo – / È giallo – / Gli uomini inventano una / macchina a vapore gravida – / Sta facendo dei bambini», tr. mia.



FIG. 13 *Buch einer Nacht XII/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Nella settima lirica della serie riappare il *tote Gott* che ora si allontana, fischiettando (*pfeift*), verso il cielo, a ulteriore prova della sua indifferenza per le sorti del mondo. Dürrenmatt introduce poi un nuovo personaggio femminile: una *Göttin* dormiente, i cui lunghi capelli ricadono a terra (allegoria, forse, di Gea, divinità della terra e della fertilità, cfr. FIG. 14).

Der tote Gott nimmt
 seinen Hut – Er wandert
 über den Himmel[.] Er
 pfeift. Die Sterne haben blaue
 Augen. Die Göttin schläft
 Ihr Leib ist wie ein
 Rosenblatt. Das Haar
 fällt auf die Erde –

Der tote Gott
 geht den
 Horizont hinab¹¹³

¹¹³ «Il dio morto prende / il suo capello – / vaga / oltre il cielo [.] / Fischia. Le stelle hanno gli occhi / blu. La dea sta dormendo / Il suo ventre è come un / petalo di rosa. La chioma / cade sulla terra – / Il dio morto / scende / all’orizzonte», tr. mia.

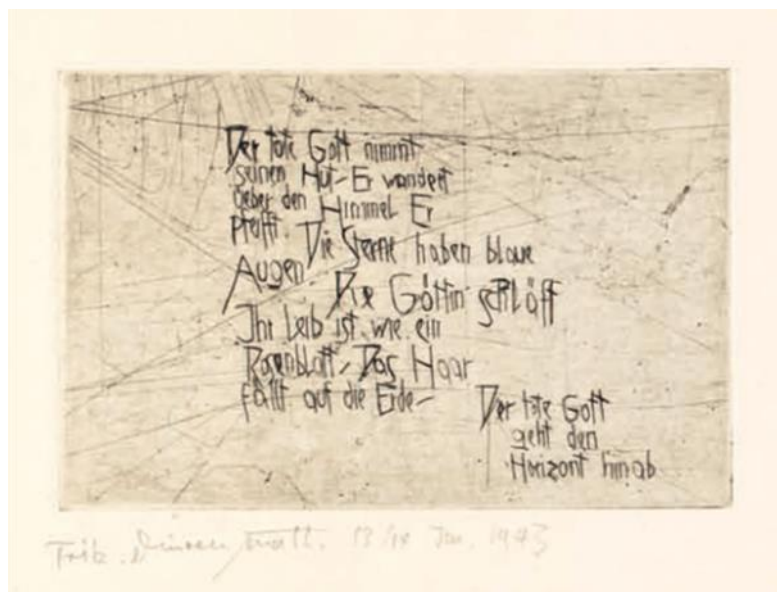


Fig. 14 *Buch einer Nacht XIII/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

È la stessa figura al centro della settima *gravure* della serie: un nudo femminile che ricorda, nella posa esplicitamente sensuale delle braccia e delle gambe, il *Nudo supino femminile* (1917) di Schiele (cfr. FIG. 15). Jonas rappresenta una donna distesa, con le mani allacciate dietro la testa. Sul suo ventre – simile a un petalo di rosa (*Rosenblatt*) – è possibile distinguere un paesaggio alberato, una donna sdraiata che solleva in alto un bambino e alcune figure occupate in diverse attività umane (caccia, pesca, pittura *en plein air*, cfr. FIG. 16).

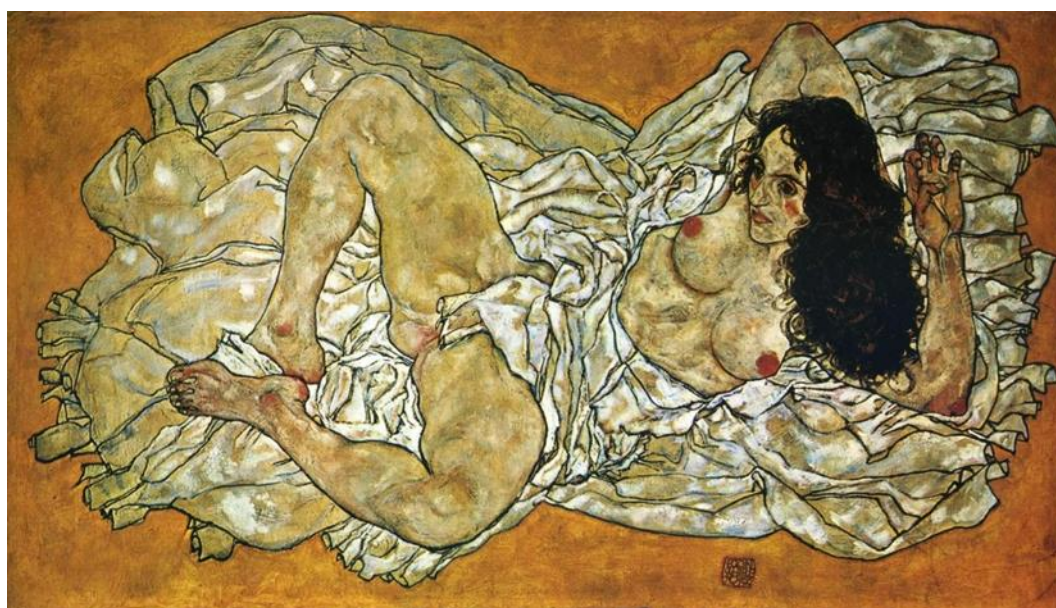


FIG. 15 Egon Schiele, *Nudo femminile supino*, 1917



FIG. 16 *Buch einer Nacht XIV/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Nella lirica successiva, la “terra trema” (*die Erde bebt*) e ogni elemento della natura sembra irridere, noncurante, l’angoscia dell’umanità (cfr. FIG. 17):

Die Kinder sind da –
Die Erde bebt – Die Bäume
schütteln die Köpfe –
Die Wolken halten sich
die Bäuche. Der Mond wiehert.
Die Milchstrasse lacht Tränen
Der tote Gott lächelt
Die Menschen fürchten sich¹¹⁴

¹¹⁴ «I bimbi sono qui – / La terra trema – Gli alberi / scuotono le chiome – / Le nuvole si tengono / la pancia. La luna sghignazza. / La Via Lattea ride fino alle lacrime / Il dio morto sorride / La gente ha paura», tr. mia.

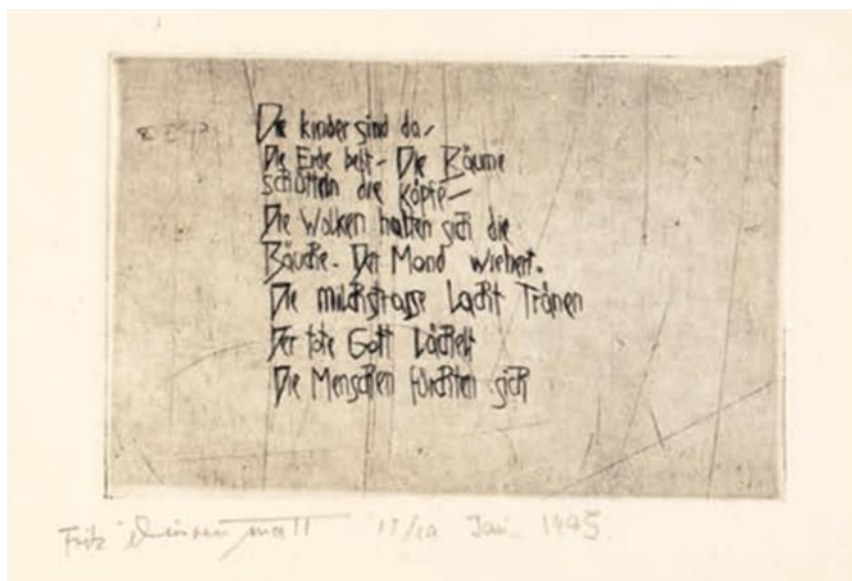


FIG. 17 *Buch einer Nacht XV/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Nell'incisione corrispondente (cfr. FIG. 18), ritornano ancora una volta due personaggi che uniscono in un solo essere la dualità maschile-femminile. Il primo, dotato di quattro gambe che si dipartono da un centro comune, può ricordare il “triscele” o “triquetra”, simbolo della Luna, o più comunemente del Sole e del moto in genere (che presenta però una gamba in meno). Forse allude anche alla croce uncinata o gammata, simbolo del partito nazista, anche se appare orientata in senso opposto rispetto alla svastica hitleriana. La coppia, rappresentata sulla destra, rimanda invece alla sirena-tritone della quarta incisione e potrebbe rappresentare la doppia natura di Dioniso: divinità che, già nel suo epiteto («*dyalos*», “ibrido”), riunisce «uomo e donna in una sola persona»¹¹⁵.



¹¹⁵ J. HILLMANN, *Il mito dell'analisi*, Milano, Adelphi, 1979, p. 269.

FIG. 18 *Buch einer Nacht* XVI/XX, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Nella lirica successiva il mondo precipita verso la catastrofe e l'umanità, ritornata alla primitiva condizione delle "caverne" («Höhlen»), sembra aver invertito il corso del proprio cammino dalla civiltà allo stato ferino (cfr. FIGG. 19-20):

Die Zeit ist alt. Der Wind ist müde
Der Schnee verdorrt – Das Eis
sinkt in den Sumpf – Die Luft
kriecht über den Fels
Die Menschen sterben in Höhlen
Die Erde ist ein müdes Weib –¹¹⁶

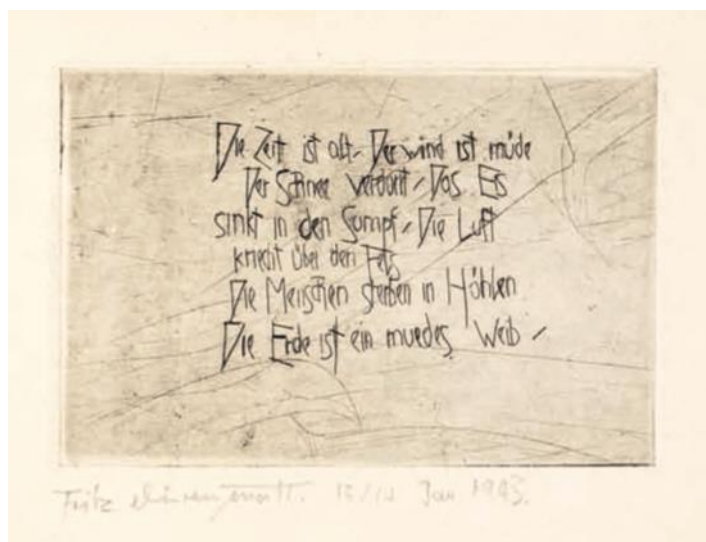


FIG. 19 *Buch einer Nacht* XVII/XX, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

¹¹⁶ «Il tempo è invecchiato. Il vento è stanco / La neve si dissecca – il ghiaccio / affonda nella palude – L'aria / serpeggia sulla roccia / Uomini e donne muoiono nelle caverne / La terra è una femmina stracca →», tr. mia.



FIG. 20 *Buch einer Nacht* XVIII/XX, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Nei versi, posti in limine al *Buch einer Nacht*, ritorna l'immagine iniziale del "tempo che affonda nello spazio" («Die Zeit sinkt in den Raum») e il mondo, che nella ridda delle fantasie apocalittiche dei due artisti era un "sepolcro spalancato" («offenes Grab») col mal di testa («Kopf-weh») e sbadigliante («die Welt gähnt»), ora lascia posto al gioco della finzione («Spiel»):

Die Stunden versinken –
Die Nacht verlöscht –
Das Letzte schweigt –
Die Welt ist Spiel –¹¹⁷

Con l'incisione di Jonas che chiude l'opera, il lettore-osservatore è riportato, in una perfetta *Ringkomposition*, alla situazione iniziale, trovandosi di fronte a una vera e propria teatralizzazione dell'atto creativo. Nell'immagine sono infatti visibili i tre artisti che nella prima lirica formavano "un sol fiore" («wie eine Blume») e ora sono intenti a osservare i diversi personaggi convocati sulla scena del *Libro di una notte*, divenendone a loro volta attori-spettatori (cfr. FIGG. 21-22).

¹¹⁷ «Le ore sprofondano –/La notte si spegne –/Fin l'ultima cosa tace –/Il mondo è gioco –», tr. mia.

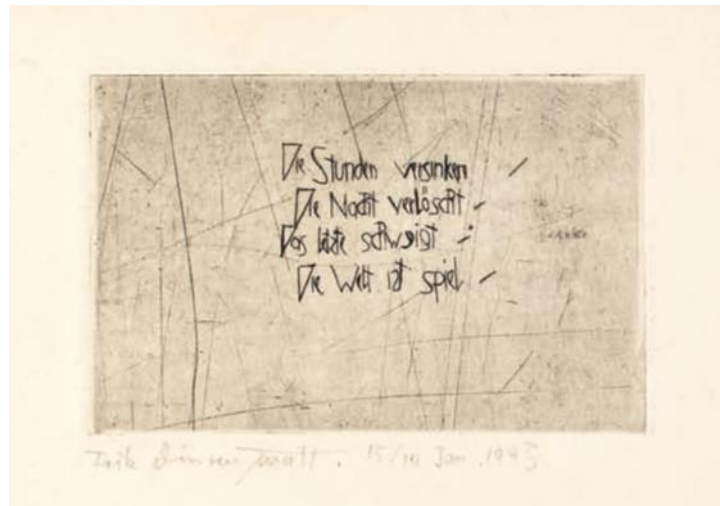


FIG. 21 *Buch einer Nacht XIX/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)



FIG. 22 *Buch einer Nacht XX/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

GIUSEPPE MARRONE

UN POEMETTO «RUBATO AL CINEMA»: *NEL BOSCO* DI
ALESSANDRO PARRONCHI

Parronchi a Venezia: la scoperta di *Rashōmon*

Arena del Lido di Venezia, 23 agosto 1951, tra il pubblico che assiste alla proiezione di *Rashōmon* di Akira Kurosawa, presentato in concorso alla dodicesima Mostra internazionale d'arte cinematografica e destinato a riportare la vittoria del Leone d'oro, c'è il poeta fiorentino Alessandro Parronchi. Il film lo impressiona fortemente: in un momento di sostanziale crisi creativa e di esplorazioni stilistiche, susseguente la pubblicazione dell'ultimo volume, *Un'attesa*, uscito per i tipi di Guanda nel 1949, nasce subito in Parronchi il desiderio di tradurre le suggestioni nate dalla visione del film in un testo poetico.

La prima versione di *Nel bosco* – questo il titolo scelto per il «racconto in versi» tratto da *Rashōmon* – prenderà forma in appena due giorni, «il 25, al Lido, e il 27 agosto a Borgosesia»¹¹⁸.

L'incontro col cinema giapponese, e soprattutto col capolavoro di Kurosawa, resterà nella memoria di Parronchi un momento fondamentale per la sua formazione, come ricorderà anni dopo, intervistato da Renzo Cassigoli: un incontro significativo per un'intera generazione, abituata al cinema americano e quasi del tutto ignara di linguaggi cinematografici alternativi, una scoperta che tuttavia, per adeguarsi alle esigenze del mercato, si sarebbe da ultima comunque piegata – secondo Parronchi – agli esiti già noti del cinema occidentale:

Nel Novecento ci sono state, a un certo punto, delle aperture, per esempio quando imparammo a conoscere il cinema giapponese attraverso Kurosawa, lo Shakespeare del nostro tempo. Subitaneamente si aprirono sterminati orizzonti rispetto a quello che era diventato il linguaggio del pur grande cinema americano. Il nostro orizzonte si aprì a cose stupende: il tempo, la misura del tempo, la lentezza, l'accelerazione improvvisa, lo sconvolgimento e la pausa. Poi anche il cinema giapponese è precipitato nella più assurda violenza. Di nuovo grazie al mercato¹¹⁹.

L'ammirazione suscitata in Parronchi da *Rashōmon* fu effettivamente un sentimento condiviso dal pubblico italiano, capace di apprezzare il capolavoro di Kurosawa per quanto impreparato ai prodotti cinematografici orientali e giapponesi, tralasciando poche e pressoché dimenticate proiezioni di

¹¹⁸ A. PARRONCHI, *Per strade di bosco e città*, Firenze, Vallecchi, 1954, p. 75.

¹¹⁹ R. CASSIGOLI, *Conversando con Alessandro Parronchi*, Firenze, Polistampa, 2001, p. 25.

pellicole giapponesi in epoca fascista¹²⁰. D'altronde, proprio sulla dualità di questo incontro, tra mistero e consonanza, si soffermò Rudi Berger, tra i primi recensori del film, su «Filmcritica»:

Vuole il caso che il primo film che ha suscitato vivo interesse e stupore alla XII mostra veneziana è stato un film realizzato nell'Impero del Sol Levante. Le nostre cognizioni del cinema giapponese sono praticamente nulle; il pubblico non sa neppure che in Giappone si realizzano 400 pellicole all'anno (in passato la cifra era ancora assai più elevata). Cosicché, alla visione di *Rasciomon* tratto da una novella di R. Acutagawa, *Nel bosco*, la prima sorpresa era fornita dalla maturità tecnica di quest'opera del regista Achira Curosawa. L'altra e ben più importante rivelazione che dobbiamo a questo film consiste nel suo significato umano che va molto più in là del fattaccio che ci racconta [...], il suo contenuto spirituale e l'indagine psicologica dei personaggi non sono affatto tanto lontani dalla nostra mentalità europea. Ognuno potrà rendersi conto, infatti, delle analogie esistenti circa la relatività delle cose e senza pensare al solo nostro Pirandello, così come ognuno potrà ritrovare motivi e spunti stranamente simili a certi ritratti, magari teatralmente esasperati, appartenenti alla nostra letteratura anche modernissima in questa pellicola che molti si aspettavano soltanto primitiva e violenta¹²¹.

Pur trattandosi solo di un'esperienza di passaggio nella ricerca della sperata maturità, che giungerà appieno soltanto con i testi poi confluiti nel *Coraggio di vivere*, attraverso *Rashōmon* e il derivato sfogo del pometto, Parronchi segna nel tracciato della propria esperienza poetica un significativo punto di svolta, congedando definitivamente l'esperienza ermetica delle raccolte giovanili, *I giorni sensibili* (1941) e *I visi* (1943), e l'insoddisfacente *Un'attesa*, e superando il timore di un inaridimento delle proprie capacità creative¹²². *Nel bosco*, in cui Pasolini in maniera forse troppo inclemente non vedrà che un «tentativo incerto»¹²³, resta nell'opera di Parronchi la testimonianza più viva – con *Giorno di nozze e Città*, insieme ai quali convergerà nel 1954 in *Per strade di bosco e città* – della tensione sperimentatrice viva in quel momento in Parronchi¹²⁴.

¹²⁰ Per un'idea sulla ricezione critica italiana di *Rashōmon* si veda almeno la recensione firmata all'indomani della rassegna di Venezia da Piero Gadda Conti, peraltro tra i giurati che al capolavoro di Kurosawa avrebbero riconosciuto il Leone d'oro: «Quanto a *Rascio Mon*, cioè *Nel bosco*, film giapponese di Curosawa, si tratta di un'opera singolarissima e di eccezionale interesse. Essa è pienamente accessibile al nostro gusto di occidentali e costituisce, senza dubbio, la maggior sorpresa della mostra veneziana di quest'anno». P. GADDA CONTI, «*The River*» e «*Rascio Mon*», «Filmcritica», II, 8, 1951, pp. 85-87.

¹²¹ R. BERGER, *Panorama*, 1951, «Filmcritica», II, 8, 1951, pp. 101-102.

¹²² Si veda almeno la confessione rivolta all'amico Vittorio Sereni all'indomani della pubblicazione di *Un'attesa*: «È questa per me nonostante le apparenze – libro, segnalazione o altro... – *une année damnée vraiment plus que sainte*: mi ha fatto riammalare di mali dai quali credevo ormai di essere immune. Ora, credi, non vedo che buio davanti a me». A. PARRONCHI e V. SERENI, *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di B. Colli e G. Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 253.

¹²³ P.P. PASOLINI, *Passione e ideologia (1948-1958)*, Milano, Garzanti, 1973, p. 459.

¹²⁴ Cfr. E.A. SPANO, *Parronchi alle soglie del 1950: una svolta?*, «Forum Italicum. A Journal of Italian Studies», 44, 1, marzo 2010, pp. 69-80.

Curiosamente, e in chiave persino più esplicita, un valore simile ha rivestito *Rashōmon* nella filmografia kurosawiana: dopo gli esordi in pieno periodo bellico e diverse buone prove giovanili, *Rashōmon* fu infatti il «banco di prova, l'occasione in cui poter mettere in pratica le idee e le intenzioni che scaturivano dalle [...] ricerche sul muto»¹²⁵ e il cui trionfo – prima a Venezia, poi agli Oscar l'anno successivo – aprì le porte a una carriera ricca di successi e seguita dall'attenzione di un pubblico internazionale.

Le due versioni del poemetto a confronto col film di Kurosawa

La prima versione di *Nel bosco*, eludendo le pressioni di Giorgio Bassani, che avrebbe voluto il poemetto sulle pagine di «Botteghe Oscure», vede la luce sul numero del 2 marzo 1952 della «Fiera letteraria», pressoché interamente dedicato alla cultura giapponese – con saggi sul teatro, sulla poesia e sulla pittura nipponici – e illustrato peraltro da diversi fotogrammi tratti dal film di Kurosawa. Sullo stesso numero, al testo di Parronchi segue la traduzione in italiano, opera di Salvatore Mergè, del racconto *Yabu no Naka* di Ryūnosuke Akutagawa, fonte d'ispirazione primaria per la trama del film¹²⁶, fortemente voluta dal poeta, desideroso di scoprire l'antecedente letterario del prodotto filmico.

Il nodo del racconto di Akutagawa risulterà fondamentale per Parronchi come stimolo per la rielaborazione del poemetto, sfociata nella seconda versione consegnata al volume *Per strade di bosco e città* edito da Vallecchi¹²⁷, stimolo che non lo spingerà comunque nella direzione di uno stravolgimento quanto piuttosto di una generale limatura. Ignorando infatti da principio le fonti letterarie di *Rashōmon*, il poemetto parronchiano manterrà anche nella nuova – e pressoché definitiva – versione il film di Kurosawa come riferimento quasi esclusivo. Di ciò Parronchi scriverà nella nota che chiude il volume del 1954, riconsiderando a posteriori anche la necessità o meno dell'esperimento:

Ho rilavorato molto al racconto, soprattutto dopo aver conosciuto, nella traduzione del prof. Salvatore Mergè, la novella originale, di Ryunosuke Akutagawa, dalla quale il film era stato tratto.

¹²⁵ A. KUROSAWA, *Un'autobiografia o quasi*, traduzione di M. Luteriani, Milano, Luni Editrice, 2018, p. 305.

¹²⁶ Ricco e complesso il discorso sulle fonti di *Rashōmon* di Kurosawa. La trama è in realtà frutto della rielaborazione e interpolazione di due racconti di Akutagawa: *Yabu no Naka*, in primo luogo, dal quale è ripresa la vicenda, ovvero il fatto di sangue con protagonisti un samurai, sua moglie e un brigante, raccontato attraverso i punti di vista discordanti di sette personaggi, e *Rashōmon*, appunto, al quale vanno ricondotte molte scelte ambientali e il tono decadente. Cfr. M. DALLA GASSA, *Kurosawa Akira. Rashōmon*, Torino, Lindau, 2012, pp. 69-87 e D. BOYD, *Rashomon: from Akutagawa to Kurosawa*, «Literature Film Quarterly», XV, 3, 1987, pp. 155-158.

¹²⁷ Di seguito, le citazioni della prima versione del poemetto (abbreviata FL) sono tratte da A. PARRONCHI, *Nel bosco*, «La Fiera letteraria», VII, 9, 2 marzo 1952, p. 3, le citazioni della seconda versione (abbreviata BC) sono tratte da Id., *Per strade di bosco e città*, cit., pp. 17-38. L'ultima e definitiva versione di *Nel bosco*, con alcune varianti minori che non saranno qui discusse, è quella confluita nella raccolta di tutti i versi dell'autore: Id., *Le poesie*, Firenze, Polistampa, vol. I, pp. 146-159.

Se avessi conosciuto prima questa novella, forse non avrei scritto il racconto in versi. Ma una volta scritto non potevo più rinunciarvi, e ho cercato allora di migliorarlo al possibile [...]. Ma il racconto era nato sulla traccia del film né poteva gran che mutare¹²⁸.

Tralasciando minimi interventi sulla punteggiatura, cambiamenti nella grafia dei nomi dei due protagonisti maschili («Takèiro» per «Takèhiro» e «Tagiòmaru» per «Tagiômaru») e piccole – ma non tralasciabili – variazioni lessicali (tra le più significative, v. 9 «bosco» per «selva», v. 40 «adagia» per «getta», v. 83 «insana» per «improvvisa», v. 87 «straniero» per «uomo sporco», v. 160 «gesti» per «risa» e «bandito» per «mostro», v. 172 «estraneo» per «uomo»), gli interventi maggiori nel passaggio alla nuova versione – soppressione, dislocazione, riscrittura di singoli versi o intere sequenze – si concentrano in apertura e in chiusura del poemetto.

Muta innanzitutto decisamente, nella prima strofa, lo stato d'animo dei due sposi, divenuti più semplicemente «lieti», mentre nella prima versione un velo angoscioso riveste l'animo del samurai¹²⁹, ma viene soprattutto soppresso il riferimento alla figura dell'angelo, immagine che così resterà legata al solo personaggio di Màsago, con riferimento alla natura apparentemente angelica della sposa di Takèiro.

Nella prima versione del poemetto, l'angelo figura a tratti come vero e proprio personaggio aggiunto da Parronchi alla vicenda, invisibile spettatore della tragedia:

Viaggia forse un angelo su loro
– che non sai se nel volo li protegga
o da un suo paradiso li allontani –
e però è triste il volto di Takèhiro.
È il passato che preme ora il silenzio
di questo suo viaggio, perché è triste
portarsi dietro un carico di giorni
felici.
vv. 9-16

E così ancora, nella strofa successiva:

A volte nella selva uno si perde
tanto s'apre indistinta nel suo verde.

BC vv. 12-13

¹²⁸ PARRONCHI, *Per strade di bosco e città*, cit., pp. 75-76.

¹²⁹ Similmente, anche lo stato d'animo del bandito, dopo aver assistito al passaggio di Takèiro e Màsago, si presenta nella prima versione del poemetto velato di tristezza. Di seguito i versi 54-56, poi soppressi: «Anche la vita del bandito è triste/ perché non ha tutto quel che s'immagina./ Non tutto, anche un bandito, si può prendere».

A volte nella selva uno si perde
– tanto è profonda: l'angelo si perde!

FL vv. 19-20

La scelta di mettere da parte l'angelo, per un verso rispecchia il desiderio di Parronchi di aderire con maggior fedeltà al film, per l'altro razionalizza la struttura narrativa del poemetto, eliminando un elemento che restava altrimenti di fatto estraneo alla vicenda. Alla stessa esigenza di snellimento risponde la quasi integrale soppressione della quinta strofa, nella quale proseguiva una lunga riflessione sulla felicità e sul desiderio avviata nella strofa precedente, attenuando così anche il tono sentenzioso del poemetto:

Felice chi non pensa, chi nei liberi
moti del suo capriccio può gettarsi.
Non sa mai dove il suo mondo riposa
né a dove possa tendere, non osa
di smarrirsi al di là di qualche istante.
Se ha il senso che qualcosa ora lo supera
non sa come chiamarlo. Forse il caso,
o forse dio.

vv. 62-69

Interessante l'anticipazione – con poche varianti interne – del nucleo di versi in cui l'autore-narratore si interroga sulle possibilità della giustizia umana di discernere «il vero, tanto è chiuso nel profondo», nella versione apparsa sulla «Fiera letteraria» posta dopo l'ultima “deposizione”, quella cioè del fantasma del samurai Takèiro «per bocca di una maga», anteposta invece al racconto del brigante Tagiòmaru nella seconda.

Molti, inoltre, i versi interessati da una più o meno radicale riscrittura:

E il suo volto, che trasogna, non cura
il soffermarsi dei due più del pungere
d'insetti.

BC vv. 36-38

E il suo volto, che trasogna, non cura
il «Che vuoi?» di Takèhiro più del pungere
d'insetti.

FL vv. 46-48

Quale idea
gli passi per la mente il samurai
non comprende: il suo ghigno è impenetrabile.
Gli domanda: «Che vuoi?». E fermo lo guarda.

BC vv. 71-74

Quale idea
gli passi per la mente, il samurai
non si chiede, il suo ghigno è impenetrabile.
Non lo teme: lo guarda fissamente

dall'alto della sua statura.

FL vv. 97-101

Non lo piange

Màsago, presa in un gorgo infrenabile.

Per quanto può accadere ora, Takèiro
non ha altro scampo che la morte, buio
profondo per nasconderci il suo volto.

BC vv. 214-218

Non lo piange

Màsago, in questo nuovo impeto presa.

Per quanto possa fare ora, Takhèiro
non ha altro scampo che la morte: buio
per celarci il suo volto non più d'uomo.

FL vv. 246-250

Takèiro è stato ucciso. Poco importa
chi l'abbia ucciso. Importa solo agli uomini,
che invano ricercando le ragioni
dei fatti, voglion solo che si trovi
un colpevole, un vinto, uno che paghi.

BC vv. 278-282

Takhèiro è stato ucciso. Poco importa
chi l'abbia ucciso. Importa solo agli uomini.
Un uomo non si cerca le ragioni
delle cose, vuol solo che si trovi
un colpevole, un vinto, uno che paghi.

FL vv. 310-314

Le varianti di maggior peso riguardano tuttavia la parte conclusiva di *Nel bosco*. La terza sezione, assente nella prima versione del poemetto, sostituisce del tutto il primo finale, più fedele al *Rashōmon* di Kurosawa: sulla «Fiera letteraria» Parronchi dà infatti ampio spazio all'ultima versione del «misfatto», quella riportata – come nel film – dalla voce del boscaiolo a due uomini, un prete e un ladro, incontrati presso il decadente portale di Rashō, con l'emersione della vera natura ferina di Màsago e l'estremo, fatale confronto tra Takèiro e Tagiōmaru, chiusosi con la sconfitta del samurai. Soprattutto, però, nella breve strofa che chiude il poemetto pubblicato sulla «Fiera» si fa esplicito riferimento all'insincerità – almeno parziale – perfino di quest'ultimo racconto. Di tutt'altro argomento e tono la terza parte nella versione di *Per strade di bosco e città*, chiudendo il poemetto ancora con una riflessione sulla vanità di qualunque pretesa di rintracciare nel viluppo del reale una verità unica e incontestabile, e lasciando solo di scorcio accennato il ritrovamento del corpo di Takèiro da parte del boscaiolo¹³⁰:

¹³⁰ La scelta di Parronchi di ridurre nella rielaborazione del poemetto il peso del racconto finale del boscaiolo è tutt'altro che priva di peso da un punto di vista narratologico. D'altronde, come ha suggerito Donald Keene, quest'ultima versione di quanto accaduto nel bosco ideata da Kurosawa chiarisce il senso ultimo dell'intera pellicola: «The woodcutter is necessary to make the film's point; he proves that not even an objective witness is capable of telling the truth. He saw everything and was not an accomplice. Yet [...] he too has a secret which keeps him from revealing the whole truth – the dagger he stole». D. KEENE, *Kurosawa*, «Grand Street», I, 4, estate 1982, p. 143.

È buio. Già le cose che passarono
non son più vere. Fuor che in un antico
bosco di cedri il breve scalpicciare
d'uno che a un moribondo s'avvicina
e il pugnale gli estrae dalla ferita...
Poi il torrente, la fronda, il vento tace.
In questa incerta luce che valore
ha quel che l'uno ha raccontato o l'altro?
Ali intorno s'inseguono, nei dialoghi
che tra le stelle e i culmini riprendono
insiste alta una nota e dopo, cessa.
A tarda notte un usignolo versa
il suo mistero a quello delle piante
e nessuno lo ha mai sentito tanto
forte alzarsi e discendere, e neppure
le parole che volano dai tumoli
son vere. Che c'importa di sapere
cosa dissero gli uomini? E se i morti
hanno parlato? Mentono anche i morti.
Altri ancora s'affannano a cercare
la verità, torturano il ricordo,
parlano di un pugnale che s'è perso,
si accusano. E s'accendono bisticci
tra il prima e il dopo e indagando il segreto
che ognuno ha dentro mai non si raggiunge
il vero, non si legge mai la fine
d'una storia anche troppo conosciuta.

BC vv. 415-441

La verità la disse il boscaiolo
dopo molto: svelando che era stato
anche più brutto, tanto il cuore umano
nel segreto di se stesso può scendere.
La raccontò a due uomini, facendosi
giurare che a nessuno lo direbbero,
un ladro, e un prete. Ancora lo turbava

quel ricordo. Ed ammise incominciando
di non aver trovato, come disse,
il samurai cadavere. In realtà,
nascosto, aveva visto tutto: i boschi
hanno occhi e volti umani, non soltanto
piante, fiori, animali. Perché l'uomo
– questo però non disse il boscaiolo –
l'uomo ha tutto corrotto. Si era dunque
consumato il misfatto, era tornato
in sé il grande bandito, e già il rimorso,
quasi il dispetto lo prendeva. E spintosi
presso al volto di lei senza guardarlo
sente la lingua sciogliersi in parole
inconsuete, a lei su cui non osa
più alzare gli occhi dice di pentirsi
e con accento che mai prima d'ora
conobbe invoca il suo perdono, le offre
di unirsi a lei per la vita, le dice
che ormai non ha altra scelta che seguirlo.
Stesa la donna, inanimata, e piange.
Poi d'un balzo sgusciata in piedi è corsa
a slegare Takhèiro: ed aspettava
che, lupi, si sbranassero. Ma alzatosi

come vinto da un sonno, il samurai
li guardava, stentava quasi a muoversi,
poi, mosso, andava via. Gli si gettò
selvaggia ai piedi Màsago, ma sdegno
egli allora mostrandole, copertala
con un'ingiuria, disse: «Per cotesta
donna non vale battersi». Guardava
attonito il brigante, e a provocarlo
non deciso, lui pure andava via.
Fu allora proprio. Màsago, un immondo
serpe, e bianca di rabbia offese, punse,
pianse, gridò che preda era dell'uomo
una femmina e l'uomo era, il più forte,

che avrebbe avuto lei. Lo disse, quale
una belva non latra, ulula, geme,
ma demonio, ma lemure d'inferno.
Tanto che i due, guardandosi, alle spade
messo mano, avanzano. Ma, cosa
incredibile, i ferri ora tremavano
cozzandosi, e paura era, viltà
e nell'uno e nell'altro. Ma più ancora
nel guerriero. Non uomini ma vermi
eran quelli che pallidi strisciavano
affannando, e d'un tratto, a un colpo, via
sfuggono. Finché incespica in un ramo
il samurai, sente che è perso, ed ora
vedrà la morte dopo aver veduto
la sua vergogna. Ed ecco si trascina,
striscia tra i rovi – e Tagiômaru avanza,
avanza ancora, ma non è sicuro
che l'altro non attacchi – finché al limite
giunto, mentre volgendosi non sa
più muoversi, la sua spada non gli entra
quasi da sé nel petto. Ed ecco alfine
la verità che ha detto il boscaiolo.

Sembra poi che, anni dopo, si scoprisse
nella sua casa un pugnale con lama
di molto pregio: quello appartenuto
a Mâsago. E che allora, anche la sua
fosse una falsa storia. O almeno, in essa
qualcosa era taciuto – che mai dunque
nell'uomo è vero? –: il furto del pugnale.

FL vv. 349-420

In generale, entrambe le versioni del poemetto sono aderenti al film di Kurosawa, riprendendone talvolta pedissequamente scene e immagini. Così, quando Tagiòmaru raggiunge la coppia e propone a Takèiro di seguirlo (vv. 66-83), sono già nel film il gesto del bandito che prima di proferire parola «al collo [...] si schiaccia | una mosca, e sorride», il «Che vuoi?» pronunciato dal samurai e il «tumulo antico» dove Tagiòmaru annuncia di aver trovato altre «splendide» spade simili alla sua. Nella strofa seguente, più coerente con il film è la prima stesura, nella quale l'apertura della strada tra le canne avviene sotto i colpi del fodero del bandito, piuttosto che a forza dei più generici «rapidi fendenti» della seconda versione.

Pedissequamente ricalcati dal film sono anche la gestualità e l'atteggiamento di Màsago all'arrivo di Tagiòmaru, ritratta da Parronchi mentre, candida e sensuale, «una mano | nuda ha immerso nell'acqua», e quando all'annuncio del morso di vipera che avrebbe immobilizzato il marito resta muta «ad un tratto diventata statua», come d'altronde nella sua deposizione filmica Tagiòmaru dichiarerà di averla vista «statua fatta di ghiaccio». Altro dettaglio ripreso nella seconda stesura del poemetto dal film, nel racconto di Tagiòmaru, il numero di colpi sferrati da Takèiro nel loro confronto, inizialmente «ventitré», poi – di nuovo con testuale ripresa dal film – divenuti solo «più di venti».

Questi e altri – forse all'apparenza minori – calchi puntuali dalla fonte cinematografica di Kurosawa evidenziano la volontà di Parronchi di mantenere un legame di irresolubile dipendenza della traduzione poetica dal film. Pure, non mancano circostanziate discrepanze: messi ad esempio completamente da parte da Parronchi i personaggi del prete e del ladro, ai quali Kurosawa assegna un ruolo tutt'altro che limitato a meri ascoltatori del boscaiolo¹³¹, e messo da parte anche il finale scelto dal regista giapponese, con il ritrovamento di un bambino abbandonato e la decisione del boscaiolo di prenderlo con sé salvandolo da morte certa, tanto osteggiato da parte della critica italiana¹³², elementi questi ultimi introdotti da Kurosawa e dallo sceneggiatore¹³³ e la cui soppressione avvicina almeno in questo senso il poemetto parronchiano ai racconti di Akutagawa.

¹³¹ Nel film è ad esempio il prete a introdurre la deposizione di Màsago, spiegando come la donna abbia trovato rifugio presso il suo tempio dopo il delitto. Dettaglio, questo, assente nella rielaborazione di Parronchi.

¹³² Si veda almeno il già citato intervento di Piero Gadda Conti: «Anche in Giappone, a quanto pare, si vuole il “lieto fine”. Ne deriva un ultimo episodio, appiccicato come chiusa [...]. Finale che ha ben poco a che fare collo scabro e solenne pessimismo di tutto il resto», GADDA CONTI, «*The River*» e «*Rascio Mon*», cit., p. 87. Simili giudizi ha espresso anche la critica internazionale. G.M. SMITH, *Critical Reception of Rashomon in the West*, «Asian Cinema», XIII, 2, settembre 2002, p. 124.

¹³³ Cfr. DALLA GASSA, *Kurosawa Akira. Rashōmon*, cit., pp. 83-84.

Conclusioni

Al di là della volontà o meno di ricalcare le scene di Kurosawa, la maggior differenza tra il poemetto di Parronchi e il film resta tuttavia nell'orditura stessa del racconto, come già notava Bàrberi Squarotti, evidenziando i limiti strutturali di *Nel bosco*:

L'ambizione di *Nel bosco* è molto complessa: la costruzione esemplare di un racconto in versi, con un autentico impegno narrativo attinto, tuttavia, non già dalla direzione del puro interesse per la vicenda, per il concatenarsi degli eventi, per la continuità dei fatti, per il movimento, insomma, quale elemento strutturale di fondo, ma nel centro di tecniche narrative estremamente problematiche e inquiete, a incastri, riprese, ribaltamenti di prospettive, alternanze di punti di vista, incrocio di fatto e di analicità interiore. Il limite è allora costituito dall'inevitabilità con cui, invece, in primo piano scattano i due soli elementi della descrizione e della riflessione a posteriori, della sentenza¹³⁴.

Nel bosco rimane infatti perlopiù ancorato alla struttura classica di una narrazione in terza persona, assorbendo solo in parte la lezione di un'opera come *Rashōmon*¹³⁵, minuziosamente costruita attraverso il sovrapporsi e l'intrecciarsi dei piani narrativi, forte di un montaggio che alla mera narrazione dell'evento predilige l'evidenziazione dello sprofondamento delle coscienze dei protagonisti nel baratro del dubbio e della menzogna¹³⁶. Nel poemetto di Parronchi il tentativo di apertura multiprospettica viene rimandato – e tutto sommato confinato – alla seconda parte, ai resoconti di Tagiōmaru, Māsago e del fantasma di Takèiro.

Subito avvertito come un punto di svolta per la scrittura di Parronchi, all'uscita in volume *Nel bosco* diviene oggetto di una particolare attenzione critica; tra i giudizi più o meno favorevoli, e talvolta perfino entusiastici¹³⁷, sarà quello di un fedele lettore del poeta fiorentino come Giorgio Caproni a cogliere con maggior lucidità il reale valore e significato del «racconto in versi» di Parronchi.

Premessa alle considerazioni su *Nel bosco*, l'«ignoranza» del poeta livornese per la settima arte. Un'ignoranza coltivata di proposito, per preservarne il fascino, e «poter assistere a un film, ancor oggi, con quella medesima freschezza di quand'era coi pantaloni corti», bambino, e uscendo dalla

¹³⁴ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Alessandro Parronchi, Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Milano, Marzorati, 1982, vol. IX, p. 8397.

¹³⁵ Cfr. L. MANIGRASSO, «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011, pp. 148-149.

¹³⁶ Cfr. D. RICHIE, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 76.

¹³⁷ Si veda la lettera di Ungaretti del 15 febbraio 1952: «Ho veduto Rashomon che è davvero uno spettacolo indimenticabile. E letto il tuo racconto poetico, bellissimo, con momenti di verità lacerante, e tale da reggere il confronto con il film, superiore certo alla narrazione dello scrittore giapponese», G. UNGARETTI e A. PARRONCHI, *Carteggio*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992, p. 127.

sala, poteva ancora fantasticare «d'esser diventato, almeno per una serata, il personaggio ammirato sullo schermo»¹³⁸.

Il cinema – scrive Caproni – «è di tutte le arti [...] la più immediata per il suo particolare linguaggio» ed è naturale che susciti l'interesse – tra gli altri – anche dei poeti; la visione di un film è soprattutto un momento che appartiene alla vita, e in sala i poeti «vanno come vanno con la ragazza, come vanno a vedere una mostra», e non dovrà quindi suscitare sorpresa «se poi in tal commercio [...] gli ci scappa fuori un bel verso, una bella immagine, perfino [...] un bel poemetto»¹³⁹. *Nel bosco* assume allora un ruolo cruciale nella storia del rapporto tra poesia e cinema, perché con il poemetto firmato da Parronchi

per la prima volta forse nella nostra poesia d'oggi, si pone il quesito su come, e fino a che punto, il linguaggio cinematografico possa influire, e giovare, sul linguaggio della poesia scritta. E non più, o non soltanto, intendendo il cinema come semplice fonte d'emozione, ma proprio come fatto d'arte, come fatto tecnico concernente l'intera poesia, giacché per il Parronchi il film in parola non è stato un'occasione di più per scrivere degli altri bei versi, ma un incentivo a trovare nuove soluzioni di linguaggio, e addirittura a tentare un'apertura del discorso lirico verso una rappresentazione di fatti, dove la parola è così abilmente dimensionata da scomparir dalla pagina per lasciar del tutto libera la nascita, nella mente e nel cuore di chi legge, della pura immagine¹⁴⁰.

Con la sperimentazione stilistica di *Nel bosco*, Parronchi svolta – usando le parole di Claudio Toscani – verso «una formula descrittiva assolutamente nuova [...] che fa coincidere l'esigenza formale del proprio contatto con la tecnica cinematografica con i mezzi a disposizione della propria poesia»¹⁴¹; sarà però, come intuito ancora da Caproni nell'intervento su «Cinema Nuovo», nel poco successivo *Città*, che bisognerà riconoscere nell'opera di Parronchi «il vero frutto maturato da un'intensa esperienza cinematografica»¹⁴², sfiorando a tratti la vera e propria resa dell'immagine filmica in poesia, con versi che possono suonare come vere e proprie indicazioni di *regia*, posti peraltro tra parentesi, quasi a parte

Spia lo spigolo forte della pietra
che un profilo di ponte

¹³⁸ G. CAPRONI, *Doppiato in versi l'enigma di Rashomon*, «Cinema Nuovo», III, 42, 1 settembre 1954, p. 159.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ C. TOSCANI, *Piovra celeste e specchio non difforme. La poesia di Alessandro Parronchi*, Udine, Campanotto, 2003, p. 38.

¹⁴² G. CAPRONI, *Doppiato in versi l'enigma di Rashomon*, cit., p. 159.

taglia. (*La scena a poco a poco arretra*
– nel tempo, che lo spazio
non può non esser quello
quello di sempre! Tale
che così non è bello il paradiso... –)
vv. 13-19

Apparirà allo svolto della strada
dove un arco di ponte si disegna
contro l'angolo forte della pietra?
(*Arretra, ancora arretra*
la scena...) È giorno, intensamente giorno.
vv. 28-32¹⁴³

Sarà questa l'occasione perché, alleggeritosi dall'ingombro di una trama ricca e complessa come quella del *Rashōmon* di Kurosawa, ma forte dell'esperienza maturata con la stesura di *Nel bosco*, Parronchi riuscirà finalmente a raggiungere quella tanto «vagheggiata [...] disposizione poetica che, come la camera cinematografica, permettesse di “filmare” una situazione, di darne, per così dire, il movimento elementare, realistico-estemporaneo, senza alterazioni eccessive»¹⁴⁴.

¹⁴³ Il corsivo è mio. La citazione è da PARRONCHI, *Per strade di bosco e città*, cit., pp. 42-43.

¹⁴⁴ Ivi, p. 76. Si veda anche L. BALDACCI, *Parronchi poeta*, in *Per Alessandro Parronchi. Atti della giornata di studio. Firenze, 10 febbraio 1995*, a cura di I. Bigazzi e G. Falaschi, Roma, Cadmo, p. 20.

LUIGI MARFÈ

IMMAGINI DEL SENSO PERSO. LA POESIA VISIVA DI EDWARD LEAR E TOTI SCIALOJA

Tra i generi di poesia, la tradizione del *nonsense* è probabilmente quella più strettamente legata alle immagini. Fin dai suoi esordi, sembra impensabile senza disegni che la accompagnino. Questo saggio esplora la relazione iconotestuale nella poesia *nonsense*, in cui il rapporto tra i due codici non è didascalico né illustrativo. Invece di riportare a una interpretazione univoca la polisemia dell'immagine, i versi sviluppano un percorso di allontanamento dal senso; a sua volta, l'immagine dà visibilità al rovesciamento semantico espresso nel testo¹⁴⁵.

Pare utile, in questa prospettiva, concentrarsi su due maestri del genere, Edward Lear e Toti Scialoja, il cui rapporto ha suscitato diverse ipotesi critiche. Fin da subito si è visto in Scialoja, sulla scia di un giudizio di Italo Calvino¹⁴⁶, l'erede italiano di Lear; nondimeno, sono state riscontrate (da Giovanni Raboni, ad esempio)¹⁴⁷ anche profonde differenze. Se la produzione poetica di entrambi coinvolge territori in parte coincidenti, il modo in cui Lear interpreta il *nonsense* sembrerebbe più meccanicamente virtuosistico, mentre quello di Scialoja si avvicinerebbe maggiormente alla tradizione poetica novecentesca, trasformandolo in una sorta di segreto da interrogare.

Dall'esame della poesia visiva di Lear e Scialoja, oltre a identificare alcuni motivi iconografici comuni e una serie di differenze tematiche e stilistiche, è possibile notare come la tradizionale opposizione tra immagine che mostra e parola che racconta non colga perfettamente la pratica iconotestuale del *nonsense*. Piuttosto si potrebbe dire che entrambe diano forma a un disorientamento conoscitivo, che corrisponde all'atteggiamento malinconico dell'umorista.

La tradizione letteraria del *nonsense*

In un saggio su Lear (1938) poi raccolto in *Motivi e figure* (1945)¹⁴⁸, Mario Praz ricordava come, insieme alla Bibbia e a Shakespeare, tra gli elementi essenziali della cultura letteraria di ogni

¹⁴⁵ Sulla filosofia del *nonsense*, cfr. E. SEWELL, *The Field of Nonsense*, London, Chatto & Windus, 1952; W. TIGGES, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1988; J.-J. LECERCLE, *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, London, Routledge, 1994.

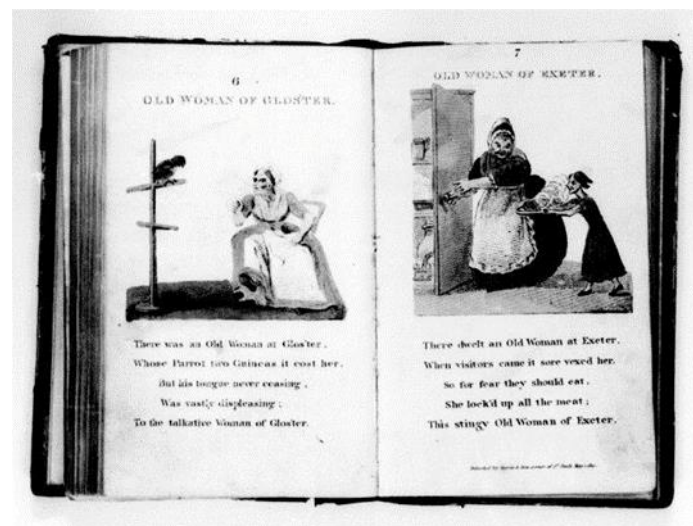
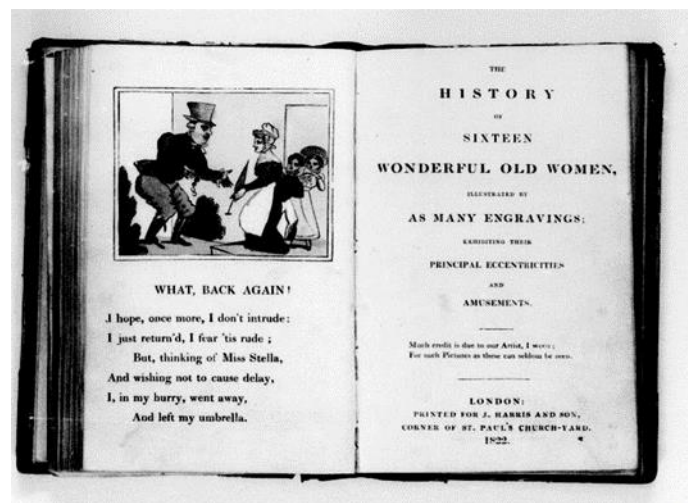
¹⁴⁶ «Sono poesie che mi piacciono molto: il primo vero esempio italiano di un divertimento poetico congeniale alla straordinaria tradizione inglese del *nonsense* e del *limerick*», I. CALVINO, quarta di copertina di T. SCIALOJA, *Una vespa! Che spavento*, Torino, Einaudi, 1975.

¹⁴⁷ Cfr. G. RABONI, *Prefazione*, in T. SCIALOJA, *Poesie 1979-1998*, Milano, Garzanti, 2004, secondo cui Scialoja è stato «il talento più originale e compiuto rivelatosi in Italia nel corso degli anni Settanta e Ottanta».

¹⁴⁸ M. PRAZ, *Edward Lear*, «La Stampa», 4 giugno 1938, p. 5, poi in *Motivi e figure*, Torino, Einaudi, 1945, pp. 92-95, e in E. LEAR, *I limericks*, versione di O. Fatica, Rimini, Theoria, 1994, pp. 7-13. Le citazioni sono tratte da questa ed.

inglese andassero annoverati anche i *limericks*. Per quanto di origine popolare, questa forma di poesia, anche per via della sua pervasività, ha avuto una lunga fortuna critica, che in anni recenti ha coinvolto complesse questioni di filosofia del linguaggio.

Il *limerick* è probabilmente la forma più nota di poesia *nonsense*. Se Lear è stato l'autore, insieme a Lewis Carroll, che gli ha dato dignità letteraria, la sua apparizione in forma scritta risale agli anni venti del XIX secolo, con *The History of Sixteen Wonderful Old Women* (1820), un volume pubblicato senza nome d'autore, che già prevedeva un'interazione verbovisuale composta di tre elementi: il titolo, l'immagine e una composizione di cinque versi (figg. 1-2).



Figg. 1-2 – Da *The History of Sixteen Wonderful Old Women*, London, John Harris, 1820.

L'origine del *limerick*, tuttavia, è certamente più antica, derivando da un ampio raggio di modelli e tradizioni diverse, che si perdono nell'oralità e non hanno a che fare con l'omonima città irlandese. Ha scritto in questo senso Jean-Jacques Lecercle:

Victorian nonsense can be said to have a number of folk origins: the nursery thymes of children and the counting rhymes of shepherds [...]; animal tales and fairy tales [...]; limericks, envisaged here as an example of the comic poetry of the pub, the brothel and the racecourse [...]; lastly, school rhymes¹⁴⁹.

Se a qualche studioso è parso di poter intravedere la struttura metrica del *limerick* già in alcune poesie dell'IX secolo, la *Nonnes Preestes Tale* (XIV sec.) di Geoffrey Chaucer e la lingua del Falstaff shakespeariano ne recano traccia. Più tardi, al tempo di Lear, hanno scritto *limericks* anche Dante Gabriel Rossetti, Alfred Tennyson e Mark Twain; in seguito, si sono cimentati nella sua difesa scrittori come Gilbert K. Chesterton, Aldous Huxley e George Orwell¹⁵⁰.

La struttura del *limerick*, com'è noto, si compone di cinque versi che sviluppano un triplo movimento: i primi due presentano un personaggio strambo; il terzo e il quarto lo impegnano in una situazione inverosimile; l'ultimo torna sul personaggio per ribadirne la singolarità. Alla base pare esserci la domanda che il reale pone al razionale: il componimento avverte che la presunta eccentricità attribuita al personaggio è semmai nello sguardo di chi legge e nei suoi pregiudizi.

Il *limerick* non è l'unica forma di poesia *nonsense* e Lear e Carroll ne hanno sperimentate altre: canzoni, ricette, abecedari. Non è questa, tuttavia, la sede per ricostruire nei dettagli la storia di queste variazioni. Più interessante è semmai riflettere sul perché la poesia *nonsense* sia associata alle immagini, fino a costituire un amalgama tale per cui il codice scritto e quello visivo, come ha notato Wim Tigges, risultano indispensabili l'uno all'altro, come le parole e la musica nelle canzoni. La risposta pare toccare una questione irrisolta degli studi sul *nonsense*: è possibile riportare a un linguaggio razionale ciò che contesta l'idea stessa di razionalità? Secondo alcuni critici, il *nonsense* non avrebbe a che far con una logica del senso, e dunque non ci sarebbe bisogno di spiegarlo; altri, invece, vi hanno visto la rivelazione di un senso più profondo.¹⁵¹ Nelle due ipotesi, il ruolo delle immagini è diverso: in un caso, sarebbe espressione di rappresentazioni refrattarie a ogni teleologia; nell'altro, rivelazione visiva di ciò che sfugge al linguaggio razionale delle parole.

¹⁴⁹ J.-J. LECERCLE, *Philosophy of Nonsense*, cit., pp. 182-183. Sulla storia del *nonsense*, si veda anche lo studio di N. MALCOLM, *The Origins of English Nonsense*, London, HarperCollins, 1997.

¹⁵⁰ Cfr. G.K. CHESTERTON, *A Defence of Nonsense*, in *The Defendant*, London, Brimley Johnson, 1901, pp. 42-50; A. HUXLEY, *Edward Lear*, in *On the Margins*, London, Chatto & Windus, 1923, pp. 167-172; G. ORWELL, *Nonsense Poetry*, «Tribune», 21 December 1945.

¹⁵¹ La questione è discussa in A. GIAMMEI, *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja. Topi, toponimi, tropi, cronotopi*, Milano, edizioni del verri, 2014, p. 55.

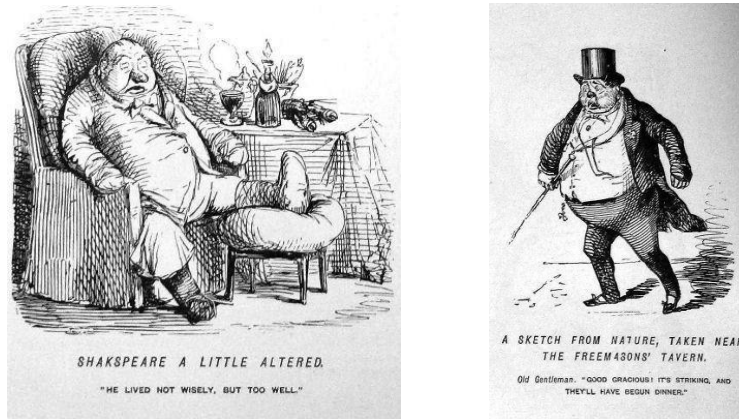


Fig. 3 – J. LEECH, illustrazioni per il «Punch», 1843.

Tra le possibili ascendenze delle immagini associate alla poesia *nonsense*, non può non essere menzionata l'illustrazione umoristica. Gli omini di Lear, ad esempio, con i loro volti tondi e gambe sottili, sono debitori dei giornali dell'epoca. Non sarebbe difficile stilare una serie di motivi comuni alle caricature del «Punch», rivista satirica pubblicata a Londra a partire dal 1841, cui collaborarono, tra gli altri, Archibald Henning, John Leech e John Tenniel¹⁵². Le vignette, inoltre, erano spesso accompagnate da brevi battute o dialoghi; l'immagine mirava a rendere visibile il personaggio strambo e la situazione incongrua, e così dargli realtà (fig. 3).

Rispetto alla caricatura, tuttavia, il *nonsense* produce un percorso mentale più complesso. Disassociate dai loro referenti reali, le parole sembrano susseguirsi per pura consequenzialità fonica, sviluppando una paradossale «logica dell'incongruo», per riprendere una definizione di Carlo Izzo.¹⁵³ Nel rendere visibile tale percorso, le immagini lo smascherano, suscitando l'ilarità di chi legge, ma nello stesso tempo lo inverano, quale ipotesi mentale libera di fluttuare tra i pensieri. L'immagine ferma l'istante in cui la divaricazione tra linguaggio e mondo, rigettata a livello razionale, si scopre possibile a livello narrativo. Non è un caso se nel saggio fondativo degli studi su questo genere di poesia, Elizabeth Sewell abbia insistito sullo spazio rappresentazionale – *The Field of Nonsense* (1952) – in cui si muovono le parole liberate dalle cose. L'immagine contribuisce, non meno della struttura metrica, a costruire questo «campo», che rovescia la logica razionale, ma non per questo sarebbe meno logico. Secondo Sewell, infatti, il *nonsense* seguirebbe la logica del gioco, che impone di essere perseguita per se stessa, come ogni autentico atto conoscitivo¹⁵⁴.

¹⁵² Cfr. W.R. BERGER (cura), *Punch. L'umorismo vittoriano, 1841-1901*, Legnano, EdiCart, 1989.

¹⁵³ C. IZZO, *Introduzione*, in E. LEAR, *Il libro dei nonsense*, Torino, Einaudi, 1970, pp. VII-VIII.

¹⁵⁴ E. SEWELL, *The Field of Nonsense*, cit., p. 26.

Edward Lear e la «logica dell'incongruo»

Nel già citato ritratto di Lear, nonostante la sua opera fosse già nota e studiata anche in Italia, Praz presenta lo scrittore come uno dei tanti inglesi che avevano ceduto ai piaceri di un soggiorno romano, per coltivare un talento artistico mediocre. Più di dipinti e versi, di Lear sembrano importargli l'amicizia con Tennyson, le lezioni di disegno alla regina Vittoria, il tormento delle crisi epilettiche e la passione per i viaggi in Oriente, nonché lo sfortunato acquisto di una casa a Sanremo, presto privata della vista del mare dalla costruzione di un edificio più alto. Praz riduce Lear a uno dei suoi eccentrici personaggi, oggetto di curiosità per le sue bizzarrie¹⁵⁵.



Fig. 4 – E. LEAR, Disegno dell'artista su un elefante, da una lettera a Lady Waldegrave, 25 ottobre 1873, inchiostro di seppia su carta, 21,6x29,2cm - Somerset Heritage Centre, Taunton.

D'altronde, l'associazione pare suggerita da una serie di buffi autoritratti che presentano lo scrittore sul dorso di un elefante (fig. 4) o con la lunga barba piena di animali (fig. 5). Facendo riferimento a quest'ultimo disegno, che accompagna il *limerick* d'apertura di *A Book of Nonsense* (1846),¹⁵⁶ Praz scrive che senza la «vignetta», anche la poesia avrebbe «meno sapore»:

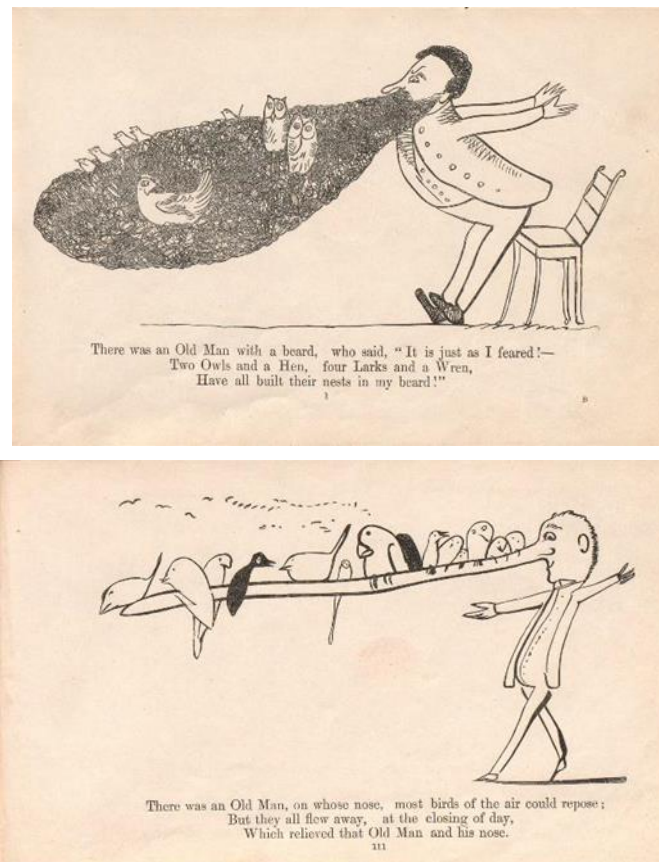
There was an Old Man with a beard,
Who said, 'It is just as I feared!
Two Owls and a Hen,
Four Larks and a Wren,
Have all built their nests in my beard!'¹⁵⁷

¹⁵⁵ Cfr. M. PRAZ, *Motivi e figure*, cit., pp. 92-95.

¹⁵⁶ Cfr. E. LEAR, *A Book of Nonsense*, London, Maclean, 1846.

¹⁵⁷ Qui cit. da E. LEAR, *Il libro dei nonsense*, Torino, Einaudi, 1970, p. 6.

L'immagine ricorda non solo la presenza costante di animali nei versi di Lear (fig. 5), ma anche i primi impegni della sua carriera, che era iniziata con una serie di disegni per libri zoologici, come nelle *Illustrations of the Family of the Psittacidae* (1832).



Figg. 5-6 – Da E. LEAR, *A Book of Nonsense* (1846), London, Routledge, Warne and Routledge, 1861.

In verità, una somiglianza tra Lear e i suoi omini c'era, se la ragion d'essere di ciascuno di essi sta nell'ostinatezza con cui rifuggono da ogni ruolo socialmente imposto. Nell'esprimere il desiderio di non diventare adulti, Lear avrebbe fatto del *nonsense* un genere venato d'autobiografia. In sostanza, pare suggerire Praz, i suoi *limericks* starebbero in equilibrio «tra il riso e le lacrime», e Lear, come ogni vero umorista, come Charles Lamb, sarebbe profondamente triste¹⁵⁸.

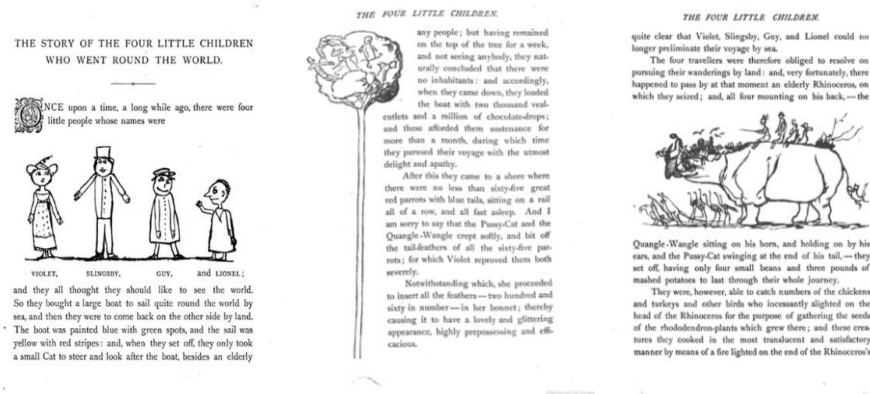
La prima edizione di *A Book of Nonsense* è del 1846. I componimenti vi sono disposti su tre versi; le immagini si trovavano già sopra il testo, come nelle edizioni successive del 1855, che presenta la forma classica del *limerick* su cinque versi, e del 1861, che passa dalla litografia all'incisione, meno cara e più adatta alla tiratura più ampia¹⁵⁹.

Il successo portò in seguito Lear a comporre altre forme di *nonsense*, in particolare canzoni («songs»), tra cui la celeberrima *The Owl e the Pussycat*, del 1868, e una serie di racconti, descrizioni

¹⁵⁸ M. PRAZ, *Edward Lear*, cit., p. 10.

¹⁵⁹ Sulla storia editoriale dei libri di *nonsense* di Lear, cfr. V. NOAKES, *Nonsense*, in EAD., *Edward Lear, 1812-1888*, London, Weidenfeld-Nicolson, 1985, pp. 165-188.

di piante e abecedari *nonsense*, poi raccolti insieme nel volume *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets* nel 1871, e in *More Nonsense*, del 1872. In questi volumi, lo schema binario con l'immagine in alto e il testo in basso viene movimentato, seppur timidamente, da soluzioni di layout alternative, come nel racconto *The Story of the Four Little Children Who Went Round the World* (1871), in cui l'immagine può interrompere il testo (fig. 9) o corrergli accanto (fig. 8), mentre viceversa il testo entra nell'immagine, per indicare i nomi dei personaggi (fig. 7)¹⁶⁰.



Figg. 7-8-9 – Da E. LEAR, *Nonsense Songs, Stories, Botany, and Alphabets*, Boston, James R. Osgood, 1871.

Il tentativo di dare dignità ai versi di *A Book of Nonsense* ha spinto talora a minimizzare il ruolo delle immagini. Secondo Izzo, ad esempio, nella composizione del libro geneticamente verrebbero prima le parole, dotate di una propria esistenza autonoma, mentre quella dei disegni sarebbe contestuale. Al contrario, Praz ne ha riconosciuto l'importanza: «Se Edward Lear non inventò il *nonsense verse*, seppe però illustrarlo con questi suoi disegni puerili e insieme deliziosamente espressivi, che veramente ne son l'anima non meno delle parole». Al contempo, era però convinto che, in un'età del decoro come quella vittoriana, a quei «disegni puerili» non potesse essere attribuita una patente estetica, che invano Lear cercò in altre forme d'arte¹⁶¹.

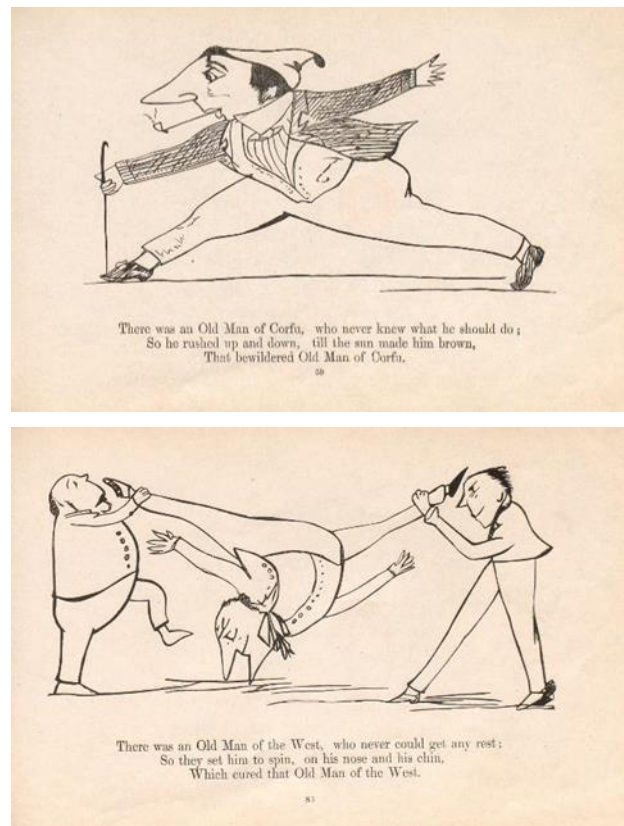
Per comprendere il ruolo delle immagini nella pratica compositiva di Lear è utile esaminare come intervengano nella produzione della «logica dell'incongruo» che caratterizza il *nonsense*. In base ad essa, «atti e parole che spezzano ogni schema – di comportamento o verbale – consacrato dalla tradizione vengono presentati al lettore come si trattasse di una cosa assolutamente ovvia»¹⁶². Secondo questa «logica», che porta l'assurdo in un'atmosfera poetica, il bizzarro diventa sublime,

¹⁶⁰ Cfr. E. LEAR, *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets*, London, Bush, 1871, e ID., *More Nonsense: Pictures, Rhymes, Botany, etc.*, London, Bush, 1872.

¹⁶¹ M. PRAZ, *Edward Lear*, cit., p. 8.

¹⁶² C. IZZO, *Introduzione*, cit., pp. VII-VIII. Il *nonsense* sarebbe il corrispettivo poetico del rispetto britannico per il privato altrui, che porta a giustificare le apparenti stranezze del prossimo. I *limericks* di Lear avrebbero non poche somiglianze con gli aneddoti della rubrica *This England* del «New Statesman», che pubblicava buffe notizie di cui i lettori del giornale erano stati testimoni.

libero dai vincoli del mondo sensibile. Izzo elenca una serie di procedimenti dell'«incongruo», inteso come «nucleo creato e non analizzabile»¹⁶³ che permea la poesia: l'impiego di parole appropriate al concetto, ma non alla situazione; gli accostamenti di categorie eterogenee; i dettagli incoerenti; le determinazioni di tempo che producono un effetto di rallentamento o fermoimmagine; le determinazioni di luogo che danno consistenza a personaggi altrimenti eterei; l'attenzione per particolari avulsi dal discorso.



Figg. 10-11 – Da E. LEAR, *A Book of Nonsense* (1846), London, Routledge, Warne and Routledge, 1861.

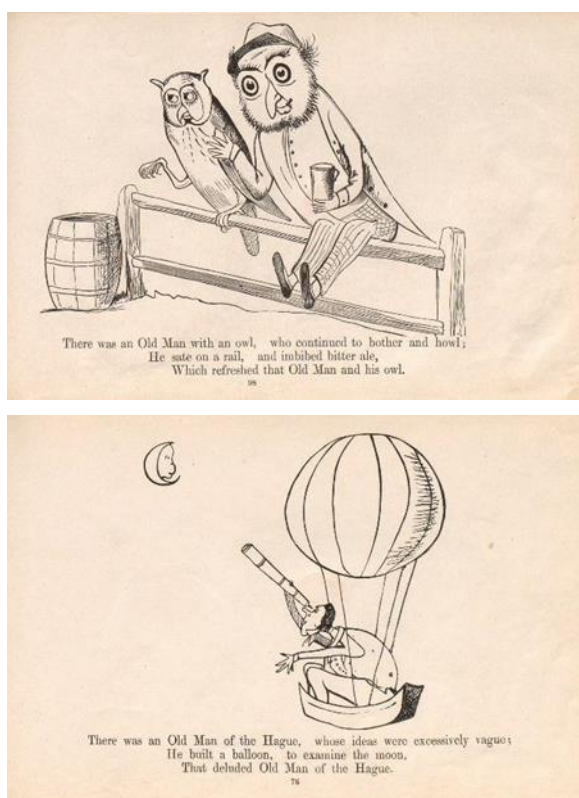
Non è difficile notare in tali espedienti, a prima vista verbali, una forte componente di visibilità, che favorisce la «disarticolazione delle categorie mentali» fino a produrre «estrose divergenze».¹⁶⁴ Seguendo un repertorio iconografico che deriva dai caricaturisti, Lear disegna omini con nasi che si allungano, piedi di ballerini, braccia levate in aria. L'intenzione coreografica dell'immagine, in cui la situazione bizzarra si presenta come un passo di danza (fig. 10), genera quella «determinazione temporale impensata» in cui la logica razionale si ritira in favore dell'«incongruo». Il rovesciamento trova una rappresentazione metavisiva in tanti personaggi a testa in giù (fig. 11), come il vecchio che non sa trovare riposo altrimenti:

¹⁶³ Ivi, p. X.

¹⁶⁴ Ivi, p. XII.

There was an Old Men of the West,
Who never could get any rest;
So they set him spin,
On his nose and his chin,
Which cured that Old Man of the West¹⁶⁵.

Lo smascheramento del carattere arbitrario delle norme sociali trova un oggetto prediletto nella rappresentazione degli animali, che sembrano rivelare a Lear un punto di vista diverso sul reale. «Forse il suo spirito di fanciullo», ha scritto Praz, «si sentiva più vicino agli animali che agli uomini; e gli animali ricorrono frequentissimi nei suoi disegni grotteschi». ¹⁶⁶ Tra le immagini autobiografiche di *A Book of Nonsense*, Praz riteneva di particolare interesse quella in cui la caricatura dell'autore sta accanto a un gufo tra i rami, come a mostrarsi simile ad esso (fig. 12). In questo superamento del provincialismo del genere umano, secondo Praz, paradossalmente Lear sarebbe vicino allo sguardo lunare di Leopardi.



Figg. 12-13 – Da E. LEAR, *A Book of Nonsense* (1846), London, Routledge, Warne and Routledge, 1861.

L'accostamento è azzardato. Non c'è mai, in effetti, autenticità o reticenza nei *limerick* di Lear: tutto è visto dall'esterno, e gli omini restano di gomma, quasi fossero pupazzetti da manipolare a piacimento, come mostrano le varie crudeltà cui sono soggetti. A volte sono eccessivamente garruli,

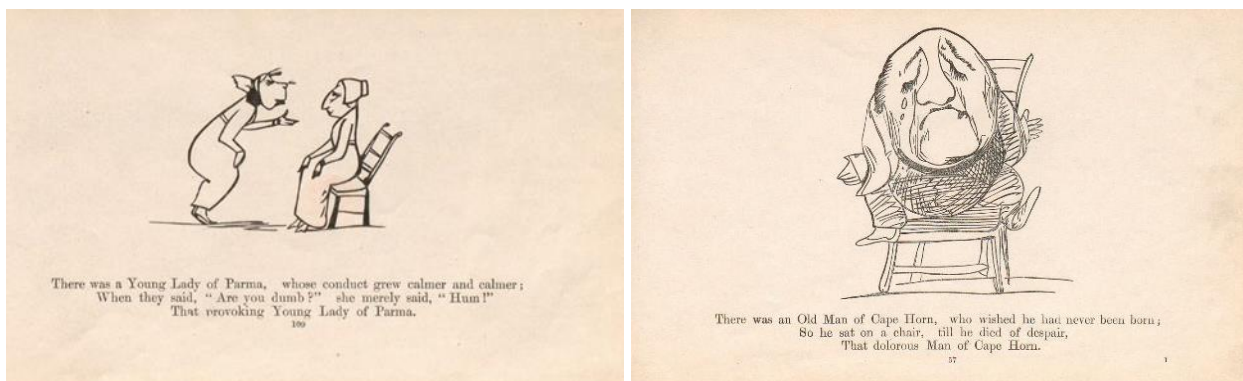
¹⁶⁵ Qui cit. da E. LEAR, *Il libro dei nonsense*, cit., p. 170.

¹⁶⁶ M. PRAZ, *Edward Lear*, cit., p. 12.

altre volte al contrario si mostrano stolidamente torpidi, ma non si lasciano mai scuotere da rivelazioni intime, come la giovane lady di Parma (fig. 14), che spegne le domande sui suoi strani comportamenti nell'inerzia di un monotono bofonchiare:

There was a Young Lady of Parma,
Whose conduct grew calmer and calmer;
When they said, "Are you dumb?"
She merely said, "Hum?"
The provoking Young Lady of Parma¹⁶⁷.

Secondo Izzo, il *nonsense* di Lear sarebbe un umorismo *in abstracto*, senza bersagli precisi, e per questo non mancherebbe di verosimiglianza, ma di umanità. D'altra parte, nella scrittura dell'umorista inglese non si può non notare l'emergere di uno spirito malinconico, irrequieto, che nei virtuosismi verbali, così come nei disegni umoristici, cercava salvezza dall'assedio degli altri. Tra le maggiori studiose di Lear, Vivian Noakes ha scritto in questo senso che il *nonsense* rappresentava per lui un tentativo di comunicazione, oltre che una difesa dalla fatica di aprirsi allo sguardo degli altri. «His Nonsense was both a sharing and a defence», ha scritto Noakes, «it was also a means by which he could speak of the sufferings he both experienced and witnessed, but in such a way that he was protected from closer scrutiny by the absurdity of the genre». ¹⁶⁸ Una maschera, come il viaggio o la pittura, per esorcizzare la morte e distrarsi dalla solitudine (fig. 15).



Figg. 14-15 – Da E. LEAR, *A Book of Nonsense* (1846), London, Routledge, Warne and Routledge, 1861.

Forse non è un caso se, in un passaggio del diario di Lear (1 novembre 1868), si trova citato un versetto dell'*Ecclesiaste* (VII, 6) che pare stonare con l'apparente leggerezza dei suoi *limericks*, solo

¹⁶⁷ Qui cit. da E. LEAR, *Il libro dei nonsense*, cit., p. 216.

¹⁶⁸ V. NOAKES, *Edward Lear, 1812-1888*, cit., p. 165.

se non si rammenta il nesso profondo che lega malinconia e umorismo: «[...] perché com'è il crepitio dei pruni sotto la pentola, tale è il riso degli stolti»¹⁶⁹.

Toti Scialoja e la «riossigenazione del linguaggio»

Oltre che da Calvino, tra i primi a riconoscere il valore dei suoi versi, il legame di Scialoja con Lear fu ammesso dallo stesso poeta: «La mia passione per la lettura, e poi per la scrittura», affermò in un'intervista, «deriva in gran parte dall'*Enciclopedia dei Ragazzi*. Su quelle pagine, quando avevo non più di sei anni, cominciai a leggere i nonsense inglesi di Edward Lear. Divenni un fanatico; amavo alla follia sia i testi che le illustrazioni»¹⁷⁰. Proprio sulle pagine dell'*Enciclopedia dei Ragazzi*, infatti, erano uscite alcune traduzioni, opera di Camilla Poggi Del Soldato, dei *limericks*, con il titolo «Le sciocchezze di Edoardo Lear» (1923)¹⁷¹.

L'arrivo del *nonsense* in Italia è in verità precedente. Già nel 1900 era stato pubblicato il volume di Pietro Micheli, *La letteratura che non ha senso*¹⁷², che aveva introdotto il termine in italiano e forme analoghe erano state praticate da un poeta come Ernesto Ragazzoni. In questo contesto, non si possono non citare inoltre le illustrazioni di Antonio Rubino e di Attilio Mussino per il «Corriere dei Piccoli», fondato e diretto dal 1908 da Silvio Spaventa Filippi, tra i traduttori italiani dell'*Alice* di Carroll (1913), che aveva diffuso un nuovo gusto per la produzione umoristica inglese¹⁷³. L'opera di Rubino, soprattutto, piena di riferimenti a Lear, sia per l'antropomorfizzazione di piante e animali sia per l'insistenza sul tema dell'ingenuità umana, influenzò profondamente Scialoja, tanto che è stata riconosciuta una vera e propria «linea-Rubino»¹⁷⁴ nella sua biblioteca.

Se il *nonsense* ha ispirato i tentativi poetici di Scialoja fin dagli anni Trenta, è dagli anni Sessanta che venne praticato dal poeta con più assiduità, per diventare poi il centro delle raccolte del decennio successivo (figg. 16-19): *Amato topino caro* (1971), *La zanzara senza zeta* (1974), *Una vespa! Che spavento* (1975) e *Ghiro ghiro tonto* (1979). «Coi *nonsense* mi sentivo a casa, ero felice», ha osservato Scialoja in un'intervista: «Erano i miei paesaggi»¹⁷⁵.

¹⁶⁹ La citazione è tratta dal testo CEI 2008.

¹⁷⁰ In A. RAUCH, *La mia infanzia sono io... Conversazione con Toti Scialoja*, in T. SCIALOJA. *Animalie. Disegni con animali e poesie*, a cura di A. Rauch, Bologna, Grafis, 1991, p. 30.

¹⁷¹ Sulle traduzioni di Poggi Del Soldato, cfr. M. MANFREDI, M. TRUCCO (a cura di), *Il libro dei limerick. Filastrocche, poesie e nonsense*, Milano, Vallardi, 1994. Sulla traduzione della poesia *nonsense*, cfr. anche F. NASI e A. ALBANESE (a cura di), *I dilemmi del traduttore di nonsense*, «Il lettore di provincia», 138, 2012.

¹⁷² P. MICHELI, *La letteratura che non ha senso*, Livorno, Giusti, 1900.

¹⁷³ Cfr. L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, Milano, Istituto editoriale italiano, 1913.

¹⁷⁴ Cfr. E. MORRA, *Un allegro fischiare nelle tenebre. Ritratto di Toti Scialoja*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 29. Rubino è elogiato anche in un'intervista di Scialoja: «Rubino mi ha fatto sognare. Un suo disegno era un incantesimo assoluto», in A. TINTERRI, *Scialoja, il topino e i nonsense per il nipotino James*, «Il Secolo XIX», 21 agosto 1992.

¹⁷⁵ In A. RAUCH, *La mia infanzia sono io...*, p. 30.



Figg. 16-19 – T. SCIALOJA, *Amato topino caro*, Milano, Bompiani, 1971; ID., *La zanzara senza zeta*, Torino, Einaudi, 1974; ID., *Una vespa! Che spavento*, Torino, Einaudi, 1975; e ID., *Ghiro ghiro tonto*, Torino, Stampatori, 1979.

Le riprese di Scialoja di motivi verbali e visivi tratti da Lear vanno di pari passo con un rinnovato interesse, in quegli anni, per gli autori di *nonsense*, testimoniato ad esempio da studi come *Filosofi in libertà* (1959) di Umberto Eco. Non è un caso che la prima edizione italiana dei versi di Lear con il titolo *Il libro dei nonsense* sia stata pubblicata nel 1970, a cura di Izzo, nella collana dei «Millenni» Einaudi, appena un anno prima dell'uscita di *Amato topino caro*.

I punti di contatto tra le poesie di Scialoja e di Lear sono molti. Non si può non notare, ad esempio, il frequente ricorso ai toponimi, non quale espressione di un immaginario geocritico, ma come parole scelte in base ai loro significanti, che diventano il centro generativo da cui si irradia il resto del testo, come la «tarantola», in viaggio «tra Taranto e Mantova», che scende a «Terontola»:

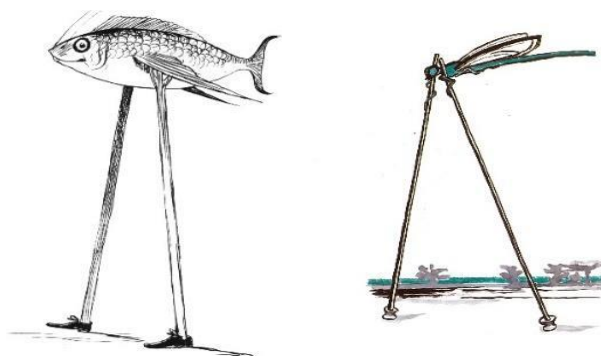
Se viaggia russando la vecchia tarantola
 e sibila e rantola tra Taranto e Mantova,
 il controllore la scrolla, la brontola,
 finch'essa, alterata, discende a Terontola¹⁷⁶.

Secondo un altro autore di poesia *nonsense* come Fosco Maraini, che negli stessi anni di Scialoja scriveva le sue «fänfole», i nomi propri di luogo non sarebbero altro, nell'immaginazione dei bambini,

¹⁷⁶ T. SCIALOJA, *Amato topino caro* (1971), in ID., *Versi del senso perso*, Torino, Einaudi, 2009, p. 15.

che detonatori della fantasia.¹⁷⁷ Allo stesso modo, i toponimi entrano nella poesia di Lear e Scialoja non per indicare luoghi specifici, ma per operare quella separazione di parole e cose alla base della «logica dell'incongruo». I nomi propri di luogo erano per Scialoja «parole-melograno» da cui far dipartire le altre: «La parola melograno. Tutto sta lì. Bisogna trovare quella parola, e poi, come i chicchi di un melograno, tutte le altre parole gli vanno intorno»¹⁷⁸.

Anche da un punto di vista iconografico, come mostrano gli studi di Eloisa Morra ed Alessandro Giammei¹⁷⁹, i possibili parallelismi sono molti, sia per ciò che concerne le deformazioni nella rappresentazione degli esseri umani sia per la centralità data al tema animale (figg. 20-21).



Figg. 20-21 – Da E. LEAR, *More Nonsense*, London, Bush, 1872; e T. SCIALOJA, *Quando la talpa vuol ballare il tango*, Milano, Mondadori, 1997.

Nondimeno, come aveva già rimarcato Raboni, si possono riscontrare anche chiare differenze, tanto poetiche quanto visuali. Se Scialoja con *understatement* aveva definito le immagini nei suoi libri di *nonsense* come «disegni semplici, immediati, senza sfoggi di sapienza stilistica»,¹⁸⁰ da un punto di vista del layout della pagina, la sua sperimentazione è più complessa della schematica giustapposizione tra parole e immagini dei *limericks* di Lear: come le scelte metriche, varia è infatti anche la disposizione dei disegni, che interrompono il testo, gli corrono accanto, lo circondano, in una molteplicità di forme che sembra mimare le ininterrotte modificazioni di una fantasia al lavoro. In alcuni casi, come già sperimentato in *Cortometraggi di carta* (1961), si giunge a vere e proprie storie narrate in maniera analoga al fumetto, con una successione di quadri che pare riprendere il modello di un altro disegnatore e autore di *nonsense*, l'americano Peter Newell¹⁸¹.

Scialoja è stato un artista più sofisticato di Lear, avendo praticato il *nonsense* per esprimere una visione del mondo nutrita delle esperienze più rilevanti del suo tempo, dalla fenomenologia di

¹⁷⁷ Cfr. in particolare F. MARAINI, *Incontro con l'Asia*, Bari, De Donato, 1973, pp. 10-11.

¹⁷⁸ In N. ORENGO, *Scialoja e Amleto*, in ID., *L'inchiostro delle voci*, Torino, La Stampa, 1992, p. 156.

¹⁷⁹ Cfr. E. MORRA, *Un allegro fischiettare nelle tenebre*, cit., pp. 173-182, e A. GIAMMEI, *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja*, cit., pp. 171-209.

¹⁸⁰ In A. RAUCH, *La mia infanzia sono io*, cit., p. 77.

¹⁸¹ Cfr. E. MORRA, *Un allegro fischiettare nelle tenebre*, cit., pp. 147-149.

Maurice Merleau-Ponty all'arte informale di Jackson Pollock. Tra la dimensione infantile del gioco e la riflessione filosofica si produce nei suoi versi un originale equilibrio: come ha scritto Cesare Garboli, non è semplice in questo senso definire il rapporto tra «la morbidezza, la raffinatezza così vellutata di un poeta che si diverte tenacemente col nonsense [...] in funzione [...] di riossigenazione del linguaggio» e «un pittore passato dalla scuola romana all'astrattismo, all'informale e al geometrismo corporeo»¹⁸².

Se all'inizio, nelle parole di Giorgio Manganelli, Scialoja è stato un poeta «che scrive di nascosto, con la mano a custodire il foglio»,¹⁸³ il suo «doppio talento» ha presto trovato sostanza nel vicendevole corroborarsi delle due pratiche creative, che l'una nell'altra hanno trovato una dimensione analogica di riflessione.¹⁸⁴ Per riprendere lo stesso Scialoja:

È possibile che l'esperienza della pittura mi abbia permesso questo abbandono alla parola, fede nella parola, nel suono, indispensabili per fare poesia. La mia pittura nasce all'interno delle potenzialità del colore e della pennellata, da un agire nell'ignoto, giacché non vi è un'immagine che precede il quadro. Così non esistono né una problematica né un racconto che precedano la poesia: la poesia si costituisce all'interno della gravidanza della parola. Può tratta di parola che mi è cara, come appunto 'zanzara', per oscuri rinvii, ma anche di innamoramento occasionale, inatteso, e tanto più inspiegabile.

Scialoja si diceva convinto che un dipinto si producesse per forza stessa del pennello. Allo stesso modo, sembra che le sue poesie filino come determinate dalla tessitura fonica dei versi. Come ha osservato lo stesso Scialoja in *Come nascono le mie poesie* (1988):

La struttura di queste poesie nasce da un metodo puramente linguistico automatico, al modo dello scioglilingua, della filastrocca e del *nonsense*. Gioco fonemico che i bambini intendono d'istinto, che eccita la loro curiosità, li muove alla scoperta della parola nuova come incantevole meccanismo sonoro. Infatti l'ostacolo che rappresenta il vocabolo inatteso, nell'assonanza con gli altri, contribuisce a creare 'quei paesaggi di parole' che liberano il bambino dalla soggezione al linguaggio e dentro i quali essi entrano ed escono con felicità e naturalezza¹⁸⁵.

¹⁸² C. GARBOLI, *Le parole sulla scacchiera*, «la Repubblica-Mercurio», 27 gennaio 1990, p. 17.

¹⁸³ G. MANGANELLI, *Prefazione*, in T. SCIALOJA, *Versi del senso perso*, Milano, Mondadori, 1989, poi in *Animalie*, cit., p. 183.

¹⁸⁴ Sul *Doppelbegabung*, cfr. il recente volume di G. RIZZARELLI (a cura di), *Doppio talento e doppia creatività. Scrittori artisti e artisti scrittori italiani dal XVI al XXI secolo*, «Letteratura e arte», 18 (2020).

¹⁸⁵ T. SCIALOJA, *Come nascono le mie poesie*, «il verri», 8, 1988, pp. 5-7.

Basata sull'ironia di un «doppio movimento di ascolto e visualizzazione» della parola, la pratica compositiva di Scialoja, come ha spiegato Morra, trova il modo di disassociare parole e cose, affidandosi alla logica delle immagini: «Rovesciata la dominante significato-significante, le parole vengono considerate prima di tutto come “suoni pensanti”, poi come “oggetti visivi” da scomporre, ricomporre, giustapporre: processo tipico [...] di chi è abituato a sperimentare disponendo i materiali sulla tela secondo un gesto rispondente a una visione d'insieme». ¹⁸⁶ Le immagini sono componenti essenziali di questo assemblaggio creativo, che le muove (fig. 22) e le rovescia (fig. 23), allo stesso modo delle parole.



Figg. 22-23 – Da T. SCIALOJA, *Amato topino caro*, Milano, Bompiani, 1971.

La poesia di Scialoja si costruisce intorno a spazi iconotestuali in cui, come ha osservato Raboni, «i sentimenti umani non sporgono mai oltre le cose» e le «vibrazioni dell'essere» sono tenute allo stesso livello dei dettagli, animati o inanimati del testo. Gli indistinti confini tra uomini, oggetti e sentimenti determinano un *continuum* magico, di ascendenza landolfiana, in cui si può notare il proliferare di figure animali. ¹⁸⁷ All'inizio di *Amato topino caro*, Scialoja stesso definiva il suo come un tentativo

¹⁸⁶ E. MORRA, *Un allegro fischiare nelle tenebre*, cit., p. 157. Lo studio di Morra nota inoltre come l'immaginario visivo di Scialoja comprendesse anche molti altri riferimenti. In particolare, le figure presenti nei libri di versi sembrano avere un modello essenziale nelle illustrazioni del francese Jean-Jacques Grandville, che presentano diversi motivi iconografici poi rielaborati dal poeta (ivi, pp. 183-204).

¹⁸⁷ G. RABONI, *Il senso perso dei versi* (1991), in *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, pp. 364-366.

di immaginare «paesaggi di parole, che liberano il bambino dalla soggezione del linguaggio e dentro i quali essi entrano ed escono con felicità e naturalezza».¹⁸⁸ Una poesia intesa come «sogno» di «fuga» dalle convenzioni sociali, che per un verso umanizza le figure animali, ma nello stesso tempo riporta l'umano alle basi naturali di un alfabeto delle emozioni:

Questa sarta tartaruga
fa modelli in cartasuga
sotto gli occhi ha qualche ruga
con due foglie di lattuga
se le bagna, se le asciuga,
ma non sogna che la fuga¹⁸⁹.

Nell'animale (fig. 24), Scialoja cerca, come a suo tempo Lear, una naturalezza dimenticata, per sottrarsi all'assedio degli altri («contro te povero verme/ le lagnanze sono eterne»)¹⁹⁰. I suoi versi tuttavia non si chiudono nell'angoscia della pura superficie, ma viceversa esplorano una ombrosità sentimentale, fino a generare una «poesia-talismano contro il male di vivere e l'isolamento»¹⁹¹.



Fig. 24 – Da T. SCIALOJA, *Amato topino caro*, Milano, Bompiani, 1971.

Il *nonsense* resta tale, ma apre a una prospettiva estetica complessa, che ha come oggetto la conoscenza del reale, avvicinandosi alla grande tradizione poetica moderna, non a caso richiamata da echi, per quanto scherzosi, da Leopardi a Eliot. Se comune a Lear è un certo «retrogusto di malinconia», Scialoja non si limita a riconoscere la perdita del senso, ma in essa, «attraverso

¹⁸⁸ T. SCIALOJA, *Amato topino caro*, cit., risvolto di copertina.

¹⁸⁹ Ivi, qui cit. da ID., *Versi del senso perso*, Torino, Einaudi, 2009, p. 8.

¹⁹⁰ Ivi, p. 29.

¹⁹¹ E. MORRA, *Un allegro fischiettare nelle tenebre*, cit., p. 167.

suggestioni assolutamente inedite», sembra anche scorgere un segreto da esplorare.¹⁹² In questo modo, l'opera di Scialoja oscilla, per riprendere parole di Renato Barilli, tra gli «opaci automi dell'ossessione e dell'angoscia» e i «trasparenti vessilli dell'euforia»¹⁹³.

Insistendo sull'ambivalenza tra la leggerezza del poeta per l'infanzia e il suo interrogare metafisico, Manganelli ha scritto che «la poesia di Scialoja è infantile e non lo è affatto. [...] Il suo gusto del suono [...] è trasferibile a qualunque livello di intensità e profondità»¹⁹⁴. Del resto, l'idea stessa di un «senso perso» pare alludere, se non a un improbabile ritrovamento, almeno al riconoscimento della sua assenza, primo passo del rinnovato desiderio di cercarlo¹⁹⁵.

¹⁹² Ivi, p. VII. Sulle interferenze tra poesia seria e giocosa, cfr. A. AFRIBO, *Approssimazioni al 'nonsense' nella poesia italiana del Novecento*, in G. ANTONELLI, C. CHIUMMO (a cura di), «*Nominativi fritti e mappamondi*». *Il nonsense nella letteratura italiana*, Roma, Salerno, 2009, pp. 289-306.

¹⁹³ R. BARILLI, *Scialoja, un solare Mr Hyde*, in T. SCIALOJA, *Animalie*, cit., p. 19.

¹⁹⁴ G. MANGANELLI, *Ghiro ghiro tonto*, intervista, Archivio RAI 1979. Qui cit. da E. MORRA, *Un allegro fischiettare nelle tenebre*, cit., p. 167.

¹⁹⁵ Tesi analoghe sono espresse anche da P. MAURI, *Introduzione*, in T. SCIALOJA, *Versi del senso perso*, cit., pp. V-XVIII.

MARCELLO CICCUTO

QUANDO LA POESIA *DIVENTA* IMMAGINE: I *POÈMES*
INDUSTRIELS DI MARCEL BROODTHAERS

Già nel corso del sesto decennio del Novecento l'artista e scrittore belga Marcel Broodthaers aveva realizzato prove poetiche pensate nell'ottica di una modifica dello status ordinario e tradizionale del libro e del libro di poesia in particolare, che veniva portato fuori di un contesto specificamente ed esclusivamente letterario – negando cioè in primo luogo le funzioni ordinarie legate alla possibilità di una lettura lineare e costruttiva – e trasformando quindi l'esito formale di un 'libro di poesia' in un oggetto-immagine¹⁹⁶.

Nel cercare dunque nuove equivalenze concettuali e figurali che potessero sostituirsi ai convenzionali versi della poesia – così le conchiglie o i gusci d'uovo di alcune opere 'poetiche' del periodo indicato –¹⁹⁷, e nel testare prima di ogni cosa l'insufficienza di una presentazione sia scritta che visuale degli elementi tradizionalmente costitutivi di una poesia, Broodthaers consegue il proposito suo primario di scardinare il legame più corrente fra una parola e un'immagine: vale a dire quel legame che costituisce il più scontato fra gli accessi cognitivi alla realtà fattuale del rappresentare, e che per intenderci avviene solo tramite il linguaggio e il pensiero ordinativo, da sempre a fondamento delle strutture del poetare¹⁹⁸.

Su questa via, è risaputo il fatto che l'artista-scrittore si è venuto muovendo sul terreno di un'ampia riflessione e derivata attività creativa attorno a Mallarmé e al suo pensiero estetico¹⁹⁹,

¹⁹⁶ Come rilevato in D. SCHWARZ, "Look! Books in Plaster!": *On the First Phase of the Work of Marcel Broodthaers*, «October», 42, 1987, pp. 57-66, «the spectator did not recognize the books as real objects and did not even attempt to appropriate them by reading» (p. 60); del pari, «the plaster pedestal in Broodthaers's sculpture [*Pense-Bête*] offers a material frame that invites a reading against the abstract frame of the art context» (ivi, p. 62). È su questo primo terreno che Broodthaers studia teoricamente le figure e il loro valore per risalire come vedremo a speculazioni portate addirittura nel perimetro delle discussioni attorno allo statuto ontologico dell'alfabeto.

¹⁹⁷ Così ad esempio in *Le problème noir en Belgique* e prima in *Pour un haut devenir du comportement artistique*, per cui vd. ancora ivi, pp. 64-65: «Through the rhetoric of the assemblage, eggshells and lines of text are here placed in a certain condition of equivalence. For just as the visual effect of the calligraphic flourishes invests the text with a certain tradition and dignity, the arrangement in rows resembling textual lines gives to the eggshells the status of discursive objects. But this equivalence does not work toward an aesthetic or logical condition of tautology. Rather, it addresses the mutual insufficiency of both the written and the visual presentation».

¹⁹⁸ Su questo cfr. A. STREITBERGER, *Les images, les mots et les choses dans l'œuvre et la pensée de Marcel Broodthaers*, «Dalhousie French Studies», 89, 2009, pp. 75-86: 75.

¹⁹⁹ Mi riferisco al notevole lavoro condotto dall'artista a partire dall'esemplare di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* che gli fu donato da René Magritte nel 1945. Da questo sarebbero scaturiti in particolare sia le esperienze di *Tete-Bête* sia l'*Exposition littéraire autour de Mallarmé* alla Wide White Space Gallery di Anversa del 1969. Ed è soprattutto sulla base di quest'ultimo evento che diventa possibile «regarder de plus près de quelle manière [Broodthaers] s'approprie le poème mallarméen [...]». *Accrochées aux murs sur des cintres en bois, trois chemises noires sont couvertes du poème de Mallarmé sans que la composition (typo)graphique originelle soit respectée. Sur des planches fixées aux parois opposées de la pièce sont posées trois éditions du Coup de dés – l'édition d'origine publiée en 1914 par Gallimard et trois*

specialmente là dove incrocia la funzione insieme poetica e critica della scrittura riconosciuta allo scrittore francese col modello-Magritte e l'accompagnamento di parte della retorica artistica duchampiana, almeno a partire dal 1945.

La conclamata sfiducia nella funzione rappresentativa del linguaggio²⁰⁰ porta dunque l'artista a puntare su un'esigenza di liberazione delle parole, prima di ogni cosa, dal loro statuto di leggibilità legato appunto alla coesione con un'immagine (nonché alla loro distribuzione grafico-spaziale sulla pagina)²⁰¹, dando nel contempo valore innovativo-rivoluzionario – 'anti-repressivo' – agli elementi della punteggiatura²⁰². Si tratta dunque di un'operazione condotta sulle parole che, trasposte in altri mezzi o *tout court* in immagini, finisce per autorizzare la trasformazione di un testo in scultura o in semplice immagine²⁰³, procedendo a una sorta di appropriazione plastica della poesia per tramite di una negazione delle sue strutture gerarchico-normative come pure in forza del radicale rovesciamento del loro valore/aspetto 'letterale' in uno esclusivamente 'pittorico'²⁰⁴.

Non potendosi qui ricostruire le tante occasioni di intervento poetico- artistico che hanno contribuito ad arrivare a questo 'effetto-immagine' pensato da Broodthaers per la poesia contemporanea, provo a esemplificare alcuni dei processi appena accennati partendo dall'episodio forse centrale della trasformazione del libro di poesia in immagine, poi ampliatosi nel notevole e pressoché definitivo esperimento dei *Poèmes industriels*, di cui diremo più avanti. Mi riferisco

éditions réalisées l'année même de l'exposition par Broodthaers, une sur aluminium anodisé, une autre sur papier mécanographique et une dernière sur papier courant. La couverture de l'édition de Broodthaers est identique à l'édition originale, à une différence près: le sous-titre «Poème» est remplacé par celui d'«Image». Et effectivement, tout en répétant la spatialisation du texte inauguré par Mallarmé, l'artiste belge substitue aux caractères linguistiques des barres noires d'épaisseur et de longueur équivalents, ce qui correspond, pour utiliser les termes de Jean-Philippe Antoine, à "l'oblitération du sens dans une spatialité devenue toute entière surface". Tandis que Mallarmé bouleverse la linearité du langage en faveur d'une "mobilité de l'écrit" (Mallarmé) censée libérer les mots de leur contraintes syntagmatiques et sémantiques, Marcel Broodthaers, tout en amplifiant cet effet d'espacement par les barres noires, en montre l'absurdité» (Streitberger, *Les images*, cit., p. 77). Su tali premesse va allineata anche la dichiarazione dell'artista intesa a indicare i modelli in gioco nel suo operare di questi anni più prolifici: «M comme précurseur de l'art contemporain. / M.=Modèle / Modèle / Mallarmé / Magritte / Marcel / Musée» (in M. BROODTHAERS, *Collected Writings*, a cura di G. Moure, Barcelona, Polígrafa, 2012, p. 239).

²⁰⁰ Su questo aspetto ha ottime pagine D. LAOUREUX, *Broodthaers et le moule des mots*, «Textyles», 40, 2011, pp. 33-42.

²⁰¹ Si è scritto di interdizione della lettura lineare della poesia, con conseguente perdita della più normale leggibilità: «En séparant le texte de l'image, Broodthaers anéantit l'effet d'autoréflexion engendrée par les correspondances entre la signification des mots et leur présentation visuelle et spatiale. La préface de Mallarmé est substituée par le texte du poème imprimé sans ponctuation et sans respecter ni la typographie ni la mise en page de l'original. Suit la constellation visuelle du texte où les mots sont remplacés par des barres noires imitant minutieusement la mise en page, la longueur des lignes et la taille des caractères – même l'impression en italiques est visualisée par des bords obliques. Cette séparation nette du texte de l'image pose d'abord une interdiction, car elle nie résolument une réconciliation possible entre le mot et l'image, entre la littérature et les arts plastiques» (STREITBERGER, *Les images*, cit., p. 78).

²⁰² Ivi, pp. 82-83.

²⁰³ Per la prospettiva di sostituzione del «Poème» con «Image» sempre sul terreno mallarméano si veda B. BOURCHENIN, *Du texte à la texture chez Marcel Broodthaers*, Michalis Pichler et Jérémie Bennequin, «Études Stéphane Mallarmé», 6, 2018, pp. 23-46.

²⁰⁴ E per il passaggio dal *Livre tableau* alle placche a smalto dei *Poèmes industriels* vd. almeno e ancora STREITBERGER, *Les images*, cit., pp. 83-84.

naturalmente a *Pense-Bête* che, memore senz'altro del *Poème Objet* di Breton si pone ad atto deliberato di interdizione della lettura lineare della raccolta poetica di partenza di Broodthaers, a quel punto solidificata in oggetto scultoreo²⁰⁵: il testo poetico diventato oggetto artistico viene a rappresentare emblematicamente la conquista dello spazio percettivo tramite mezzi non convenzionali e soprattutto non più linguistici, quanto piuttosto visivi; nel senso che, pur conservati, i simboli del linguaggio funzionano solo perché trasposti, con la parola scritta sostituita in via definitiva da alcuni suoi attributi solo e esclusivamente visivi, data peraltro l'impossibilità di conservare una leggibilità effettiva per le parole del testo di partenza²⁰⁶. Si configura in questo modo una 'scrittura dello spazio' che, abbandonando il principio di illusione referenziale dell'estetica arcaica, recupera alla scrittura poetica uno statuto differente rispetto al passato. Uno statuto addirittura ontologico di forme semplici («turning to the primordial question of ideas preceding definition or form»)²⁰⁷, vere immagini 'd'origine' che vengono dette paradossali proprio perché non più divisive fra parola e immagine, vale a dire fra le due unità significanti del linguaggio ora portate a inscindibile unità:

L'être-alphabétique du poème est nié dans cette juxtaposition qui rend illisible le texte tout en affirmant la page et la spatialité de l'œuvre. Chez Marcel Broodthaers, le livre devient également image matérielle: il s'agit de voir avant de lire, de regarder sans systématiser linguistiquement les signes qui nous sont offerts. Le texte-motif a donc le mérite d'actualiser le passage d'un régime de lisibilité du poème mallarméen à un régime de visibilité²⁰⁸.

Siamo perciò in presenza di una sorta di continuazione della poesia con altri mezzi (secondo la definizione di Jean-Philippe Antoine)²⁰⁹, realizzazione dell'essere plastico della parola che, liberata per questa via dalle *contraintes* della "definizione" oltreché dalla secolare mono-direzionalità del senso verbale,

révèle [...] sa nature interstitielle. Il résulte de l'exploration d'un intervalle habituellement ignoré ou faisant objet de réductions variées. Parce qu'il sépare la convention alphabétique de la signification verbale, cet intervalle produit un *alphabet insensé*. Parce qu'il éloigne la valeur signalétique du trait des valeurs d'expression qu'emporte le geste qui le trace, il en fait una *singularité quelconque*, "indifférente" et pourtant

²⁰⁵ Cfr. Th. McEVILLEY, *Another Alphabet: the Art of Marcel Broodthaers*, «Artforum», 31, 13, 1989, pp. 106-115.

²⁰⁶ BOURCHENIN, *Du texte*, cit., p. 34.

²⁰⁷ Vd. allora il recente catalogo *Industrial Poems Marcel Broodthaers. The Complete Catalogue of the Plaques, 1968-1972*, edited by C. Friling and D. Snauwaert, Berlin/Brussels, Cantz/Marot, 2021, pp. 22-23.

²⁰⁸ BOURCHENIN, *Du texte*, cit., p. 30.

²⁰⁹ Cfr. J.-Ph. ANTOINE, *L'espace conduit-il au paradis? Sur l'exposition des mots*, «Littérature», 160, 2010, pp. 96-119.

lisible. Un signal d'information réduit à sa plasticité propre, et du même coup porteur d'indétermination, à l'écart des messages qu'il a pu ou pourra plus tard servir à véhiculer²¹⁰.

Oltretutto la parola viene spostata verso un agire 'spettacolare' (*le spectacle des mots* o una sua danza nello spazio verticalizzato del contesto urbano), dunque rifunzionalizzata come 'lettera esposta' destinata a «quitter l'économie misérable de l'édition de poèmes» (Antoine). L'eccesso raggiunto di un'evidenza tutta formale non viene a questo punto solo a negare la dimensione semantica della scrittura poetica ma accresce l'opacità stessa di qualsivoglia senso di essa, non più affidato al gioco convenzionale della denotazione perché oramai uscito dalla dimensione costrittiva del letterario per entrare nella condizione di un alfabeto nuovo, produttore di infinite e non regolabili potenzialità significanti, i cui segni altro non sono se non «un contenant sans contenu autre que lui-même». Si tratta effettivamente per Broodthaers «de ramener l'écriture à une sorte de degré zéro, à une sorte d'hypertrophie du signifiant, c'est-à-dire à un répertoire typographique où le sens du mot s'épuise dans le tracé de ce mot, où la lettre ne renvoie qu'à sa propre apparence»²¹¹.

È per questa via che l'artista arriva all'esperienza delle placche smaltate che costituiscono il fulcro dei *Poèmes industriels*, luogo nel quale si ottiene il passaggio di fatto da poesia a immagine. Il recente, esaustivo catalogo ad esse dedicato²¹² ci permette di vedere quasi a ogni pagina le tappe della costruzione di un discorso poetico-critico portato ai limiti della plasticità di un linguaggio e di una scrittura fondati su *surface graphic signs* o diventati, secondo la definizione d'autore, pitture letterarie²¹³. Ci si confronta cioè con immagini di parole e di forme che non collaborano nel senso del loro secolare rapporto di specchiamento e tantomeno nell'obbligato gioco di aggancio a un qualche referente, ma che più semplicemente sono 'esposte' quali negazione di ogni processo di fissazione dei significati o di un costruttivo collegamento tra significato e significante, giusta il modello magrittiano più volte evocato²¹⁴; ma che anche nella proiezione verso uno spazio aperto di esercizio del principio reso esplicito ad esempio nel 1968 in una pubblicazione della Biennale di Lignano,

²¹⁰ Ivi, p. 103.

²¹¹ LAOUREUX, *Broodthaers*, cit., p. 39.

²¹² Cit. alla nota 12.

²¹³ Ivi, p. 23.

²¹⁴ Vd. appunto *Industrial Poems*, cit., p. 293. Ma specialmente per la riflessione sui limiti della comunicazione ordinaria che la 'nuova poesia' delle placche di Broodthaers intende superare, si veda la straordinaria realizzazione di *Téléphone* (ivi, pp. 282-283), inteso a «figurare plastiquement, tangiblement les limites de la communication, nécessaires et suffisantes tout comme l'inévitable anarchie du langage. L'image à la limite de la non-image, s'inscrit dans notre mémoire avec l'acuité des symboles définitifs: le téléphone sourd obstrué par le coton est un cliché de la civilisation» (*ibidem*). Per il sistema delle imprevedibili e impreviste equivalenze generato dagli esperimenti sulla forma-libro da parte di Broodthaers e di sua figlia Puck rinvio senz'altro alle emblematiche occasioni di lavoro su *Poème collectif* di Robert Fillou e sul manoscritto intitolato *Le Corbeau et le Renard*, n° 41 e 42 dell'importantissimo catalogo *De la collection Marie-Puck Broodthaers*, Casa d'Aste Artcurial, 7, rond-point des Champs-Élysées Marcel Dassault, Paris, 25 maggio 2023.

fanno sì che «le langage des formes doit se réunir à celui des mots»²¹⁵. L'idea di fondo resta ovviamente quella del tenere insieme parole e cose in una dimensione rappresentativa unitaria quale si immagina sia stata ai tempi d'origine della parola stessa e del pensiero primitivo inverando così la creazione di una poesia visuale che «composed of isolated, floating terms suggests the liberating realm of the imagination, as distinct from the symbolism of academicism and the standardized communication tools of institutions»²¹⁶. Ma quel che resiste è dunque solo una parola/immagine poetica priva di una funzione significante (vd. la straordinaria quanto eloquente realizzazione della placca *Rue René Magritte Straat*, discussa alle pp. 292-293 del citato catalogo a cura di Friling e Snauwaert), soprattutto immagine di qualcosa che non c'è o che non esiste: parola poetica che ha raggiunto allora l'agognato statuto del segno pittorico, sganciandosi da qualsivoglia referente per arrivare addirittura a rappresentare l'astrazione pura, con l'aggiunta del depistaggio delle informazioni 'lineari' della poesia tradizionale, portato all'estremo del negazionismo nella placca *Puzzle (Triangle)*, del 1969²¹⁷. Nei *Poèmes industriels* ce n'è anche per la logica della più tradizionale costruzione di una poesia verbale, affidata come ognuno sa, fra i vari cardini, agli ordini della punteggiatura. Ordini che vengono alterati e distrutti anche nella distribuzione *per absurdum* dei segni paragrafematici disposti sulla placca/pagina di *Multiple (Multiplié) inimitable* e *Multiple (Multiplié) illimité*, in modo che «the cadence of the dotted lines [funzioni] like a punctuation mark that proliferates, regulates and interrupts until it becomes absurd. The absence of either logical rhythm or symmetry in the dots functions almost like a protection device against counterfeiting, guaranteeing the plaque's 'inimitability'»²¹⁸.

Così per *L'Alphabet*

the dots between each form an architecture and lend rhythm to the plaque, but also recall ancient, Latin texts in which the interpunct or centred dot, the primary mark of punctuation, was used as a word divider. These visualized separations of one sign from the other, as well as the blank spaces, mark a distance between the letters, pointing at each character's formal particularities, which constitute its condition to be read and to assign

²¹⁵ Così nella lettera aperta da Lignano, n° 52 del catalogo *De la collection*, cit., p. 57. Prospettiva realizzata in particolare con le placche *Académie I* e *Académie II*, per una discussione delle quali si rinvia a *Industrial Poems*, cit., pp. 276-281.

²¹⁶ Per *Porte A*, del 1969, in *Industrial Poems*, cit., p. 313. Sull'originaria opacità della sintesi fra parole e cose scriveva già a suo tempo Pierre Restany, per cui vd. ancora *De la collection*, cit., n° 30 e 33.

²¹⁷ *Industrial Poems*, cit., pp. 308-309. Per questa via l'artista definisce in altre placche il suo concetto rivoluzionario di 'museo poetico' (ad es. in *Département des Aigles (David-Ingres-Wiertz-Courbet)*, ivi, pp. 298-299), ridotto dunque a pittogrammi o a puri nomi di artisti non presenti con le loro opere e non esposti, «poesia involontaria» destinata a mettere in scena solo una suprema astrazione del senso, come è dato intendere specialmente nella sostanza concettuale di un altro *poème* quale *Minuit*, per cui vd. ancora ivi, pp. 316-317.

²¹⁸ Ivi, pp. 300-301. Evidente lo schierarsi di Broodthaers, con questo tipo di 'poemi', contro il principio stesso della mimesi, ché del resto è dato capire come mai all'interno dei *Poèmes industriels* la realtà fattuale risulti in gioco. Cfr. allora la scheda n° 54, p. 58, in *De la collection*, cit.

meaning. *Every letter becomes a figure* and participates in the possibility of communication and infinite permutations²¹⁹.

Lettura infine radicalmente innovativa della verbalità poetica, quella di Broodthaers, che si è impegnato in sostanza in un lavoro di distruzione del più tradizionale assetto (tipo)grafico del testo poetico, prefigurando l'approdo al rebus di una disordinata raccolta di placche verbo-visive nelle quali si mette in scena ogni volta l'avvenuto e moderno dissesto del rapporto fra parole e immagini; nella configurazione insomma di una poesia-immagine e di un'immagine-oggetto che rappresentano in modo estremamente originale la conquista di uno spazio nuovo di esercizio della poesia, libero da ogni imperialismo ordinatore sia delle parole che delle figure²²⁰.

²¹⁹ *Industrial Poems*, cit., pp. 332-333.

²²⁰ Cfr. *De la collection*, cit., scheda n° 120, p. 109.

VERSO UN «GRADO ZERO» DELL'IMMAGINE? DE-FIGURAZIONE
E RI-FIGURAZIONE IN ALCUNE SCRITTURE CONTEMPORANEE

Nel 1983 in *Poésie et figuration* Jean-Marie Gleize aveva postulato l'esistenza di una linea non-figurativa della poesia contemporanea, che veniva fatta discendere, idealmente, da Rimbaud, per poi attraversare autori contemporanei come Francis Ponge e Denis Roche. Questi poeti – come altri e altre – sarebbero accomunati da scelte linguistiche e stilistiche nettamente antiretoriche, anti-metaforiche, diciamo pure antiliriche, esponendo sulla pagina la ricerca della *nudité integrale* della parola, o, come scrive sempre Gleize, di una pura *littéralité*: catene grafico-foniche che rimandano alla natura eminentemente linguistica, e pertanto artificiale, relativa, situata, della poesia stessa²²¹.

Il poeta-studioso mira a ricostruire proprio questa storia letteraria alternativa, riappropriandosi della storia delle mutazioni tematiche e formali che si sono succedute nell'alveo della poesia francese fra il XIX e il XX secolo. La progressione proposta dall'autore ruota intorno all'idea di *figurazione poetica* intesa in un duplice senso: questa riguarderà, da una parte, lo studio dei processi figurativi accolti in poesia, ovvero delle modalità di presentazione e rappresentazione che intessono una rete di legami fra “parole” e “cose”; dall'altra si guarderà invece a “che cosa” è raffigurato dal testo poetico, concentrando l'attenzione su due coordinate tematiche fondanti per ciascuna storia della poesia, l'“io” e il “paesaggio”²²². Quella di Gleize sarà, però, una gloriosa “storia degli irregolari”, o di quegli aspetti testuali che, pur appartenendo all'opera di poeti relativamente canonici, sembrerebbero opporre resistenza rispetto a una concezione disincarnata e ipostatizzata della “Poesia”, esprimendo, al contrario, il rigore della *responsabilità formale*²²³. Nell'interpretazione fornita da *Poésie et figuration* ciascun autore preso in esame si caratterizza per aver introdotto nei propri testi delle scelte formali inedite che denotano un'idea assai complessa di poetica, nonché una continua messa in questione della poesia stessa in quanto genere e in quanto possibilità estetico-espressiva.

Il processo di «divenire cosciente» qui descritto incomincia in epoca romantica con Lamartine e Hugo per terminare negli anni Settanta con la figura fortemente iconoclasta di Denis Roche, il quale, insieme a Francis Ponge, rappresenta un importante innesco simbolico affinché Gleize possa gettare le fondamenta teoriche della propria ricerca poetica e critica. E non si deve tuttavia immaginare il

²²¹ J.-M. GLEIZE, *Poésie et figuration*, 1983 e J.-M. GLEIZE, *A noir. Poésie et littéralité*, 1992. Entrambi gli scritti teorici sono ora contenuti in *Littéralité*, Paris, Question Théoriques, 2019.

²²² GLEIZE, p. 10.

²²³ Ivi, p. 12.

cursus delineato come un progredire teleologico che vede la propria tappa finale in queste ultime prove: basti pensare che Ponge e Roche – inizialmente legati al circolo di «Tel Quel» – potranno considerarsi a posteriori i membri di una “prima generazione” di *post-poeti*, ai quali seguiranno, fino ai giorni nostri, altre numerose sperimentazioni e ridefinizioni di quella che, per esigenze di sintesi, continueremo a chiamare “poesia”.

Il caso di Francis Ponge si rivela emblematico proprio in relazione a questa idea della poesia come processo intrinsecamente incompiuto, «analisi in atto» attraverso la parola scritta che procede per incrementi successivi senza giungere mai a conclusione definitiva, ovvero all’opera finita come manufatto statico. In relazione all’opera di Ponge, Gleize elabora la nozione di «strategia di formulazione in atto», che si configura come «la conseguenza, sul piano della scrittura, di una posizione filosofica costante, il relativismo», e dunque come la «ricerca della situazione e della definizione relativa di ciascuna cosa», portando in luce «il posizionamento relativo dell’uomo all’interno del sistema delle cose esistenti, all’opposto di un antropocentrismo o di un umanismo antropocentrico»²²⁴. Questa prospettiva implica inoltre «la petizione di principio secondo cui non esiste una verità, né un assoluto, né una verità ultima, né una sola verità. Quello che c’è, sono delle verità presenti (*nel presente della loro enunciazione*), delle verità singolari, delle verità relative. Altra formulazione: *la verità è letterale. Relativa al linguaggio*»²²⁵. Eccoci, dunque, a una prima definizione di *littéralité*: l’aderenza della parola poetica alla propria natura linguistica, la coscienza della posizione necessariamente parziale, relativa, di chi scrive, insieme alla conseguente cancellazione di un fondamento ontologico che sia trascendente al linguaggio in sé e per sé.

Riportando le parole alla propria radice materiale, segnica, la strategia di formulazione in atto include parimenti «le compte tenu du corps écrivant, du corps présent dans l’écriture» e «le compte tenu des mots»²²⁶, per cui la lingua stessa è concepita come un corpo dinamico che agisce, reagisce, resiste alla scrittura e pertanto, per procedere nel lavoro del divenire-forma dell’opera, sarà necessario *attraversarla*, assumerne su di sé le tensioni e le contraddizioni. Un’altra peculiarità dell’opera pongiana sulla quale Gleize si sofferma – e che si rivelerà imprescindibile per la comprensione delle scritture di ricerca italiane – è quella dell’«ostentazione», ovvero l’esibizione scevra da «illusionismi» delle strutture epistemologiche e formali che presiedono al testo, delle sue condizioni di possibilità. Questa caratteristica è estratta, in forma estremamente condensata, da una delle formule gnomiche tipiche di Ponge: «Tout a lieu en lieu obscène»²²⁷, alla quale Gleize fornisce la seguente interpretazione: «Tout (y compris donc la “poésie”) a lieu (il faudra revenir sur *l’écriture*

²²⁴ Ivi, pp. 168-169.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Ivi, pp. 171-173.

²²⁷ Il testo è contenuto in «TXT» n. 6/7, 1974.

comme événement) en lieu obscène (et non, comme on nous l'indiquait naguère encore dans une formule un peu malheureuse, "hors de tout lieu")»²²⁸. La pratica sistematica dell'*ostentazione* si lega dunque a un'idea della poesia in quanto *evento*, sempre sul punto di farsi e di disfarsi: la scrittura sarà dunque da intendersi come *gesto* corporeo, incarnato, pienamente sensibile, che si costituisce gradualmente attraversando una serie di ostacoli o di accidenti e il cui intento non sarà più quello di «rappresentare» o di «spiegare», bensì di esibire sé stessa in quanto «atto», «pratica», «lavoro». La verbalizzazione in atto si manifesta pertanto come «operazione» e «attività militante», e l'artista-poeta, divenuto «praticante», «attore» o «operatore», mostrerà il farsi delle parole e delle cose al loro stadio nascente, mosso dall'*intransitività* del proprio «dire»; è del resto lo stesso Ponge a parlare della propria opera come di un'operazione storica e politica volta a modificare la percezione che si ha del reale attraverso delle «pratiche che lavorano per cambiare quelle figure che permettono di vedersi e di comprendersi nel mondo: le *figure* vere e proprie (non le idee)»²²⁹.

Agire sui regimi di rappresentazione per agire sulla realtà. Non stupisce perciò che, a detta di Gleize, l'opera di Ponge si contraddistingua per una duplicità interna che vede convivere, da una parte, la scrittura come «monumento», ovvero una raccolta di prove testuali concluse che sembrano aver raggiunto la stabilità relativa della formula o della sentenza sapienziale, con un soggetto lirico che tende a disperdersi fra gli oggetti e le percezioni che minutamente descrive, e, dall'altra parte, la scrittura come «movimento», vale a dire come processo costitutivamente aperto, in fieri. Quest'ultimo comprenderà non soltanto il «testo» in quanto concrezione verbale frutto di un *labor limae*, ma anche tutto quell'apparato paratestuale che viene consegnato al lettore sotto forma di appunti, brevi brani saggistici, notule personali, annotazioni di poetica, autodichiarazioni di varia natura che gravitano attorno alla forma-raccolta cui alludono, e di cui pure pronosticano l'impossibilità di conclusione. Questo secondo modello di «testo aleatorio, indefinitamente modificabile»²³⁰ è peraltro quello che permetterebbe al lettore di addentrarsi nello spazio testuale e riplasmarlo secondo la propria volontà mediante «l'installazione, la soppressione, lo spostamento delle parti»²³¹.

Un'ultima aggiunta proveniente dalla lettura gleiziana di Ponge riguarda il riflettersi di questo duplice statuto di «monumento-movimento» nelle pratiche di pubblicazione che il poeta ha scelto per i propri testi, in relazione alle quali Gleize ha parlato di un'*omologia* che investe la concezione che Ponge ebbe della propria opera omnia in quanto «libro totale», raccolta di raccolte. Ponge aveva deciso infatti di pubblicare non soltanto raccolte vere e proprie di testi come *Le parti pris des choses*,

²²⁸ GLEIZE, p. 175.

²²⁹ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, pp. 99- 100.

²³⁰ GLEIZE, p. 180.

²³¹ Cfr. F. PONGE, *Grand Hôtel de la rage de l'expression et des veillées réunies*, Catalogue de l'exposition Francis Ponge, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977.

teoricamente “compiute”, ma anche il primo tomo dei *Proèmes*, contenente saggi critici, e il secondo tomo, che raccoglie l’ampio apparato paratestuale sopra citato con frammenti di conversazioni, dossier personali e «giornali di lettura», momenti del proprio processo creativo, affastellati in libri come *La Rage de l’expression*, del 1948, o *La Fabrique du Pré*. Il critico indica a questo proposito una «radicalizzazione progressiva della volontà di mostrare» il proprio lavoro da parte del poeta, che culmina nello squadernamento di “tutto quanto si è scritto” nella propria materialità tangibile, al fine di svelare nei dettagli l’operazione poetica in toto come eterna progettualità, «funzionamento», «cosmologia» sempre in piena gestazione. All’interno di questa il lettore potrà quindi compiere le proprie esplorazioni, come in un dizionario o in un’enciclopedia, peregrinando attraverso questa «mobilità immobile»²³².

Ponge si avvale spesso, inoltre, di strutture schematiche a base metonimica che Gleize chiama *schematogrammi* o *ideogrammi* e che ricalcano il seguente processo semantico: si tratta di una «rappresentazione parziale e trasposta di una realtà all’interno di un’altra» che si genera a partire dai significanti nella loro materialità grafico-fonica²³³. Ciò significa che Ponge sembrerebbe allestire una macrostruttura di referenzialità espansa secondo la quale – fermo restando il carattere puramente linguistico, letterale, delle parole – si esibisce una rete di somiglianze e collocazioni simmetriche che è osservabile su una pluralità di livelli. Vi è ad esempio una connessione fra l’utilizzo di determinati segni e suoni e le sensazioni fisiche connesse all’oggetto presentato (secondo un paradossale “fonosimbolismo” non-simbolico); o, ancora, «il testo riproduce nella sua composizione una delle caratteristiche formali dell’oggetto, o quantomeno dell’oggetto per com’è inquadrato e disposto dall’autore nel testo»²³⁴. Si tratterebbe, insomma, di un’originale commistione fra strategie di tipo iconotestuale e strategie di tipo installativo, con una prevalenza evidentemente accordata a queste ultime. Osserviamo infatti, da parte dell’autore, un insieme di operazioni che implicano la *progettazione* di uno spazio testuale, la sua *organizzazione simbolica* e la *disposizione* di una serie di elementi all’interno di questo spazio. Per quanto rigide possano essere le regole di elaborazione, anzi di collocazione, che il poeta si dà come *contrainte* primaria, al lettore viene nondimeno lasciato un ampio margine d’azione nell’esperire e interpretare lo spazio testuale.

Un secondo caso che ci sembra opportuno menzionare è poi quello di Denis Roche, posto da Gleize come provvisorio termine ultimo di questa contro-storia poetica, in quanto «defigurativo per necessità storica» e per una ulteriore radicalizzazione del principio di *littéralité*, che lo avrebbe condotto a inglobare nei suoi testi un’ipotetica «totalità» dei saperi e dei discorsi, «catturando»

²³² GLEIZE, pp. 190-191.

²³³ Ivi, p. 200.

²³⁴ Ivi, p. 198.

verbalmente porzioni sempre più ampie del reale, e comprendendo a un tempo la banalità dell'insignificante e la resistenza di un «canto» («Je n'ai à dire que ma violente action d'écrire»)²³⁵.

Per Gleize un'opera come *Dépôts de savoir et de technique*, pubblicata nel 1980²³⁶, ha rappresentato una tappa epocale per la poesia contemporanea francese, tanto per la portata delle riflessioni critiche e metodologiche quanto per la natura dei testi o «atti di scrittura» i quali, collocandosi deliberatamente al di là della partizione prosa/poesia, giungerebbero addirittura a postulare «una scrittura nuova, una scrittura generale, una scrittura macchinica, *al di là del principio di scrittura*»²³⁷. All'interno dei *Dépôts*, lo studioso si concentra sui nove testi di *Notre antéfixe*, pubblicati per la prima volta nel 1978 e poi confluiti nella più ampia raccolta di materiali²³⁸. Si tratta di testi costituiti da una serie di sequenze «già scritte» e poi ulteriormente «riempite», a loro volta costituite da linee di testo numerate che occupano l'intera ampiezza della pagina e che manifestano in modo esplicito un «carattere massivamente citazionale»²³⁹. Ci troviamo infatti di fronte a un'opera nella quale non vi è nulla che non sia citato, nulla di scritto per la prima volta e dunque di «originale». Al contrario, la tecnica compositiva utilizzata da Roche è quella del prelievo e del montaggio di righe di testo lasciate intatte, provenienti da un insieme altamente eterogeneo di architesti (libri di vario tipo che vanno dal romanzo tradizionale al libretto d'opera alla guida di viaggio, ma anche giornali, corrispondenze, manuali di istruzioni, con un'omologazione degli assetti categoriali ancor più spinta rispetto a quanto avveniva in Ponge). Questo processo di *interposizione* di diverse scritture potrebbe far pensare al collage di ascendenza dadaista, e tuttavia l'operazione compiuta da Roche si contraddistinguerebbe per il suo non essere né «rivoluzionaria» in senso avanguardistico, né (immediatamente) politica, né tantomeno rigorosa sul piano filosofico. Gleize non tralascia di precisare che il *découpage* rochiano si manifesta in quanto *atto gratuito e positivo*, privo di alcuna intenzione extra-letteraria, il cui unico scopo è quello di «tromper le sens», vale a dire prendersi gioco dell'idea stessa di senso costruendo una paradossale «narratività» globale²⁴⁰ a partire da linee grafiche e semantiche del tutto centrifughe.

L'aspetto forse più significativo rilevato da Gleize ai fini di una esplorazione delle scritture contemporanee è però quello del rapporto fra *Notre antéfixe* e la pratica della fotografia: questo contatto profondo, in larga parte avulso dalle relazioni tradizionalmente attestate fra arti verbali e arti visive, scaturirebbe dall'atto stesso di «cattura» del reale tipico dell'opera rochiana, un'azione

²³⁵ Ivi, p. 327.

²³⁶ D. ROCHE, *Dépôts de savoir et de technique*, Paris, Seuil, 1980.

²³⁷ GLEIZE, p. 276.

²³⁸ D. ROCHE, *Notre antéfixe*, Paris, Flammarion, 1978.

²³⁹ GLEIZE, p. 277.

²⁴⁰ Ivi, p. 279.

«violenta» e «istantanea», non passibile di rimaneggiamenti successivi e caratterizzata da una perenne «tensione», nonché da quella «condanna al *ripetitivo*» che, freudianamente, accomuna pulsione di piacere e pulsione di morte²⁴¹. Se, dunque, la linea di testo viene paragonata allo scatto istantaneo, e la pagina alla superficie di contatto che consente l'emersione dell'immagine, sarà lo stesso Roche a specificare che il proprio intento non consiste semplicemente nell'«inquadrare» una porzione di reale, ma nel «tagliare» (*découper*), «amputare»²⁴² un frammento percettivo, per poi esibire la nuda verità del gesto, l'avvenuta amputazione. In altre parole, anche in questo caso è l'autore stesso a segnalare all'ipotetico lettore l'appropriazione simbolica dello spazio testuale che ha indotto il primo a operare determinate scelte, selezionando i materiali (percettivi e verbo-visuali), e il secondo a inoltrarsi in questo stesso spazio all'apparenza sin troppo caotico, *illeggibile*, eppure scaturito da una precisa volontà espressiva: l'illeggibilità del testo rimanda, insomma, all'illeggibilità del reale.

Uno degli esiti per certi versi paradossali di una siffatta operazione è che, nell'esibire un atto che mirerebbe alla totale cancellazione del soggetto poetico, con la riproposizione “asettica” di frammenti di discorso scritti per mano altrui, Roche finisce con il dichiarare egli stesso che le sue fotografie di linguaggio sono in fin dei conti degli *autoritratti*, volti a cristallizzare in una serie di schegge irrelate una propria verità interiore. Ponendo come assunto il riconoscimento del fondamento autobiografico di tutte le forme di scrittura, Gleize insiste quindi sull'«esibizionismo» sotteso alle pratiche di *cadrage* e *découpage* le quali, se analizzate in questa prospettiva, appaiono rovesciate di segno. Tali pratiche assumeranno, cioè, una funzione di sutura fra l'interiorità dello scrivente e l'esteriorità della pagina, ovvero fra l'autocoscienza del soggetto e il suo essere-in-luogo, colto nella pura immanenza dell'accadere, in quella pienezza metamorfica della materia che il linguaggio non esaurisce mai appieno. In altri termini, per Gleize «le cadreur est, évidemment, un voyeur»²⁴³.

L'osservazione gleiziana conduce verso un ventaglio più ampio di riflessioni sulle evoluzioni del soggetto lirico nelle scritture recenti, comprese le scritture di ricerca italiane, più direttamente influenzate dalle sperimentazioni francofone contemporanee di cui Gleize si erge a capofila – mi riferisco, com'è noto, agli autori legati all'antologia *Prosa in prosa*, allo spazio online GAMMM e ad altre iniziative interartistiche che hanno a che vedere con la cosiddetta *poesia installativa*. Seguendo questa traiettoria si potrebbe forse arrivare a concepire un tipo di soggetto singolare e relazionale al tempo stesso che, lungi dal proclamare la propria scomparsa, “installa” le proprie istanze autobiografiche all'interno dello spazio testuale, diluendole nelle minime tracce significanti

²⁴¹ Cfr. Ivi, pp. 284-285.

²⁴² «Que fait le photographe ? Il cadre. Non: il découpe. Le photographe découpe du réel, c'est avant tout qu'il évacue le reste, ce qui était autour. C'est donc bien ça : il recentre. D'où cet effet de rajout de sens. Il ren “vrai” le réel. Tandis que le peintre fabrique à partir de quelque chose autour de quoi il n'y a rien : son sujet n'est amputé de rien.» (D. ROCHE, *Vers la table de montage*, prefazione ai fotomontaggi antinazisti di Heartfield, Paris, Éditions du Chêne, 1978).

²⁴³ Cfr. GLEIZE, p. 287 e ss.

rivenibili dai frammenti verbali. Sarebbe dunque un soggetto che mette in scena sé stesso – in termini prevalentemente fenomenici, percettivi – a un punto tale da *esibire il proprio stesso atto di scrittura*, contrariamente a quanto avverrebbe nella gran parte della lirica autobiografica di ascendenza romantica e modernista. In quest’ultima, infatti, l’atto di scrittura risulterebbe, per così dire, messo tra parentesi e dato per presupposto implicito, per far sì che si possa inverare il particolare tipo di sospensione dell’incredulità proprio dell’“illusione lirica”, e cioè il processo che conduce all’immedesimazione del lettore nel soggetto scrivente.

Le analisi condotte in *Poésie et figuration* manifestano dunque una chiara volontà da parte di Gleize di presentare le varie scritture “poetiche” – al di là delle specificità di ciascun autore coinvolto e delle definizioni qualitative di volta in volta proponibili – come dei «processi occasionali» che si avvalgono di «tecniche circostanziali», vale a dire come degli atti di linguaggio inscindibili dal contesto storico-sociale e istituzionale nel quale sono «impiantati», e pertanto costantemente soggetti a «interazioni» e «transazioni» fra il campo letterario in senso stretto e gli altri ambiti della conoscenza, delle arti e della vita pratica²⁴⁴. Il fatto degno di nota, dal nostro punto di vista, è che nell’ambito di tali scritture a un processo di *de-figurazione* sul piano retorico-formale corrisponda un processo complementare di *ri-figurazione* che investe le “immagini” propriamente dette, vale a dire i rapporti del testo verbale con gli elementi visivi della pagina e della scrittura, nonché con i media visuali in generale. Abbiamo visto, per limitarci ai soli esempi francesi, che Ponge tende a mostrare, a esibire letteralmente, le operazioni pragmatiche che il suo atto di scrittura sottende, così come pure la volontà di orientare l’attenzione chi legge verso la materialità grafica e fonica del linguaggio; ancor più emblematico è il caso di Roche, con il suo approdo alla fotografia e alla “macchina scrivente” che non teme di svelare il proprio sconfinato inventario di partenza, svincolandosi dalle partizioni fra i saperi e le tecniche.

Ebbene, è possibile contestualizzare sul piano storico-letterario tali scelte e sciogliere quest’apparente contraddizione di termini? La questione alla quale si vorrebbe accennare in questa sede riguarda l’impossibilità di considerare gli autori francesi segnalati da Gleize come pochi casi isolati, pur nella consapevolezza dell’analogia difficoltà di categorizzazione nonché di definizione univoca di scritture di questo tipo. Ponge, Roche, lo stesso Gleize, sarebbero infatti ascrivibili a una costellazione di autori e autrici, o meglio a una linea assai frastagliata della poesia europea che, a partire dal secondo Novecento fino ai giorni nostri, si è contraddistinta per un uso non mimetico né ecfastico – perlomeno in un senso canonico – dell’immagine in poesia.

Nel panorama italiano, com’è ormai noto, gli antesignani difficilmente aggirabili – e con i quali sarà anzi bene fare i conti, che sia per esorcizzare o confermare la proverbiale «angoscia

²⁴⁴ C. HANNA, Introduzione a GLEIZE, pp. VI-VII.

dell'influenza» – saranno da rintracciare nei poeti della neoavanguardia. I Novissimi avrebbero assunto il ruolo di padri putativi per le generazioni di trenta o quarant'anni più giovani, com'è del resto ampiamente attestato da studi sempre più numerosi sul tema²⁴⁵: pensiamo, soprattutto, ai casi di Antonio Porta e Nanni Balestrini, entrambi protagonisti di un trattamento del «visivo» difficilmente riducibile a una più generica tendenza neoavanguardistica, e dunque promotori di meccanismi di composizione testuale che farebbero pensare più da vicino a una *disposizione oggettuale e materica* nei confronti del linguaggio, così come a una concezione «espansa» del testo, non più esclusivamente verbale ma segnato nel profondo da interazioni strutturali con le arti della visione.

All'interno del poemetto verbo-visivo di Porta intitolato *Zero* i testi, stampati in orizzontale sul supporto cartaceo in forma di rettangoli, accolgono parole incomplete o tagliate, onomatopée, frasi interrotte e rimontate secondo una pura associazione estemporanea, costruzioni sintattiche tendenti al nonsense, all'impossibilità di decodifica. Questo primo esplicito tentativo di poesia concreta sembrerebbe volto proprio a un *azzeramento delle potenzialità iconiche della scrittura* così come delle sue «potenzialità figurative e percettive, [de]i meccanismi linguistici e discorsivi, in un montaggio che riduce la parola, o i suoi tronconi sillabici, a una semanticità neutra»²⁴⁶. È lo stesso Porta, d'altronde, a descrivere i suoi procedimenti compositivi in questi termini nel *Grado zero della poesia*:

Ecco: le parole si disponevano in modo da formare come delle fasce, delimitate o meglio «ritagliate» casualmente dalla misura del foglio [...] le parole venivano disposte senza collegamento apparente tra verso e verso, ma con una grande tensione. Ad esprimere che? Il grado zero della poesia, della situazione umana, disponibile a tutte le soluzioni, senza significato preciso all'infuori di un'ipotetica direzione d'attesa²⁴⁷.

Balestrini si pone, dal canto proprio, come lo sperimentatore per eccellenza all'interno del gruppo, caratterizzato da un *usus scribendi* da sempre legato a pratiche come il *cut-up* e il *fold*, con il riuso sistematico di materiali visivi e verbali provenienti dalla comunicazione massificata attraverso dislocazioni ipersegmentali, decontestualizzazioni dirompendi e rimontaggi stranianti dei lacerti verbali. Un uso, quello del montaggio, che rimanda certamente alle sequenze di shock percettivi care al cinema surrealista o espressionista, ma sarà forse da situarsi – se si guarda al contesto e al supporto della scrittura, ai temi adombrati, al residuo semantico che pure emerge – in una zona più vicina alle operazioni gestuali e materiche di certa produzione artistica coeva (ci sembra significativo, in

²⁴⁵ Cfr. in particolare G. POLICASTRO, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere*, Milano, Mimesis, 2021.

²⁴⁶ N. LORENZINI, Prefazione a A. PORTA, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2009, p. 23.

²⁴⁷ A. PORTA, *Il grado zero della poesia*, «Marcatrè», n. 2, 1963, pp. 41-42.

proposito, che Balestrini sia stato spesso paragonato a Kurt Schwitters, o annoverato tra gli “artisti che incontrano la poesia”, e non viceversa²⁴⁸).

E tuttavia, dati ormai per canonici i casi appena menzionati, non si dovranno dimenticare neppure le scritture a torto marginalizzate di autori e autrici che occupavano una posizione, per così dire, defilata all'interno del Gruppo 63. Pensiamo a due opere che sono al tempo stesso poetiche, materiche e concettuali come *Poema&oggetto* di Giulia Niccolai (1974)²⁴⁹ e *Storia complicata degli amanti indiani* di Corrado Costa (1984)²⁵⁰. Trattasi, di fatto, di due libri d'artista: Niccolai allestisce una fitta trama di corrispondenze materiali-oggettuali fra le parole e il paesaggio di relitti mediali in cui sono immerse (relitti rigorosamente *analogici*, dove «l'analogia cade sul materiale, il materiale è il segno, il significante-significato che si presta nella sua fissa e concreta identità»), come ricorda Milli Graffi). Pertanto, sfogliando le pagine del libro ci imbatteremo nella presenza di spilli concreti o fotografati, di fili metallici, riproduzioni grafiche di una macchina da scrivere secondo diversi punti di osservazione, o ancora pagine di una rubrica telefonica o di giornali. Costa, riprendendo alcuni stilemi ascrivibili al modello della sceneggiatura cinematografica, accompagna ciascun *collage/décollage* di cui si compone il libro con una didascalia scritta a penna in virtù della quale, anche quando non appare sulla pagina alcun elemento figurativo riconoscibile, il lettore sarà portato a leggere il libro nella sua totalità come una sequenza filmica, ridotta all'essenziale da un estremo tentativo di sintesi formale. Se l'eterogeneità dei materiali adottati esalta in entrambi i casi l'elemento tattile, aptico, del supporto, d'altra parte l'interazione visuale fra testo e immagine si pone come elemento guida rispetto all'attraversamento dell'opera, lasciando un margine di azione non indifferente alla suggestione immaginativa di ciascuno.

Dopo aver passato rapidamente in rassegna alcuni casi italiani di un tale (contro-)canone poetico non figurativo, vorremmo concludere questa galleria – giocoforza limitata, tutt'altro che esaustiva – con almeno due esempi tratti dal panorama scritture del Duemila, esempi che parrebbero attestare l'avvenuto assorbimento tanto di una certa “tradizione dell'avanguardia” nostrana, per sua natura frastagliata e polivoca, quanto delle istanze internazionali e specificamente francofone ben condensate da un'ipotetica “linea gleiziana”. Scegliamo a questo proposito due casi per molti versi eccentrici, ovvero contraddistinti da una forte caratterizzazione individuale della ricerca poetica:

²⁴⁸ Cfr. in particolare la prefazione di A. GIULIANI a *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta* (Milano, Rusconi&Paolazzi,1961) e E. SANGUINETI, *Per una nuova figurazione*, «il verri» n. 12, pp. 96-100, 1963. Indicativa la scelta da parte del «verri» di inserire spesso i lavori verbo-visivi di Balestrini tra le «prove d'artista» (cfr. ad esempio il n. 46 del 1963, dove Balestrini figura insieme a Enrico Baj e John Cage, e non fu del resto l'unica occasione).

²⁴⁹ G. NICCOLAI, *Poema&oggetto*, Torino, Geiger, 1974.

²⁵⁰ C. COSTA, *Storia complicata degli amanti indiani*, autoproduzione, 1984, oggi consultabile presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia (catalogato fra i venti libri d'artista di Costa donati al fondo librario nel 2011 da Amedea Donelli). Le riproduzioni digitali dei libri di Costa sono raccolte nell'archivio online <http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?idSezione=2626>.

Lettere nere di Andrea Raos (da *Prosa in prosa*, 2009) e *NT (nessun tempo)* di Alessandra Greco (2021) non possono dirsi, in assoluto, delle scritture totalmente non assertive o anti-liriche; al tempo stesso, pur persistendo alcuni chiari riferimenti alla tradizione lirica europea, nell'una e nell'altra raccolta la presenza di un trattamento de-figurativo e/o antimimetico dell'immagine (che sia implicita o esplicita) sembrerebbe orientare verso un'interpretazione materica, percettiva, finanche immersiva della stessa parola poetica.

Lettere nere è uno dei microlibri inclusi nell'antologia *Prosa in prosa*²⁵¹, di cui rappresenta forse il polo più distante da un'idea asemantica, anodina, indifferenziata della scrittura (al polo opposto avremmo, con tutta probabilità, *Giornale del viaggio in Italia* di Marco Giovenale). Se si esclude il *Fotoromanzo* collettivo posto in chiusura dell'intera antologia, la raccolta di Raos non contiene fotografie né elaborazioni grafiche di alcun tipo, e tuttavia i media visuali (arti pittoriche e plastiche, installazioni, cinema, audiovisivo analogico o digitale) sono costantemente citati o allusi. L'estrema eterogeneità dei testi di Raos, nei quali la prosa di lunghezza variabile si alterna a versi la cui matrice sarà prevalentemente visiva, non impedisce di delineare un quadro generale, uno schema seppure abbozzato, il cui elemento fondante sarà proprio quello dell'*esibizione della traccia*: incisione, scalfittura del supporto materico, impressione di luce sulla pellicola o rilievo al negativo in metamorfosi reversibile con la sua controfigura digitale, il pixel sullo schermo.

Il primo e l'ultimo testo della selezione, collocati in modo tale da comporre una sorta di cornice strutturale che racchiuda l'intera esperienza estetica, sono anche le due prose di ampiezza maggiore e si presentano come delle pseudo-recensioni di film, quantomeno a giudicare dai titoli: 1. *Intimorito dal crepuscolo (Due film. Uno.)* e 2. *Intimorito dal crepuscolo (Due film. Due.)*. Da questo punto in poi procederemo nell'analisi assecondando la simmetria "imperfetta" della silloge, ovvero partendo dagli estremi – i due pilastri cinematografico-ideologici dell'inizio e della fine – per muoverci progressivamente verso il centro, e provando così a rintracciare parallelismi e possibili richiami a distanza all'interno di un'architettura testuale tanto stratificata. Dopo il primo testo troviamo infatti altri tre brani articolati come una sequenza gerarchica di paragrafi e sottoparagrafi (3, 3.1, 3.1.1), dei quali il primo e il terzo sono in prosa, mentre il secondo presenta una veste grafica e ritmico-sintattica accostabile a dei versi. Il trittico si articola intorno a uno dei più celebri *topoi* della tradizione letteraria, quello dell'*amorosa visione*, e in effetti la misteriosa figura che «per prima pass[a] il mondo» sin dal primo testo sembra mostrare, per l'appunto, i connotati prodigiosi e perturbanti di un archetipo femminile. Tale impeto mitico-rituale imprimerebbe il movimento interno a una lunga catena di subordinate appositive, accomunate dal medesimo referente e introdotte da una

²⁵¹ A. RAOS, *Lettere nere*, in *Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere, 2009 (oggi anche Roma, Tic Edizioni, 2020), pp. 155 e ss.

serie di participi o aggettivi: «indifesa», «priva», «stupita», «meno adatta», «negata». In questa prima serie numerata l'autore sembrerebbe ripercorrere una vasta gamma di motivi lessicali e, in un certo senso, *iconografici* della tradizione lirica, per provare a sondarne il senso antropologico e rituale più profondo, e dunque per varcare lo spazio del simbolico prima di metterlo in discussione e, pezzo dopo pezzo, smantellarlo. Il risultato provvisorio di una tale operazione è un organismo proteiforme di testi che affrontano il medesimo nucleo poetico adottando strategie compositive e punti di osservazione differenti, rivelandone affinità e divergenze, ed è forse proprio questa la prima tappa di una più vasta *decostruzione del lirico*, la quale non potrà che darsi dopo un'attenta radiografia delle sue parti.

In posizione speculare all'interno della silloge (e dunque "penultima") troviamo altre due sequenze numerate di testi, questa volta composte di due elementi ciascuna (testi 6, 6.1, 7, 7.1). Il testo 6, l'unico in prosa e suddiviso in quattro brevi paragrafi, parte a sua volta da un altro *topos* poetico-figurativo, quello del soggetto in posizione contemplante di fronte alla finestra. L'archetipo romantico del poeta «ebbro» delle meraviglie naturali dischiuse dal paesaggio viene qui totalmente rovesciato: la natura è come inghiottita dal «buio» con gli alberi «più scuri dello scuro», è ridotta a simulacro che si lascia «indovinare» da chi guarda (ritroviamo anche in Raos il tema dell'inconoscibilità del reale) ma sempre *per negazione*, «in negativo», così come questo soggetto che non esita a "dire io" non può che essere attinto attraverso una forzatura nel rilievo della pagina, «in negativo impresso» oppure nella sua definitiva smaterializzazione digitale, «sul bianco accecante e sovraesposto di uno schermo». È bene ricordare che la raccolta originaria dalla quale sono tratti questi testi è intitolata, significativamente, *Lettere nere. Un'autografia*, e proprio di *autografia* si può parlare nel provare a definire il rapporto del soggetto con lo spazio nel quale si ritrova egli stesso scolpito, scavato. Nonostante possa apparire come una contraddizione, riteniamo che la volontà da parte del soggetto-autore di mostrarsi come "parte del gioco", a sua volta fruitore dello spazio installativo e percettivo, sia indicativa della fisionomia specificamente metaletteraria, tendente alla *mise en abyme*, di molte scritture di ricerca. Non potendo più, storicamente, assumersi il ruolo letterario e sociale di *deus ex machina*, architetto indiscusso del testo, l'autore sceglie di negare la propria autorità e di volgere a questo fine un involucro formale ben noto ai suoi lettori, quello dell'uomo alla finestra, ribaltandone in pieno le implicazioni gnoseologiche.

Proseguendo secondo lo stesso ordine, troviamo, sempre in posizioni tra loro speculari, due testi intitolati con il simbolo matematico dell'infinito (∞) che sembrano condensare, in una lingua rastremata al millimetro, sia le istanze più proprie della "voce" poetica di chi scrive, sia una serie di indicazioni di lettura presentate sotto mentite spoglie, laddove l'estrema spoliatura rende gli pseudo-versi più criptici ma anche più incisivi nel dischiudere le proprie potenzialità semantiche. Siamo giunti ora al cuore della silloge, il cui nucleo più interno è significativamente formato da tre testi (4.

Spettro, spettri; 5. *Diario di un diario*; 6. *Untitled, 1996, ink on paper*), tutti e tre caratterizzati dalla definitiva esplicitazione della dimensione visiva – sia in termini di rapporti tematici con alcune opere visive, sia sul piano grafico e strutturale – e della tensione metaletteraria. L'autoriflessione "sommersa" investe i rapporti del soggetto scrivente con la lettura e la scrittura, la pluralità delle possibili relazioni fra parola e immagine, così come l'altrettanto mutevole rapporto fra lo sguardo e la creazione artistica in generale. Il testo 4. si presenta come un brano in prosa al cui interno è racchiusa una sequenza in versi, la quale è a sua volta posta in dialogo con delle note di tipo pragmatico-esplicative collocate sulla metà destra della pagina. Queste assumono sia la funzione di ulteriori indicazioni di lettura, sia quella di fornire informazioni aggiuntive su quanto viene letto nel testo a sinistra, o ancora potrebbero essere lette come inserti di una voce altra, estranea e impersonale, che turba l'andamento lineare della lettura generando interruzioni e cortocircuiti di senso. L'intero testo è costruito a partire da un'ekphrasis di un'opera di Tony Cragg costituita da un ammasso di rifiuti di plastica compattati e verniciati in modo tale da comporre uno spettro cromatico, una porzione di arcobaleno. Anche il terzo testo, 6. *Untitled, 1996, ink on paper*, fa riferimento a un'opera dello stesso artista, questa volta un disegno con una composizione di linee curve che connettono fra loro una serie di punti, quasi a rappresentare il progetto per una successiva scultura. Si tratta di un testo particolarmente complesso, a sua volta dispiegato su un'architettura di blocchi tipografici separati e disseminati visivamente sulla superficie della pagina, i quali sembrerebbero trarre un (labile) legame dalla presenza di alcune righe in corsivo che potrebbero segnalare l'abbozzo di una struttura poetica, con alcuni elementi in *refrain* (uno spazio misterioso, forse virtuale, «*l'Ice di Chrome*», l'indicatore circostanziale «*Era buio, così buio*», l'essere «*privi di corpo*» in un «*vuoto elettronico*»).

Ritornano alcuni elementi archetipici (l' «animale», le «fiamme», il «ghiaccio»), così come diverse interferenze lessicali che rimandano al paesaggio contemporaneo (l'«asfalto», l'«antenna», il «neon», lo «schermo»), e questi relitti cristallizzati dell'immaginario sembrano essere percorsi da un conato allo spostamento, allo slittamento interno, che si esprime nella frequenza dei verbi di movimento («fuggendo», «rotolando», «sobbalzo», «sospeso in aria o cadendo», «scuote», «tremo», «non più necessario muoversi»).

La parte centrale dello spazio installativo di *Lettere nere* corrisponde curiosamente a un progressivo dissolvimento della struttura macrotestuale e dell'organicità semantica in favore di una sempre maggiore frammentazione, eterogeneità e ambiguità di significazione dei segmenti verbali. A questo proposito ci sembra interessante notare che proprio la pellicola verbale prodotta da Raos, densa di visioni istantanee e sfasamenti percettivi, sia il testo che – in tutta l'antologia – riprende più da vicino alcune forme e costruzioni più proprie della tradizione novecentesca della poesia visiva. Compiendo un ultimo passo indietro, ci troviamo in quello che si potrebbe definire il baricentro della

silloge, intitolato *Diario di un diario* e collocato, per l'appunto, tra le due pseudo-ekphrasis dedicate alle opere di Tony Cragg. Qui il tema visivo sembra temporaneamente scomparire per poi declinarsi in un'accezione molto specifica, quella della *lettura*, con un testo in prosa di carattere saggistico-pragmatico, per certi versi complementare ai primi brani di *Wunderkammer* di Zaffarano. Analoghi sono infatti il focus metaletterario sul «leggere» come momento costitutivo dell'esperienza estetica ed esistenziale, così come l'appello esplicito a un «tu» empirico, collocato dentro e al di fuori dell'opera – forse lo *spettro* più temuto di tutti: il lettore.

Il libro di Alessandra Greco, come segnalato dalla stessa autrice nella nota posta a chiusura del volume, è invece allestito attorno a un'idea di *topologia*, ovvero, letteralmente, «studio dei luoghi»: l'indagine coniuga «cartografia» e «paesaggio», per poi precisarsi ulteriormente come scavo introspettivo e perlustrativo a un tempo, che considera «lo *spazio* come luogo *attraattivo*» e il «*desiderio-come-mancanza*», nel senso di «desiderio di un insieme, di una concatenazione di cose»²⁵².

Al centro sarà dunque non tanto la pura descrizione (mimetica) dei luoghi attraversati, quanto il movimento del soggetto in quanto «*singolarità* di frontiera» che in queste concrezioni verbali e visive si immerge fino a confondersi con esse, divenendo esso stesso frontiera porosa di pelle-carne e, viceversa, trasformando i luoghi in esperienza umana nonché in altrettante «località psichiche», scaturite dall'incessante reversibilità fra visione estesa e focus sul dettaglio. Lo sguardo non è più veicolo di un controllo antropocentrico sul reale, ma allude forse a un co-esistere postumano, radicalmente immanente, fra una pluralità di soggetti differenti, umani e non, tutti stagliati lungo il multiforme continuum natura-cultura. Greco giunge di fatto a dichiarare che «in Topologia non esistono pensieri soggettivi, perché la relazione crea un sistema in cui il soggetto e l'oggetto si fanno coincidenti (figura-figura) e dove ciò che si pensa non è del soggetto più che dell'oggetto»²⁵³.

Il libro si articola in otto «settori-nodi» che corrispondono ad altrettante «porte» – punti di passaggio, snodi esistenziali che l'autrice riprende dalla medicina tradizionale cinese – e che dischiudono dimensioni percettivo-cognitive altamente metamorfiche. Il movimento testuale preponderante è quello di un perenne moto oscillatorio fra il tellurico e l'aereo, così come fra il tangibile-ordinario e l'astratto-metafisico, dove il confine fra il conato alla verbalizzazione e l'ineffabilità di quanto la percezione registra è sempre assai labile. I riferimenti filosofici, artistici, antropologici, geografici, fisiologico-biologici rinvenibili all'interno di *NT* sono innumerevoli, ed è però possibile passare dalla descrizione della kantiana Königsberg o della galassia IC1101 alle citazioni da Blanchot e Léroy-Gourhan sperando una paradossale continuità, diremmo quasi

²⁵² A. GRECO, *NT (nessun tempo)*, Osimo (AN), Arcipelago Itaca, 2021, p. 145.

²⁵³ Ivi, p. 146.

spinoziana, che tiene insieme tutti i frammenti della conoscenza e dell'esistenza umana coinvolti. I lacerti verbali installati sulla pagina da Alessandra Greco, artista visiva di formazione, sono spesso, non a caso, dei prelievi linguistici tratti da testi preesistenti – persino da manuali di anatomia e di scienze naturali – opportunamente decontestualizzati e rimontati. Come pure visivamente assai marcato è il particolare tipo di pseudo-verso che troviamo in *NT*, trattandosi il più delle volte di un verso lungo, prosastico, ma costellato al suo interno di spazi bianchi “orizzontali”, vuoti grafici e semantici, volti forse a segnalare un momentaneo (ma a suo modo sistematico) blackout percettivo, un ottundimento dei sensi che induce a uno slittamento verso il coagulo materico-linguistico successivo. Non da ultimo, un ulteriore livello della gravidanza visuale del libro, quello forse più evidente, si manifesta con l'inserimento di otto fotografie artistiche dell'autrice, con una componente di post-produzione più o meno rilevante: ritornano a più riprese l'elemento acquatico, l'attenzione rivolta ai dettagli degli organismi vegetali o degli oggetti-soggetti inanimati e inorganici, in ogni caso non umani, così come la visione estesa del campo lungo e i tentativi di approssimazione a una cartografia o mappa del sensibile. Greco sembra in ogni caso voler tradurre in immagini un'idea di decostruzione della figurazione così come della tradizionale, antropocentrica, “rappresentazione” del paesaggio, tanto è vero che molti degli elementi registrati arrivano a diventare irriconoscibili, i contorni si offuscano e si confondono, sospendono le certezze di uno sguardo codificato configurandosi come finestre provvisorie su una totalità che resta inafferrabile, resiste ai tentativi di semplificazione. Analogamente, le elaborazioni grafiche non potranno di certo essere considerate da chi legge come illustrazioni del testo verbale, ovvero come parte di un rapporto retorico-figurale univoco con quest'ultimo, tutt'altro. Proprio come avveniva nell'opera di Denis Roche, seppure con implicazioni differenti sul piano della poetica, Alessandra Greco espone sulla pagina la molteplicità dei materiali grezzi, tutti eterogenei ed equipollenti, visivi e verbali, che hanno contribuito a plasmare un certo ambiente verbale – la scrittura in quanto *ecosistema semi-aperto*, in parte autonomo/autosufficiente, in parte inserito a sua volta in una rete di relazioni con gli altri ecosistemi da cui è circondato.

La nostra ipotesi, in conclusione, è che la tendenza de-figurativa delle scritture contemporanee che abbiamo provato a tratteggiare per grandi linee sia orientata a sostituire a un principio di *rappresentazione*, antropocentrico ed ego-centrato, un differente principio di *esplorazione* dell'esistente, immanente e relazionale, che ci sembra decisamente in linea con l'attuale orizzonte postumano del pensiero e delle arti. Decostruire le rappresentazioni verbali ed estetiche che discendono dalla tradizione illuministica e idealistica, e pertanto provare a ridiscutere le categorie di pensiero entro le quali siamo abituati a codificare la realtà, significa anche incominciare ad accogliere

con minor sospetto tutto ciò che è *ibrido*, tanto sul piano ontologico quanto su quello estetico-letterario. Riprendendo le parole di Roberto Marchesini:

l'idea generale che ci proviene dall'ibrido, come punto parimenti di convergenza e divergenza ontologica, è quella di un'entità che ha preso coscienza di una "ecologia ontologica", vale a dire del passaggio da una concezione riflessiva dell'ontologia (*cogito ergo sum*) a una relazionale (*dialogo ergo sum*). [...] Un'inclusione fondata sull'epifania nell'incontro e sulla interpretazione. Diciamo che l'ibrido ha preso coscienza del suo bisogno delle alterità e fa professione di umiltà in questo. Non è antropocentrico perché ha smesso di ragionare in termini universali e quindi di ricerca di un centro. Si tratta di un passaggio molto delicato, che sta trasformando il nostro modo di guardare l'individualità, l'itinerario esistenziale, il rapporto con gli altri esseri viventi, attraverso la dimensione intrinsecamente tecnopoietica della natura umana²⁵⁴.

Ebbene, se i rapporti fra letteratura e immagini non potranno che essere influenzati da fattori di carattere tecnico-storico, vale a dire dalla più generale concezione della *techne* in una data epoca della storia umana, potremmo forse affermare che la "linea de-figurativa" abbia anticipato, negli intenti e nelle sue diverse strategie formali, l'esigenza più che attuale di dare voce attraverso la scrittura a nuovi paradigmi interpretativi del reale. Questi rifletteranno a loro volta un'umanità assai più incerta dei propri fondamenti, in quanto specie e in quanto forma di vita, ma non per questo meno «desiderante» di linguaggi che siano all'altezza del presente, di significati da rifondare.

²⁵⁴ R. MARCHESINI, *Estetica postumanista*, Milano, Meltemi, 2019, p. 127.

CHIARA PORTESINE

«UN VUOTO SENZA FINE, PIENO DI SIGNIFICATO». L'ECFRASI DELLE OPERE ASTRATTE DAGLI ANNI CINQUANTA ALLA CONTEMPORANEITÀ

1. «Immagini che non desiderano essere immagini»

1.1. Premessa: qualche precursore

Descrizione, traduzione, rappresentazione verbale: a prescindere dalle categorie ormai secolarizzate nella storia dei Visual Studies, l'ecfrasi può essere considerata unanimemente come la trasposizione linguistica di un'immagine, nonché la sua espansione nel tempo e nello spazio. Nel prestare la propria voce a un'icona, infatti, l'ecfrasi plasma dei nuovi cronotopi, convertendo la stasi del visuale nel dinamismo di una storia²⁵⁵. Dall'immobilità irradiante alla diegesi, lo scarto è facilitato dall'enunciazione dei collegamenti impliciti tra le parti, che l'osservatore trasforma in un tavoliere di relazioni reciproche. La fonte viene saccheggata come una dispensa di ingredienti narrativi da dosare per preparare un *plot* o per proiettarvi, in psico-mimesi, le interiora dell'autore. Trascurando la fedeltà variabile all'oggetto di partenza e ignorando l'utilizzo più o meno parassitario dei suoi dettagli (trascritti con la pedanteria allucinata di un tassidermista o manipolati incidentalmente come pretesti per parlare d'altro), l'ecfrasi comincia sempre da un'occasione visiva.

Che cosa accade, dunque, di fronte a un'immagine astratta, priva di qualsiasi alibi referenziale? La scrittura si appiglierà comunque ai suoi non-contenuti distorcendoli volontariamente in figurazioni (rettangolo = casa, cerchio = sole)? Oppure la materialità dell'oggetto verrà azzerata e sciolta in una divagazione filosofica sull'assenza stessa del referente? E, ancora: l'arte astratta comporta una «repressione»²⁵⁶ del letterario, un deficit di scrittura congenito al *medium* oppure, al contrario, soltanto la letteratura potrà riempire i buchi di una superficie sorda a qualsiasi descrizione induttiva?

In questo studio cercherò di offrire una mappatura parziale delle poesie italiane dedicate, negli ultimi decenni, ad artisti astratti, concettuali o minimalisti, verificandone, di volta in volta, le

²⁵⁵ Cfr. A. VERDONE, *Il dispositivo ecfrastrico e la sua temporalità*, «Enthymema», 32, 2023, pp. 49-64 (e relativa bibliografia). Ringrazio, inoltre, l'autore per aver letto in anteprima questo saggio e per i preziosi consigli teorici.

²⁵⁶ Faccio riferimento al saggio essenziale di W.J.T. MITCHELL, «*Ut Pictura Theoria*»: *Abstract Painting and the Repression of Language*, «Critical Inquiry», XV, 2, 1989, pp. 348-371. Sul tema, si vedano anche J. A. W. HEFFERNAN J.A.W., *Writing and Seeing. Essays on Word and Image*, Leiden, Brill, 2005 (in particolare il capitolo intitolato *Speaking for Pictures: Language and Abstract Art*, pp. 24-55); ID., *Cultivating picturacy. Visual Art and Verbal Interventions*, Waco, Baylor University Press, 2006 (il tredicesimo capitolo, *Reza, Pollock, Richter. Language and Abstract Art*, pp. 287-310).

motivazioni che hanno portato alla scelta di immagini ‘vuote’ o, meglio, apparentemente de-narrativizzate. Come ha scritto Michele Cometa, infatti, «i dipinti astratti sono immagini che desiderano non essere immagini. Ma il desiderio di non mostrare il desiderio è ancora, come ci ricorda Lacan, una forma di desiderio»²⁵⁷. Per ragioni di economia argomentativa, mi servirò di una definizione estesa e assolutamente anti-fiscale di «astrattismo», includendovi tutte quelle opere, dall'*action painting* ai monocromi, in cui non sia presente un contenuto immediatamente leggibile come ‘figurativo’. Per le stesse motivazioni di spazio e di ordinamento interno, quasi tutti gli esempi qui inventariati saranno in versi, con la sola eccezione di una prosa saggistico-lirica di Antonella Anedda. Prima di approdare agli anni Duemila, è necessario partire, però, da quegli scrittori che, in concomitanza della genesi e poi del *boom* mediatico dell’astrattismo, scelsero di documentarne in presa diretta il decorso storico. Assumere lo straniamento dei quadri astratti significa, infatti, inventare una lingua che sappia corrispondere, sul piano del lessico e delle forme, a quella stessa rivoluzione ottica.

1.2. Emilio Villa

Qualsiasi storia dei rapporti dialettici (e mutualmente cannibalici) che legano letteratura e arte astratta non può prescindere dal magistero esercitato da Emilio Villa. Rispetto agli esempi del decennio successivo, però, la scrittura di Villa non segue lo *script* retorico della descrizione ma inventa piuttosto una formula oracolarmente ricreativa di ventriloquia dell’immagine. Questa dimensione eccedente, da maledettista dell’ecfrasi, è già stata ampiamente commentata dalla critica, che ha parlato di una «fruizione empatica delle opere di Matta, Rothko, Pollock, Burri, Fontana»²⁵⁸, oppure di una scrittura che, «respinta l’opzione formalista, ha privilegiato gli aspetti psicologici, simbolici o antropologici della creazione»²⁵⁹. Negli *Attributi dell’arte odierna*²⁶⁰, la raccolta di ‘non saggi non critici’ di Villa pubblicati da Feltrinelli nel 1970, l’oggetto plastico (o semplicemente il nome dell’artista) viene sciolto in una catena anaforica di parole-chiave, trasformando la descrizione in un sortilegio allitterante che «rifiuta tutta la vicenda della tradizione ecfrastica italiana che nel Novecento

²⁵⁷ M. COMETA (a cura di), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, :duepunti edizioni, 2008, p. 154.

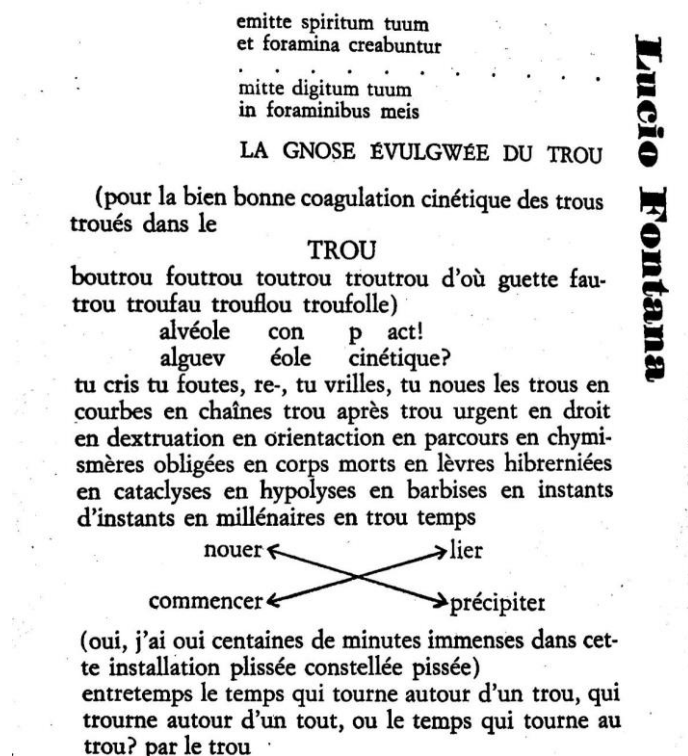
²⁵⁸ U. FRACASSA, «Il gesto era un fatto penoso». *Villa, l’arte, la scrittura*, «La Rivista di Engramma», 145, 2017, pp. 135-153: 149.

²⁵⁹ F. FERGONZI, *Lessicalità visiva dell’italiano: la critica d’arte contemporanea 1945-1960*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1996, p. XXVIII.

²⁶⁰ Per un’analisi dei meccanismi stilistici ed estetici degli *Attributi*, cfr. soprattutto L. STEFANELLI, *La parola sfigurata. Gli Attributi dell’arte odierna di Emilio Villa come «teatro della crudeltà»*, in *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, a cura di R. Gasperina Geroni e F. Milani, Pisa, ETS, 2018, t. II, pp. 143-160. Per i rapporti con i pittori americani, cfr. invece A. TAGLIAFERRI, *Emilio Villa e la riscoperta dell’America da Rothko a Duchamp*, in ID. e C. PORTESINE, *Emilio Villa e i suoi tempi. Finestre per la monade*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 21-42.

trova il suo più esaltante capitolo nella scrittura di Roberto Longhi»²⁶¹. Villa ripudia con sdegno gli strumenti della filologia e dello storicismo, le cui «mani paralitiche» non riescono più a toccare la novità bruciante degli oggetti. Parlare d'arte, secondo Villa, significa ormai e soltanto riconoscere una «spalancata Alleanza» tra liberi creatori²⁶², senza coprire le superfici con il *cellophane* dogmatico della parafrasi.

In alcune pagine degli *Attributi*, l'ideogramma-calligramma sostituisce di peso la consueta refertazione critica – in particolare, per Mark Rothko (1953), Giuseppe Capogrossi (1953), Barnett Newman (1952), Jackson Pollock (1950), Clyfford Still (1956), Lucio Fontana (1961), Piero Manzoni (1960) e Cy Twombly (1957 e 1960)²⁶³. Spesso la vicinanza analogica si raggiunge, dunque, attraverso un'emulazione grafica e procedurale, come accade per il *trou* di Fontana. Il proverbiale taglio viene evocato nominalmente e subito adottato come espediente tipografico per interrompere la prosodia e la *mise en page* del discorso 'critico'²⁶⁴ [Fig. 1]:



[Fig. 1]

²⁶¹ A. CORTELESSA, *Mostrare gli Attributi*, in E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, nuova edizione ampliata a cura di A. Tagliaferri, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 435.

²⁶² VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 173.

²⁶³ I passi si trovano, in ordine di nominazione, alle pp. 12, 15-17, 22-24, 70-71, 199-191, 102-111, 117-120 e 124-131.

²⁶⁴ Ivi, p. 102.

Le frecce squarciano la dizione, aprendo una ferita eonica degli opposti, dove «nouer» e «précipiter» si respingono e si implicano a vicenda in un ‘precipizio intrecciato’.

Nel caso di Twombly, le parole vengono disposte in gruppuscoli separati, a orientare graficamente lo strascico dei segni-macchie²⁶⁵. Il passaggio dal francese all’italiano segna, invece, l’abbandono del calligramma a favore di allusività para-ecfrastica. Gli sfondi di Twombly vengono descritti come un «bianco | che gronda come inquietudine | organica», una superficie biomorfa su cui le «pigmentazioni» si solidificano come «irrorazioni | preconettuali»²⁶⁶. Gli alfabeti tracciati da Twombly diventano, così, una «scrittura | germinante» che si contrappone alla «pagina giuridica», al foglio-stele della Legge. Nei versi alternativamente segnici e metaforici di Villa possiamo individuare, insomma, due direttrici prioritarie nel trattamento dei contenuti astratti: da un lato, il tentativo di replicarne tipograficamente l’indistinzione e, dall’altro, la volontà di interpretarli in chiave simbolica, con similitudini esportate, perlopiù, dal campo medico, psicoanalitico o biologico. La storia dei quadri astratti è, insomma, un’avventura di virus, metastasi, eiaculazioni e transfert. Se, al cospetto di queste opere, «nessuna lettura convenzionale è più pre- | vista o accettabile o augurabile»²⁶⁷, il lessico dovrà scavallare nel dominio collaterale della patologia, del sacrificio e del sogno. Come «cy si separa dal codice» e «non propone argomenti né simula visioni»²⁶⁸, le parole del critico-poeta dovranno *dire* le cose senza adornarle con il vezzo dei tecnicismi disciplinari. Per Villa, il discorso è complicato dal fatto che qualsiasi quadro viene trattato come accidente o protesi della propria stessa scrittura, in un autentico «trapianto di voce, di parola, da un corpo ad un altro corpo»²⁶⁹. A margine degli espedienti deittici, che rischiano di ridursi a frecce segnaletiche per rispettare esteriormente (e, spesso, ironicamente) una committenza, per Villa conta la restituzione «evocatoria» di un processo²⁷⁰, una «lettura che contenga, negandoli e sciogliendoli, gli esiti visivi» di ciascun pittore²⁷¹.

Se è impossibile aggirare il fantasma di Villa, bisogna riconoscerne al contempo la posterità sterile, l’impossibilità di produrre un imprinting paterno nella discendenza. Lo stile, i tic, l’esorcismo laicamente sacrale sono stati emulati ormai da diverse generazioni di figli – e sarà utile, prima o poi, sottoporre queste scritture a un serio test filologico della paternità. Questa forma di allucinata osmosi tra poesia e astrazione, che non somiglia né a una diagnosi ecfrastica né a una ricreazione pindarica dell’oggetto, sembra destinata, infatti, a non avere alcuna ricaduta ereditaria, producendo, invece, una

²⁶⁵ Ivi, p. 124.

²⁶⁶ Ivi, p. 125.

²⁶⁷ Ivi, p. 127.

²⁶⁸ Ivi, p. 125.

²⁶⁹ Ivi, p. 172.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Ivi, p. 170.

proliferazione di scritture asfitticamente oracolari, in cui la gesticolazione liturgica dimentica l'oggetto, e il quadro astratto diventa il pizzino di una Sfinge orfana di significato.

1.3. Nanni Balestrini

Spostandoci nel campo interdisciplinare del Gruppo 63, l'interesse dei Novissimi per l'anti-figurazione è un argomento fin troppo decantato nei resoconti archivistici sugli anni Sessanta. Oltre agli esordi sulle riviste del «MAC» («Movimento d'Arte Concreta»)²⁷², è sufficiente ricordare qui il numero monografico del «verri» dedicato proprio all'*Informale* (3, 1961)²⁷³ e, soprattutto, le poesie di tre Novissimi (Nanni Balestrini, Elio Pagliarani e Antonio Porta) apparse nella plaquette su *Piero Manzoni* pubblicata da Scheiwiller nel 1967²⁷⁴. Almeno inizialmente l'interesse per le pratiche di decostruzione e azzeramento della referenzialità veniva assunto in forme proiettive dai Novissimi e dai loro critici di riferimento – sebbene la «poesia informale»²⁷⁵ di *Laborintus* avesse rappresentato un'opzione decisamente minoritaria e transitoria nel percorso stilistico del Gruppo.

Prescindendo dai futuri 'riallineamenti figurativi'²⁷⁶, nella produzione neoavanguardista abbondano comunque le poesie dedicate ad artisti astratti. Per citare soltanto il caso di Balestrini, in una sezione di *Ma noi facciamone un'altra (1964-1968)* intitolata *Perimetri*, troviamo un omaggio a Enrico Castellani²⁷⁷ e uno a Lucio Fontana²⁷⁸. In entrambi i casi, il contenuto dei versi è un 'collage *trouvé*' di frasi campionate, con ogni probabilità, da un saggio sulla rifrazione della luce e da un

²⁷² Per approfondire la questione, rimando alla ricostruzione di F. MILONE, *I novissimi nei Documenti d'arte d'oggi del MAC*, «Per Leggere», XIII, 24, 2013, pp. 71-89.

²⁷³ Interessante anche l'aggiornamento storiografico del tema nel numero *Dopo l'informale*, apparso due anni dopo («il verri», 12, 1963).

²⁷⁴ Cfr. J. NINNI, *PMP (Piero Manzoni e la poesia)*, «Poetarum Silva», 12 maggio 2013: <https://poetarumsilva.com/2013/05/12/pmp/> e CORTELLESA, *Una violenta fiducia. I Novissimi con Piero Manzoni*, «alfabeta2», 4 maggio 2014: <https://www.alfabeta2.it/2014/05/03/violenta-fiducia-i-novissimi-piero-manzoni/> (ultimo accesso 25.10.2023).

²⁷⁵ Lo stesso Sanguineti preciserà poi che «in realtà, fin dagli esordi, l'idea di una poesia informale era una metafora e, come l'informale pittorico, era un modo estremamente formalizzato di organizzare il discorso» (F. GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1993, p. 161).

²⁷⁶ Nel febbraio del 1965, in un saggio sulla *Figurazione "novissima"* pubblicato su «Marcatrè», Maurizio Fagiolo Dell'Arco aveva paragonato le ricerche dei Novissimi a quelle di pittori come Schifano, Angeli e Adami. Per seguire il passaggio «dalla Prefigurazione alla Nuova Figurazione», cfr. i saggi di A. CORTELLESA, *Le buone macchie di melma. Sanguineti dall'Informale alla Nuova Figurazione*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, a cura di M. Berisso ed E. Rizzo, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 329-347; F. FASTELLI, *Dalla Prefigurazione alla Nuova Figurazione (1951-1963): Sanguineti, i Novissimi, le arti visive*, in *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, a cura di T. Spignoli, Pisa, ETS, 2018, pp. 211-234.

²⁷⁷ N. BALESTRINI, *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete, volume primo (1954-1969)*, Roma, DeriveApprodi, 2015, pp. 290-291. Balestrini dedicherà a Castellani anche un altro componimento (*Enrico Castellani: superficie infinita*), costruito come un calligramma a zig zag nello spazio (ID., *Caosmogonia e altro. Poesie complete, volume terzo [1990-2017]*, Roma, DeriveApprodi, 2018, pp. 74-78). A distanza di oltre trent'anni, Balestrini insiste soprattutto sulla questione della temporalità, una sorta di deformazione immobile che «viola la casualità | nel tempo» facendolo «piegare» su se stesso (ivi, p. 74).

²⁷⁸ BALESTRINI, *Come si agisce*, cit., p. 292.

trattato di embriologia, per la presenza, rispettivamente, di allusioni ai «raggi incidenti e riflessi» e alla «blastula» o allo «spermatozoo fecondante». Se il bricolage d'autore non consente di stabilire alcuna referenzialità diretta tra parole e immagini, dal punto di vista tipografico, invece, Balestrini cerca una continuità tra la formattazione della pagina e lo stile dell'artista. In particolare, nel «perimetro» per Fontana le parole sembrano disporsi nello spazio come uno dei *Concetti spaziali* ovali realizzati dall'artista intorno al 1968 [Fig. 2]:

4

i qualsiasi s
mo con la seconda dom
ssiede sin dall'inizio un ass
osa determina il piano della prim
i della blastula con ciò che si svilu
a e l'altra tutta la destra dell'organi
unto in cui lo spermatozoo fecondante ent
ediano in modo tale che una delle due cellu
tutto naturale supporre che il piano della pr
o la prima divisione in due cellule dell'uovo f
ra nell'uovo definiscono un piano sarebbe del
econdato in un animale determina il piano m
pperà poi nell'animale questo asse e il p
le contiene in potenza tutta la sinistr
e polare che collega i poli vegetativ
simo compiuto e in secondo luogo c
pecie elevata dei protozoi po
a divisione cominciare
anda l'uovo d

[Fig. 2]

Inoltre, l'adozione di una semantica biologico-sessuale, anche in assenza di un collegamento cronachistico tra testo e quadro, funziona bene se rapportata a un artista su cui la metaforica sessuale godeva di una certa popolarità critica.

Nella poesia dedicata a Manzoni (*La gioia di vivere*) e riprodotta in coda ai *Perimetri*, l'astrazione contagia anche il linguaggio e la sintassi, sempre più franta e abitata dal vuoto: «tutti avevano in mano | in figurazioni questo movimento | lasciato vacante», in cui le «nozioni» sbriciolate sul foglio sono legate soltanto da un «elemento comune | di miracolo»²⁷⁹. Di fronte a oggetti senza referente, Balestrini sembra isolare e ripetere graficamente il «concetto» fondamentale attorno a cui si è tramandata la 'firma' dell'artista. Identificato il cuore della riconoscibilità di un autore, Balestrini lo celebra imitandone i *pattern* epidermici, senza lasciare spazio alla descrizione o all'allusività ecfrastica.

²⁷⁹ Ivi, pp. 307 e 308.

1.4. Cesare Vivaldi e Valentino Zeichen

Un discorso a parte meritano i versi di Cesare Vivaldi, critico d'arte e poeta ingiustamente 'invisibilizzato' nei bilanci scolastico-universitari sugli anni Sessanta²⁸⁰. Nella raccolta *A caldi occhi* (1973)²⁸¹ – e, in particolare, nella sezione ecfrastica delle *Occasioni dell'arte* – si allineano svariati componimenti indirizzati a pittori astratti²⁸², sebbene il grado di aderenza alla fonte sia, sorprendentemente, piuttosto basso. Ad esempio, nella *Fantasia per Giulio Turcato*, stampata nel 1971 dalla Foglio Editrice assieme a tredici serigrafie dell'artista²⁸³, Vivaldi immagina il pittore in forma di «uccello Turcato» che vola sulla città «con il motore spento». In questa ambientazione favolistica e teriomorfa, Turcato aspetta che «i bimbi si allunghino con i trampoli sino a lui». Mentre la biografia e l'evasione fiabesca intervengono a fare le veci dell'opera (rigorosamente assente e mai sottintesa neppure come fantasma citazionistico), l'artista si trasforma in un personaggio circense che, «con mosse da giocoliere», si allena in rotazioni «spettacolari e violente»²⁸⁴. La divagazione simbolista subentra e divora, letteralmente, l'opera e il suo artefice, in un curioso caso di *ghosting* ecfrastico della fonte.

Anche nella poesia dedicata a Roberto Barni (*Il minio*) il minerale impiegato dall'artista in alcune opere del 1969 viene sciolto istantaneamente in una metafora lirica: «Sai che il colore del minio | infiamma gli occhi al gabbiano | lanciato in volo | lungo la linea di galleggiamento del

²⁸⁰ Fanno eccezione gli studi pionieristici di B. CINELLI, *Cesare Vivaldi e il Gruppo 70: tra quadri e poesie*, in *La poesia in immagine / l'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, a cura di M. Corsi, F. Fastelli, M.C. Papini e T. Spignoli, Pasian di Prato, Campanotto, 2014, pp. 53-64; EAD., *Cesare Vivaldi e la giovane scuola di Roma alla Galleria La Tartaruga, 1957-1963*, in *Arte Italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, a cura di F. Fergonzi e F. Tedeschi, Milano, Scalpendi, 2017, pp. 53-67. Si veda anche la recente tesi di dottorato di G. BRANDINELLI, *Cesare Vivaldi pastore di parole (1925-1969)*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università degli studi di Roma Tor Vergata, tutor prof. S. Gallo, co-tutor prof.ssa B. Cinelli, XXXIII ciclo, anno accademico 2020/2021, e il capitolo su Cesare Vivaldi e la *Critica d'arte andando a capo* in C. PORTESINE, *La continuazione degli occhi. Ecfrasi e forma-Galeria nelle poesie della Neoavanguardia (1956-1979)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2024; in corso di pubblicazione.

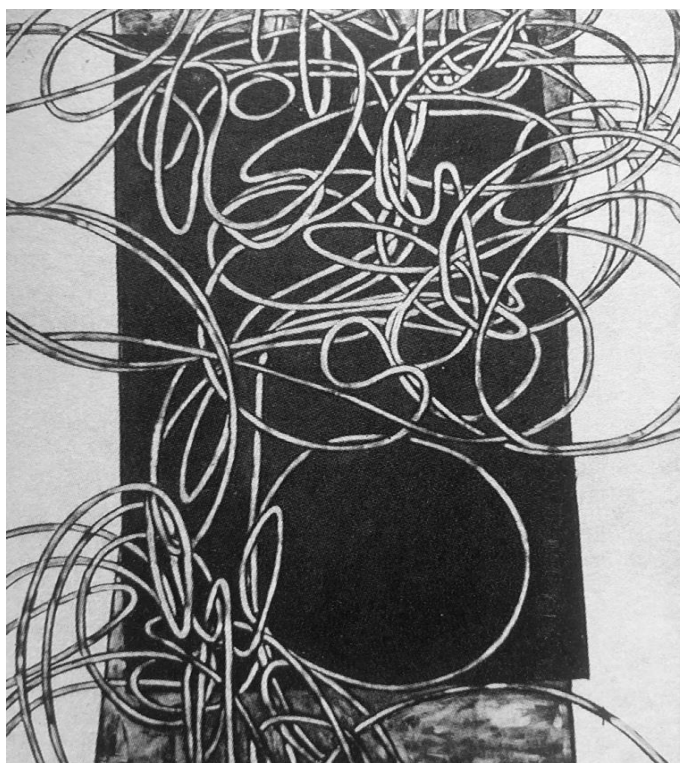
²⁸¹ Più difficilmente si potrebbe estendere il discorso a *Pietra di Assisi (1985-1987)* in cui le quattro poesie dedicate a Franco Angeli, Claudio Verna, Giulia Napoleone e Luigi Veronesi rispecchiano in modo piuttosto generico lo stile di ciascun pittore «non senza riferimento, comunque, al paesaggio e all'atmosfera umbri» (C. VIVALDI, *Pietra d'Assisi [1985-1987]*, Bordighera, Managò, 1988, p. 51).

²⁸² Per ragioni di economia argomentativa e di spazio, non è possibile commentare tutti i testi dedicati a quadri informali, di cui si è cercato comunque di offrire uno spaccato sinteticamente esteso. Per approfondire altre *Occasioni* plastiche, rimando a C. PORTESINE, *La continuazione degli occhi*, cit. Peraltro, la stessa esclusione di Vivaldi dalla rosa dei Novissimi era passata attraverso un poemetto dedicato ad Alberto Burri (*Il cortile del tempo*), che Balestrini aveva chiesto in lettura a Giuliani prima di pronunciare il 'gran rifiuto' (cfr. MILONE, "Queste e non altre". *Lettere e carte inedite*, Pisa, Pacini Editore, 2016). In questa composizione para-novissima, Vivaldi provava a sciogliere il periodo in un'autentica sintassi informale («Il cortile del tempo. Qualcuno chiama: cielo. [...] Che s'accenda una lampada! Noi stranieri e perduti in questa patria», VIVALDI, *Dettagli*, Milano, Rizzoli, 1964, p. 81). La matericità delle superfici di Burri veniva evocata soltanto marginalmente ma con un'attenzione per la referenzialità eccentrica rispetto ai futuri esperimenti delle *Occasioni dell'arte*: «la superficie terrosa dove non c'è dimensione diversa da una profonda estensione terrosa dove tutto può essere. | Fisso sguardo: i muri si scompongono in mufte erosioni disegni minuti salnitri. Passante tu chiedi un'altra misura dell'occhio» (*Ibid.*).

²⁸³ *Giulio Turcato*, tredici serigrafie e una poesia di C. Vivaldi, Macerata, Foglio Editrice, 1971.

²⁸⁴ ID., *A caldi occhi, 1964-1972*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1973, p. 63.

piroscafo?»²⁸⁵. Le incrostazioni della nave, su cui le piume dell'uccello si incollano «in una bolla di catrame e grafite», assomigliano per traslati allegorici ai «grovigli di materie fibrose e metalliche» di Barni. Questi gomitoli di linee vengono poi paragonati ad «arcipelaghi interiori» o agli «anelli di una catena che solca il deserto dello spazio | in progressione infinita», trasformando i viluppi della superficie in un dizionario di tropi²⁸⁶ [Fig. 3].



[Fig. 3]

R. BARNI, *Distanza*

(minio su tela, 140 x 200 cm, 1969).

Analogamente, nello *Scherzo per Antonio Sanfilippo* la dispersione puntinista delle macchie diventa il pretesto per rendere il testo un campo di elettrolisi poetiche: «tra un segno e l'altro segno», infatti, «passa l'aria, | e la pioggia | con un canto armonioso | scorre attraverso i colori»²⁸⁷. In questo nubifragio retorico la stessa «tela vorrebbe un cappello a larghe tese | per ripararsi» e per partecipare alle «danze delle divinità boscherecce | sfrenate dall'acquazzone». Il retroterra classicistico di Vivaldi antropomorfizza il quadro in una modella «nuda» che «arrossisce» se «la sfiora l'orecchio coperto di peli d'un fauno». Il referente, insomma, viene liquidato bruscamente all'inizio, nel riferimento

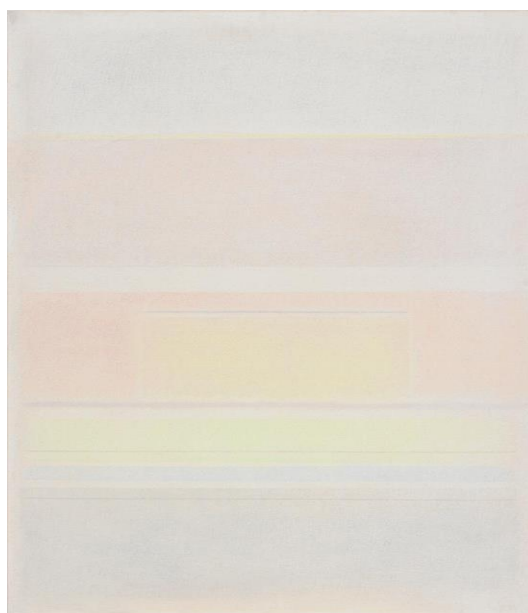
²⁸⁵ Ivi, p. 69.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Ivi, p. 71.

cursorio alla distanza tra un segno e l'altro. Subito dopo, l'immagine viene calata in un sostrato epico-lirico che appartiene al *parterre* del Vivaldi traduttore dell'*Eneide* piuttosto che al formalismo disincantato di Sanfilippo, a cui il poeta torna a rivolgersi ariosamente soltanto nel finale («Mantenendo il tuo sangue freddo | srotoli una lingua di spazio | curvo come la cupola d'un cielo stellato»)²⁸⁸.

Di fronte alle superfici diafane di Riccardo Guarnieri²⁸⁹, invece, Vivaldi inserisce il pedale della sordina e si misura con una scrittura soffice, a tinte pastello: la luce «si schiude» sulla tela come un «fiore iridato di teneri colori | venuto di lontano | con una fragile punta di vento primaverile» mentre, tra le geometrie imbiancate, s'intravede «un'alta figura silenziosa | accarezzata col pensiero»²⁹⁰. Pur partendo da un raddolcimento stilistico sostanzialmente emulativo, Vivaldi torna immediatamente a trattare la superficie come un pretesto su cui s'incista l'aneddoto o la divagazione: «il treno forse passerà tra due giorni | alla stagione incoronata di piante rampicanti | tremule nel primo chiaro. | “In carrozza, signori!”». Il legante con l'immaginario niveo della prima stanza viene recuperato nel verso finale, con l'immagine di una «mano di bianco» che compare, dietro l'orizzonte, a «coprire tutte le cose»²⁹¹ [Fig. 4].



[Fig. 4]

R. GUARNIERI, *5 strisce colore luce*, 95 x 95 cm, 1970.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ L'insistenza sulla pigmentazione e sugli effetti di luce si trova anche nella poesia dedicata ai monocromi gialli di Claudio Verna, in cui il colore viene paragonato a *Un giallo da medaglia*, attraversato da «una luce | che abita soltanto il vecchio continente, | ultimo scampolo di una pezza | di cielo arrotolata su necropoli e catacombe | ingorgate dal traffico» (ivi, p. 91).

²⁹⁰ Ivi, p. 81.

²⁹¹ *Ibid.*

Per paradosso, insomma, al maggior grado di professionalizzazione dello scrivente corrisponde uno spiazzante disinteresse per l'opera 'in sé'²⁹². Per Vivaldi la scrittura in versi funziona come un laboratorio autonomo, in una straniante collisione tra aspettative (referenziali) e contenuti (lirico-biografici).

Impossibile non citare, infine, l'ecfrasi dilagante di Valentino Zeichen²⁹³, autore di polimorfe *Galerie* in versi e di alcuni componimenti consacrati specificatamente all'arte astratta. Tra questi, ricordo soprattutto il testo su *Alberto Burri*, raccolto nella *Pinacoteca di Pagine di gloria* (1983)²⁹⁴. Qui il resoconto biografico orienta la poesia verso una decodifica terapeutica: l'*imprinting* dei sacchi nascerebbe dal periodo della «prigionia americana», quando il pittore «vide le murate monocrome | delle navi da guerra | attaccate dagli agenti della corrosione». Negli «avvolgimenti in tela di juta» e nei materiali d'imballaggio, Burri ha intuito l'«estetica del futuro», sublimando creativamente il trauma della detenzione. Partendo da un innesco proiettivo («ebbe emozioni da diario | dinnanzi alla carta catramata»), Burri è riuscito ad allestire «un museo per soldati» donando alla storia dell'arte un'«espressività repellente» e «scontornata dei riferimenti naturalistici». La rimarginazione estetica di una ferita individuale viene enunciata didascalicamente da Zeichen come la forza motrice che è servita a Burri per «dimissionare la tavolozza dei colori» e «cancellare la tradizione». Alla visione diretta di un'opera o di un ciclo di opere, Zeichen sostituisce una giustificazione di buon senso psicoanalitico. Ancora una volta, il contatto con il centro vuoto del quadro viene differito fuori dalla cornice, come se il contravveleno all'arte astratta fosse una miscela di transfert e di caratteristiche tecniche del prodotto. Come ha scritto Claus Clüver, «such “non-representational” artworks relied entirely on the medium's *materials* [...] and *techniques*», trasformandosi in oggetti-senza-contenuto, «meaningful in their own right even though it might be difficult to express such meanings in words, because they involved of visual materials and structure that rely on a non-verbal semiotics»²⁹⁵.

In questo contesto sarà utile menzionare anche la poesia intitolata *Carla Accardi. Come il genio equanime di Noè inventò il Naturalismo pittorico e l'arte astratta*²⁹⁶, un poemetto in sei stanze

²⁹² Vagamente più preciso e referenziale il testo dedicato a Gualtiero Nativi, *La musa dell'astronomia*. Di fronte alle vernici sature di Nativi, infatti, Vivaldi evoca la scelta di «colori inestinguibili» simili alle «tinte delle gocce che cadono ad una | ad una» (ivi, p. 72). Anche l'impostazione scientifica delle similitudini, dall'astronomia alla matematica, trasmette il rigore scientifico di uno dei fondatori dell'astrattismo fiorentino – salvo poi sfociare nel lirismo encomiastico negli ultimi versi: «Poi lo vediamo piangere sconcolato | in mezzo ai ricordi, | contando i battiti del cuore del poeta | così difficile a tenersi | nel recipiente troppo piccolo del calcolo. | Gualtiero, la tua pittura prepara fuochi artificiali | in quel giocattolo pieno di vento che è Firenze» (ivi, pp. 72-73).

²⁹³ Cfr. le osservazioni di M.J. MAJERNA, *Frammenti di un rito mutilato. Analisi di Pagine di gloria di Valentino Zeichen*, «Enthymema», XIV, 2016, pp. 197-214.

²⁹⁴ V. ZEICHEN, *Poesie 1963-2014*, introduzione di G. Ferroni, Milano, Mondadori, 2017, p. 140. Il testo compare, separatamente, in una plaquette con una gouache originale a pieno foglio dell'artista stampata in quarantasette esemplari [Fig. 5] (C. ACCARDI, R. GIAGNI, V. ZEICHEN, *Armonie*, Milano, Arnoldo Mosca Mondadori, 2009).

²⁹⁵ C. CLÜVER, *A new look at an old topic: ekphrasis revisited*, «Todas as letras», XIX, 1, 2017, pp. 30-44: 31-32.

²⁹⁶ ZEICHEN, *Poesie*, cit., pp. 464-466.

confluito in *Casa di rieducazione* (2011). In una fantasiosa cosmogonia della pittura dopo il Diluvio, Zeichen prova a spiegare l'apparente eccentricità dell'arte astratta rispetto al «campionario della giungla | imbarcato nell'Arca di Noè»²⁹⁷. Tra i più canonici esemplari forgiati dalla «poetica del Naturalismo», infatti, si nascondevano già i «parassiti, i vispi microrganismi: | insetti, batteri, virus» che solo il «microscopio» dell'astrattismo sarebbe riuscito a scandagliare²⁹⁸. Dopo questo *fiat* biblicoplastico, Zeichen fornisce al lettore alcune sommarie informazioni bibliografiche, evocando anche il nome del gruppo astrattista (*Forma 1*) di cui fece parte Accardi, assieme a Consagra, Dorazio e Attardi. Soltanto nella stanza finale Zeichen abbozza qualche allusione al suo stile, paragonato a un «viaggio a ritroso attraverso | il cordone ombelicale delle | stazioni della filogenesi, | fino alla stanza dei giochi dell'Arca»²⁹⁹. La metafora iniziale serviva, dunque, a far convergere l'attenzione sul lato 'archeologico' di questi animaleschi poligoni che, se da un lato sembrano additare ai paradisi azzerati e trasparenti della fantascienza, dall'altro affondano le proprie radici in un tribalismo primordiale dei segni. [Fig. 5]



[Fig. 5]

C. ACCARDI, R. GIAGNI, V. ZEICHEN, *Armonie*, Milano, Arnoldo Mosca Mondadori, 2009.

²⁹⁷ Ivi, p. 464.

²⁹⁸ Ivi, p. 465.

²⁹⁹ Ivi, p. 466.

L'operazione di Zeichen si attesta, insomma, a metà strada tra l'ecfrasi liricamente digressiva di Vivaldi e l'enucleazione villiana di significanti grafici che la poesia ha il mandato di ricondurre alla loro ribollente origine.

La casistica andrebbe estesa, naturalmente, ad altri poeti e precursori 'collusi' con la descrizione dell'astratto. Si dovrebbe citare, ad esempio, Angelo Maria Ripellino e la sua *Epistola al Signor Perilli*, pubblicata in *Non un giorno ma adesso* (1960)³⁰⁰, con copertina e disegni dello stesso Perilli. Anche in questo caso il poeta svia l'osservazione dalla superficie geometrica alla persona figurale dell'artista. Il lavoro di Perilli, infatti, viene paragonato alle «storie di cubi e di rombi, | di soldatini-lineette, di lune-triangoli | che affascinavano la nostra infanzia». Il cortocircuito tra biografia e superfici prosegue nei versi successivi, dove Ripellino reinventa la quotidianità epica di Perilli che, «con un sacco di spatole e di squadre», partiva all'alba «su un tram sgangherato | verso l'estuario degli arabeschi, [...] e con la lancia-pennello imbrattava l'effigie | d'un mondo che agli altri appariva | come un pollastro spiumato». Prometeo della periferia metropolitana, Perilli viene apostrofato addirittura come l'artista che ha riportato il fuoco dell'arte alla tribù dei contemporanei-«selvaggi», che vivacchiavano indossando il tribalismo di «squallide maschere | sferzate a sangue»³⁰¹.

Naturalmente, si potrebbero nominare molti altri autori esclusi da questa selezione, da Francesco Leonetti³⁰² a Leonardo Sinisgalli³⁰³ ed Elio Filippo Accrocca³⁰⁴. Gli esempi scelti in questi

³⁰⁰ A.M. RIPELLINO, *Non un giorno ma adesso*, Roma, Grafica, 1960, pp. 63-64; il testo era precedentemente apparso in «L'esperienza moderna», 3, 1957, p. 19.

³⁰¹ RIPELLINO, *Non un giorno ma adesso*, cit., p. 64.

³⁰² Leonetti ha dedicato una poesia (*Scultura*) ad Arnaldo Pomodoro, inclusa in una serie di testi incentrati sull'«ambiente dell'arte» (F. LEONETTI, *Percorso logico del '960-1975*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 52-54). Qui troviamo una resa quasi didascalica dell'alternarsi di «pieni» e «vuoti» nelle sculture di Pomodoro, che si fanno messaggere di una «realtà incerta» su cui l'artista può intervenire «scagliando | figure del mondo originale e insieme futuro» (ivi, p. 353). Le allusioni a un'utopia della creazione servono a mantenere un legame esplicito con la militanza di Pomodoro, che diventa prioritaria rispetto a una descrizione referenziale della scultura. La poesia per Pomodoro, intitolata originariamente *Periodo*, era stata pubblicata nel catalogo della prima personale di Pomodoro alla Marlborough Gallery di Roma (febbraio-marzo 1965). Per approfondire il rapporto tra Leonetti e Pomodoro, cfr. soprattutto E. LIMA, *Francesco Leonetti: seguendo l'arte lunga di Arnaldo Pomodoro*, «Letteratura&Arte», 19, 2021, pp. 161-186.

³⁰³ Nell'*Ode a Lucio Fontana*, confluita nell'*Età della luna (1956-1962)* (Milano, Mondadori, 1962), Sinisgalli rievoca un episodio autobiografico, per preparare (e per procrastinare) l'avvicinamento effettivo al pittore. Mentre Sinisgalli e Fontana si trovavano a Lambrate «un giorno d'estate | di 25 anni fa», assieme a Gatto, Cantatore e «forse Brogginì», in mutande e maglietta, mangiando una «michetta con prosciutto», Fontana aveva offerto la birra a tutti i commensali. Dopo questo aneddoto ironicamente vasariano, Sinisgalli dispensa alcuni giudizi elogiativi sul suo lavoro («Eri forte, eri franco, elegante, | eri già allora più grande di Arp», oppure «Avevi la nostra pazza | ammirazione, ti bastavano | i nostri giudizi inesperti»). A questo *check-up* completo della figura mitico-privata di Fontana viene aggiunta anche un'appendice sulla (s)fortuna critica dei suoi lavori: «Ora le tue bizzarrie, | i tuoi buchi, i tuoi tagli | vengono discussi con boria, | con filosofia da Argan, da Tapié, | da tutti, Apollonio, Barilli Crispolti». Del resto, ricorda Sinisgalli, Fontana disprezzava l'accademia e le sue «medaglie» al valore: «Ti basta l'antimateria, | l'antimondo, la non-poesia», in un finale di triplice negazione dell'oggetto.

³⁰⁴ Si potrebbe citare, ad esempio, *Proiezione di spazi*, la poesia dedicata ad Afro Basaldella (1973) (E.F. ACCROCCA, *Poesie: la distanza degli anni 1942-1987*, Roma, Newton Compton, 1988, pp. 106-107). Accrocca qui si pone di fronte all'irrepresentabilità dell'oggetto come un enigmista che non si rassegna a cercare l'«oggetto nascosto tra le crete ove s'incunea il tarlo | del nero/bianco o il colore immerso per contrasto». Astrazione diventa un sinonimo di preistoria ancestrale, in cui la «pennellata» è «sintomo, rapace memoria, | figurale scioltezza d'altri tempi». L'evocazione indistinta di questi geroglifici moderni si colloca «al limite di rupestri alfabeti», dove le macchie diventano «segni esperti di odierni

primi paragrafi hanno un valore meramente inventariale, funzionando come indicatori e *marker* di alcune tendenze generali. Dal calligramma imitativo di Balestrini al biografismo depistante di Vivaldi, dalla riscrittura oracolare di Villa al bignami cronistorico di Zeichen: le linee-guida isolate in questi primi raggruppamenti saranno ben presenti anche nelle poesie dei decenni successivi, suggerendo un *range* di possibilità tutto sommato non infinitive dell'ecfrasi astratta.

2. Astrarre il presente: gli anni Duemila

Congedato questo esercizio di archeologia novissima, proverò a interrogarmi su quei poeti che, pur essendosi esaurita la febbre storica dell'astrattismo, hanno continuato a dedicarvi cocciutamente ecfrasi romanzesche o poetiche. A differenza degli anni Cinquanta e Sessanta, però, incontreremo di rado delle scritture encomiastiche confezionate *ad hoc* per amici pittori o per giovani neo-astrattisti emergenti, come se non fosse possibile ripetere, lontani da quel primo *choc* percettivo, l'incontro stupefatto con la non-figurazione. Inceppatasi la felice «alleanza» sincronica tra operatori, ritornano i nomi manualistici e stancamente *mainstream* dei decenni precedenti, da Rothko a Fontana. Le 'occasioni dell'arte' sono state precocemente sostituite da un canone fai-da-te deliberato a tavolino, a seconda del gusto e del macrotesto entro cui vengono riversate le singole poesie³⁰⁵. Nell'esplosione digitale dei supporti e dei *possibilia* digitali, è come se si assistesse a un imprevisto rimpicciolimento del dicibile e del guardabile: il museo espanso della Rete riconferma, per paradosso, la popolarità degli astrattisti 'vip', in una imprevista chiusura a doppia mandata del canone extravagante.

A un diverso oggetto di studio dovrà corrispondere un aggiornamento della dotazione metodologica: in questa seconda sezione, la campionatura seguirà, dunque, un criterio ben più lasco ed estensivo, orientandosi verso la nomina del maggior numero possibile di esempi. Nella liquidità bulimica del mercato e del canone attuale, infatti, diventa prioritario offrire anche una mappatura schiettamente inventariale del fenomeno, includendo autori di generazioni e orientamenti stilistici eterogenei e mettendo in tensione le rispettive controproposte astratte, in un mosaico di soluzioni desuete e imprevisti scardinamenti.

2.1. Un inventario cronologico di esempi

Lo spoglio compilativo delle occorrenze si può inaugurare con il nome di Antonella Anedda e, più precisamente, con un passo in prosa tratto da *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare*

primitivi». Per Accrocca, insomma, le superfici astratte vanno interpretate come archetipi collettivi provenienti da un tempo abissale e ciclicamente ritornante.

³⁰⁵ In questa sezione citerò alcuni casi di studio di cui mi sono già occupata, esclusivamente dal punto di vista macrostrutturale, in PORTESINE, «*Macrotexit strategy: gli anti-Canzonieri ecfrastici*», «Configurazioni», 3, 2024; in corso di pubblicazione. I due saggi costituiscono idealmente un dittico sui rapporti tra parola e immagine nei libri di poesia contemporanei, a cavallo tra ecfrasi e forma-*Galeria*.

mondi (2009). Nella sezione dei *Ritratti* troviamo, infatti, un tributo a *Mark Rothko*³⁰⁶, dove Anedda imposta un intenso cortocircuito bio-artistico tra i colori delle ultime tele e l'abisso depressivo di un artista che, dopo qualche mese, si sarebbe suicidato:

L'incupirsi della tavolozza è l'incupirsi della vita? le immagini dell'esistenza infittiscono dentro il buio dei quadri? Il nero è anche quello degli occhi che si chiudono per i sonniferi e l'alcool, [...] di un colore che si ritrae e contrae in quella tela che è mare e pozzo, orizzonte e profondità?³⁰⁷

Il discorso di Anedda non implica, tuttavia, un mero appiattimento biografico ma una sorta di assorbimento metabolico della vita e della «persona fisica» dell'artista nella sua opera: «da un certo punto in poi» entrambe «virano verso il silenzio, da un certo punto in poi non si sottraggono più al rischio del vuoto»³⁰⁸. I colori di un pittore sono, letteralmente, impastati con gli scarti di lavorazione della sua esistenza: nelle grandi tele di Rothko «ci sono pesantezza e profondità, fatica (anche fisica), cose unte, odori, fruscio di pennelli, tocco di spatola, rumore di barattoli rovesciati. C'è un corpo che ruota e si allontana»³⁰⁹. Il portato emotivo del quadro arriva a «corrodere» lo sguardo e il tempo dell'osservatore: nelle tele di Rothko, infatti, «noi siamo questo disfarsi», la «solitudine di ogni preghiera» e quelle macchie in cui, all'improvviso, si «riesce a placare il groviglio di dolore dei corpi, l'indifferenza della natura»³¹⁰. Nel suo scansare la *silhouette* umana, Rothko «rende la storia al suo dolore, al suo smarrimento e racconta per grumi e lampi» con una potenza, imprevedibilmente, ancor più sentimentale ed empatica³¹¹. Le descrizioni di Anedda diventano, così, ecfrasi di un 'sentimento sul quadro' e delle sue potenzialità di convertire il «dettaglio» in un archetipo fragilmente collettivo: «le ultime tele di Rothko sono garze imbevute di dolore», del nostro dolore³¹².

Nella raccolta *Nominazioni* di Alessandro Raveggi (2016) si può isolare un'intera sezione consacrata monograficamente alle superfici di Cy Twombly (*Twomblies. Ecfrasi per alcune opere di Cy Twombly*)³¹³. Raveggi conduce qui un'operazione di raffinato bilanciamento tra l'assunzione referenziale di singoli spunti iconografici e la ricreazione di un immaginario fieramente

³⁰⁶ A. ANEDDA, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, pp. 113-123.

³⁰⁷ Ivi, p. 113.

³⁰⁸ Ivi, p. 117.

³⁰⁹ Ivi, p. 119.

³¹⁰ Ivi, pp. 120-121.

³¹¹ Ivi, p. 123.

³¹² Ivi, p. 129.

³¹³ A. RAVEGGI, *Nominazioni. Poesie dal ritorno*, Borgomanero, Ladolfi, 2016, pp. 49-58. Alcune di queste poesie, impaginate assieme alle opere di Twombly, sono state pubblicate online su «Le parole e le cose²» (*Twomblies*), 29 gennaio 2015: <https://www.leparoleelecose.it/?p=17627> (ultimo accesso 25.10.2023).

complementare. Ad esempio, di fronte al viluppo di linee di *Libation of Priapus*³¹⁴, la scrittura di Raveggi mette in tensione un dato reale («Quel gran gorgo sfilacciato e maligno»), la sua appropriazione soggettiva («sulla fronte *mia*») e una lettura simbolica del titolo («è la colpa infetta, grondante, | delle consuete cene pranzettini [...] | nella *libagione* dei nostri ocelli»). [Fig. 6]



[Fig. 6]

CY TWOMBLY, *Libation of Priapus*,
mixed media on paper, 167 x 119 cm, 1982.

La deformazione patogena della macchia (il «grondare del mostro peloso», il «gorgo di domande» del «mostro distratto») viene interpretata come un'allegoria delle inquietudini familiari latenti nelle occasioni festive («la rabbia assoluta di un Ferragosto | passato quasi a ucciderci», con l'anticipazione del titolo di un'altra opera di Twombly, raccontata in *Ferragosto, I, 1961, Roma*³¹⁵). L'ecriasi di Raveggi tiene insieme l'innescio figurativo, la dimensione paratestuale del titolo³¹⁶ e l'invenzione di una storia – sempre 'teleguidata', però, dall'immagine e dal testo. La volontà di aderire creativamente alla scena viene denunciata anche da alcune insistenze deittiche: «Questa è la scena» si legge, ad esempio, nell'incipit del terzo componimento³¹⁷, a cui segue una decodifica minuziosa delle chiazze

³¹⁴ RAVEGGI, *Nominazioni*, cit., p. 49.

³¹⁵ Ivi, p. 51.

³¹⁶ Come ha scritto Emily Bilman spiegando la transizione dal figurativo al non figurativo, «a painting's title orients the viewer toward the idiosyncratic artistic space and time represented by the painter» (E. BILMAN, *Modern ekphrasis*, Bern, Peter Lang, 2014, p. 38).

³¹⁷ RAVEGGI, *Nominazioni*, cit., p. 51.

rosse, lette alla stregua di «corpi tutti lì | protesi dopo il crash» di un incidente. A partire dal centro focale della tela (un cerchio simile a un «Occhio»), Raveggi organizza il *plot* come se fosse un atto di voyeurismo dell'«Orrore»: lo sguardo dello spettatore accorso sul luogo del delitto «gronda» di eccitazione e, addirittura, di competizione *splatter* («Sarò arrivato primo alla tragedia?»). Gli «organi più sanguigni» delle vittime si dispongono attorno alla retina «pretenziosi, impettiti», come gli attori di un siparietto macabro di cui gode chi «sta a crogiolarsi dell'umanità | per troppo tempo, a succhiarla». Il finale, tra parentesi e corsivo come una didascalia teatrale, interviene a commentare fuori scena questa profanazione visiva: «(L'hai vista, la scena, l'incidente, eh? | Ora puoi tornare a casa, / organo salvo, spugna prosciugata di vita)»³¹⁸. La violenza abita lo sguardo sadicamente desiderante di questi paparazzi della morte, e anche il sopravvissuto (con cui si identifica l'osservatore efrastico) ha conservato intatti gli occhi e gli organi ma non 'sente' più la realtà. Anche in Raveggi la traduzione poetica mantiene un grado di allucinatoria fedeltà alla fonte: la descrizione segue pedissequamente il percorso delle macchie e, registrandole, le legge con amorevole lucidità d'effrazione. La fedeltà filologico-visionaria di *Twomblies* non è esente, tuttavia, da digressioni anti-referenziali, in particolare negli inserti citazionistici. Ad esempio, nell'ultimo testo dedicato a *Ferragosto, III, 1961*³¹⁹, la disposizione delle macchie, complice la solita imbeccata del titolo, viene paragonata a un «gran ballo» organizzato al Cremlino, in cui «tutti noi risognati in una *middle class* | siamo ricoperti di piume» (fuor di metafora, le colorazioni vaporose che si notano nella parte sinistra della superficie). Il rimando è al romanzo incompleto di Curzio Malaparte, *Ballo al Kremlino*, pubblicato postumo nel 1971; Malaparte, peraltro, era già stato evocato nella sesta poesia («come notori cavalli malapartiani»³²⁰) – dedicata, peraltro, a «Christopher Marlowe», in un ulteriore ammiccamento extra-artistico. Intertestualità e citazionismo si frappongono così alla storia informale dei segni, inserendo un 'rumore di fondo' nel circuito di rimandi interni (e, in origine, puntualmente referenziali) al quadro.

La terza sezione di *Prova d'inchostro e altri sonetti* di Mariano Bàino (2017) si articola come una breve pinacoteca di testi efrastici³²¹, di cui uno (*Bleu*) scritto in occasione di «una mostra di peppe ferraro»³²², tra i fondatori del Collettivo Linea Continua Terra di Lavoro. Assieme a Bàino, peraltro, l'artista aveva già realizzato un libro miscelaneo (*Campo stellato*) con dieci acqueforti e

³¹⁸ *Ibid.*

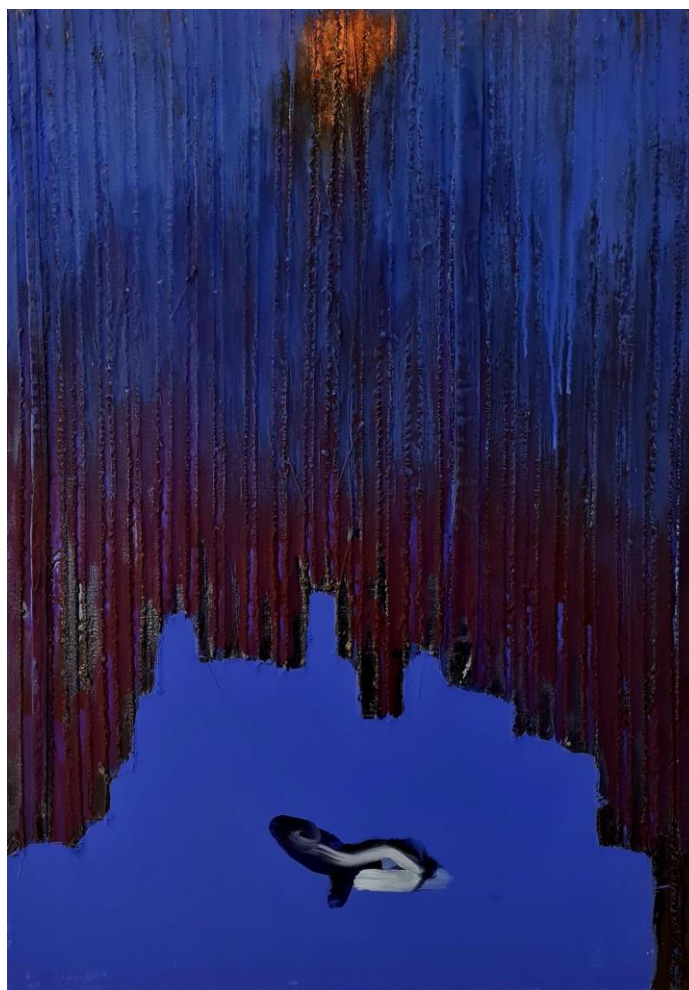
³¹⁹ *Ivi*, p. 57.

³²⁰ *Ivi*, p. 55.

³²¹ Come ha scritto Bàino, infatti, questo segmento «contiene perlopiù poesie d'occasione scritte su richieste di amici artisti per cataloghi, mostre, installazioni» (M. BÀINO, *Prova d'inchostro e altri sonetti*, Torino, Nino Aragno, 2017, p. 85), dal *Bestiario inquietante* di Mario Persico (*ivi*, p. 49) ai *Santi* di Gianfranco de Angelis (*ivi*, p. 56).

³²² *Ivi*, p. 61.

acquetinte realizzate da Ferraro e altri quattro artisti introdotte da una poesia di Bàino (*Lo Stellato*)³²³. In *Bleu* fin dal titolo viene mantenuto il nucleo essenziale dell'esposizione di Ferraro – una riflessione pittorico-scultorea sul colore blu³²⁴. Bàino si concentra soprattutto sull'emozione che può suscitare la contemplazione monocroma, dall'iniziale «quiete dell'azzurro» all'«invasione» che questo «chiarissimo | tono» genera se viene fissato a lungo. [Fig. 7]



[Fig. 7]

PEPPE FERRARO, *Blu*,
olio, tempera e ferro, 2005.

Occupando il corpo dell'osservatore-ospite, il blu s'incista «quasi fosse un passato», diventando un abito temporale del soggetto: «e clo-clo-cloc-chete acque di ore | sgocciano da un gran tempo dove i mali | dell'inazzurro azzurrano al finale», si legge negli ultimi versi. La visione diventa una memoria

³²³ M. CIARAMELLA, R. DALISI, P. FERRARO, L. MARINO ATELLANO, S. MAZZA, *Campo stellato*, con una poesia di M. Bàino, Nola, Il Laboratorio, 2002.

³²⁴ Desidero ringraziare Peppe Ferraro per il supporto bibliografico e per l'invio delle riproduzioni fotografiche di alcuni *Blu*.

azzurra, un modo per colorare il tempo – dell’osservazione e del proprio vissuto individuale. Del resto, come ha scritto Heffernan, un espediente per parlare di arte astratta è quello di forzare «its enigmatic taciturnity, by domesticating it, by turning it back into something representational, familiar, and narratable»³²⁵. Per Bàino, il monocromo assomiglia al retro di uno specchio che, non potendo riflettere un’immagine definita, restituisce la memoria di una mancanza. L’arte astratta è la forma più soggettiva di rappresentazione perché l’osservatore, cercando di denotare il vuoto, trova il ripostiglio abissale di se stesso, proiettando, su una tela che potrebbe dire ‘tutto’, il proprio, parziale e identitario, ‘qualcosa’. Nella *Nota* posposta alla raccolta, Bàino racconta di aver utilizzato la metrica del sonetto proprio per creare «oggetti per me urgenti, necessari e insieme *astratti*»³²⁶, bilanciando la *contrainte* della regola con «l’inevitabile aggrapparsi alla propria voce, l’unico luogo in cui trovare le parole»³²⁷. In *Bleu* sembra sciogliersi questa tensione tra astrazione e necessità, in cui l’osservazione ‘cieca’ diventa una profezia umana e collettiva, uno «sguardo dal nulla che sente accanto a sé gli altri sguardi»³²⁸.

Un’altra modalità di appropriazione del ‘non dato’ figurativo si può individuare nelle poesie di Marcello Frixione. Anche in questo caso, il testo è dislocato in una sotto-sezione ecfrastrica (*la galleria*) interna agli *ologrammi* (2001; ora in *Naturama [1981-2019]*)³²⁹. Qui, oltre alla consueta enumerazione dei titoli o dei contenuti più denotativi di ciascun pittore, dalla «marylin» di Warhol ai «razzi» di Lichtenstein, si assiste a un tentativo di micro-mimesi formale³³⁰. A differenza di Balestrini, tuttavia, l’emulazione non si gioca sul piano tipografico dei grafemi ma nella resa linguistica di uno stile, in una forma di *enargeia* creativamente parassitaria, senza alcuna velleità di agonismo tra immagine e descrizione.

Nella *galleria* di Frixione, l’astrattismo occupa uno spazio posizionalmente prioritario: inaugurato da un testo per Capogrossi, seguito da un dittico per Fontana, l’esercizio mimetico sembra carburare proprio grazie all’assenza di un contenuto referenziale esplicito. Di fronte alla *Superficie 305* di Capogrossi (1959), Frixione riassume il viluppo ossessivo di linee nella brachilogia di tre versi: «schema di superfici | in iterati nessi | èsplica emblemi di pseudo lipidi»³³¹. Dosando le parole ed evitando qualsiasi decorativismo sintattico, Frixione espone la tecnica iterativa di Capogrossi e ne offre, in parallelo, un’interpretazione simbolica: le ‘graffette’ che si attorcigliano sulla tela

³²⁵ HEFFERNAN, *Cultivating picturacy*, cit., p. 292.

³²⁶ BÀINO, *Prova d’inchostro*, cit., p. 83.

³²⁷ Ivi, p. 84.

³²⁸ Ivi, p. 85.

³²⁹ M. FRIXIONE, *Naturama (1981-2019)*, Salerno, oèdipus, 2021, p. 75.

³³⁰ Per un’analisi puntuale della sezione e delle strategie ecfrastriche di Frixione, si legga il saggio puntuale di M. BERISSO, «*Qui ne trascrive immagine nel verso*». *La galleria di Marcello Frixione*, in *Il Tempio delle Arti. Scritti per Lauro Magnani*, a cura di L. Stagno e D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2022, pp. 48-51.

³³¹ FRIXIONE, *Naturama*, cit., p. 75.

assomigliano a catene lipidiche, in un *pattern* debitore della genetica prima ancora che della geometria.

Analogamente, nelle poesie dedicate a due *Concetti spaziali* di Fontana, Frixione gioca sull'apparente sovrapposibilità tra opere nominate con lo stesso titolo e fondate sullo stesso meccanismo formale – una tela, perlopiù bianca o rossa, squarciata al centro da tagli verticali. L'effetto di ipnosi visiva viene accentuato dalla costruzione a dittico, in cui le parole si ripetono, diversamente giustapposte nello spazio o leggermente variate, a suggerire il format del 'tema e variazioni'³³²:

ordendo tesi lembi	gli stesi lembi offende
di vele rese a smalto	di lacche rese a smalto
divise lacche offendono	(se provvedute mende
gli strati che ritaglia.	a strappi ne ritaglia).

Frixione non si limita a enunciare il funzionamento effettivo del ciclo (una serie di superfici-vele interrotte dal taglio); lo stile interviene a farsi carico della ripetizione, trasmettendo un effetto di modularità variata, in bilico tra la nausea e il sollievo di ritrovare instancabilmente l'identico.

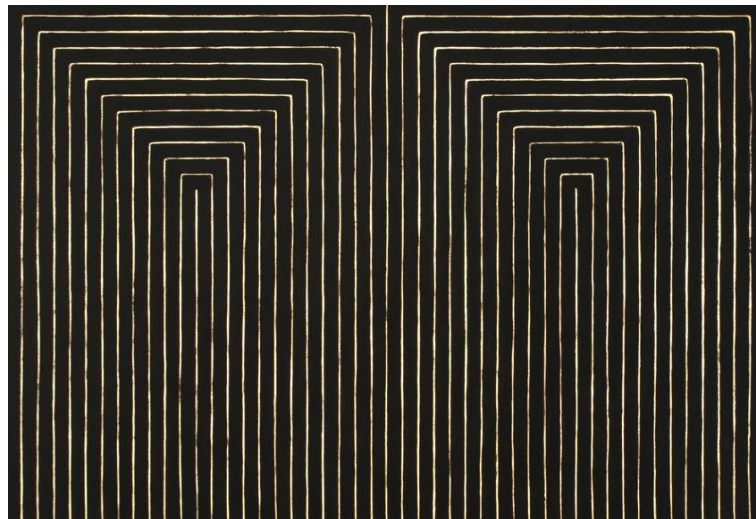
Lo stesso automatismo iterativo, circoscritto a una sola poesia, si incontrerà nella poesia per un *Untitled* di Carl Andre³³³. La *texture* 'a mosaico' delle opere di Andre viene resa attraverso una litania di elementi perlopiù deverbali («e lastre a lastre o piani o quadri làstricano | o grevi a lastre, a quadri | e cose, e rame – o nastri»). Rispetto alla ripetizione 'cellulare' di Fontana, qui prevale l'idea di una ricombinazione di tessere primarie, in un'essenzialità simbolica spogliata di qualsiasi rapporto con la materia e con il corpo. Anche l'espedito della ripetizione viene adattato, dunque, alla vocazione plastica di ciascun artista, in un pudore filologico per la conservazione della fonte. In questo «album di figurine» efrastiche³³⁴, l'astrattismo viene restituito alla sua essenza di puro atto visuale. Nella raccolta di Frixione – esempio raro, tra quelli campionati in questo studio – il quadro astratto rimane, comunque, astratto: la scrittura non interviene a salvarlo dall'assenza gravitazionale di referenzialità. Semplicemente, ne raccoglie le tracce, le strutture e, soprattutto, il loro nudo combinarsi sulla tela, senza una rasserenante ideologia dello sguardo che ne giustifichi, dallo scrittoio della letteratura, il movimento schizomorfo.

³³² *Ibid.*

³³³ *Ivi*, p. 78.

³³⁴ *Ivi*, p. 136.

Nella penultima uscita in ordine cronologico – le *Lacrime di Babirussa* di Riccardo Innocenti (2022) – troviamo, infine, una descrizione di *The Marriage of Reason and Squalor I* di Frank Stella (1959)³³⁵, nel contesto di un raggruppamento di quattro testi ecfrastici³³⁶. [Fig. 8]



[Fig. 8]

FRANK STELLA, *The Marriage of Reason and Squalor I*,
enamel on canvas.

Il quadro si presenta come un reticolo di linee labirintiche, in alto, che sembrano sciogliersi, al centro, in una pioggia di rette parallele. Innocenti trascura volontariamente la geometria dei segmenti per concentrarsi sull'«evidenza» quasi tautologica della superficie, un «oggetto fatto con le mani | per essere sé stesso» e per comunicare un messaggio trasparente («come se fosse possibile dire | niente a nessuno»)³³⁷. Rispetto a Frixione, in Innocenti prevale, insomma, l'*explication du cadre*, la volontà ragionativa e filosofica di rispecchiare il pensiero, l'istruzione e la prescrizione che accompagna qualsiasi progetto concettuale.

Un'ultima menzione merita, infine, la raccolta *Quinto Quarto* di Alessio Verdone (2023), giovane studioso, nonché artigiano in proprio, di materiali ecfrastici. Nel suo *Omaggio* a Edoardo Sanguineti – proprio l'autore di cui il 'Verdone critico' aveva scandagliato saggisticamente i

³³⁵ Non includo in questa rassegna l'ecfrasi di *Bed* di Robert Rauschenberg perché la presenza di un oggetto figurativo 'mangia' l'intera attenzione referenziale («Il letto è rifatto ma le lenzuola | sono semi-sfatte proprio come le trovi | nelle camere di molti hotel [...]. | Questo invece sa di notte | marcia», ecc.), rendendo l'uso pure materico e astratto dei colori accidentale rispetto all'esistenza di un effettivo contenuto (R. INNOCENTI, *Lacrime di Babirussa*, Varese, NEM, 2022, p. 44). Nella *Postfazione* all'anteprima pubblicata su «layout magazine», Bernardo Pacini ha scritto, infatti, che Innocenti «tenta attraverso un'analogia di rompere l'imbarazzo della descrizione illustrando le coordinate basilari dell'opera con tono quasi denotativo»: <https://www.layoutmagazine.it/4-ecfrasi-riccardo-innocenti/> (ultimo accesso: 20 ottobre 2023).

³³⁶ I testi, assieme alle rispettive immagini o video, erano stati pubblicati in anteprima su «layout magazine» il 14 maggio del 2021: <https://www.layoutmagazine.it/4-ecfrasi-riccardo-innocenti/> (ultimo accesso: 20 ottobre 2023).

³³⁷ INNOCENTI, *Lacrime di Babirussa*, cit., p. 43.

dispositivi icono-testuali³³⁸ –, il ‘Verdone poeta’ inserisce una parafrasi in versi di *Numero 110*, una tela astratta di Stefano Casati di cui mi occuperò *infra*. Con un periodare civettuolamente sanguinetiano, riscontrabile tanto nella coazione alla deissi («Eccomi ti mostro», «qui ti parlo») quanto nell’attorcigliamento anatomico-ecfrastico tra materia pittorica e corpo (gli schizzi-lacrime «che sono il mio inchiostro», «il mio corpo» che ormai «è una macchia erronea» e la chiazza rossa misinterpretata come il «mio naso rosso» che «lampeggia»)³³⁹, Verdone ‘appende’ una lettura astratta che è, soprattutto, un intelligente omaggio al metodo di un precursore. Tra i moduli tipici della descrizione ecfrastica, ritroviamo la citazione ammiccante del titolo, disciolto, però, nella colatura diegetica dell’autofinzione («qui ti parlo delle *mie centodieci volte* che ho tentato | di togliermi di dosso il grumo di lacrime picee»), nonché l’evocazione-appiglio ai colori sparpagliati sulla tela, trattati come se fossero oracoli esistenziali (dal «blu di equilibrio» al «verdastrò che sembra speranza»)³⁴⁰. Nel caso di Verdone, insomma, la resa dell’oggetto astratto diventa l’“ecfrasi della storia dell’ecfrasi astratta”, in cui il mediatore (Sanguineti) rappresenta, per metafora espositiva, il vetro protettivo che separa lo sguardo della contemporaneità dal non contenuto immemorabile dell’opera. Bucato l’appuntamento con il presente, l’occhio si aggrappa alla storia degli sguardi altrui, riempiendo le occasioni mancate del quadro con la pluralità delle distorsioni e degli intoppi di un’intera comunità scopica.

2.2. Raccolte o progetti collettivi

Uscendo dal perimetro delle raccolte individuali, possiamo menzionare almeno due casi di ‘committenza’ – o, meglio, di provocazione esterna – della risposta ecfrastica che includono esiti astratti. In particolare, si può ricordare il caso virtuoso della Casa Museo Boschi Di Stefano che, durante le restrizioni pandemiche del dicembre 2020, aveva ideato un modo per rendere virtualmente visitabili gli spazi del museo anche in quarantena. Al posto di un *tour* 3D, la regista Cristina Filippi aveva chiesto a undici poeti di «comporre un testo ispirato a un dipinto della collezione», realizzando alcune video-letture, proposte in appuntamenti settimanali sui social e riversate, poi, in un catalogo pubblicato dalla stessa Casa Museo³⁴¹. In questa *Galeria* ologrammatica troviamo ben quattro

³³⁸ Cfr. A. VERDONE, *Il caso Mauritshuis. Ekphrasis e soggetto nella poesia neofigurativa di Edoardo Sanguineti*, «Allegoria», XXXIII, 84, 2021, pp. 85-102 e ID., *Scrivere e descrivere: la pervasività dell’ecfrasi nella poesia di Edoardo Sanguineti*, «Italianistica Debreceniensis», 27, 2021, pp. 120-139. Nell’epigrafe a *Numero 110 – Omaggio a E. S.*, peraltro, viene citato proprio lo stesso verso sanguinetiano («prima di tutto, ti segnalo questo elementare scrivere- | descrivere. Edoardo Sanguineti, *Reisebilder* 23») selezionato da Verdone nel titolo di questo secondo contributo, a suggerire un produttivo rimbalzo tra le due ‘scritture’ ecfrastiche.

³³⁹ A. VERDONE, *Quinto quarto*, prefazione di P. Giovannetti, nota di M. Cappello, Roma, Edizioni Ensemble, 2023, p. 53.

³⁴⁰ Ivi, pp. 53-54.

³⁴¹ *Viceversa. Dalla poesia alla pittura*, a cura di C. Filippi, Milano-Udine, Mimesis, 2007, p. 7.

componenti dedicati a opere anti-figurative: curiosamente, quasi la metà dei poeti coinvolti, nel selezionare dall'inventario del Museo un oggetto da descrivere, ha optato, infatti, per lavori astratti. Biagio Cepollaro ha scelto una *Composizione* materica di Alfredo Chighine (1954), simile a un Burri tradotto in più svagati colori a pastello. I versi di Cepollaro si aggrappano alle poche forme riconoscibili – la «metà del cerchio» che «galleggia» a sinistra, il «graffio» al centro, la «luce» in alto – proponendo, a partire da questi affioramenti locali, delle equazioni ennesime tra linguaggio figurativo e ricodificazione verbale, in cui la «pietra» diventa tanto la «chiazza» quanto l'«asserzione», una «frase accanto all'altra | che non fa discorso»³⁴². In questo 'timballo' di codici conta soltanto la tenuta generale dei segni: la macchia è una «precaria | disfatta in equilibrio» dove, come si legge nel finale liricamente aforistico, «la forma è tenere insieme | la terra e la sua deriva». Il quadro di Chighine viene assunto come una lezione di struttura, un icono-bignami per rendere l'informe un principio alternativo d'ordine.

Nella *hit parade* delle opere selezionate per *Viceversa*, troviamo ben tre *Concetti spaziali*, rispettivamente descritti da Mariasole Ariot, Marilina Ciaco e Ana María Pedroso Guerrero. Nel primo caso, la scrittura di Ariot³⁴³ si concentra sui cerchi che bucherellano il rettangolo nero, simili a «minuscoli seni piantati che crescono nel buio» e a piccoli «soli» germinanti. In questa proliferazione di segni-sementi («bulbi conficcati nello spazio»), il foro si trasforma in un carotaggio terrestre, per estrarre dal «territorio nero» questo «aperto che sconfina». La nominazione esplicativa del titolo («crea *concetti* sulle dita») sembra legittimare Ariot ad allontanarsi dalla superficie reale del quadro, estroflettendone la scrittura nei territori immateriali del lirismo («Il verbo pronuncia il sangue biondo dell'estate», «torcendo il docile alla notte», «la lingua sconsecrata per la luce», ecc.). La riconciliazione parziale tra oggetto e sguardo si può ritrovare forse nelle allusioni al «sudario» e al «cretoso» che «ci ammutina», in un ritorno alla semantica iniziale della flora infera (il «terriccio», il «buio», l'«annerirsi» di questo 'noi' interrato «nella linfa», e così via). Il quadro di Fontana diventa un'occasione cromatica per parlare del «tacito argomento delle ombre», dei demoni che allignano nelle pieghe dell'umano³⁴⁴.

A partire da un *Concetto spaziale* simile per colore e per la presenza di fori circolari, Ciaco opera un processo di più radicale astrazione³⁴⁵: il quadro di Fontana viene assunto come un intercalare lessicale, nell'anafora quadruplicata di «se lo neghi, *concepisci*, se puoi», nonché come innesco filosofico – ma mai referenziale – delle diverse stanze. I versi di Ciaco spasimano verso un'esistenza che superi «l'idea di dio», una sorta di eone materico che infranga lo spazio e il tempo: un 'concetto

³⁴² Ivi, p. 14.

³⁴³ Ivi, p. 32.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ Ivi, p. 34.

spaziale', appunto, capace di racchiudere villianamente «gli attributi e le affezioni e nient'altro». Fontana ha aperto un varco all'impredicabile, un conglomerato gnostico dove sono ospitati i «pensieri singolari» e una percezione «incorrotta» che sospende persino le leggi della matematica, «della cui verità nessuno dubita». Una monade che, nel paradosso di Ciaco-Fontana, «pone l'esistenza della cosa | non la toglie». L'ovale forato di Fontana diviene, così, un caoscosmo di «assenze» e di complementari «infinità»: un'ecfrasi immersa nel bagno lessicale dei filosofi primi.

Contrariamente al dittico nero di Ariot e Ciaco, il *Concetto spaziale* scelto da Pedroso Guerrero dischiude uno sfondo bianco e una costellazione di forme geometriche colorate, lette dalla poetessa come una mappa cosmico-proiettiva della propria interiorità (il «mio universo» in cui il «tuo amore» rappresenta un «pianeta doppio | che racchiude nel suo centro di gravità | un istante eterno del mio universo»). La superficie di Fontana si trasforma in un esercizio di cartografia autobiografica, in cui a una descrizione effettiva delle «trasparenti azzurre pietre» disegnate su tre colonne si accompagna un costante cortocircuito identitario: «intensi e simmetrici i legami tra il *mio* universo, | il *tuo* amore e la luna» (probabilmente, l'unico cerchietto bianco riconoscibile nella disseminazione stellare di Fontana). La disposizione dei puntini agisce come Rorschach³⁴⁶ di una situazione amorosa, in cui la metafora cosmica – pur partendo da degli effettivi indizi grafici – diventa poi il simbolo esclusivo dei rapporti di attrazione gravitazionale tra io e tu: «Senza la luna, il moto rotatorio del mio universo sarebbe fugace | e non esisterebbero le maree. | Senza il tuo amore il moto rotatorio della luna sarebbe regolare e | non esisterebbero gli epicicloidii»³⁴⁷.

Nel microcosmo disciplinato dalla *contrainte* dell'inventario museale, l'operazione della Casa Boschi Di Stefano offre, insomma, un esempio di come, se interrogate con la sfida dell'astrazione, le voci contemporanee possano ancora rispondere con una sorprendente e differenziale reattività.

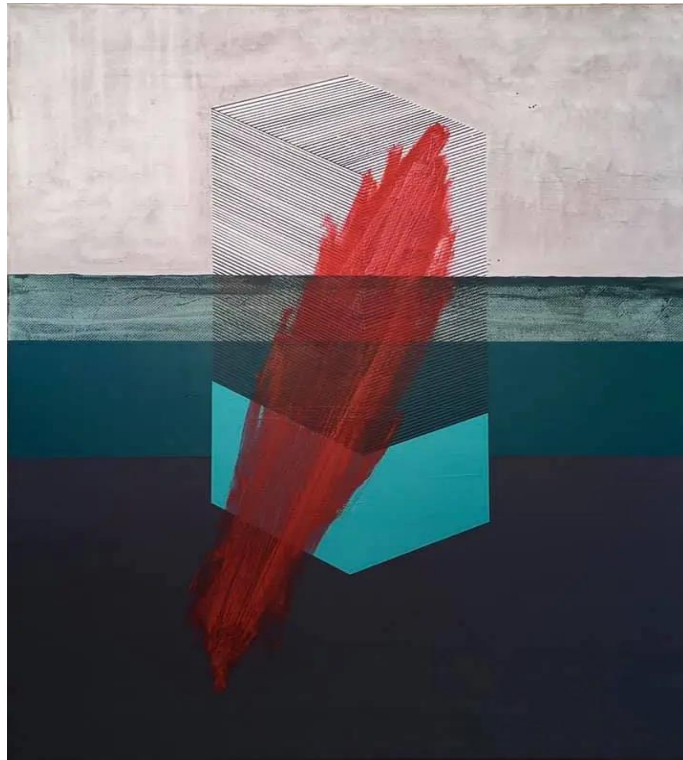
L'evento forse più rilevante ai fini del nostro discorso è, però, *La Galleria | Esperimenti sull'ecfrasi – astrattismo e narrazione*, un'iniziativa promossa tre anni fa da «layout magazine». La rivista, specializzata nelle contaminazioni tra parola e immagine, ha aperto una call chiedendo agli artisti, «con un modulo Google aperto a tutti, di produrre delle ecfrasi di due opere di artisti ancora in vita, giovani: tutte riconducibili all'ambito dell'astrattismo»³⁴⁸. Senza che i curatori prescrivessero «obblighi di alcun tipo, né limiti formali e sostanziali», gli autori coinvolti si sono misurati con l'esercizio di descrivere un'assenza, con esiti, ancora una volta, profondamente oscillanti. Per citare soltanto le ecfrasi del primo quadro (*Parallelepipedo e scarabocchio rosso* di Gabriele Romei) [Fig.

³⁴⁶ A proposito dei quadri di Richter, Heffernan dichiarerà che sono «pliable as Rorschach blots, capable of signifying anything that a block of words projects onto them» (HEFFERNAN, *Cultivating picturacy*, cit., p. 307).

³⁴⁷ *Viceversa*, cit., p. 34.

³⁴⁸ La selezione dei testi, preceduta dalla riproduzione delle due opere astratte, si trova al seguente link: <https://www.layoutmagazine.it/la-galleria-quattro-ecfrasi-astrattismo/> (ultimo accesso 19.10.2023).

9], si comincia dall'elevata referenzialità di Gianluca Garrapa, che isola gli elementi più riconoscibili del quadro (la macchia rossa, il parallelepipedo azzurro leggibile come un «iceberg», il «croma rigato» che diventa, in alto, «più chiaro celeste», e così via) e li muove nello spazio come attributi del 'noi' lirico: «dietro il coagulo rossastro del | viscerale primigenio *eccoci noi* | parallelepipedi a modo di iceberg», fino all'agnizione finale: «come a dire a dipingere: *siamo* gettati | in materia di colori sfasati».



[Fig. 9]

G. ROMEI, *Parallelepipedo e scarabocchio*,
tecnica mista su tela, 100 x 80 cm, 2017.

Al contrario, il testo di Antonio Francesco Perozzi ruota attorno a un unico dato visivo: la macchia rossa che sembra tracciata da un «pennarello Giotto scarico», per la saturazione difforme del tratto. Tra lo strumento grafico e l'origine dell'atto artistico non c'è alcuna diffrazione o ritardo: «come sai, si viene dal fuoco, cioè da un pennarello Giotto scarico, cioè dal compito dell'incudine». La congiunzione esplicativa («cioè») incastra sullo stesso piano le proprietà dell'opera e i dettagli del mondo: le linee sono «bande di colore vario e consistenza molteplice» che, attraverso uno «schema particolare», possono assomigliare ai grattacieli di Los Angeles: «cioè ci si trova, cioè ci si abita, cioè ci si muove dentro quattro metri cubici, cioè ci si accende ben oltre il grattacielo (il vetro che riflette, è Los Angeles, si muore dal caldo), cioè ci si allegorizza in un pennarello scarico (rosso), cioè si viene

dal fuoco, come stai», in un finale che torna inceppatamente all'inizio. La microstoria del quadro viene assimilata alla storia dell'uomo *tout court*; soltanto lo sguardo antropico può convertire il disegno di un «parallelepipedo» in uno spazio architettonico da riqualificare costruendolo e arredandolo di progetti.

Anche Sandra Branca paragona il «parallelepipedo» a un non-luogo della postmodernità – l'aeroporto, colto ad un «orario semivuoto» e nella sua identità dismorfa di «spazio neutro». Il buio della metà inferiore viene letto come un «nero grumo di languore», sovrastato da un «ricordo-blu» che lascia dietro di sé «una scia residua come d'un siero». La macchia centrale diventa un «palpito – rosso improvviso» che sfiora l'osservatore subito prima dell'apertura del gate: la centralità della chiazza viene messa in rapporto con la sua apparizione «improvvisa», il suo consistere in una temporalità brusca, un movimento sovrappensiero della percezione.

L'esperimento di «layout magazine», per la restrizione del campo (soltanto due *input* iconografici d'entrata), consente di verificare con un immediato colpo d'occhio la polimorfia dell'ecfrasi astratta. A prescindere dalla versatilità immaginativa dei singoli poeti, nelle cinque poesie dedicate a *Parallelepipedo e scarabocchio* si può riscontrare un comune interesse per la ridefinizione prospettica dello spazio. Che si tratti di una visione cosmica scancellata «della terza dimensione» (Garrapa), di una metropoli americana (Perozzi), di un mondo-discarda in cui «navigano i resti di produzione» (Iandoli), di un aeroporto (Branca) o di uno spazio «inutilizzato» e pieno di rifiuti (Terzago), poco importa. La compresenza del parallelepipedo e dello scarabocchio (geometria e materia) sembra postulare necessariamente un interrogativo sulla riconfigurazione dei luoghi circostanti, smangiati dall'obliterazione della storia e dell'utilità sociale. Insomma, ruotando nello spazio e nel tempo, la macchia cambia obliquamente pelle, dal pennarello scarico al «palpito», dallo «smalto rosso» dell'ultima ecfrasi di Francesco Maria Terzago al «remare irritato di rosso» che Gerardo Iandoli paragona al riversarsi verso la base dello scaffale di una muffa che «indica il destino».

Nella seconda opera proposta agli aspiranti ecfrastici (*Numero 110* di Stefano Casati) si registra, invece, l'assenza di qualsiasi struttura geometrico-lineare riconoscibile. Si intravede soltanto una macchia sbiaditamente nera e alcuni tocchi di colore – rosso, arancione, bianco e blu – più marcati. Questo sbilanciamento verso il materico comporta un maggiore accanimento psicoanalitico, come se l'esilità della costruzione liberasse i freni inibitori dell'inconscio: Michele Granzotto individua nei puntini le «atmosfera di un seno», Iandoli «il pelo del pube aggrappato al tanga», mentre nella poesia di Ilaria Monti si riattivano delle sfocate memorie infantili («Da bambina mi sono chiesta | perché avessi le pupille nere»). Nel caso di Marco Todoverto, invece, l'eros trapassa nel suo proverbiale risguardo mortuario: le macchie sono il residuo organico di una mosca morta spiaccicata sopra la tovaglia («zampe di letame | e carogna. Ma bianca vita tolta» da una prosaica «racchetta

elettrica»). L'informe non geometrico concede anche maggiori licenze alla sinestesia e all'associazionismo libero: nel quadro sembra avvertirsi il «tum tum d'un intorno» (Granzotto), il «rumore» dei colori (Perozzi) e delle macchie che servono a Monti per capire che «il colore | può essere lingua». Di fronte a chiazze senza contorni, dunque, l'osservatore viene quasi forzato a trasformare la tavola in un privato test psico-simbolista.

Oltre a offrire un campionario essenziale della divaricazione tra astrattismo geometrico e informale, «layout magazine» consegna anche al lettore alcuni *Criteri di lettura dell'arte astratta*, illustrati vivacemente da Martina Santurri. Basandosi sugli studi di semiotica della pittura di Greimas, per Santurri l'arte astratta presuppone la visione di

segni senza referente iconico. Mentre nel figurativo tutti concordiamo in linea di massima sulla natura degli elementi presenti nello spazio, nell'astratto no. Dunque l'interpretazione gioca un ruolo fondamentale, il nostro background culturale e le nostre esperienze condizionano inevitabilmente quello che vediamo. [...] A un grado figurativo nullo i significati vanno cercati nel segno plastico, ovvero in quei segni non mimetici che possono essere suddivisi in: organizzazione spaziale, rapporto tra gli elementi, colori e chiaroscuri.

Partendo da una consegna visiva, raccontano i curatori, i circa quaranta sottoscrittori della call avevano provato ad avvicinarsi all'immagine «ripetendola, o commentandola, o aumentandola nonostante l'immagine rimanga lì fissa». Commissionare ad autori anonimi una 'poesia dell'occasione astratta' significa, insomma, avviare un laboratorio poetico di tracciamento dell'indistinzione. La fantasia dei poeti viene stimolata a non arrendersi all'autoevidenza delle forme ma a forzarle a parlare – delle proprie cause o degli effetti provocati sul ricettore. L'arte astratta diventa, insomma, un test di collaudo per accertare la tenuta di alcuni miti e convenzioni immemoriali della letteratura, dalla questione dell'io lirico alla dialettica tra parole e cose. Se il referente agisce ancora come un discrimine bifido tra realismo e sperimentazione, l'arte astratta implica volentieri una sospensione del giudizio diegetico. Davanti a immagini scorticate dai contenuti, rimane soltanto lo sguardo, eternamente innocente, della storia.

Conclusioni

Nel sospendere provvisoriamente l'inventario e la sua interpretazione analitica, verrebbe autoprovocatoriamente da chiedersi quale significato rivesta la scelta di descrivere *proprio* un quadro astratto laddove il trattamento (verbale, simbolico e linguistico) a cui è sottoposto pare del tutto sovrapponibile a quello di un quadro figurativo. Negli esempi in cui l'informale viene trattato come un agente rematico in cui, semplicemente, al posto delle immagini subentrano i segni geometrici o la

materia pastosa del colore, non si può individuare alcuna differenza sostanziale rispetto all'ecfrasi di opere non astratte. In questi casi vale la definizione formulata da un giovanissimo Leo Paolazzi (Antonio Porta) che, nell'invito a una mostra di Bonalumi, Castellani e Manzoni tenutasi alla Galleria Appia Antica di Roma nell'aprile del 1959, aveva scritto che «l'arte astratta è figurativa, cioè fedele ad un'immagine interiore. Figurativi sono dunque Mondrian, Pollock, Fontana»³⁴⁹. Ostruita qualsiasi analisi critico-formale, la poesia sembrerebbe rispondere ingenuamente al quesito lasciato insoluto dalla teoria visuale: «how can a painting without represented objects have a subject?»³⁵⁰. Laddove, sul piano della semiotica dell'immagine e della critica d'arte, un monocromo necessita di un sistema categoriale complementare ma autonomo dai criteri valutativi squadernati di fronte a una natura morta, la letteratura riesce ad azzerare le difformità trattando i due generi come se fossero lo stesso, immemorabile, strumento: un cilindro da cui far comparire delle trame diegetiche.

Il vero guanto di sfida lanciato dagli ecfrasticisti, tanto negli anni Cinquanta quanto nella tarda contemporaneità, riguarda, piuttosto, la possibilità di inventare una lingua che *corrisponda* all'astratto. Anche dando forma a una trama (e, dunque, ri-figurativizzando l'informale), la poesia dovrà sempre segnare uno scarto differenziale, per cui *quella* specifica storia non potrebbe essere altro che una schermaglia amorosa tra poligoni, un bisticcio di cerchi e non la collera di due amanti o il romanticismo sadico dei gatti in amore. Quel «vuoto senza fine» e senza figurazione potrà essere riempito soltanto a patto di non voler chiuderne i buchi con il calcestruzzo dell'autobiografia o della reinvenzione pretestuosa di una trama parallela, ma auscultando la storia del quadro e rendendola, con i suoi stessi strumenti logici, la nostra storia, «vuota» e «piena di significato» come qualsiasi icona.

³⁴⁹ Bonalumi, Castellani, Manzoni (3-15 aprile), Roma, Galleria Appia Antica, 1959, pp. n.n.

³⁵⁰ MITCHELL, "Ut Pictura Theoria", cit., p. 357. Per Mitchell, in generale, l'arte astratta presenta una sordità referenziale che ne scoraggia l'uso letterario, a favore di una decodifica filosofica e analitica: «With abstract painting, the appropriate texts may well be, not "literature" or "poetry", but criticism, philosophy, metaphysics – *ut pictura theoria*» (W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. 98).

CODICI VERBALI E VISUALI IN PENNATI, GUATTERI, EGGER

1. Pennati

Straniamento, oltre lo

Sappi invece osservare: mediante l'occhio
penetrando accarezzare tanto l'intuizione
quanto l'affioramento del visibile in immagine
l'uno che non dischiude l'altra se appannato
dall'inopia interiore pure che avverte in sé
d'amore l'ansia che rimanda al suo significato
come una voce schiusa persino all'ignorante
più disorientato che lo travisa oppur misconoscendolo
lo storpia storpiando sé facendosi deserto
ingombro d'insignificato. Scruta e non saprai che scorgere
l'innamorato filo della vita che di continuo estende
il suo disegno ad inverarsi in te se in te desiderato
per intuito dove riaffiora intera la bellezza
a ciò che raffigura d'ogni sua forma come per simmetria
pervasa in effusione dalla gioia³⁵¹.

Nell'adottare per la scrittura di Pennati il concetto di 'regime scopico'³⁵² si può affermare che, rimanendo egli entro il solo codice semiotico verbale, impieghi il lessico, la sintassi e la versificazione (vero e proprio dispositivo mediale) al fine di dar vita a immagini che prendano forma nella mente di chi legge in una giustapposizione del registro verbale e di quello visivo; il regime scopico pennatiano, producendo immagini puramente mentali, mette in gioco «la nozione di dispositivo, inteso come ambiente della visione»³⁵³.

³⁵¹ C. PENNATI, *Sotteso blu*, Torino, Einaudi, 1983, p. 13.

³⁵² M. COMETA, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016.

³⁵³ COMETA, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina, 2020, p. 127. L'affermazione di Cometa è sicuro sentiero lungo cui vengono tracciate le parti del presente lavoro, ma soccorrono anche G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo*, Roma, Nottetempo, 2006, A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, W. J. T. MITCHELL, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2017, tr. it. e cura di M. Cometa e V. Cammarata e MITCHELL, *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale e scienza dei media*, Milano, Johan & Levi, 2018.

Si applichi il concetto di «ambiente della visione» al testo citato (lo stesso sarà dei successivi): esso si apre con un preciso invito a imparare a «osservare», verbo che, etimologicamente, suggerisce l'azione del serbare (conservare, curare) e, nel prefisso *ob*, del serbare ciò che sta intorno e davanti – in una certa misura la medesima azione della macchina fotografica e della cinepresa; il sintagma «mediante l'occhio» esplicita il medium col quale si osserva, anzi si agisce «penetrando» fin là dove un movimento delicato, come di carezza, vede l'atto dell'intuizione e l'affioramento del visibile che si concretizza in «immagine». Il latinismo conferisce ulteriore pregnanza al processo descritto, fa del suo risultato il nesso tra quanto il poeta scrive e quanto la scrittura provoca nella mente di chi legge, poiché il lettore si ritrova, mediante il linguaggio verbale, anche a guardare. «Scrutare», «scorgere», «disegno», «raffigurare», «forma» sono occorrenze lessicali che confermano un tale regime scopico il quale, se nel testo di cui sopra serve a insegnare a guardare, altrove si delinea come puramente visivo e il dispositivo della visione possiede un'articolazione complessa in più fasi:

Nel divenire notte

Un mare grigio scuro
venato di strisce grigio opalescente
come il cielo
e là quella cerniera illusoria
quell'angolo come saldato nel vertice
di cui un albero uno stelo un animale
qui sulla terra ne aggettano la base
che l'aria copre di un velo
a poco a poco oscurandosi
e nell'abbraccio dello sguardo
in un buio visibilmente intero
che tutto di quest'emisfero non però il respiro
(come udibilità come luogo dell'altro)
cancella nel divenire notte³⁵⁴.

Il dispositivo della visione consiste in tal modo nella postura psichica, intellettuale e percettiva del poeta (la si chiami prima articolazione), quindi nella sua espressione in forma linguistico-ritmica (seconda articolazione) e, infine, nell'effetto che produce su chi legge (terza articolazione), processo prossimo a quello fotografico e cinematografico. Se si scorgesse nella tecnica poetica pennatiana un processo simile a quello cui è soggetta la pellicola sviluppata in positivo, si potrebbe pensare al

³⁵⁴ PENNATI, *Sotteso blu*, Torino, Einaudi, 1983, p. 84.

fotografo (o al cineoperatore) che, scelto il soggetto, lo inquadra e scatta la foto (o gira il filmato) da destinare a un pubblico a lui sconosciuto – uno studio delle occorrenze nella poesia di Pennati rivelerebbe l'assai insistita presenza del paesaggio (naturale e marino con casi di paesaggio urbano, più raramente di interni), e l'emersione di un lessico connotato dall'atto scopico. Facendo riferimento al testo riportato poco sopra si osservi come i sostantivi, i verbi e gli insistiti deittici non abbiano il fine di descrivere il paesaggio in modo naturalistico, ma di trasmetterne l'impressione retinica, usando lo stesso dispositivo della visione come parte di un divenire (qui il farsi notte) nel quale i colori e i loro toni sono in movimento pur non cancellando l'«udibilità» del mondo, per cui il sistema scopico è, anche, acustico.

Il modernissimo *de rerum natura* pennatiano ha nel divenire e nel movimento la propria ragion d'essere e il sistema iconologico che ne scaturisce può assomigliare, si diceva, a quello filmico:

Dal grande pioppo al noce

Dal grande pioppo al noce poco oltre il salice
tremula a onde una cortina frangiata di vibranti
verdi entro la trasparente luminosità tra cui
singolarmente sbalza un vetusto ciliegio
di resine stillanti dai colori d'ambra [...] ³⁵⁵.

Non sfugga la reiterazione dell'invito a guardare, presente anche in un testo in inglese:

Upon visiting the Archaeological Museum of Naples

See that words of yours or even lines
do blur and fade in time perceptibly foreseeing
what you now see as work that time itself
endlessly bequeathed working upon itself
[...] ³⁵⁶.

Qui è affrontata l'ardua questione della relazione tra il linguaggio verbale e le realtà da esso denotate, in quanto gli affreschi d'epoca romana esposti a Napoli sono stati già offuscati dal tempo trascorso e, inoltre, subiscono l'ulteriore offuscamento da parte del linguaggio che non sa compiutamente dire di essi (si produce una frattura radicale tra codice verbale e immagine); la significativa presenza delle espressioni *do blur* (sfocare) e *do fade* (porre in dissolvenza), appartenenti al campo semantico della

³⁵⁵ PENNATI, *Una distanza inseparabile*, Torino, Einaudi, 1998, p. 118.

³⁵⁶ PENNATI, *Modulato silenzio*, Novi Ligure, Joker, 2007, p. 30.

fotografia e della cinematografia, dicono della consapevolezza di Pennati che, nell'adoperare il linguaggio a fini scopici, ne conosce e riconosce i limiti, ma continua a usarlo nella sua capacità di evocare e di suggerire immagini, come nel testo seguente:

Le forme del vento

Così le nomadi dune dei deserti
e le oscillanti ondosità degli oceani
così i cespugli e le più alte cupole degli alberi
e le affilate vette e gli erosi crinali dei monti
il vento che premendovi li informa
visibilmente a somigliarne l'incorporea
impronta del suo incalzare senza sosta
l'aria nell'aria che di sé sommuove in tese
brezze o nella sferza dilaniante delle raffiche
quando più si avventa e quelle ne raggela
e ne arroventa cui l'acqua aggiungerà
altra erosione³⁵⁷.

Il regime scopico di natura verbale ricorre a tutto l'armamentario retorico del dire (ritmo e versi lunghi, sintassi molto articolata, polisindeti, allitterazioni, ecc.), ma si noti come Pennati si muova all'interno della grande ricchezza lessicale della lingua italiana non forzandone né stravolgendone le strutture. Supponendo un ulteriore studio delle occorrenze lessicali, certamente si appurerebbe la grande frequenza, per esempio, del verbo 'appalesarsi' che appartiene all'area semantica visuale o dei colori in tutte le loro sfumature determinando una dinamica tra lo sguardo di chi scrive e quello di chi legge simile alla dinamica intercorrente tra chi produce e pubblica un'immagine e chi la guarda: l'immagine formatasi nella mente, pur costituita di materia esclusivamente verbale, può essere considerata retinica e anche virtuale in quanto il suo supporto non è nulla di fisicamente individuabile³⁵⁸.

Pennati torna a nominare esplicitamente il frutto del suo scrivere (l'immagine) indagandone addirittura il rovescio:

*In un rovescio dell'immagine*³⁵⁹

Il teso fluttuare del mare

³⁵⁷ PENNATI, *Una distanza inseparabile*, Torino, Einaudi, 1998, p. 81.

³⁵⁸ H. FOSTER, *Vision and visibility*, Seattle, Bay Press, 1988.

³⁵⁹ PENNATI, *Una distanza inseparabile*, Torino, Einaudi, 1998, p. 55.

colma il silenzio dell'aria nel vento
che l'invade mentre s'increspano le onde
di ghirlande di spuma dove del loro arcuarsi
premono sulle sinuosità che srotolano
quel regno minerale di sferiche erosioni
e sopra il mare di un altro respiro si frange
in cerulee frane si squama in strisce plumbee
tra biancastre trame che il peso dell'azzurro
fonde fiottando in un rovescio dell'immagine.

Il dispositivo linguistico tenta cioè di raggiungere il retro dell'immagine cogliendone il suo farsi, inverando e confermando l'affermazione che sono in gioco «le pratiche del vedere / non-vedere, i dispositivi della visione»³⁶⁰.

2 Guatteri

Al fine di una disamina di *Tecniche di liberazione*³⁶¹ secondo le acquisizioni dei 'visual studies' si applicheranno le indicazioni di Alain Montandon relative al concetto di iconotesto³⁶², dal momento che il libro è strutturato in una serie di fotografie in bianco e nero e in una di testi verbali; se in linea di principio i due sistemi semiotici si mantengono distinti in quanto ben differenziati e ben identificabili, proprio perché tra di essi si crea una tensione dinamica si è invece costretti a cercarne le interrelazioni e le ricadute semiotiche.

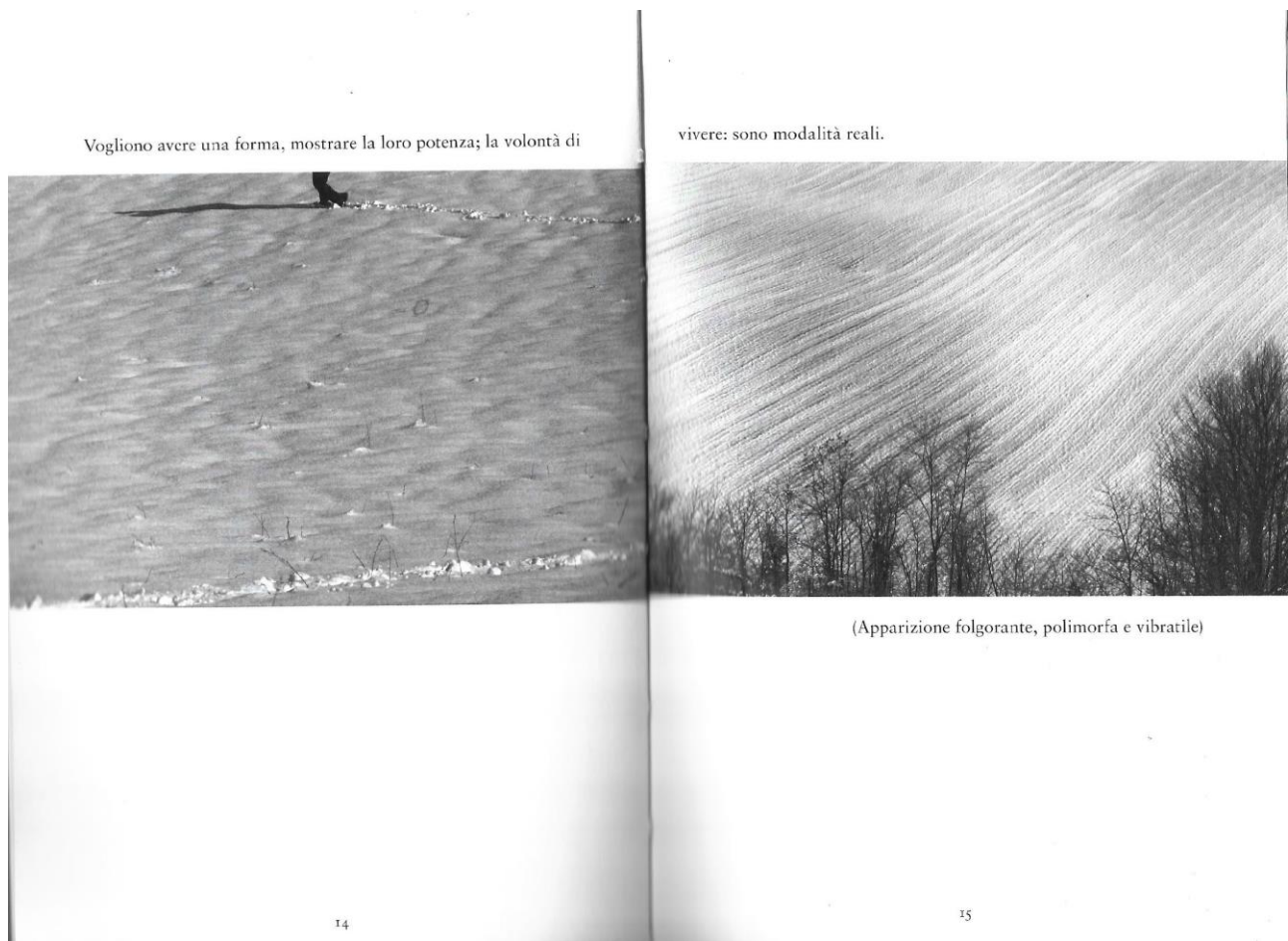
Le sequenze delle fotografie, le loro dimensioni, il loro rapporto non solo con il testo verbale, ma anche con il bianco delle pagine, la distribuzione delle immagini fotografiche e dei testi sulla pagina danno vita infatti a un iconotesto che, esplicitandosi in tecniche (verbali, visuali e yoga) volte attraverso lo sguardo e la lettura alla liberazione del pensiero e della psiche (riferite dunque a un preciso portato storico, culturale e sociale che viene sottoposto a critica: quello presente), propone una complessa dialettica tra ambienti esterni (il più delle volte spazi innevati e, quindi, trasfigurati rispetto al loro aspetto consueto), riprese ravvicinatissime di parti di un corpo nudo in tensione muscolare, brevi testi verbali dallo stile formulare o ellittico.

Si consideri ora la fig. 1:

³⁶⁰ COMETA, *Cultura visuale*, cit., p. 33.

³⁶¹ M. GUATTERI, Colorno, Tiellesi / Benway Series, 2017.

³⁶² *Iconotextes*, a cura di A. Montandon, Paris, Ophrys, 1990 e *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016, ma si accolgono anche le suggestioni derivanti dal già citato *Cultura visuale* di M. Cometa, specialmente il capitolo *Vicende di un'indisciplina* (pp. 1-57).



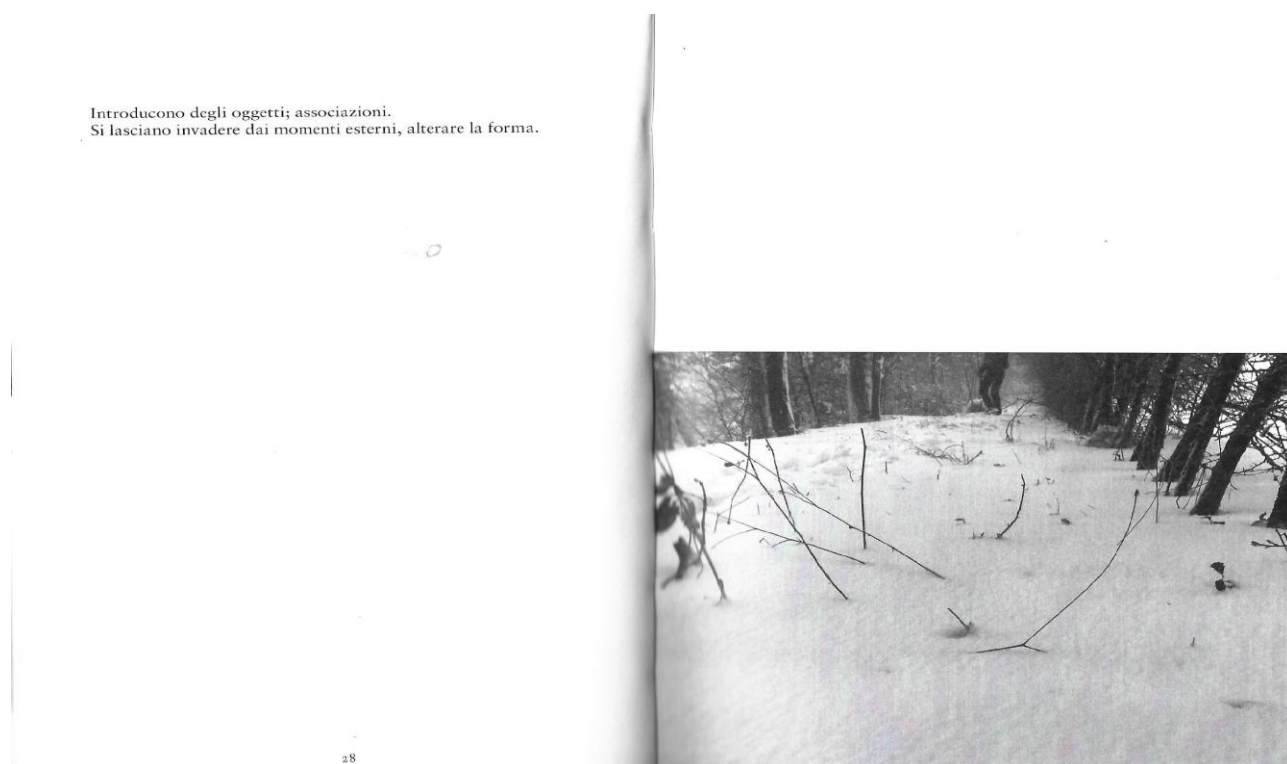
[Fig. 1]

Le due pagine costituiscono una sola superficie verbo-visuale costituita dagli ampi spazi bianchi in alto e in basso, dalle due fotografie affiancate e dal testo verbale in alto che si accampa sulle due pagine, mentre il secondo testo verbale è stampato sulla sola pagina di destra sotto la fotografia. Il soggetto non esplicitato del testo verbale in alto dà adito a molteplici interpretazioni (le tecniche liberatorie, le forze fisiche e mentali, i flussi vitali, ecc.), mentre lo sguardo, passando dalla sequenza lineare della lettura da sinistra a destra si muoverà sulle superfici delle fotografie cercando di trovare nessi coi testi e tra le due immagini. Anche in questo caso l'interpretazione resta aperta a numerose soluzioni, mentre il testo verbale sotto la fotografia a sinistra sembra confermare questa situazione di totale apertura ermeneutica ma anche esperienziale dal momento che le gambe di una figura umana tagliata fuori dalla fotografia, i passi nella neve, i solchi e gli alberi spogli dell'immagine a destra portando fuori dal contesto verbale sembrano poi essere inverati dalla constatazione (le parentesi sembrano invece che attenuarne esaltarne il portato concettuale) che si tratta di «Apparizione folgorante, polimorfa e vibratile» - si noti che questa è la percezione (quindi verbalizzata) dello sguardo che si muove sulle due immagini, che l'iconotesto possiede anche questa caratteristica di

apparire allo sguardo come una folgorazione, di avere in sé più forme e di trasmettere l'impressione di un movimento continuo.

Si potrebbe dire che l'atto della lettura comporta due movimenti: uno in cui l'occhio scorre linearmente, assecondando cioè la linearità dei caratteri sulla carta, pur tuttavia secondo la radialità della vista creando così una linea retta; un secondo in cui esso segue la discontinuità dell'immagine e dell'immaginazione, costruendo una linea obliqua che conduce dalle parole alle idee e alla densità visiva, tracciando allora diagrammi mentali segnati da continui sconfinamenti e spinte verticali che modificano la linea retta. Si tratta dunque di cogliere nella scrittura percorsi di senso anche in direzione non orizzontale. «È [...] su questa sofisticata architettura di linee continue e discontinue, lineari e verticali, visibili e invisibili – il foglio e il mondo – che poggia il processo di lettura³⁶³».

Certamente Zaganelli si riferisce alla lettura capace di suscitare immagini mentali, ma la sua analisi si applica altrettanto bene a un iconotesto come il presente che ha proprio nella reciproca alterità dei sistemi semiotici e nella loro compresenza entro lo stesso spazio di lettura e di visualizzazione la propria ragion d'essere.

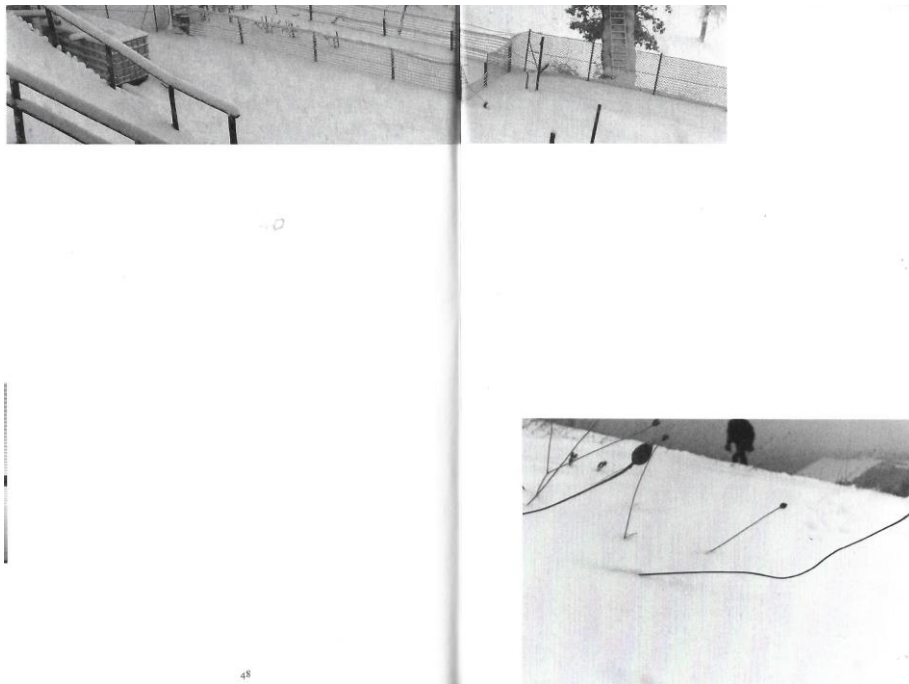


[Fig. 2]

³⁶³ G. ZAGANELLI, *Note sulla figurabilità del testo letterario*, in *Saggi di cultura visuale*, a cura di Giovanna Zaganelli, Bologna/Milano, Fausto Lupetti, 2012, consultato in forma di ePub.

Notevole è constatare infatti nella fig. 2 la collocazione del testo verbale nel punto più alto della pagina poi totalmente bianca: è, all'interno dell'iconotesto, immagine anche l'assenza di immagine (si assume qui il suggerimento di Victor Stoichita quando studia l'ombra in pittura), vale a dire che il dispositivo della visione nell'annullare sé stesso e il proprio senso genera un superamento che va compreso e interpretato: «ci interrogheremo sul senso della mancanza di senso, sul senso del suo superamento»³⁶⁴.

In realtà l'intero libro di Guatteri reitera la dialettica tra spazio bianco (il vuoto del pensiero e della visione) e immagine + testo verbale. Se si assume il termine «senso» impiegato da Stoichita nel suo significato etimologico di direzione (della percezione), ecco che il bianco permette alla percezione di diramarsi in ogni direzione, di mettere in discussione il regime scopico forse più classico e più celebrato (quello della prospettiva centrale) e, provocando una transizione continua tra bianco della pagina e bianco della neve (fig. 3), tra assenza di forme e di linee precostituite per lo sguardo e trasfigurazione degli spazi provocata dalla neve depositatasi, libera la percezione visiva (e con lei la mente) da abitudini indotte e apprese, muove verso una critica *de facto* dei sistemi della visione in quanto asserviti a precisi meccanismi di dominio culturale e, quindi, politico ed

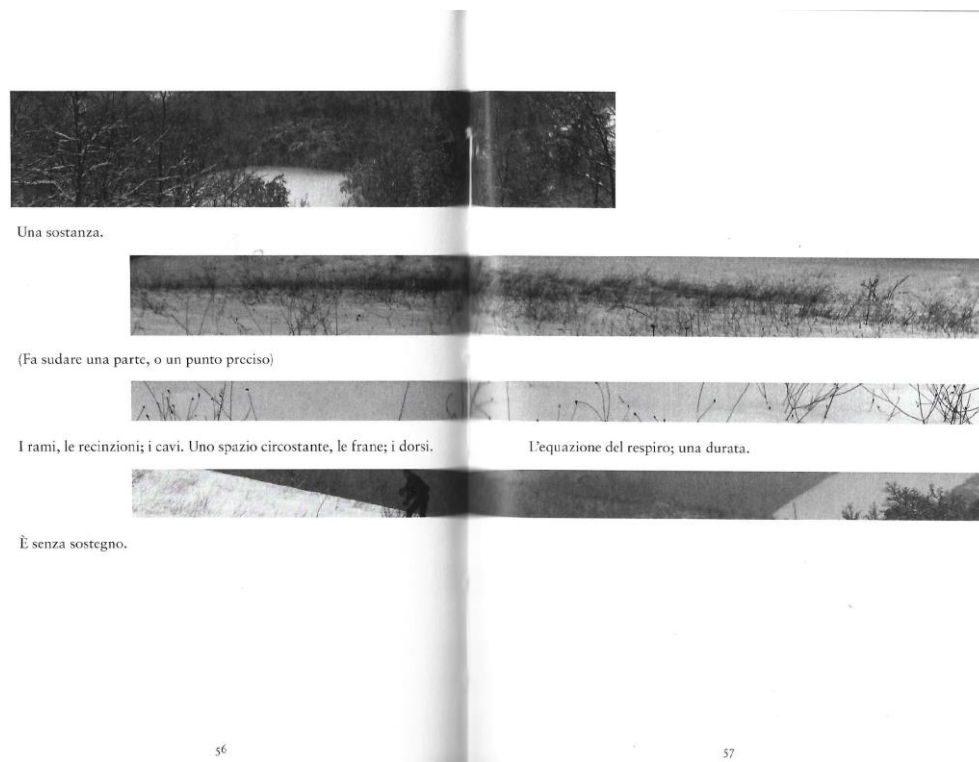


economico³⁶⁵.

[Fig. 3]

³⁶⁴ V. STOICHITA, *Breve storia dell'ombra*, Milano, Il Saggiatore, 2008, tr. di Benedetta Sforza; e in particolare le pagine dedicate a Malevič e al suo *Quadrato nero* del 1915 (p. 175 e sgg.).

³⁶⁵ Inutile ribadire che tutti i nomi più accreditati legati in un modo o nell'altro ai visual studies (Barthes, Belting, Benjamin, Berger, Boehm, Bredekamp, Cometa, Mitchell, Jay, Sontag, solo per citarne alcuni) sottolineano e studiano la valenza sociale e politica dei regimi scopici e dei dispositivi della visione.



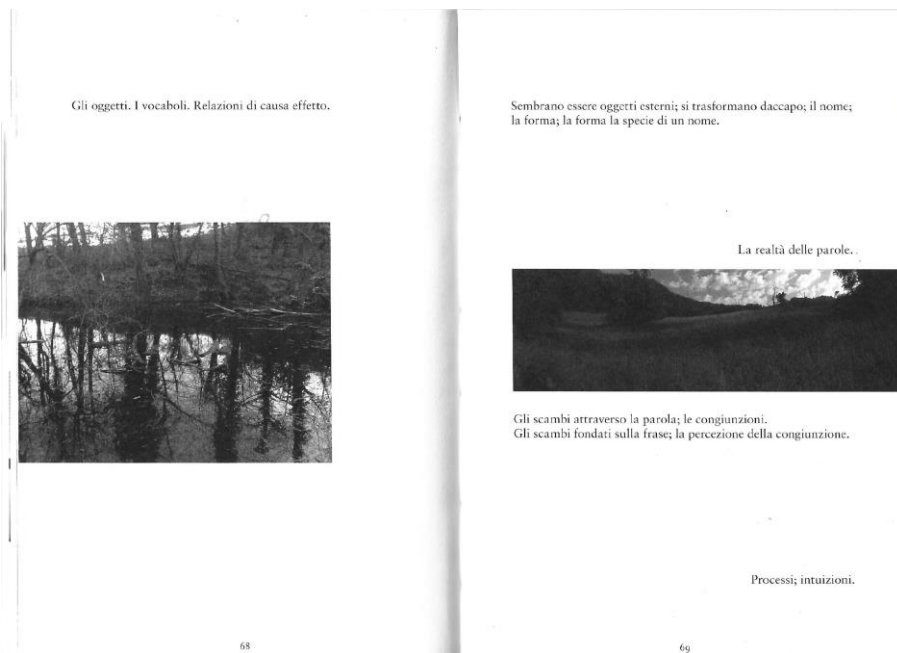
[Fig. 4]

Nella fig. 4 la disposizione di tre fotografie molto allungate in orizzontale e molto strette in verticale sulle due pagine, parallele tra di loro e con i testi verbali (sempre coincidenti questi ultimi con un rigo anche brevissimo di scrittura alfabetica) continuano a porre la questione circa il rapporto e la differente valenza tra il codice verbale denotativo («sostanza», «punto preciso», «rami / recinzioni / cavi», «respiro / durata» fino al risolutivo «È senza sostegno») e quello visuale delle immagini fotografiche. I segmenti alfabetici non sono affatto didascalie, ma, entro un sistema a doppia direzionalità, possono essere interpretati come echi delle immagini e queste come echi del linguaggio verbale, oppure come slittamenti (immagine fotografica → rigo di scrittura → immagine fotografica → ecc.) dello sguardo (vedere → leggere → vedere → leggere → ecc.) in un passaggio continuo da un codice all'altro (verbale → non verbale e viceversa). Ma non basta: la presenza della parola stessa «spazio circostante» può essere presa a pretesto per un'interpretazione dell'intero iconotesto come spazio in cui ha luogo l'*interplay*³⁶⁶ tra i due codici semiotici senza che l'uno prevalga sull'altro né in termini valoriali, né concettuali – del resto già in *Figurina enigmistica*³⁶⁷ Guatteri aveva contestato e ironizzato su *vezzi* e *idées reçues* della civiltà della comunicazione riflettendo sulla valenza politica delle immagini, sul loro uso ai fini del condizionamento delle coscienze. Le tecniche di liberazione vogliono, invece, nel costruire un iconotesto così complesso, esplorare spazi, appunto, entro i quali

³⁶⁶ MITCHELL, cit.

³⁶⁷ Francavilla al Mare, IkonaLiber, 2013.

si possa superare la forma-libro consueta e, dando vita a una contaminazione-mescidanza-interconnessione, ma anche e nello stesso tempo a una divaricazione-contrapposizione-differenziazione, aprire nuovi orizzonti sia al sistema segnico verbale che a quello visuale, non ultima la liberazione dalla dittatura del verbale di cui argomenta Martin Jay in favore di una pluralità di regimi scopici³⁶⁸.



[Fig. 5]

La questione posta dal testo verbale della fig. 5 è di dirompente urgenza e gravità, fondamentale dal punto di vista sia semiotico che concettuale. Quali relazioni di causa ed effetto sussistano tra oggetti (si potrebbe aggiungere: tra immagini) e parole, la relazione tra nome e forma, quale realtà abbiano le parole e «Gli scambi attraverso la parola; le congiunzioni. Gli scambi fondati sulla frase; la percezione della congiunzione» - percepire la congiunzione è espressione del codice verbale che si potrebbe riconoscere nel codice visivo della fotografia di sinistra, vera e propria metapicture³⁶⁹ perché l'acqua, avendo per chi osserva l'immagine anche funzione di specchio della vegetazione presente sulla riva, restituisce l'atto stesso della rappresentazione fotografica (la fotografia vede sé stessa, per così dire), rappresentazione che è *picture* della cosa fotografata (dunque non la cosa stessa) e *image*³⁷⁰ in quanto essa viene recepita dall'occhio e rielaborata dalla mente. Nella pagina a fronte è infatti

³⁶⁸ M. JAY, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California, 1993.

³⁶⁹ MITCHELL, cit.

³⁷⁰ S'impiegano qui tre dei concetti fondamentali introdotti nell'ambito dei visual studies e del *pictorial turn* proprio da Mitchell.

questione esplicita tra forma e nominazione, tra codice linguistico e realtà, così che il termine grammaticale di congiunzione viene caricato di tensioni del senso e della percezione che vanno ben al di là del codice linguistico; il paesaggio fotografato interroga (ma in senso non verbale) lo sguardo circa la congiunzione tra realtà fuori dal soggetto che osserva e soggetto percepiente, tra alto e basso, tra luce e ombra: l'iconotesto di Guatteri mette cioè in radicale discussione ogni forma consueta (o se si vuole tradizionale) e di testo verbale e di testo iconografico.

3. Egger

Nei testi di Oswald Egger [...], l'io si è talmente liberato da ogni rapporto con la soggettività borghese [...], da far sì che la fiorente materia del tutto, al di là delle coordinate effimere come vita e morte, animale, uomo, pianta, si trasformi in lingua. È in certo modo come se Egger avesse fatto saltare il petrarchismo dall'interno in una sorta di gaia, comica distruzione. [...]. Applicata alla posizione elocutiva del testo, quel che ne risulta è un allentamento di ogni identità fissa³⁷¹.

Sulla scia di tali suggestioni si fermerà l'attenzione su due pubblicazioni di Egger che, possedendo accanto all'elemento testuale-verbale un altrettanto decisivo elemento visuale (disegni e acquerelli di mano dello stesso autore), ben si prestano a essere esaminate nel contesto della cultura visuale, specialmente sul versante della critica di fatto alla testolatria, del superamento della tradizione lirica occidentale e dell'avversione esplicita a ogni separazione tra cultura scientifica e cultura umanistica. In *Val di Non*³⁷² e in *Entweder ich habe den Mississippi nur geträumt, oder ich träume jetzt (Ho soltanto sognato il Mississippi, oppure lo sto sognando adesso)*³⁷³ l'uso sia della lingua che dell'immagine da parte di Egger³⁷⁴ si pone quale sovversione dei codici semiotici (il verbale e il visivo) in direzione di un dispositivo verbale-visuale che annulli l'ipertrofia dell'io autoriale riconducendolo al suo status originario di realtà tra tutte le altre realtà del mondo in aperta contestazione di ogni antropocentrismo e logocentrismo.

Se già i testi di Egger sono di per sé veri e propri paesaggi linguistici, assolutamente compatti nel loro aspetto tipografico e (letteralmente) lussureggianti per le scelte lessicali, complessi nel loro impianto sintattico, densi dal punto di vista concettuale, i disegni in inchiostro di *Val di Non* e gli

³⁷¹ G. SJÖBERG, *La fiorente materia del tutto. Sulla natura della poesia*, Vicenza, Neri Pozza, 2022, tr. di Monica Ferrando, p. 32.

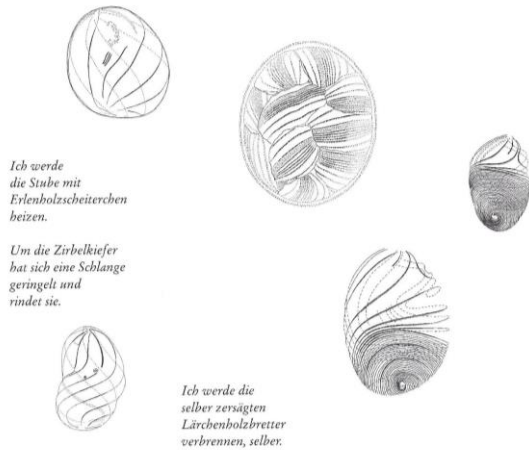
³⁷² Berlin, Suhrkamp Verlag, 2017 – non ancora tradotto in italiano.

³⁷³ Berlin, Suhrkamp Verlag, 2021 – non ancora tradotto in italiano.

³⁷⁴ Lo studio a tutt'oggi più esaustivo sull'opera eggeriana è M. ENDRES, R. SIMON, *Wort für Wort. Lektüren zum Werk von Oswald Egger*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2021.

acquerelli del secondo libro svolgono una funzione decisiva nel creare un iconotesto che risulterebbe amputato (e quindi semioticamente incompleto) se privato delle immagini. È un dispositivo che vive proprio in ragione del compenetrarsi tra testi verbali e immagini, dell'esplicitare (si sarebbe tentati di dire di esibire) senza ambagi la propria natura di *mixed media* al fine di superare la concezione borghese (e quindi reazionaria e consolatoria) dell'attività artistica e dell'immagine quale illustrazione o abbellimento del testo verbale.

La Val di Non fisica (e anche, si vedrà successivamente, il Mississippi sia immaginato che reale) diventano una trasposizione figurativo-verbale minuziosa; lingua e disegno sono di fatto l'esplorazione palmo a palmo della Valle, così che il dispositivo eggeriano è costituito da un lessico sterminato e ricchissimo (si vedano i termini tecnici della botanica e della geologia, vocaboli desueti o di lingue e dialetti differenti, composti di assoluta novità, ecc.). Disegnando a inchiostro le forme dei cristalli dei diversi tipi di rocce o di parti anatomiche interne degli animali che popolano il luogo o delle venature dei legni, la mano si rivela vera e propria protesi dello sguardo, arto necessario a che il testo verbale travalichi i propri confini sonori e semantici, consapevole della propria insufficienza, per giungere a un codice che integra in sé il verbale e il visuale. Il regime scopico e il dispositivo della visione eggeriani risultano quindi dalla frequentazione della Val di Non in quanto luogo di nascita e di formazione dell'autore, dalla familiarità con le discipline linguistiche, botaniche, geologiche, zoologiche e del disegno.



Ich werde die Stube mit Erlenholzscheiterchen heizen.

Um die Zirbelkiefer hat sich eine Schlange geringelt und rindet sie.

Ich werde die selber zersägte Lärchenholzbretter verbrennen, selber.



Schaum, aus drei Stromschnellen geschöpft von der Stelle, wo der Fluss Kubaugen bluddert.

Ich umschreibe das Feld mit aus Biestmilch und Weizen zubereiteten Spuckbrei.

Und die Glut? Wird glosender, glutender und knotig, oft wie leblos lebendige Spiegelchen gereifte Flecken, die brennen, wie um Glimmpunkte geflammte Ährchen und Grannen, die glanderten: immer noch Huzelchen und Gluphen, das Grannenhaar war lang und flammte, gräuelährig, jetzt. Lange, schmale, in deren Gebräse ich hineinsehen werde, deren Spitzpunkt ganz weit weg erscheint, manchmal, als ob im Grus leuchtende Glänzklexe gickern, dann? – Fällt dann ein um ein tupfenblauer Schatten in den Schnee, ein Klumpen? Spitzbügelig gedrückt, ganz aufgesprosst, die keimben Nadeln der Gefieder-Kiefer: Scharbenfelle, Pellflecken und Kehllinien um einen Glimm- und Mittelpunk, regellos eiförmig in Form und Orbit, oft auch in zwei solcher Herde Glandern und Spuckgeschmacke umeinander. Was für ein furchtbar heftiges Stöbern davon: die kalte, tote Asche der Mahlsteinchen klein befühle ich, nannte den schwereren Weg mit keinem Namen. Ein klingender Schrei kommt vom Ruf-Feld her der Feige. Wintertagstille krümelt ihr dürrstes Geäst, und alles Moos.

14

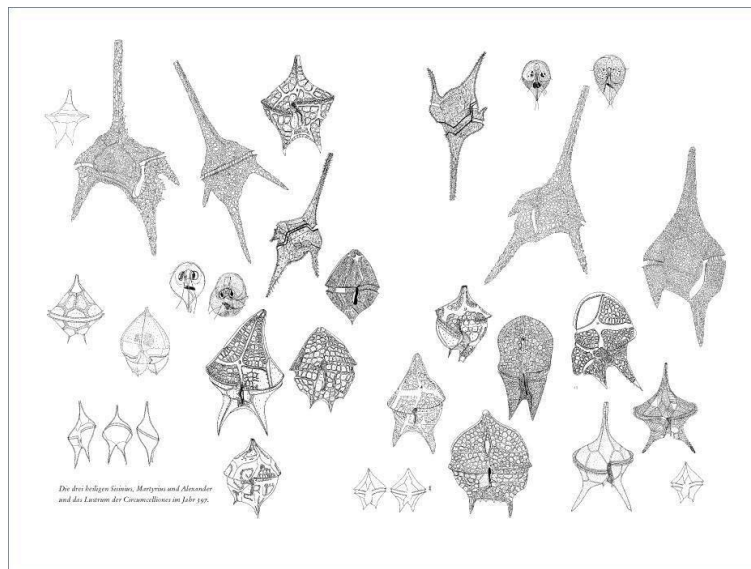
Lag ein Gesetz in diesem Auf und Nieder von Gesichtern? Das Tapetenmuster wirbelt in sich unzusammen und verliert sich in Sieben und Trichtern, untief. Die Rhomben, solche vorwiegend durchmusterter Schalen ohne Grund, dehnen sich aus ihren Zubern, wuchsen aus, verschafften sich nach oben, splitt'ern sich in Äste, kupfern Farbe an und sprossen so zu Bäumen, die in kannenlangen, tiefen Reihen ihre Alleen bildeten. – Und in der Flucht der Bunker flackerten und türmen sich schon Wahn-Elephanten, ausgedehntere Ungeheuer, die sich zogen, sich verblähten, lebendige Bänder zwischen schlafgeformten, flächigen Strichen: uferlose Sümpfe, umberner Schlamme und trüchtige Lagunen. Silbergelb belackte Krokodile sind darin zu erkennen. Die Elefanten trügen Masken, die wandelten sich alsbald zu Kraken und Kakteen. Auch Lochsteintürme und Mauern haben Augen und blickten spöttisch auf mich herab, großborstige Gestalten mit feixem Gesicht und wäßrigblaublauen Barteln. Ich erschlug sie ohne Not – und ohne Gegenwehr.

135

[

[Fig. 6]

[Fig. 7]



[Fig. 8]

Si considerino ora le figg. 6, 7 e 8: le immagini si collocano nel medesimo campo visivo dei brevi testi in versi, mentre il testo in prosa ritmica si dispone nella seconda metà della pagina quale blocco unico e compatto (la fig. 8 valga come esempio di quelle parti in cui è l'immagine, disposta su due pagine, a sopravanzare il testo divenuto brevissimo). Questo significa che l'iconotesto vedrà

trascorrere su di sé lo sguardo costringendolo a passare dalla lettura del codice alfabetico alla percezione delle forme e che sperimenta la possibilità di una visualità che, denunciando l'insufficienza del codice alfabetico-verbale, integra nel testo scritto l'immagine (e viceversa, a pari merito), distruggendo così i confini tra i due sistemi segnici, superandone le rispettive soglie. Sarà poi il compatto testo sottostante a sviluppare il tema accennato nella parte alta della pagina.

Dal punto di vista concettuale Egger spinge il linguaggio fino a voler indagare il non più e il non ancora partendo dal punto (la 'non-valle', '*Tal des Nichts*') in cui (geologicamente) lungo la linea di faglia vengono a contatto formazioni rocciose diverse, dove (linguisticamente) sono a contatto il dialetto sudtirolese, il ladino e l'italiano. E dove (semioticamente) i segni linguistici e visivi vengono colti nella loro sedimentazione e trasformati in iconotesto: l'io autoriale si dissolve perché l'esplorazione del nulla spalanca uno spazio amplissimo di possibilità nel momento in cui Egger si chiede se si possa immaginare una montagna senza la sua valle. Ed è in questo sforzo immaginativo che consiste il farsi del libro, la dissoluzione della percezione generale in favore di una percezione microscopica che, approssimandosi sempre più al niente (*nichts* - il niente di San Juan de la Cruz fa da esergo dell'opera) e al vuoto (*Leere*), inteso come punto di tale massima concentrazione e tensione del reale da proclamare la necessità del suo complemento (il vuoto, appunto) - è uno scrivere e un guardare lungo quella linea di faglia dove il linguaggio ereditato mostra le sue innumeri ibridazioni, la storia si rivela una congerie di storie. La visualità³⁷⁵ è mescolanza, stratificazione e contaminazione, come se si pensasse l'insieme vuoto, il che

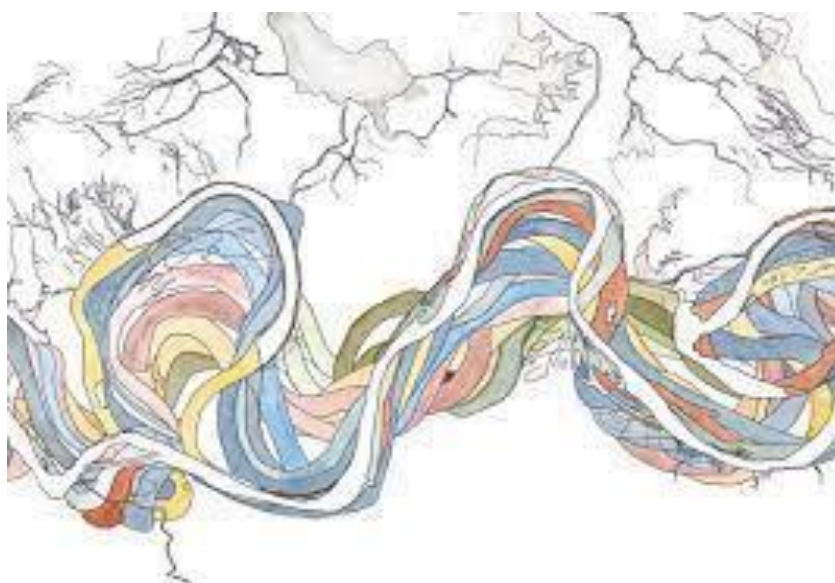
significa aprirsi a una serie di sguardi elementari che possano cominciare a elaborare una nuova grammatica o tabella di elementi di una cultura visiva non più costruita su oramai obsolete categorie, ma su un nuovo sapere o una nuova teoria degli insiemi visivi³⁷⁶.

Nel secondo libro preso in esame Egger immagina di compiere un viaggio lungo il fiume partendo dalla sua stanza e subito accenna al fruscio del pennello mentre traccia le aggrovigliate linee sulla carta (p. 9). Questo significa che il viaggio sarà un resoconto immaginario e dettagliatissimo anche della geologia, della flora e della fauna del fiume. Concependo la scrittura come lo stesso flusso inarrestabile del Mississippi, Egger compone 386 testi che non andrebbero letti nell'ordine aritmetico tradizionale, ma secondo una numerazione suggerita dall'autore in calce a ognuno di essi, e che

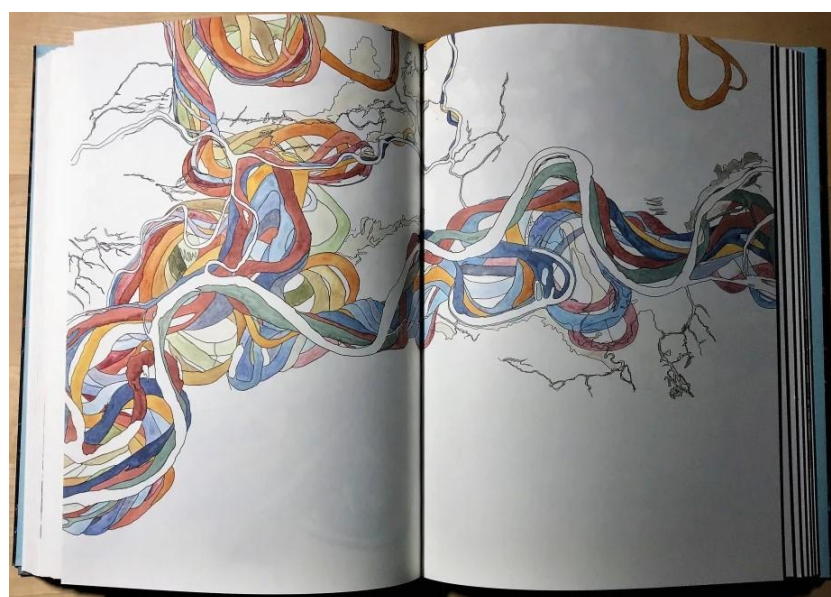
³⁷⁵ Si fa riferimento a FOSTER (cit.) che intende per visione il meccanismo fisiologico della percezione vincolato all'occhio umano come organo di senso, mentre la visualità è un costrutto culturale che determina storicamente ciò che siamo in grado di vedere e come lo vediamo che non essendo una struttura universale e invariabile ha una dimensione prettamente storica legata sia alle tecnologie e ai dispositivi ottici che la ampliano protesicamente sia alle pratiche sociali in cui si iscrive.

³⁷⁶ F. FERRARI, *L'insieme vuoto. Per una pragmatica dell'immagine*, Milano, Johan & Levi, 2013, pp. 22-23.

costringe a seguire sinuosità, anse e diramazioni testuali (si salta letteralmente e continuamente da un capo all'altro del volume), mentre le tavole acquerellate incluse nella pubblicazione restituiscono a livello visuale il medesimo percorso invitando l'occhio a muoversi seguendo meandri, rivoli, allontanamenti e ritorni. Qui l'immagine non si compenetra infatti col testo verbale, ma ne costituisce il versante visivo allo stato puro (i due versanti si fruiscono distintamente l'uno dall'altro) anche se l'apparato visuale è una radicalizzazione del processo che, cancellando del tutto il codice verbale, crea immagini del fluire ch'è il fluire stesso del linguaggio e del tempo, della percezione e dell'immaginazione. È come se la *picture* (situata sul supporto cartaceo del libro) venisse a coincidere con l'*image* proprio perché capace di trascendere sé stessa (figg. 9 e 10):



[Fig. 9]



[Fig.10]

Se ripetutamente Egger si chiede che cosa vede l'occhio (il verbo *sehen*, vedere e l'intero campo semantico a esso connesso conoscono un'alta occorrenza in entrambi i libri) e qual è la differenza tra realtà e sogno, è perché nel superare ogni rappresentazione di tipo descrittivo o naturalistico la visualità approda a un codice segnico peculiare che è ben lungi dall'essere decorativo e al quale può attribuirsi quell'anacronismo³⁷⁷ che, ponendosi fuori dal tempo banausico e mercificato, trasporta chi osserva (e chi legge) in una dimensione che è flusso vitale non misurabile e non venale.

Se è la mano che traccia le linee sinuose del fluire del fiume e che scrive per produrre le immagini, allora si è in presenza di un riandare alle spalle dei dispositivi che hanno rivoluzionato la percezione e lo sguardo (fotocamera e videocamera), alludendo in tal modo alla mente (che immagina e che immaginando vede e che in ulimo guida la mano che disegna o dipinge) come al più potente dispositivo scopico che, al di là di ogni progresso tecnico, è origine necessaria del vedere stesso: l'intersezione tra codice linguistico e codice visivo sarebbe così la materializzazione di un tale dispositivo.

³⁷⁷ G. DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

LAVINIA TORTI

«LA LUCE IN TEMPO, IL TEMPO IN MOVIMENTO».

PERFORMANCE ED ESPOSIZIONE IN ALCUNI ICONOTESTI
POETICI CONTEMPORANEI

La scrittrice e fotografa vicentina Mariasole Ariot, nella nota alla sua opera *Anatomie della luce* (2017), scrive:

Anatomie della luce è stato scritto, in prima stesura, tra dicembre 2013 e maggio 2014. Successivamente è stato rielaborato procedendo per sottrazione. È stata l'esperienza di scrittura che [...] mi ha spinto ad approfondire una strada in cui *prosa, poesia e immagini potessero dialogare fra loro nella direzione in cui la parte visuale diventasse essa stessa non solo supporto ai testi ma parte integrante degli stessi*³⁷⁸.

Questa dichiarazione di intenti può essere assimilata alla definizione che comunemente la critica dà all'oggetto fototesto, o più generalmente, iconotesto³⁷⁹. Il primo critico a usare il termine iconotesto fu Michael Nerlich nel 1988, definendolo «un'unità indissolubile di testo(-i) e immagine(-i) nella quale né il testo né l'immagine hanno una funzione illustrativa e che – generalmente ma non necessariamente – ha la forma di un “libro”³⁸⁰». Questa definizione, che ha il pregio di aver dato dunque un ruolo inedito all'immagine all'interno del libro – prima relegato alla sola illustrazione –, è stata poi ripresa e rivista nel corso degli ultimi trent'anni, anche grazie alla sempre crescente attenzione rivolta alla visualità da parte della critica letteraria. In particolare, Michele Cometa ha instradato lo studio di tale tipologia in Italia attraverso l'impiego di retoriche (del *layout*, dello sguardo, dei *parerga*) e la categorizzazione di forme (emblema, illustrazione, atlante), mentre

³⁷⁸ M. ARIOT, *Anatomie della luce*, Torino, Aragno, 2017, p. 93, corsivi miei.

³⁷⁹ Michele Cometa definisce il fototesto come una sottocategoria iconotestuale, che «s'inserisce dunque in quella corrente calda della scrittura occidentale (oggi sempre più globale) che, come sempre in passato, ha inteso mettere in discussione lo statuto profondo della letteratura, della testualità e della rappresentazione» (M. COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115: 73). Consapevoli del fatto che servirebbe un saggio a parte per discutere della terminologia da adottare, per esigenze di sintesi basti dire che in questa sede preferiamo usare il termine più comprensivo “iconotesto”, in quanto alcune delle opere prese in esame in questa sede non presentano solo fotografie ma anche altri tipi di immagine (disegni, schizzi, fotogrammi etc.).

³⁸⁰ M. NERLICH, *Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La Femme se découvre d'Evelyne Sinnassamy dans Iconotextes*, édité par A. Montandon, Paris, Ophrys, 1990, p. 268, traduzione mia.

Giuseppe Carrara ha individuato il montaggio e l'*ekphrasis* come le due principali *strutture* da cui partire per un'analisi delle più recenti e numerose sperimentazioni fototestuali³⁸¹.

Tenendo conto di tali studi, l'obiettivo di questo contributo è dimostrare che è possibile parlare non solo di retoriche, forme e strutture, ma anche di *gesti*, di azioni iconotestuali. Prendendo in esame le relazioni tra testo e immagine in un corpus di iconotesti poetici qui elencati in ordine cronologico, *Nel gasometro* (2006) di Sara Ventroni, *La casa esposta* (2007) di Marco Giovenale, *Il colore oro* (2007) di Laura Pugno ed Elio Mazzacane, *La sommersione* (2016) della già citata Ventroni e il già menzionato *Anatomie della luce* (2017) di Mariasole Ariot³⁸², si tenterà di dare conto di due azioni in particolare: la *doppia esposizione* e la *simulazione della performance* o, se vogliamo, la *performance simulata*. Con la prima si intende una ripetizione dell'oggetto prima riprodotto visualmente poi descritto verbalmente (o viceversa); con la seconda un'analogia genetica, una omologia³⁸³ tra parola e immagine, le quali creano un finto movimento sulla pagina – simulano una *performance*, appunto –, l'una attraverso il ritmo verbale, l'altra attraverso la messa fuori fuoco dell'oggetto fotografato e/o la successione delle fotografie.

La prima opera su cui verte la nostra analisi è *Nel Gasometro* (2006) di Sara Ventroni, raccolta di testi composti e in alcuni casi pubblicati negli anni precedenti la silloge, che hanno un tema comune, suggerito dal titolo: il gasometro romano. L'iconotesto comprende fotografie ma anche altri tipi di immagine. Alcune fotografie, realizzate dalla stessa scrittrice, inframmezzano la prosa dei racconti *La buca del dollaro* e *Le premesse* e rappresentano macchinari, gasometri e paesaggi industriali. Uno schizzo di un gasometro, in apertura della raccolta di versi eponima, ha funzione di cornice, poiché l'autrice sceglie di ripeterne la riproduzione alla fine. Particolarmente interessante dal punto di vista visivo risulta inoltre la sezione *Ur-Codice del Grande Vetro*, in cui alcuni fogli del catalogo del cineclub romano "La camera verde" risultano postillati. Qui la parola si trova scritta sulla pagina in forma di componimento, poi nella pagina accanto riprodotta nella fotografia e incollata ad altre opere, a loro volta testuali e visive. Prendiamo ad esempio una facciata (Fig. 1).

³⁸¹ Cfr. COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit.; G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

³⁸² Per una recente analisi di questi «iconopoemi» cfr. A. CORTELLESA, *Expanded Poetry. Otto iconopoemi 2006-2018*, in *Ends of Poetry. Forty Italian poets and their ends*, a cura di G. M. Annovi e T. J. Harrison, «California Italian Studies», 8, 2019, 1, pp. 1-18. Sulle relazioni tra poesia e immagine nella stretta contemporaneità cfr. R. DONATI, *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi e arti della visione*, Catania, duetredue, 2017.

³⁸³ Sulla questione delle omologie – strutturali, metaforiche, poetologiche, tematiche –, riprendendo il termine da L. GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, molto ha teorizzato Michele Cometa in ID., *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, «Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», n. 3 (2005), pp. 15-29: 23 e sgg. e più diffusamente in ID., *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini editore, 2016.

Nessun congedo si aspetti
altro congedo: sia detto.
Sia detto una volta per tutte
una definitiva buona volta.

*La volta che si muore-in-vita.
Quel distacco consummato.*

Non ci si aspetti sangue.

Quando il modo
– impersonale –
rompe l'impaccio o il guasto
del mezzo, da dentro.

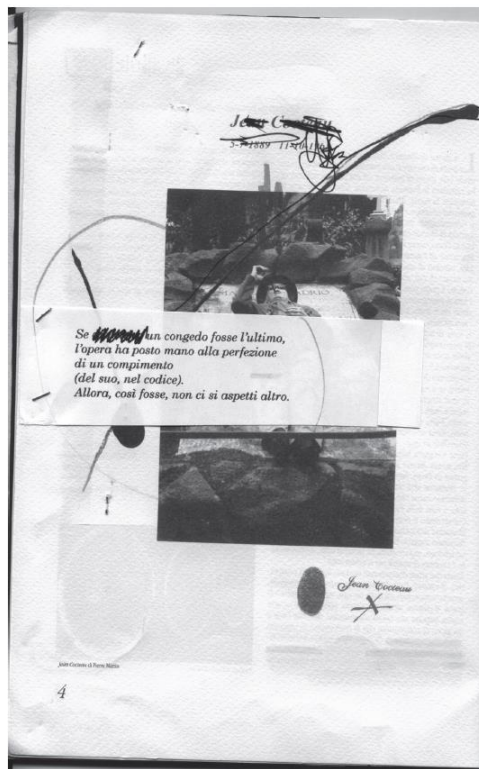
Del mezzo non è che sia del dentro
ma ancora un'altra volta
è l'ipso codice. L'artefatto.

(come dire):

*

*Se un congedo fosse l'ultimo
l'opera ha posto mano alla perfezione
di un compimento
(del suo, nel codice).*

Allora, così fosse, non ci si aspetti altro.



72

73

[Figura 1: Sara Ventroni, *Nel gasometro*, Firenze, *Le lettere*, 2006, pp. 72-73]

L'inchiostro, nella pagina di destra, è utilizzato per degradare un'immagine preselezionata, cancellare nomi e riferimenti biografici dell'uomo ritratto, poi, soprattutto, per cancellare una parola scritta. Leggendo la poesia e guardando la fotografia, nel testo una accanto all'altra, come se tra le mani avessimo un'edizione genetica abbiamo la possibilità di vedere le varie fasi del processo creativo, posizionate nella foto una sull'altra: prima la pagina dove c'è la fotografia di Cocteau disteso, poi l'inchiostro che cancella il suo nome, poi il brandello di carta ritagliato dove c'è una strofa della poesia, poi la cancellatura sul foglio; infine, in fondo e sulla pagina di sinistra, in corsivo e separata da tutto, la versione finale di quella strofa, priva della parola cancellata e con l'ultimo verso distaccato dagli altri:

*Se un congedo fosse l'ultimo
l'opera ha posto mano alla perfezione
di un compimento
(del suo, nel codice).*

Allora, così fosse, non ci si aspetti altro³⁸⁴.

Come le fotografie, la parola stessa ci mette di fronte al suo iter di produzione e alla sua costitutiva incompiutezza. I termini «perfezione» e «compimento» sono sinonimi della parola «fine», che però viene sin da subito messa in discussione: quello che sintatticamente è un periodo ipotetico della realtà, «se un congedo fosse l'ultimo», sembra qui essere il motore di una svolta da parte dell'autrice, che quindi mette in dubbio la perfezione dell'opera, ossia, in senso etimologico, la sua conclusione. Il congedo non è l'ultimo perché l'operazione potrebbe non terminare mai, soggetta a una infinita processualità e *fermata* esclusivamente dallo scatto fotografico il quale, comunque, non può far altro che immortalare le fasi. Il testo diventa dunque *mise en abyme*, nel segno non solamente di una concreta specularità tra la parola che allude all'immagine e l'immagine che contiene la parola, ma anche nel segno di una spettacolarizzazione del processo compositivo. Nonostante la fotografia generalmente *fermi* l'opera, qui paradossalmente l'autrice la mostra in movimento, *in itinere*: quello a cui assistiamo è un «work in progress»³⁸⁵. Se l'interpretazione dell'opuscolo del cineclub in quanto *ready-made* è suggerita dalla citazione duchampiana del titolo, è anche vero, però, che quest'ultimo viene poi modificato tramite lo strumento del montaggio e a questo artefatto succede un'altra opera, ossia la fotografia che ne registra il cambiamento. Ventroni immortala e dunque muta di segno la sua opera proprio come aveva fatto, d'altronde, Man Ray, fotografando un dettaglio ravvicinato del *Grande vetro* di Duchamp una volta che vi si fossero posati diversi strati di polvere, nella fotografia intitolata icasticamente *Allevamento di polvere* (1920).

Allora, mi pare che l'operazione iconotestuale attuata da Ventroni possa essere definita una doppia esposizione ecfrastica. Prendo questa definizione dal critico Tamar Yacobi, che ha teorizzato una intersezione di due forme intermediali, ossia la doppia esposizione e il libro-museo: «la doppia esposizione ecfrastica evoca simultaneamente una serie di fonti visive del tutto irrelate, mentre il recente genere dei libri-museo ri-presenta un'opera d'arte due volte: una riproduzione visiva è pubblicata accanto alla sua rap-presentazione verbale»³⁸⁶. Per la sua proposta teorica Yacobi portava come esempio un poema di Paul Durcan in cui all'*ekphrasis* di un'opera di David Hockney è affiancata la riproduzione di un'opera del quindicesimo secolo di Giovanni di Paolo³⁸⁷, mettendo al

³⁸⁴ S. VENTRONI, *Nel gasometro*, con una nota di E. Pagliarani, postfazione di A. Nove, Firenze, Le lettere, 2006, p. 72, il corsivo è dell'autrice.

³⁸⁵ Così la definisce Aldo Nove nella postfazione, *ivi*, p. 129.

³⁸⁶ T. YACOBI, *Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry*, «Poetics Today», vol. 34, may 2013, pp. 1-52: 1, traduzione mia: «Ekphrastic double exposure simultaneously evokes a number of totally unrelated visual sources, while the recent genre of museum books re-presents an artwork twice: a visual reproduction is published side by side with its verbal re-presentation». Yacobi gioca proprio sullo scarto tra rappresentazione e ri-presentazione, ossia riproposizione.

³⁸⁷ Si tratta della poesia *Saint John the Baptist Retiring to the Desert*, raccolta in Paul Durcan, *Give Me Your Hand: Poems Inspired by Paintings in the National Gallery, London*, London: Macmillan and National Gallery, 1994, p. 20.

centro della questione lo scarto tra immagine riprodotta e immagine descritta. Se da una parte sembrerebbe non esserci alcuno scarto perché all'immagine riprodotta corrisponde il testo, il lettore-spettatore dell'opera di Ventroni assiste a una specificità propria di questa sezione, che risiede nel fatto che l'immagine fotografa, quindi riproduce, il testo stesso. In questo caso, quindi, ad essere doppiamente esposta non è l'*image*, per dirla con Mitchell³⁸⁸, ma la *performance* di scrittura, nel suo processo compositivo (il testo fotografato) e nel suo risultato finale (il testo stampato tradizionalmente).

Tale relazione di dipendenza *genetica* tra immagine e parola si fa del resto ancora più solida quando Ventroni stessa, nel *conte philosophique* che conclude l'opera intitolato *Le premesse*, conferma quanto si evince dalla lettura/visione del testo: l'opera poetica nasce da una fotografia del gasometro di Potsdam, riprodotta nel testo. E non solo Ventroni individua l'archeologia del suo dispositivo nella struttura metallica, ma vi riconosce una somiglianza di forme: come la poesia, anche il gasometro ha infatti un codice «basato su un principio ritmico³⁸⁹».

Tuttavia, questa omologia strutturale, offerta qualora il testo sia accompagnato dalla fotografia, può evincersi altresì qualora l'immagine non sia presente. Non solo la struttura tipografica (si pensi alla poesia *La scalata metafisica*, i cui versi, nella composizione grafica, sembrano veri e propri gradini³⁹⁰), non solo il ritmo dei versi, ma anche il loro contenuto descrive l'oggetto-gasometro, esaltandone reiteratamente le affinità con la struttura poetica e con quella corporea attraverso l'impiego di un lessico anatomico, oltretutto la sua dimensione prima di tutto visiva tramite la continua allusione al colore. Di seguito il primo brano della sezione:

Gli arti hanno movimenti lenti: moto di meccanica, il cranio
è un contenitore anomalo: non ha colore primario, disperde
il suo sale nell'ambiente, il suo seme:

Senza peso raschiano la ruggine:

 i corpi riportano l'osso

al colore rosso. L'oro non ossida, il bianco non esiste,

l'umano è innaturale:

rarefatto adatto al ferro (l'oro è ancora troppo

 raro):

³⁸⁸ Mitchell compie una distinzione tra *image* e *picture*: l'*image* è l'immagine disincarnata (può essere anche un'immagine mentale, un sogno, una fantasia), mentre la *picture* è l'artefatto, possiede una propria materialità, cfr. W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 1994.

³⁸⁹ VENTRONI, *Nel gasometro*, cit., p. 117.

³⁹⁰ Ivi, p. 26.

e l'acqua e l'aria fanno un lavoro

sporco:

sottoposto al tempo il Gasometro

non ha senso non ha verso non è spazio.

Non tiene la materia,

la espelle verso l'alto³⁹¹.

Uguualmente un altro brano:

E detto quanto ogni corpo

ha la sua parte di scarto

(che finora era sangue)

la lingua rapprende, ossida

arrossa infezione, gonfia.

Si tira tutta come fosse nuova.

Poi, ancora, agguàscia.

Tutta infusolata lamiera, si accascia

tra il ferrame che resta in massa, in bocca.

Come glassa tanta ruggine la indossa

e pare una colata d'oro, di melassa

se da scura e ferrosa si fa rossa

con la chimica dell'acqua

che di goccia in goccia la tocca e la trapassa.

[...]

Addomi bulloni lingue

telaio viti pistoni: insieme

non per necessaria investitura,

ma corpi di corpo fuso

in fabbrica a suon di saldatura³⁹².

³⁹¹ Ivi, p. 13.

³⁹² Ivi, p. 18.

La rappresentazione del gas, materia volatile per eccellenza, si associa a quella di una serie di elementi chimici, come l'oro, o la ruggine, prodotto dell'ossidazione del ferro e dunque primo esempio di una forma che muta grazie all'intervento della natura, in particolare dell'acqua e dell'aria che *fanno un lavoro sporco*: «pare una colata d'oro, di melassa | se da scura e ferrosa si fa rossa | con la chimica dell'acqua». Il naturale e l'artificiale sembrano qui condividere le stesse reazioni fisiche e chimiche, mescolandosi così tramite una serie di enumerazioni in cui i lessemi appartengono al medesimo campo semantico. Corpo e macchina hanno in comune qui con la poesia *in progress* un fisiologico metamorfismo, sono tutti sottoposti a mutamento: «i corpi riportano l'osso al colore rosso». La componente verbale simula dunque la visione tramite l'allusione al movimento e al colore, eppure, a differenza dell'*Ur-Codice del Grande Vetro* visto pocanzi, in questa sezione non si assiste a una vera e propria doppia esposizione in quanto non vi è una fotografia che riproduce il testo o lo *visualizza* come nella forma-illustrazione teorizzata da Cometa³⁹³. Al contrario, se nel primo caso la *performance* era mostrata attraverso le immagini, pur fisse, qui essa è simulata attraverso il ritmo verbale e la disposizione tipografica.

Invece, la doppia esposizione ecfrastrica si verifica, sempre al netto di alcuni elementi di scarto rispetto alla teorizzazione di Yacobi, in un'altra opera, ossia *Il colore oro* di Laura Pugno ed Elio Mazzacane, dove l'allusione al movimento e ai colori – peraltro, gli stessi che in Ventroni: oro, bianco, rosso – è data non solo nel testo della poetessa ma anche nei fotogrammi del videomaker, con l'esito di incrementare una ricezione prima di tutto scòpica dell'iconotesto.

La raccolta è divisa in tre sezioni, *hacker/aidoru*, *il colore oro* e *descrizione del bosco*. Le fotografie di Elio Mazzacane sono in bianco e nero nella prima e nella terza sezione, mentre nella parte centrale eponima i *frames* – si tratta infatti di fotogrammi, non di vere e proprie fotografie – sono a colori su sfondo nero. I fermoimmagine mostrano un *body artist* che sta realizzando una *performance* ed è visibilmente in movimento (gli scatti, d'altra parte, sono mossi), mentre la vernice, ocra, rosso mattone o color terra, cola sul corpo.

Il lettore sfoglia – muove – le pagine, e vede l'artista muoversi a sua volta, la vernice sul suo corpo cambiare posizione. I *frames* hanno fermato un'immagine in movimento, ovvero il video, ed è il montaggio degli stessi all'interno dell'iconotesto a rimetterli in moto. Pugno con la parola allude a quanto vediamo (o vede lei stessa): «e il terreno è sensibile al tuo peso, | si modifica come uno

³⁹³ Così la definisce il critico: «La forma-illustrazione propone [...] la visualizzazione di un testo; essa è qualcosa di specularmente opposto all'ékphrasis che tradizionalmente è la narrativizzazione di un'immagine. In un certo senso si potrebbe dire che la forma-illustrazione riconduce il testo alla sua immagine originaria, facendo dell'eventuale ékphrasis, disponibile sul piano verbale, il necessario programma dell'immagine» (COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 94).

schermo: scorreranno | viste della città d'oro³⁹⁴». Il terreno, assimilabile alla pagina, è assimilato a sua volta a uno schermo: sfogliando le pagine sfogliamo anche i vari *frames* della città d'oro, descritta in analogia con il corpo del *body artist*, dipinto dello stesso colore.



[Figura 2: Elio Mazzacane, fotografie in Laura Pugno, *Il colore oro*, Firenze, Le lettere, 2007].

Pugno talvolta sembra persino indicare, attraverso l'uso di deittici, l'immagine che si trova nella pagina accanto. Prendo in esempio un brano di *quello che dici è vivo*, il cui titolo è già rivelatore:

[...]

è, sei, tutto quello che è,
traccia con un dito nel colore
il cerchio

d'oro,
occhi dorati,
perfezione

del corpo intero

hai fretta di andartene
tu che hai il potere di toccare

privilegio,
come quando mangi l'uovo,
ti toccano i capelli

taglia tre centimetri fino alle spalle

³⁹⁴ L. PUGNO, *Il colore oro*, fotografie di E. Mazzacane, prefazione di S. Dal Bianco, postfazione di M. Giovenale, Firenze, Le lettere, 2007, p. 83.

cosa morbida e viva:

non hanno niente dell'oro,
quello che dici è segreto
tra orecchio e spalla

quello che dici è vivo,
è l'uovo adesso,
rosso che ti cola in bocca,

semplicemente tutto nella lingua,
sulle tue dita:

bambina,
braccio col falco,
bocca con l'uovo,
corpo nel cerchio d'oro

bambina
ripeti, ninnananna con l'uovo,
prima parola colore oro³⁹⁵

Sebbene si rivolga a una bambina, qui Pugno sembra descrivere la *performance* del *body artist*. L'artista espelle dalla bocca il giallo del tuorlo, «traccia con un dito nel colore | il cerchio | d'oro», o ancora: «*il liquido della lingua / ti scorre addosso, bagnerà | le incisioni sulla pianta dei piedi | camminerai come nel sangue*³⁹⁶». La poetessa compie qui una sorta di *ekphrasis* indicale, rende la sua parola «endeictica³⁹⁷», portando ancora una volta il lettore a muovere lo sguardo dalla pagina scritta alla fotografia e trasformando così una tradizionale descrizione *in absentia* in una didascalia: in un altro brano dirà, infatti, «quello che vedi³⁹⁸». Afferma Cortellessa:

³⁹⁵ Ivi, pp. 115-117.

³⁹⁶ Ivi, p. 157, corsivi miei.

³⁹⁷ M. CARBONI, *L'occhio e la pagina: tra immagine e parola*, Milano, Jaca Book, 2018, p. 87. Cfr. anche P. V. MENGALDO, *Tra due linguaggi: arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 28-29.

³⁹⁸ PUGNO, *Il colore oro*, cit., p. 53.

La componente enigmatica di questa poesia deriva [...] dalla *suspensione del rituale* che proprio le immagini – seppure in effetti da Pugno giustapposte *ex post*, rispetto alla composizione dei testi – insieme documentano e, segmentando il flusso della scrittura, concausano. Se ogni rituale è definito dal codice che osserva, il codice dei rituali messi in scena dal *Colore oro* ci si presenta perduto, e le immagini che “ritmano” la composizione appaiono a loro volta quali estratti da una continuità diegetica [...] insieme allusa e denegata³⁹⁹.

Dunque, non sarà solo l’autrice a simulare la *performance* del *body artist* attraverso il ritmo del verso e il lessico, ma anche il lettore, in questo modo, muoverà lo sguardo alla stregua del *performer*, il cui corpo muove nello spazio e nel tempo, in una tensione plastica di cui si coglie l’animazione attraverso la successione delle fotografie.

In questo caso, allora, la ri-presentazione dell’immagine guardata e di quella *letta* non trova il suo innesco né in una totale mancanza di corrispondenza, come nella doppia esposizione ecfrastica teorizzata da Yacobi, né in una relazione puramente didascalico-illustrativa. Assistiamo piuttosto a un gesto collocabile nel mezzo, ove la somiglianza – ma non l’identità, quindi, di fatto, la differenza – tra parola descrittiva e immagine mostrata genera nel lettore-spettatore un dubbio interpretativo, una messa in discussione della sua visione. Oltre al caso appena analizzato della sezione eponima *il colore oro*, in *hacker/aidoru*, per esempio, il marmo dei corpi immobili delle statue richiama contraddittoriamente il liquidissimo latte di frequente menzionato nel testo. Nell’ultima sezione intitolata *descrizione del bosco*, invece, il corpo in movimento, evanescente, della scimmia si confonde con la vegetazione sovrapponendosi a essa tramite una *vera* doppia esposizione fotografica. Come ha giustamente notato Liliane Louvel, infatti, Yacobi prende in prestito la sua definizione al lessico fotografico:

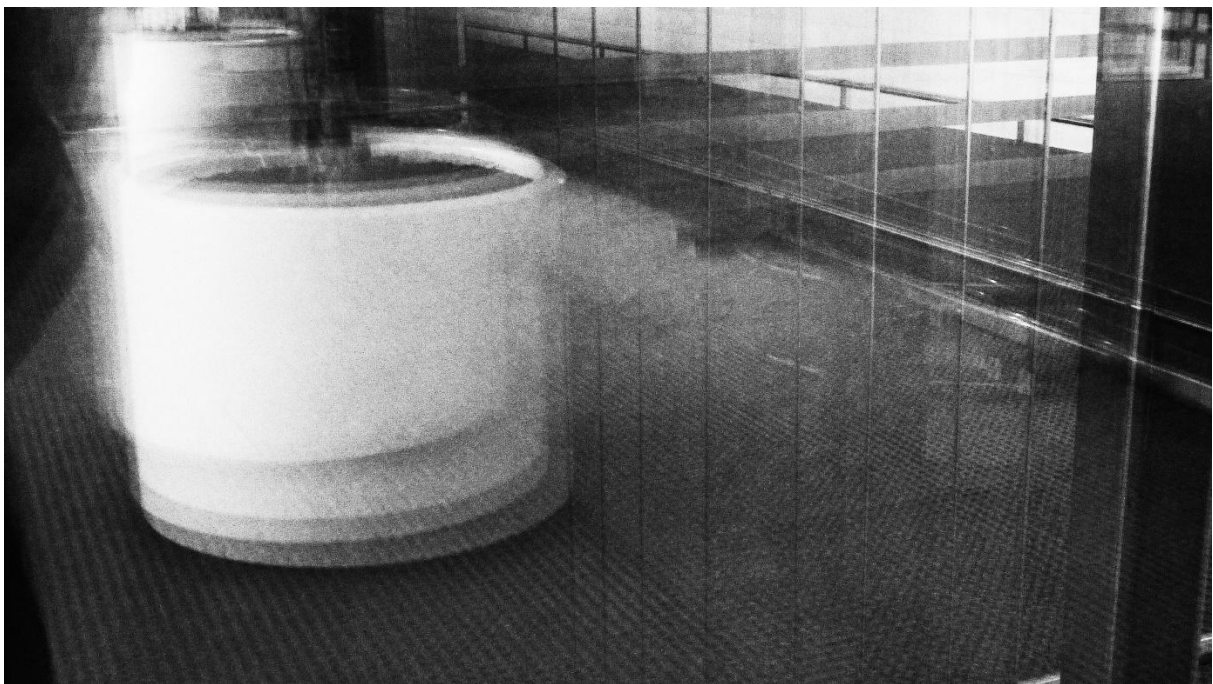
Yacobi vede la «doppia esposizione» ecfrastica come una doppia visione che provoca un effetto di sovraimpressione, spesso compiuto per errore dal fotografo. Nella doppia esposizione/rivelazione ecfrastica due opere d’arte, che talvolta non hanno nulla a che vedere l’una con l’altra, sono sovrapposte, un po’ alla maniera del palinsesto ma con un ulteriore “giro di vite”⁴⁰⁰.

La doppia esposizione fotografica – intesa in senso tecnico – compiuta all’interno di una doppia esposizione ecfrastica – nella maniera in cui la intende Yacobi – crea un ulteriore cortocircuito tra la visione e la lettura, che risiede precisamente in una percezione simulata del tempo. La sovraimpressione di due immagini toglie immediatezza alla visione, conferisce così temporalità a un

³⁹⁹ CORTELLESA, *Expanded Poetry*, cit., p. 9, l’ultima frase è sottolineata da me.

⁴⁰⁰ L. LOUVEL, *Le tiers pictural: pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 251, traduzione mia.

oggetto visivo che, per sua natura, dovrebbe essere istantaneo (basti ricordare l'*Augenblick* lessinghiano che distinguerebbe la *pictura* dalla *poesis*). L'oggetto, prima in posa, diventa ora così soggetto di un'azione performativa. In questo senso è la *foto-grafia*, la scrittura della luce, che attraverso la tecnica della sovraimpressione restituisce il sentimento del tempo a un oggetto che, sia pure un paradosso, nasce con lo scopo di fermarlo. Se da una parte è vero che si potrebbe parlare di *lightfossil*, prendendo in prestito un termine coniato da Seligardi sulla scorta del *Leitfossil* warburghiano per intendere la luce quale fossile atto a «rendere visibili e a sottolineare le tracce del tempo che affiorano⁴⁰¹», mi pare che in questi iconotesti il tempo non sia quello della storia bensì quello del racconto: è lo stesso Cortellessa, infatti, prima di noi, a parlare per queste opere di «narratività espansa⁴⁰²». Le fotografie che vediamo non rappresentano una stratificazione temporale bensì un'azione realizzata in un tempo, pur se ridotto, espresso solo attraverso la *simulata* mobilità dell'oggetto fotografato.



[Figura SEQ "Figura" * ARABIC 3. Mariasole Ariot, *Anatomie della luce*, Torino, Arago, 2017, p. 23]

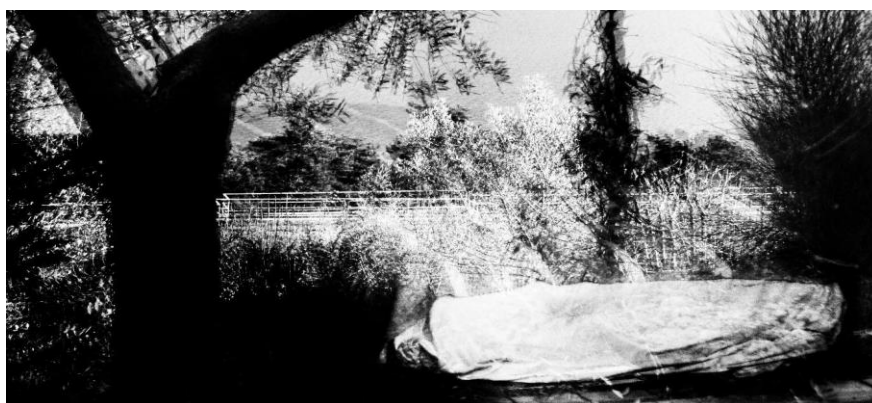
Questo procedimento si verifica anche in *Anatomie della luce* di Ariot, citato in incipit a questo saggio. In questo caso il tempo narrativo è prima di tutto scandito dal tempo reiterato della storia di tutti, ossia dai giorni del mese, come si evince dai titoli di ciascun poema (*Primo giorno, Secondo giorno, Terzo giorno* e così via) e come dichiara la stessa autrice:

⁴⁰¹ B. SELIGARDI, *Lightfossil. Sentimento del tempo in letteratura e fotografia*, Milano, postmediabooks, 2020, p. 28.

⁴⁰² CORTELLESSA, *Expanded poetry*, cit., p. 8.

Le prime foto, nate da una ricerca sul concetto di riflesso, dalla nr 1 alla nr 10, sono state scattate contemporaneamente alla stesura del testo. Le successive risalgono a un periodo posteriore, e sono state scelte poi per accompagnare e interagire con le parti puramente testuali. La suddivisione in 28 giorni corrisponde a quella delle fasi lunari, dove il termine luna, derivata da *louksna* (radice *leik*) significa, appunto, «luce riflessa»⁴⁰³.

Il volume nasce come libro fotografico, come confermano vari elementi del *layout*⁴⁰⁴: il formato orizzontale del libro rispetta il formato delle foto e non viceversa, a prova del fatto che le fotografie non sono state adattate al testo ma che sono state concepite insieme a esso; le ventotto immagini sono sempre collocate sotto il titolo che scandisce i giorni, sono dunque il primo testo che va “letto” dopo le parole, esse non hanno funzione illustrativa. Anzi, vi è una netta sovrapposizione strutturale tra il testo e l’immagine. Infatti, se nell’incipit Ariot dice: «Abbiamo spalancato un buio nella notte, è un paesaggio: di riflesso in riflesso l’occhio preme al di là delle cose, oltre ogni tana, strati retinici disposti a capitolare un mondo dentro un mondo⁴⁰⁵», di luce riflessa brillano anche le ventotto fotografie presenti nel testo. Esse rappresentano spesso superfici riflettenti – uno specchio, una vetrina, il finestrino di un treno, l’acqua – che lasciano intravedere talvolta altre immagini, talvolta altri testi: come se si trattasse, anche in questo caso, di un’immagine esposta sull’altra, come nella fotografia del vetro che riflette l’insegna dall’altra parte dell’obiettivo fotografico, ovvero dello sguardo di Ariot⁴⁰⁶. È però visibile un’ulteriore doppiezza, quella dei contorni degli oggetti riprodotti nelle fotografie: molte di esse, infatti, sono ‘mosse’, i contorni non sono più linee ma diventano superfici.



[Figura SEQ "Figura" * ARABIC 4. Mariasole Ariot, *Anatomie della luce*, Torino, Aragno, 2017, p. 17]

⁴⁰³ ARIOT, *Anatomie della luce*, cit., p. 93.

⁴⁰⁴ Sull’importanza del *layout*, come ho già anticipato in introduzione, cfr. COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit.

⁴⁰⁵ ARIOT, *Anatomie della luce*, cit., p. 6.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 29.

Così il lettore può percepire il movimento della fotografa, ossia il tempo che occupa uno spazio (lo «spazio spaventato del tempo⁴⁰⁷», lo definisce la stessa Ariot), lo spazio, *ora esteso*, delle sagome delle figure. La fotografa, con la mano e lo sguardo volutamente mobili, mette al centro della visione (sua e del lettore) non il rappresentato ma il processo di rappresentazione, simula così una *performance* di esposizione dello spazio alla luce, che nello scatto si interrompe e attraverso quest'ultimo, però, paradossalmente mostra proprio il movimento (interrotto).

Mi pare che in tutte le opere finora analizzate ricorrano alcune analogie nella configurazione – le modalità con cui testo e immagine sono *doppiamente* esposte – e nei contenuti, variamente espressi in alcuni casi tramite lessemi, in altri tramite quelli che possiamo definire *folemi*. Il movimento che porta a una metamorfosi è oggetto dell'opera in versi di Ventroni, così come di quella di Pugno, e allo stesso modo si fa segno visivo, come abbiamo detto, attraverso il corpo in movimento del *performer* nei *frames* del video di Mazzacane e attraverso lo spazio creato nelle foto mosse di Ariot. Il corpo è poi parola poetica in Pugno e in Ventroni – lo abbiamo letto in alcuni loro versi – e in Ariot, come si evince dal titolo *Anatomie* e dalla scansione in ventotto giorni che richiama le fasi del ciclo tanto lunare quanto mestruale⁴⁰⁸.

Tali analogie si verificano poi in un'altra opera, ossia *La casa esposta* di Marco Giovenale. In questo caso le fotografie occupano, da sole e tutte insieme, la sezione terza e centrale dell'opera che riporta il titolo [], incrementando la percezione di una diegesi della fotografia: il fatto che quest'ultimo sia un capitolo tutto fotografico porta il lettore a concepirlo non solo come testo (e quindi a leggerlo), ma anche come macrotesto (o *macroiconotesto?*)⁴⁰⁹. Oltre alla ricorrenza dei temi, visti precedentemente, dello spazio (pseudo-domestico), del corpo – del poeta e di suo padre, anch'egli «esposto⁴¹⁰» –, già dal primo brano della *Casa esposta* è chiara la costitutiva scissione tra due forme di tempo, sempre implicate in una sorta di triangolo amoroso con la luce e il movimento:

fino a lì aveva fabbricato doppio sentimento o avvertimento (delle cose, *choses*, gli piaceva): ossia: su un fronte *l'immobilità stretta e certo cieca del tempo*, come tutto *bloccato da un fascio di luce, una fotografia*; su diverso

⁴⁰⁷ Ivi, p. 77.

⁴⁰⁸ Così Cortellessa: «Il titolo *Anatomie della luce* andrà dunque letto intendendo il genitivo sia in senso soggettivo che oggettivo: quale messa in luce (alla stregua dell'esposizione di Giovenale) della soggettività corporea, del suo disagio, del suo quasi eroico tentativo di padroneggiare il proprio tempo, ma anche come taglio da parte della luce, cioè delle immagini incastonate nel testo, le quali non dissimulano la crudeltà del sezionamento così operato nell'immaginario, nel dettato, nel corpus testuale appunto» (CORTELLESA, *Expanded poetry*, cit., p. 16).

⁴⁰⁹ Cortellessa parla di «un fattore di *connettività macrotestuale*. In senso lato, dunque, gli iconotesti poetici – o, come vorrei definirli, gli *iconopoemi* contemporanei – sono sempre, altresì, dei testi anche-narrativi» (ivi, p. 5).

⁴¹⁰ GIOVENALE, *La casa esposta*, prefazione di A. Anedda, postfazione di C. Bello Minciacchi, Firenze, Le lettere, 2007, p. 26.

fronte la variabilità matta e l'incoerenza delle figure che all'interno di luce e tempo si muovono, tutte in arbitrio⁴¹¹.

Da una parte il tempo è reso immobile dalla luce (dalla foto, quindi); dall'altra le figure si muovono nel tempo, nel segno di una azione continuata (di una diegesi) paragonabile in questo caso alla poesia, nel suo essere letta, recitata, performata. D'altronde, già in un'altra sede l'autore aveva teorizzato un'affinità strutturale tra poesia e fotografia. In *Del sottrarre in fotografia (e in poesia)*, infatti, affermava:

Se i versi sono una serie che nell'a-capo, per esempio, si autolimita; se il bianco della pagina è spazio per le risonanze di quanto non è interamente detto; se la disposizione delle parole sa rendersi necessaria quanto la disposizione dei vettori di senso nelle linee di una fotografia; [...] se l'esattezza di alcune e solo alcune parole, e dei loro rapporti fonico-semantiche, rende qualsiasi altra parola sfondo sottratto (che traspare ...ma giusto come sfondo sottratto); se tutto questo è vero, allora ci sono affinità profonde tra un certo modo di intendere la fotografia e un certo modo di intendere la poesia⁴¹².

Individuando la sottrazione quale azione condivisa dai due segni, Giovenale di fatto riconosce e teorizza in questa sede una omologia strutturale tra testo e immagine, che poi applica nel suo poema. Se i titoli delle sezioni della *Casa esposta* – «delle ellissi», «il segno meno», «tranne un oggetto» – si muovono nel segno di una perdita (e in un passo Giovenale parla proprio di «profilo sottratto⁴¹³»), allo stesso modo, pur riproducendo l'esito di un procedimento di accumulo, le fotografie rappresentano una mancanza poiché la casa abbandonata fotografata da Giovenale è, sì, esposta, ma privata dei suoi abitanti. E tale procedimento, nella fotografia e nella poesia, è peraltro dichiarato, a volte esplicitamente altre volte meta-poeticamente, anche dalle altre poetesse: Ariot, come conferma

⁴¹¹ Ivi, p. 19, eccezion fatta per «choses» i corsivi sono miei.

⁴¹² M. GIOVENALE, *Del sottrarre in fotografia (e in poesia)*, in *Per una critica futura. Quaderni di critica letteraria*, a cura di A. Inglese, I, 2006, p. 42 (<http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/crit001.pdf>, consultato il 16/10/2023). In merito a questa continua tendenza all'unione e al conflitto tra scrittura e immagine, si segnala che Sara Ventroni, Laura Pugno e Marco Giovenale, insieme ad altri poeti, hanno partecipato nel 2016 al progetto "Tra scrittura e fotografia. Alcune ipotesi", a cura di Pietro D'Agostino e Massimiliano Manganelli, nell'ambito della Rassegna internazionale di scritture di ricerca *Ex.it – Materiali fuori contesto*, tenutasi dal 20 al 22 maggio 2016 ad Albinea. Gian Luca Picconi in merito alle *performances* fotografiche dei poeti, dice: «La cosa che mi sembra più interessante, più curiosa, è che svariati degli autori [...] hanno scelto foto che in qualche modo contengono dei grafismi: uscire dalla scrittura per rientrarci attraverso la fotografia? Oppure fotografare la scrittura per congelarla, renderla altra da sé stessa?» <https://exitmateriali.wordpress.com/2016/10/09/tra-scrittura-e-fotografia-documentazione/> (consultato il 16/10/2023). Cfr. CORTELLESA, *Expanded Poetry*, cit., p. 8.

⁴¹³ GIOVENALE, *La casa esposta*, cit., p. 64. Per il tema della sottrazione nella *Casa esposta* cfr. anche C. BELLO MINCIACCHI, *I profili dell'ombra*, postfazione a GIOVENALE, *La casa esposta*, cit., pp. 155-161.

la nota di lettura citata all'inizio, ha proceduto «per sottrazione⁴¹⁴», Ventroni nel suo fototesto più recente *La sommersione* sostiene che «Una poesia è finita quando non c'è più niente da levare⁴¹⁵».

Tirando le fila, al centro di questi iconotesti poetici non è tanto la fotografia o la parola nel suo significato, quanto l'atto fotografico e il processo di costruzione ritmica e narrativa, l'*impressione* come gesto potenzialmente mai statico – da cui le foto mosse –, potenzialmente mai concluso – da cui il loro susseguirsi. Gian Luca Picconi a questo proposito sostiene: «L'impossibilità di esaurire l'opera in una forma fissa dovrebbe a sua volta dar vita all'idea di opera come rappresentazione o incorniciamento della semiosi illimitata [...] o all'abbandono stesso dell'idea di opera, per concentrarsi sulla dimensione del processo del fare artistico⁴¹⁶». Non un'opera fatta, dunque, ma sempre nel suo farsi. Ancora, in *La sommersione* Ventroni meta-poeticamente sostiene:

Non è un *ready made*

non è un *objet trouvé*.

L'interesse non è

la cosa in sé.

(e nemmeno la *trasfigurazione*

dell'uso).

L'oggetto, in questo caso,

configura un *accadere*,

un incontro, un processo

(casuale o indotto

reale o immaginato)

un paesaggio intellettuale⁴¹⁷

Ventroni qui sembra descrivere il procedimento cui allude già nel titolo del poema. L'opera non tratterà di cose o persone sommerse, ma del “procedimento” della sommersione. Non un participio passato, ma un sostantivo deverbale a rappresentare un processo, a «configurare un accadere». Gli

⁴¹⁴ Cfr. *infra*, n. 1.

⁴¹⁵ S. VENTRONI, *La sommersione*, Torino, Aragno, 2016, p. 35.

⁴¹⁶ G. L. PICCONI, *La fotografia di un libro. Appunti sul fototesto poetico*, «L'Ulisse», 19 (2016), p. 77.

⁴¹⁷ VENTRONI, *La sommersione*, cit., p. 20.

oggetti rappresentati⁴¹⁸, in molti casi, sono ancora visibili in superficie, non sono ancora sommersi, appaiono, e a causa della fotografia sempre appariranno, solo *im*-mersi.

La fotografia, così, paradossalmente, rende perpetuo un procedimento proprio attraverso l'immobilizzazione del movimento. Con l'*addendum* del tempo impiegato dalla scrittura e quindi dalla lettura, con la doppia esposizione, la fotografia porterà alla costruzione di un movimento: quello ottenuto tramite le foto mosse in Ariot; quello, al contrario, interrotto degli *stills* di un video poi di nuovo innescato attraverso la successione delle fotografie e l'*ekphrasis*-didascalia (in Pugno e Mazzacane); quello di cui si vede solo l'esito finale ottenuto proprio tramite il passaggio dalla fotografia al testo stampato nel poema ventroniano sul gasometro. E allora la fotografia, oggetto immobile per antonomasia, esposta insieme alla scrittura, si trasforma in un oggetto mobile: per dirlo con le parole di Ventroni, l'atto fotografico trasforma «la luce in tempo, il tempo in movimento».

⁴¹⁸ Tutte le fotografie rappresentano oggetti, eccezion fatta per la figura a p. 110, un uomo di spalle, non identificabile, a rappresentare l'uomo 'prima' della sommersione.

RICCARDO DONATI

ÉKPHRASIS PANDEMICA. LUIGI SOCCI IN VISITA ALLA FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA

Rappresentare ciò che è stato rappresentato

Nelle due prime decadi del nuovo millennio l'attività di scrittrici e scrittori in caccia di eventi visivi da integrare nella propria ricerca autoriale risulta sempre più intensa sia qualitativamente sia quantitativamente. In parallelo, la questione ecfraistica torna al centro di un forte interesse da parte della critica che lavora sui rapporti tra parola e immagine. Sul piano teorico, e in ambito internazionale, vale la pena ricordare il recente volume di Maria-Eirini Panagiotidou *The Poetics of Ekphrasis* (2022), saggio che tenta di aggiornare lo *status quaestionis* con esempi tratti dalla storia della poesia statunitense, insistendo sulla natura non tanto rappresentativa, quanto collaborativa, degli agenti coinvolti nella produzione del testo ecfraistico. Sul versante critico, e in riferimento più specificamente alla Penisola, è nutrita la schiera delle giovani voci critiche che studiano questi aspetti – penso, tra le altre, a Chiara Portesine, Alessio Verdone, Lavinia Torti. Spesso sono le pubblicazioni periodiche a offrire contributi interessanti in materia: è il caso di «Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità» e di «Letteratura&Arte», che di recente ha dedicato alle *Retoriche dell'ecfrasi nella letteratura italiana del Novecento*, un numero monografico curato da Marcello Ciccuto, Eloisa Morra e dalla stessa Portesine⁴¹⁹.

Le pagine che seguono tornano sul tema prendendo a campione una recente esperienza di dialogo *inter artes* promossa da Shaul Bassi, consigliere della Fondazione Querini Stampalia, e dallo scrittore veneziano Tiziano Scarpa. L'agile ed elegante volumetto, quasi un fascicolo, è intitolato *Querini in versi. Cinque poeti esplorano la Fondazione Querini Stampalia*⁴²⁰. I nomi coinvolti sono quelli di Maria Grazia Calandrone, Samir Galal Mohamed, Giovanni Rosadini, Luigi Socci, oltre allo stesso Scarpa, che con Bassi ha curato la pubblicazione. Ogni intervento d'autore è accompagnato dalla traduzione inglese riprodotta a fronte. Mi soffermerò in particolare sui testi di Socci, autore dagli occhi particolarmente allenati agli stimoli visivi e che sa maneggiare con sottile, acuminata, arte la prassi ecfraistica, conferendo valore a un esercizio troppo spesso ridotto dai letterati a mera esecuzione di uno spartito mimetico. Leggendo il suo lavoro, la decisiva domanda posta da Mitchell

⁴¹⁹ Mi riferisco rispettivamente a M. E. PANAGIOTIDOU, *The Poetics of Ekphrasis. A Stylistic Approach*, s.l., Palgrave MacMillan, 2022 e a «Letteratura & Arte», 19, 2021. Per la serie di «Arabeschi»: <http://www.arabeschi.it/>.

⁴²⁰ Datato 2020, è stato pubblicato dalla stessa Fondazione Querini Stampalia. D'ora in poi sarà citato a testo come QIV.

alcuni anni fa – cosa vogliono le immagini?⁴²¹ – da intendersi come constatazione della consustanzialità tra la mente e i materiali culturali che, in situazione, la attraggono, aiuterà a meglio comprendere il nesso arte/catastrofe, già oggetto di riflessione da parte di Gilles Deleuze⁴²².

Non ammirare ma farsi tenere sotto mira

Luigi Socci è nato e vive ad Ancona, dove da anni organizza, in qualità di Direttore Artistico, l'apprezzato festival di poesia *La punta della lingua*. Di professione agente di commercio, si definisce, non senza un certo grado di esibito, abrasivo *understatement*, «versificatore part-time, performer confessional e (ri)animatore poetico» (QIV, p. 43). Dopo l'esordio, nel 2004, con una silloge apparsa nell'ottavo *Quaderno italiano di poesia contemporanea* (2004), pubblica le raccolte *Freddo da palco* (d'if, 2009), *Il rovescio del dolore* (Italic Pequod, 2013), *Prevenzioni del tempo* (Valigie Rosse, 2017), *Regie senza films* (Elliot, 2020). Presente in varie antologie letterarie, vincitore di prestigiosi premi tra i quali il “Ciampi Valigie Rosse” e il “Tirinnanzi – Città di Legnano”, riceve vasta attenzione dalla critica: da Massimo Raffaeli ad Andrea Cortellessa, da Fabio Zinelli a Matteo Marchesini, sono numerosi i critici che hanno scritto sul suo lavoro, sebbene a oggi manchi, per quanto mi consta, un saggio organico che ne inquadri complessivamente l'opera.

Il nucleo essenziale della sequenza lirica qui in esame, *Fragili esempi (13 Types of Fragility)*, è definito dal curatore Tiziano Scarpa «strofa umoristica» (QIV, p. 7). Una formula condivisibile purché si intenda il concetto di umorismo nella sua articolata stratigrafia storica (da Sterne a Keaton) e timbrica (satira; spleen; sentimento del contrario), ma pure alla luce della postura recitativo-provocatoria che Socci adotta, sempre animata – meglio lo si coglie vedendolo performare – da una *vis* dissacrante, sarcastica se non sardonica, pensosa e polemica insieme. Col consueto acume Aldo Nove parla per lui di una «giullaresca linea di melanconia aperta all'abisso dell'incomprensione, dell'afasia»⁴²³; aggiungerei che la corda poetica del nostro rifugge le melodie interiori e le presunte armoniche dell'età presente, vibrando nel solco di una nobile tradizione ludico-dissonante per la quale si possono fare i nomi di Gianni Rodari, Toti Scialoja, Corrado Costa.

Ben lo si vede nei testi che seguono, dove convenzioni, e relative convinzioni, culturali, risultano disinnescate nella loro valenza seduttiva (gli splendori storico-artistici della Querini Stampalia), sollecitanti – cosa vogliono le immagini? – contemplazione estatica e resa a ciò che il

⁴²¹ Alludo a W. J. T. MITCHELL, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

⁴²² Penso in particolare al ciclo di lezioni ora raccolto in G. DELEUZE, *Sur la peinture. Cours mars-juin 1981*, édition préparée par D. Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2023.

⁴²³ A. NOVE, prefazione alla silloge *Il rovescio del dolore* in F. BUFFONI (a cura di), *Poesia contemporanea. Ottavo quaderno italiano*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, p. 240.

Palazzeschi più intenerito chiama «il rito della bellezza»⁴²⁴. Avvertito e reattivo, per nulla intimorito dal confronto con le sale espositive, culturalmente iperconnotate, dell'istituzione museale, Socci ne decostruisce per straniamento, ossia per distrazione – dislocazione di senso – l'universo valoriale, la valenza simbolica. Il verso agisce qui come forma di chiarificazione: è il gesto scoperciante che perverte il prevedibile, e oltre lo scintillio delle apparenze rivela l'ombra cruda del “rovescio del dolore”.

Stiamo insomma parlando di uno scrittore che non ammira ma che *si fa tenere sotto mira* dalle immagini, contaminare dal loro inaspettato accamparsi. Una contaminazione non solo metaforica se la visita alla Querini Stampalia ha avuto luogo nel luglio 2020, in piena crisi socio-sanitaria mondiale. Il contr(o)(at)tempo pandemico condiziona la scoperta degli spazi della Fondazione, fruiti nel rispetto delle misure profilattiche predisposte dalle autorità. I *fragili esempi* di Socci dipendono allora da tre piani d'esperienza tra loro interconnessi: il frangente storico emergenziale (dove il *contatto con un positivo* era il massimo abisso del negativo); le anomale circostanze di incontro con le opere; lo stato dei manufatti meticolosamente preservati. Lo spettro del morbo incombe sui corpi dei poeti, creando ulteriori echi fantasmatici in un palazzo, in una città, che per sua natura – basti pensare alla peste seicentesca, al D'Annunzio notturno, al colera asiatico di *Morte a Venezia* – è intrisa di immaginario decadente e latamente funebre. Questi i fatali ingredienti che l'umor nero del nostro capta e rielabora ecfrastricamente, poggiando su alcuni elementi retorico-stilistici che vale la pena menzionare (senza pretese di completezza).

Il morso della scrittura di Socci incide sempre nel *locus minoris resistentiae* del corpo-lingua, portando a giorno le muffe nascoste sotto la patina scarsamente traspirante del linguaggio corrente. Chi scrive, programmaticamente, desublima: opta per materiali sliricati, rifugge dal vocabolario e dalla sintassi allusivi e indeterminati (plurali, astrazioni), adotta uno stile scorciato drizzando una intelaiatura metrica solida ma non rigida, resa elastica da scherzi sonori e dalla rima – o, per dirla con l'autore, «l'andamento a capo anticipato prima del bordo pagina»⁴²⁵. Inoltre, non c'è traccia nei versi che seguono dei modi sovente adottati dai poeti per trasmettere al lettore, nella prassi ecfrastrica, un senso di atemporalità: il participio presente, soprattutto, e i verbi che esprimono azioni non compiute, attraverso i quali si intende conferire all'opera d'arte un senso di immutabilità, non transitorietà⁴²⁶. Si noterà che qui, invece, l'*ordo* lirico è fondato su frasi nominali, participi passati plurifunzionali e pochi verbi, perlopiù al presente. In tal modo l'autore accentua, anche sul piano retorico-stilistico, il ruolo che le dinamiche storiche rivestono nel plasmare il *qui e ora*, oltre al senso di vita come sperpero

⁴²⁴ È il v. 59 di *Monte Ceceri* in A. PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di A. Dei, Milano, Mondadori, 2002, p. 713.

⁴²⁵ L. SOCCI, *Un poetry slam d'autore* in Id. (a cura di), *Superfast Poetry*, Ancona, peQuod, 2008, p. 7.

⁴²⁶ Si sofferma su questi aspetti M.E. PANAGIOTIDOU, *The Poetics of Ekphrasis*, cit., pp. 104-105.

che testo dopo testo *Fragili esempi* mette a tema.

Un bruciore agli occhi: l'opera d'arte come organismo

Dodici asterischi scandiscono le tredici tappe testuali ispirate a luoghi iconografici e simbolici incontrati dal poeta durante la sua visita alle stanze di Campo Santa Maria Formosa. I componimenti qui riprodotti e discussi non recano titoli che consentano di individuare chiaramente l'opera cui si riferiscono; tuttavia, il testo fornisce sempre indicazioni che rendono inequivocabile il referente di partenza. La numerazione è mia, inserita per chiarezza e perspicuità di analisi.

1.

Pennivendolo.

Funambolo.

Angelo di mestiere.

Senz'organi né argani

senza carrucole o verricelli

senza rete o segrete imbragature.

Più saltimbanco che equilibrista

lasci la corda tesa

fai un bell'inchino e

- sempre più difficile! –

senza mani consegna le poesie.

La bautta chirurgica

ti si stacca dal viso.

Si tirano sospiri di sollievo

filtrati da *morette* effeppi².

Senza trucco né inganno ti alzi in *svolo*,

turco attratto dal fascino

magnetico del suolo (QIV 35).

Il primo “tipo di fragilità” affrontato è una tela di Francesco Guardi incentrata su una di quelle cerimonie che nella vita della Serenissima possedevano, per riprendere le parole con cui Bernard

Berenson commenta l'arte veneziana, «tutta la maestà dei riti religiosi»⁴²⁷. In particolare il riferimento è alla tradizione carnevalesca del cosiddetto “svolo del turco”, ovvero il numero di un acrobata – secondo tradizione, un ottomano – che in equilibrio su una corda inclinata discendeva dal campanile di San Marco verso la loggia di Palazzo Ducale onde porgere al Doge un mazzo di fiori e una poesia (una tradizione oggi ereditata dal cosiddetto “volo dell'Angelo”).

L'identificazione con lo spericolato turco è esplicita, e l'immagine inevitabilmente triangola con la tradizione del saltimbanco descritta da Starobinski, e incarnata in poesia da Palazzeschi⁴²⁸. Il carnevale, la pandemia, la creazione: tutti stati d'eccezione, situazioni potenzialmente foriere di rischio e disequilibrio⁴²⁹. Nel colmare il vuoto tra verbale e visivo il versificatore-funambolo deve badare a dove mette i piedi, giacché l'esercizio che lo impegna è eseguito *a corpo libero*, in totale assenza di protezioni (vv. 3-5), senza argani ma pure *sans Organes*, come il corpo deleuziano. Proprio ai “dispositivi di protezione individuale” allude il gioco *en travesti* (vv. 12-15) con le mascherine carnevalesche – la *bautta*, la *moretta*, in eco il sinistro “becco” del medico della peste. *Larvatus (cum Ffp2) Prodeo* per omaggiare, e divertire, il lettore con i dovuti versi. Il poeta fa perciò il suo ingresso in scena come barbaro, alieno *stuntman* in *svolo* senza rete, librato sul vuoto (di senso) delle cose che (ac)cadono, gravitazionalmente attratto dall'incombere del *suolo*.

2.

Libri sfogliati. Libri consultati.

Libri prestati mai restituiti.

Libri toccati, per girargli le pagine.

Libri colpevolmente letti.

Potenzialmente infetti.

Nelle cassette verdi della frutta
per non più di 2 giorni (ma non meno
di 14) in quarantena.

Tra i virologi c'è diatriba (QIV 35).

Gli utenti di una biblioteca mettono sempre a rischio la conservazione dei testi, fatto che già di per sé

⁴²⁷ Citato in A. ROSSI, *L'architettura della città*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 105.

⁴²⁸ Per il rapporto dell'autore di *Il Saltimbanco* con la città lagunare cfr. S. MAGHERINI (a cura di), *Aldo Palazzeschi e Venezia. Atti della Giornata di Studi. Fondazione Querini Stampalia – Venezia, 14 maggio 2013*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2014. Quanto al classico (1970) studio del teorico svizzero il riferimento è a J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Milano, Abscondita, 2018.

⁴²⁹ Cfr. G. DELEUZE, *Sur la peinture*, cit., alle pp. 18-19 per *la chose en déséquilibre*; 46 per *la catastrophe-germe*.

certifica la materiale labilità di questi manufatti risalenti a un passato anche molto lontano. Nei giorni della pandemia la carta è poi diventata, almeno secondo taluni – «tra i virologi c'è diatriba» (v. 9) – un possibile veicolo di trasmissione della malattia. Nell'evocare il venerabile patrimonio librario della Fondazione l'autore non celebra la ricchezza di una collezione formatasi nel corso di sette secoli, comprendente rarissime edizioni di incunaboli e cinquecentine, bensì constata la necessità di mantenere a una certa distanza di sicurezza quegli organismi «potenzialmente infetti» (v. 5), latori di catastrofici germi. La tabe che impesta corpi umani e corpi tipografici e il parassita del codice alfabetico, della cultura del libro con cui ci contagiamo da millenni hanno finito, a quanto pare, per sovrapporsi. Il virus è il medium e pure il messaggio che ci corrompe le carni?⁴³⁰.

3.

Il bambolotto fragile d'aspetto
(a dire il vero sembra già rotto)
come un vaso caduto e riaggiustato
maldestramente.

Maria pare volerselo tenere
comunque.

Nonostante il cerotto
avvolto che lo fascia stretto
come una benda funebre.

“Lascio? Lo prendi tu? Ma chi lo tiene?”

Santa me stessa te l'avevo detto!

Ridarmelo così, torto e riroto!”

Traballante sul parapetto
di marmo verde da sarcofago antico.

(le venature nere di un altare
sacrificale non di buon auspicio) (QIV 35-37)

Il terzo frammento è una tessera ecfraistica “in purezza”, dove però l'intonazione figurativa segna il massimo scarto tra sacralità dell'immagine e sua resa verbale. La lirica scaturisce dall'incontro con

⁴³⁰ Su questi temi cfr. G. FRASCA, *La lettera che muore. La “letteratura” nel reticolo mediale*, Roma, Sossella, 2015.

l'opera d'arte più iconica del museo, *La presentazione di Gesù al Tempio*, quadro dipinto nel 1470 da Giovanni Bellini sulla scorta di un'opera realizzata dal cognato Andrea Mantegna su medesimo soggetto (ispirato al passo di Lc. 2, 22-35). La tela poggia su un cavalletto disegnato da Carlo Scarpa, dettaglio che però non pare aver colpito particolarmente Socci, che non se ne cura, come del resto ignora le quattro figure estranee all'episodio evangelico che contornano la Vergine e Cristo.

L'attenzione del poeta si concentra interamente su Maria, una bambina che stringe gelosamente a sé un bebè-giocattolo, per giunta malridotto e riaccomodato alla meglio. Il gesto della Madonna risulta deprivato di ogni significato ulteriore, sottratto a ogni grammatica interpretativa, si tratti della dimensione umana (l'accudimento di una madre per la sua creatura), del piano storico-documentario (la pratica d'epoca di fasciare i neonati nel tentativo di prevenire o correggere malformazioni ossee), o dell'aspetto simbolico connesso al destino di morte che attende il Figlio dell'Uomo (per cui le garze prefigurano le fasciature del defunto, secondo il rito antico)⁴³¹. Niente di tutto ciò: il bendaggio non è altro che rappezzatura di un balocco, probabilmente eseguita da un paterno – nei confronti di entrambi, moglie e figlio – San Giuseppe.

Giocato su una delle figure stilistiche più comuni dell'*ékphrasis*, l'analogia (cfr. i due «come» ai vv. 3 e 9), sostanzialmente disinteressato alle maggiori qualità visuali del lavoro di Bellini – l'impaginazione sapiente delle figure, la mirabile pasta pittorica, la lezione di luce celebrata da generazioni di critici – il fr. 3 rilegge il quadro con sferzante taglio ironico se non irridente («santa me stessa», v. 11). Eppure, a ben vedere, la dimensione drammatica della scena non viene interamente accantonata; lo stesso corrucciamento della madre, e l'arresa fragilità del corpo dell'infante, adombrano il presentimento della Passione. Notevole in tal senso la scelta di movimentare la scena ieratica e statica attraverso una Sacra Conversazione (vv. 10-12) che riprende antiche tecniche teatrali – impossibile non pensare a una parodia della lauda medievale – certo qui comicamente ridotte ad impuntatura infantile da parte di una Maria decisa a scoprire chi le abbia così malamente danneggiato l'adorato bambolotto (probabilmente lei stessa).

Soprattutto, il vuoto del non senso, del segno che ha perduto ogni valore di solidità e di stabilità, si spalanca anche qui, a conferma del sentimento di precarietà dominante nella «strofa umoristica». Ben lo si vede ai vv. 13-16, nei quali l'esercizio d'autore si concentra sulla parte bassa del quadro. Altra figura periclitante (come nel fr. 1), il Gesù bambino-Cicciobello di Socci appare in caduta libera dal parapetto di marmo verde che il pittore veneto dipinse ispirandosi ai sarcofagi antichi. Poco importa, a Socci, se la cornice lapidea, con cuscino liturgico, sia l'altare dove il divino e l'umano si incontrano, o un'immagine del presentito sepolcro di Cristo. Fuori dalle verità inseguite

⁴³¹ La *Presentazione* dialoga naturalmente con le molte Madonne con bambino belliniane, ma anche con le *Pietà*, su cui cfr. H. BELTING, *La Pietà*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996.

dagli iconografi, oltre le letture devote, c'è la messa in abisso della vita umana, precipitante *a corpo morto* verso un impatto dall'esito non imprevedibile.

4.

Riflesso nella fragile
arte degli *spechieri*, il lampadario
in vetro di Murano
con le candele semiconsumate.

Spento *memento mori*
non elettrificato.

La candela che brucia
Da nessun lato (QIV 37).

La *ronde* della precarietà si fa letterale nel portego della Fondazione, spazio vividamente memorabile per la profusione di superfici riflettenti che lo adorna: il prezioso lampadario Rezzonico opera del vetraio muranese Giuseppe Briati, le antiche specchiere alle pareti. Tuttavia anche tale abbagliante fulgore finisce per smorzarsi e persino spegnersi oltre la linea d'ombra del niente e del lutto. Così l'adagio del *tempus fugit* genera l'immagine del lampadario morto alla luce, in quanto «non elettrificato» (v. 6). Anche lo spago cerato che lo incorona, incombusto, ha ormai solo funzione ornamentale. Lapidario in clausola il rovesciamento di una delle più comuni e fortunate immagini tradizionali di consunzione: la candela che brucia da due lati.

5.

Letizia Bonaparte sotto vetro
in una posa plastica
non ancora neoclassica.
Mosca sotto un bicchiere rovesciato
per proteggerla dal pericolo.

Creatura in creta, fragile
bozzetto di natura transitoria
e debole difesa immunitaria.

Labili tracce di ditate autobiografe

le infondono una specie
di vita che ne increspa
la superficie.

Le fessure oculari da rettiliana
e un accenno di bocca
che le taglia la faccia (QIV 37).

L'innesco del processo immaginativo alla base del fr. 5 è costituito da uno dei tre modelli in creta realizzati da Antonio Canova nel 1804 per la statua in marmo dedicata a *Letizia Ramolino Bonaparte*. Come nel caso del quadro di Bellini, Socci non è colpito dalle qualità estetiche dell'opera (la freschezza e la spontaneità magnificate dal catalogo del museo)⁴³², bensì dai segni della transitorietà, della caducità impressi sul volto della madre di Napoleone. Il ritratto destinato a donarle l'immortalità rappresenta l'ennesima icona di un *memento mori* che alla fragilità della condizione umana, aggravata dal rischio socio-sanitario per gli *over 50* («debole difesa immunitaria», v. 8), assomma i problemi di conservazione delle opere d'arte – la campana di vetro che protegge il manufatto, quasi un *bibelot* “non ancora neoclassico”, come detto al v. 3, è doppio dei respiratori trasparenti impiegati per tenere in vita i pazienti intubati.

Per comprendere la specificità del punto di vista del poeta marchigiano può essere interessante confrontare il componimento con la strofa inaugurale del testo che Maria Grazia Calandrone dedicata alla medesima opera: «È buona norma mettere in fila poche cose essenziali / per definire l'intero, fare come Canova / che, nel bozzetto in creta di Maria Letizia Bonaparte / pratica, come bocca, una fila di buchi in numero / di quattro. Solo un rapido cenno e riporre fiducia / nell'intelligenza. Certi corpi, con bocche / piccole e voraci come quelle dei gamberi, producono imperatori» (QIV, p. 11). Anche la poetessa romana rimarca la natura inquietante del ritratto della Ramolino, appena abbozzato nei particolari, e ne fa il simbolo degli istinti voraci di quel potere che Canova si sforza di magnificare. Ed entrambi gli scrittori si soffermano sul dato tecnico-concreto della realizzazione della figurina in creta – le «ditate autobiografiche» del v. 9, i «buchi» di Calandrone. Ma Socci opta per il pedale della caricatura in clausola, là dove parla di un viso «da rettiliana» (v. 15). Il volto proto-marmoreo ha perduto ogni saldezza, è materia informe, e la potentissima donna-lucertola si accampa sulla pagina come figura a cavallo tra l'oscuro della storia e gli spaventi del fantascientifico, oltre che deformata in senso quasi baconiano – penso alla bocca-voragine, *immense* dice Deleuze, degli *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*.

⁴³² Da un testo non firmato in S. BOSSI, B. TREVISAN (a cura di), *Fondazione Querini Stampalia. Museo*, Venezia, Grafiche Veneziane, 2018, p. 52.

6.

Fragile, appeso a un filo
spinato come un soldato.

7.

Arti in comune corpi
fatti di pongo o fango
impasto melma umana.
mascherine antigas bassorilievi
amalgamati nei reticolati
piena del piave *aere*
maligno e pioggia torrenziale.

Nelle trincee è impossibile
tenere la distanza impersonale.

Sotto gli elmetti intatti
un'unica colata creaturale (QIV 39).

La feroce rappresentazione della caducità del corpo gettato nel caos della battaglia, “appeso a un filo”, che questi versi restituiscono è ispirata a una serie di bassorilievi in bronzo di Arturo Martini raffiguranti la vita in trincea durante la Grande Guerra. Impossibile non pensare, in riferimento anche al Canova sopra evocato, ai torturati gessi di Possagno⁴³³. Lo stesso Palazzo Querini del resto affrontò nei giorni del conflitto una sorta di *lockdown*: visite sospese, gran parte dei dipinti “messi in quarantena” in luoghi sicuri. Ma al di là di queste possibili suggestioni, è da rilevare come Socci torni qui a concentrarsi sullo strazio di corpi il cui dolore è continuamente risvegliato nella forma, non composto e addormentato neppure nella san(a)ta solennità dell'esposizione museale. Tra reminiscenze dantesche all'«aere maligno» della trincea (in cui echeggia però anche l'“insalubrità dell'aria” dovuta al Sars), richiami alla tradizione poetica che va da Rebora all'Ungaretti di *Veglia* (i vv. 8-9 del fr. 7: «Nelle trincee è impossibile / tenere la distanza impersonale»), la «colata creaturale» sortita dalla fornace creativa di Martini ricorda al poeta che la nostra vulnerabile pellaccia è fusa in

⁴³³ Sui gessi canoviani sfigurati dalle bombe prima, dalla loro “ricucitura” poi, la bibliografia è vasta. Cfr. almeno M. NEZZO, *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, Vicenza, Terra Ferma, 2003; A. CORTELLESA, *L'età ortopedica. La letteratura sfigurata, in Anni Venti in Italia. L'età dell'incertezza*, a cura di M. Fochessati e G. Franzone, Genova, Sagep, 2019, 51-71. Per referenze iconografiche cfr. *Antonio Canova 2015 – Antonio Canova. L'arte violata nella Grande Guerra. Art Ravaged in the Great War. Catalogo della mostra* (Gipsoteca di Possagno, Possagno, Treviso, 25 luglio 2015-28 febbraio 2016), a cura di M. Guderzo, A. Prandi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015.

uno con un'alterità in cui riconoscersi senza posa.

8.

Cigolano le ginocchia dei poeti
fragili per lo stare troppo in piedi.
Gli sguardi voluttuosi
lanciati di sottocchi
alle poltrone da collezione.

Da bracciolo a bracciolo
le sedute vietate da un cordone.

Manette ai polsi per il loro bene (QIV 39).

«La tragedia trapassa nel comico, in un movimento di continua oscillazione, senza risoluzione»⁴³⁴. L'attacco sfacciatamente montaliano del fr. 8 riconduce il lettore all'azione usurante del tempo, alla natura cedevole del corpo e alla sofferenza fisica, anche se stavolta in termini più giocosi che drammatici. Le sedie in legno laccato disposte lungo le pareti del Salotto Verde, o di quello Rosso, protette da un cordone che ammanetta i braccioli, fanno sospirare i poeti stanchi e accaldati durante la visita estiva alla Fondazione. Si riaffaccia il tema, già esplorato in precedenza, delle precauzioni di cui si fa carico l'istituzione museale nella sua missione di conservare i preziosi manufatti, rafforzate dalle misure profilattiche imposte dalla crisi sanitaria in corso. Quelle cose concepite per dar riposo ai corpi sono ora *soggetti fragili* sottoposti all'ingiunzione collettiva del “guardare ma non toccare”. Novello Atteone nell'età della sicurezza, il visitatore soffre l'invito, e il divieto, proveniente dalle soffici poltrone imbottite che hanno “le mani legate” all'ipotesi di ospitarlo.

9.

A pancia in giù, pronati
con i gambi per aria,
come in rianimazione.

Super-fragili i calici
delicati per eccellenza.

⁴³⁴ A. NOVE, prefazione alla silloge *Il rovescio del dolore*, cit., p. 240.

Fragilissimo il loro *rinfrescatoio*.

(per placare la sete bevi un sorso
d'acqua gelida e sterile
dal tuo thermos d'acciaio) (QIV 39 e 41).

Dopo Atteone, Tantalò: sfilando sala dopo sala, Socci nota una console su cui troneggiano «superfragili», «delicati» calici e brocche in vetro di murano finemente decorati. Un *servizio* concepito per soddisfare esigenze fisiologiche di ristoro, ma del quale ovviamente i sudati e assetati poeti non potranno giovare. Le funzioni del rinfrescatoio, contenitore dove i bicchieri stavano a contatto con gli algori della neve, sono ora trasferite al meno aristocratico thermos. Inoltre le gradevoli temperature garantite dal pratico contenitore precipitano in un attimo nel gelo dei macchinari usati per tenere in vita i pazienti affetti da polmonite interstiziale (v. 3), mentre il metallo del v. 9 fa aleggiare il fantasma dell'antenato dei moderni ventilatori polmonari, il sinistro polmone d'acciaio.

10

Fragile maneggiare
con cura la frattura
suonare con cautela.

11

Le corde penzolanti
come budella, il manico
mozzato stretto in mano.

Violino del seicento per istinto
di sopravvivenza ridotto al silenzio.

La cassa che si scassa.

La fascia che si sfascia.

La fibra che si incrina
sotto i colpi di sega dell'archetto.

L'anima che si frantuma.

Solo per la pressione delle dita.

O una nota sbagliata. (QIV 41)

Con i fr. 10 e 11 il *leit motiv* della transitorietà tocca il suo culmine, ora che i preziosi violini seicenteschi custoditi nella Sala della musica – tra i quali spicca quello realizzato nel 1685 da Martin Kaiser, caposcuola della liuteria lagunare – si palesano agli occhi del poeta itinerante come una sequela di corpi sventrati. La vibrazione della corda impressa dall’arco e amplificata dalla cassa di risonanza è impedita, il legno si sfalda fin dentro all’anima (azzeccato *jeu de mots*), ed ecco che i preziosi strumenti si riducono a precari soprammobili. Nonostante tutte le attenzioni dei curatori la loro sopravvivenza resta “appesa a un filo”: basterebbe un niente, una breve interazione fisica, per causarne la distruzione. Di nuovo, ancora: nello sfacelo, l’interdizione, la necessità di astenersi dal tocco, autentica tortura per due specie, quella degli esseri umani e quella dei violini, che vivono solo di reciproci *contatti* – altra parola ad alto tasso di occorrenze e valori polisemici in quei mesi del 2020. Altro che celebrare l’antica gloria musicale della città: anche questi organismi in agonia, brutalmente silenziati dall’azione del tempo, parlano nella lingua dell’impermanenza.

Guardare di sbieco

12

Fragile è un po’ diverso da resiliente.

Fragile non è sinonimo di niente.

Fragile è se si rompe.

13

Le poesie sono fragili

e fragili le penne

che servono per scriverle.

Come ad esempio questa

poesia iniziata con una penna

che poi si è rotta ed è stata sostituita

da un’altra penna che l’ha finita.

Gli ultimi due testi della sequenza lirica non si riferiscono a opere incontrate durante la visita ma costituiscono un a parte meditativo sul tema del logorio dei giorni, e sullo *status moriendi* delle nostre civiltà⁴³⁵. Si riallineano inoltre, circolarmente, al piano metaletterario inaugurato dai “versi in caduta”

⁴³⁵ Che questa morte sia un dato di fatto, o sia invece solo una sensazione dovuta al soverchiante senso di spossatezza, di sfinimento che permea la “società della stanchezza”, è fatto che esula da quanto qui discusso (alludo naturalmente a B.-C. HAN, *La società della stanchezza. Nuova edizione ampliata*, Roma, nottetempo, 2020).

del fr. 1 – sicché al «pennivendolo»-funambolo si è ora spezzato il calamo, mentre la sostituzione di penna dice il tema del rutilare di cose e fenomeni sulla scena del mondo.

Conclusa la disamina della sequenza lirica, non resta che una considerazione finale, sempre sulla scorta della domanda: cosa vogliono le immagini che “saltano all’occhio” di Socci? Forse essere pensate da uno sguardo eccentrico e raggelato, impertinente e implacabile, mosso, a dirla con Jean-Luc Nancy, dal «desiderio e piacere di andare a fondo»⁴³⁶. Al di là della presunta evidenza apodittica del feticcio artistico, l’*affondo* del poeta marchigiano comporta un continuo slittamento del dato primo, immediato (questo è, e non è, questo), e insieme il suo ispessimento, tramite recupero delle potenzialità di senso in esso latenti (questo è *anche* quello).

Non diversamente da tanta parte dell’arte ambientale che, in questi anni, ha inteso mettere in discussione i nostri presupposti circa la durabilità degli organismi (umani e non), la poesia di Socci testimonia, nel suo peculiare tono umoristico, che ogni fenomeno è il prodotto di campi di forze e relazioni presi in fatali processi di dis-aggregazione. Campi che la museificazione non può congelare attribuendo loro un’aura di immutabilità, una qualche volontaristica pregnanza ontologica. La natura ultima delle cose tramandate è latente nei molteplici oggi che la attendono al varco, e via via rivelano: specialmente nei periodi di crisi, di rivolgimento – alla lettera: catastrofe.

Perciò il poeta sceglie di collocare il proprio sguardo in quella zona di produttiva ambiguità che sta tra il distacco e l’identificazione. Nei *Fragili esempi* la scrittura non è mai dettata dal piacere visivo di un travaso diretto di realtà sulla pagina, bensì mediata da circostanze private e ambientali che sottraggono il rappresentato a ogni trascendenza e ne fanno il fulcro di un’operazione di disvelamento di ciò che è anestetico nell’estetica. Quella di Socci è una poesia che ancora s’intestardisce ad assumere il punto di vista del sospetto, e del *dispetto* – alla lettera: guardare dall’alto in basso, verso il fondo. Si tratta di una postura particolarmente preziosa in tempi che sollecitano acritica adesione ai dogmi del momento. Ecfrasi, insomma, come verifica del presente.

⁴³⁶ J.-L. NANCY, *L’immagine: mimesis e methexis*, in C.-C. HÄRLE (a cura di), *Ai limiti dell’immagine*, Macerata, Quodlibet, 2005, p. 19.

UGO FRACASSA

IL QUADRO DELLA RELAZIONE. PER UNA SINOSSI DEL
COMMIATO DA ANDROMEDA DI ANDREA INGLESE

« Il n'y a pas d'amour heureux »

Louis Aragon

«There are no visual media»

W.J.T. Mitchell

Perché finisce un amore? Non è certo che esista risposta a un simile quesito, ma incoercibile si manifesta, nel frangente, l'urgenza di cercarne una. All'indomani della separazione, almeno uno dei due soggetti implicati nella vicenda sentimentale immancabilmente sviluppa quest'"ansia da comprensione". È il caso del protagonista del *Commiato da Andromeda* di Andrea Inglese⁴³⁷, alle prese con una storia d'amore di nove anni andata in pezzi e perciò sottoposta a «risoluta ispezione» [C 11] nel tentativo, destinato a rivelarsi vano, di formarsi un quadro della situazione e di cavarne un qualche senso, non solo per farsi una ragione, si direbbe, ma anche per fronteggiare incipienti e mascholini sensi di colpa. Fin qui, nulla di particolarmente originale, come volutamente banale risulta il romanzetto rosa sotteso al sofisticato congegno prosimetrico del *Commiato*, scandito sottotraccia dalle telefonate recriminatorie della compagna, rimasta a Parigi, che evoca impulsi suicidari mentre imputa all'altro, rientrato in Italia, il disamore. Da parte sua, «con quale coraggio [...] stupidità ti posso aver detto: ti amo» [C 26], si chiede il protagonista che esibisce un io dalle fattezze marcatamente autobiografiche, fino a stigmatizzare: «questa ennesima idiozia io la chiamo amore» [C 26]. Insomma, quanto basta a delineare il ritratto del maschio anaffettivo cui non è insolito attribuire, nel fuoco della controversia amorosa, la metaforica qualifica di "mostro". Salvo poi scoprirlo, incorreggibilmente incline al colpo di fulmine, nell'atto di restare «affascinato da una seconda donna» [C 39], Hélène, ancora nelle more della separazione dalla prima, nel frattempo identificata con la mitologica figura di Andromeda.

⁴³⁷ A. INGLESE, *Commiato da Andromeda*, Livorno, Valigie rosse, 2022 [2011]. Le citazioni tratte dal *Commiato* verranno indicate nel testo in parentesi quadra con la lettera C seguita dal numero di pagina relativo all'edizione del 2022.

Proprio in quel momento, in quello straziante intervallo, *La liberazione di Andromeda* di Piero di Cosimo, la cui riproduzione era rimasta incollata per tre anni almeno nella stanzetta riservata al water - la cosiddetta *toilette* francese [...] mi offriva una chiave globale e precisa [...] per mettere in ordine la mia amara storia, la mia storia in pezzi. [C 11]

In un testo che procede spedito sul doppio binario dell'iconografia rinascimentale e della musica leggera, sebbene d'autore (i versi giocosi di Piero Ciampi esibiti in esergo e i molti altri che possono risuonare sullo sfondo della sfortunata vicenda sentimentale), delle ambientazioni museali o da *toilette*, tra riferimenti così all'arte contemporanea come al fumetto (Perseo, liberatore di Andromeda e controfigura del protagonista, è paragonato a Yves Klein nell'atto di gettarsi nel vuoto, ma anche a Flash Gordon), la benjaminiana "perdita dell'aura" è cosa risaputa, introiettata, pacifica. Per questa ragione, forse, non risultano destabilizzanti certi auratici ritorni di fiamma in luoghi di decenza, apparentemente tanto insoliti. Si dà il caso, infatti, che la "riproduzione tecnica" della celebre tavola conservata al Louvre, nella fattispecie la fotocopia a colori in formato A3 incollata «sulla parete davanti alla porta» [C 11] del cesso⁴³⁸, mentre permette, letteralmente, «di andare incontro al fruitore»⁴³⁹, previa svalutazione del suo *hic et nunc*, inopinatamente recupera del dipinto, inteso nel suo valore culturale, «la pretesa peculiare di venir osservato da uno»⁴⁴⁰ (piuttosto che da molti). Non diversamente Umberto Fiori recupera per l'arte massimamente riproducibile della fotografia, in particolare dell'*Autoritratto automatico*, uno statuto altrettanto paradossale nel paragonare le cabine per la stampa delle fototessere, che arredavano le nostre città negli anni Settanta, all'«armadio bruno del confessionale» ma anche, di nuovo, alla toilette: «Chiudevo le tendine/ e mi sedevo, come al gabinetto»⁴⁴¹. A lenire, se non a sanare, l'apparente paradosso, soccorre, del resto, la storia della lingua nel ricordare che il "cabinetto", poi "gabinetto" (dal francese *cabinet*), indicava in origine la piccola stanza ad uso privato, spesso ornata e decorata riccamente, dedicata al riposo, allo svago, alla lettura.

Troppo numerosi, tuttavia, nel *Commiato* i rimandi alla storia dell'arte, in particolare a quella del Rinascimento italiano, per derubricare le pagine dedicate al dipinto di Piero di Cosimo, di cui l'autore offre immediatamente una descrizione dettagliata, a mero *décor* per l'ennesima storia di amori infelici. Nel primo, breve movimento dei sette che, tra versi e prosa, sostanziano il prosimetro, infatti, vengono menzionate opere di Giulio Romano, di Raffaello (le sante Margherite, anch'esse

⁴³⁸ «[...] il problema della sede naturale, di quale sia la nostra sede naturale è vastissimo [...] C'è poi il quieto viavai degli interni [...] dalla camera da letto al soggiorno, dal soggiorno alla cucina, per non parlare degli affettuosi cessi»: INGLESE, *Parigi è un desiderio*, Milano, Ponte alle Grazie, 2016, p. 11.

⁴³⁹ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1999, p. 22.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 40.

⁴⁴¹ U. FIORI, *Autoritratto automatico*, Milano, Garzanti, 2023, p. 52.

alle prese con mostri approssimativamente draghiformi), per non dire della trafila iconografica che si scorge dietro un parentetico riferimento a San Giorgio, figura calcata, da Iacopo da Varazze, proprio sul profilo di Perseo⁴⁴². Né mancano riferimenti all'arte moderna e contemporanea, cui rimanda l'allusione a un celeberrimo scatto di Shunk e Kender immortalante Yves Klein, ivi compresi il cinema (di Nanni Moretti) e l'arte popolare del fumetto (col già citato Flash Gordon). Insomma, nel libretto di Inglese, oltre l'autobiografia, al di là del plot di genere che parrebbe virare al rosa, c'è dell'altro, ben altro: una riflessione sullo statuto misto dei media, a partire da quello tra tutti visivo della pittura, volta a revocare in dubbio nozioni di ontologia e purezza semiotica la cui fallacia risulta, in queste pagine, tanto più delusiva se letta in chiave allegorica come svelamento dell'illusione d'amore.

L'epifania di un'immagine «vista e stravista» [C 20] negli anni del ménage con Andromeda si produce come visione proprio nel momento del naufragio sentimentale. Il protagonista, compiuta l'intuitiva proiezione della donna un tempo amata nel personaggio della figlia del re d'Etiopia, fanciulla ridotta in cattività e destinata al sacrificio, si identifica dapprima con l'eroe, colto nell'atto di uccidere il mostro marino posto a guardia della vergine. Il mostro, a sua volta, secondo la stringente grammatica dell'allegoria, altro non è se non il male che angustia la compagna, una «disperazione nera» [C 16] che origina dal «disgusto di vivere» [C 15]. Di fronte a ciò, la temporalità ciclica del mito assicura al protagonista la reiterazione del gesto salvifico («raramente giungevo in ritardo» [C 16]) ma le stesse leggi lo condannano al continuo slittamento attanziale - non è l'identità del personaggio ma la funzione che svolge nella vicenda a regolare il racconto mitologico. Dopo essere stato salvatore ed eroe, l'io narrante-poetante del *Commiato*, una volta riconosciuta la sostanza narcisistica del proprio afflato sentimentale, si ritroverà a vestire i panni del mostro, egoista, insensibile, anaffettivo. E il mostro, a sua volta, diverrà emblema del male che affligge il protagonista, l'accidia, o infine del fallimento stesso della relazione, vissuto come «catastrofe amorosa» [C 19].

Ma cosa sono tutte queste consecuzioni?

È forse un'assemblea di condominio? Una sindacale

riunione sull'ekphrasis, un simposio

sulla caduta, il trascinarsi l'epistassi?

[C 21]

⁴⁴² Cfr. M. BETTINI, *Il racconto dei miti classici*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 365.

Il non detto della pur dettagliatissima ecfrasi offerta immediatamente dopo l'attacco e protratta per le restanti pagine, a coprire quasi l'intero sviluppo del primo movimento, esclusivamente prosastico, affiora, in forma interrogativa, all'inizio del secondo, nell'incipit del componimento che inaugura la dimensione poetica del libro. Si tratta della tecnica della narrazione consecutiva che mostra, nel dipinto di Piero di Cosimo, tre diverse fasi dell'intervento di Perseo a favore della principessa d'Etiopia; sorvolo con avvistamento, uccisione del drago, nozze con Andromeda (mentre, in lontananza, è anche possibile scorgere gli altari che l'eroe farà innalzare e, nel lato opposto del quadro, momenti successivi della drammatica disavventura occorsa alla fanciulla e ai suoi nobili genitori). Ricostruire la trama degli eventi, trovare la chiave per ricomporre un ordine, rimettere insieme i pezzi di una storia (d'amore): a queste urgenze la tavola rinascimentale riprodotta in formato A3, improvvisamente, dopo lunga invisibilità, pare voler corrispondere offrendo un quadro della relazione veritiero. Il quadro, in un solo colpo d'occhio, sembra poter rendere visibile ciò che deve essere nuovamente «narrato, spiegato, immaginato» [C 11]. Il tratto di vita condiviso con Andromeda rischierebbe di rivelarsi soltanto «un lungo malinteso» se non intervenisse l'agnizione pittorica a fornire retroattivamente un senso agli eventi. In altre parole, il tentativo di salvataggio in extremis di un rapporto annoso e sul punto di naufragare si fonda sull'illuministica convinzione che la «comprensione» garantisca la «durata» [C 18]. In un solo sguardo contenere, racchiudere (*comprehendere*) è la virtù sinottica che *La liberazione di Andromeda* di Piero di Cosimo manifesta, pur nella fruizione degradata di cui è possibile fare esperienza sulla scorta di una riproduzione in fotocopia. Ma lo sviluppo narrativo che l'opera garantisce si ottiene a prezzo della fissità figurativa, simulando la durata mediante sospensione di *frames* consecutivi⁴⁴³. Non c'è racconto che possa sanare il «teatrino eracliteo» [C 20] delle storie d'amore, condannate a coniugare il «momento pregnante» del colpo di fulmine con la scorante routine del ménage quotidiano («noi due, / a preoccuparci, a rivedere le date, a ricontare/ i soldi, a tracciare itinerari migliori, / a cambiare latitudine ai divani» [C 48]). La nozione di «*einzigem Augenblick*» individua, nel *Laocoonte* di Lessing, il «singolo momento dell'azione» il «più pregnante, sulla base del quale quel che lo precede e quel che lo segue si rende più comprensibile»⁴⁴⁴; un espediente che rappresenta nella concezione estetica del filosofo dei lumi, ad un tempo, la specificità dell'arte pittorica e la sua limitatezza rispetto alle potenzialità diacroniche dispiegate nelle forme letterarie. Tali consecuzioni, pur rappresentate nel dipinto di Piero di Cosimo, si producono nel trompe-l'oeil che inocula movimento nella stasi. Si tratta di un motivo profondamente radicato nella tradizione letteraria del mito di Perseo e Andromeda,

⁴⁴³ Di questa fattispecie rappresentativa, attestata anche nell'immaginario visivo delle culture orientali (per esempio nello stile *yamato-e* giapponese), si occupa Philippe Descola che la riconduce al regime analogista del suo modello di ontologia delle immagini: cfr. P. DESCOLA, *Les formes du visible*, Paris, Seuil, 2021, pp. 398-409.

⁴⁴⁴ G.E. LESSING, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 2003, p. 63.

introdotto da Euripide nella presentazione del personaggio femminile: «Oh, che vedo? Un'altura rocciosa circondata/ dalla spuma del mare. E una figura di ragazza, / forse una statua di pietra ruvida naturale, / opera di una mano maestra». L'esitazione percettiva indotta dall'immobilità statuaria e dalla plasticità della «figura di ragazza» tornerà nelle *Metamorfosi* di Ovidio (IV, 663-752), dove soltanto la minima agitazione della chioma al vento e lo stillare delle lacrime escluderanno la lettura dell'immagine, scorta dal volatile Perseo in prospettiva aerea, come *opus marmoreum*. Così, infine, nei versi del *Commiato*: «Lei era fissile [...] / quasi una statua». [C 24]

Come se la felicità amorosa non fosse stata che la capacità di mantenersi al proprio posto in un dipinto, immersi pacatamente nella sua coreografia, ognuno soddisfatto della propria posa, giorno dopo giorno, ricreando una circolarità di tensioni, di spinte e contospinte, perfettamente espresse e ciò nonostante contenute, assorbite. [C 19]

Nell'illusione ottica del "come se" pittorico continua a ripercuotersi la "maledizione" di Lessing. La chiave di lettura offerta dall'immagine, il senso del racconto visivo si ottiene a patto di congelare l'azione per istanti significativi la cui persistenza dipende dall'immobilità della posa. Il fatto è, come si legge nel *Laocoonte*, che «i corpi non esistono solo nello spazio, ma anche nel tempo»⁴⁴⁵. La compiutezza del quadro, il suo interno equilibrio dura fin quando la temporalità non inneschi processi di deriva entropica che ne compromettono la tenuta. L'impulso narrativo, insomma, agirebbe come forza gravitazionale, zavorra, da cui originano la «caduta, il trascinamento, l'epistassi» [C 21]. È forse in questa chiave, allora, che va letta l'indicazione d'autore secondo la quale, nel prosimetro, sono i versi a «frenare e raffreddare la furia della prosa»⁴⁴⁶, a rallentare il precipizio narrativo. Qui Yves Klein cade a proposito: citato accanto a Flash Gordon come emulo del levitante Perseo, il suo nome risuona ben oltre la minima menzione, fattispecie comunque sufficiente, a rigore di tassonomia, a configurare un'ecfrasi di grado zero⁴⁴⁷. La celebre foto apparsa su «Le Dimanche» il 27 novembre 1960 e rapidamente evocata a vantaggio della memoria visiva del lettore nelle primissime pagine del libro, risulta infatti emblematica nel vincolare l'immagine del "volo" («Le peintre de l'espace se jette dans le vide», recitava la didascalia) all'istantanea sospensione dello scatto, al di là del quale l'artista performer letteralmente rovina. Letto in questa ottica, il *Commiato* inscena un dramma di natura estetica piuttosto che erotica e va inteso sulla base di nozioni e tesi di cultura visuale. L'azione si

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ Citato in P. MACCARI, *Dissequestrare Andromeda*, breve testo che accompagnava l'anticipazione della seconda edizione del *Commiato* sulle pagine on line di «Antinomie»: <https://antinomie.it/index.php/2022/05/04/dissequestrare-andromeda/>

⁴⁴⁷ Cfr. M. COMETA, *Letteratura e arti figurative: Un catalogo*, «Contemporanea», 3, 2005, p. 20.

svolge in epoca post-lessinghiana e i protagonisti sperimentano la condizione di perdita dell'innocenza seguita alla cacciata dall'eden mediale. Come noto, infatti, viviamo in un regime di *mixed media* dove è negata la purezza dell'elemento visuale, sia pure nella pittura, quand'anche rinascimentale. Si tratta di una condizione sancita, nel 2005, da un celebre articolo pubblicato da Thomas Mitchell nel «Journal of Visual Culture» – *There Are no Visual Media* – della quale peraltro lo stesso Lessing si mostrava consapevole quando, commentando la *Lettera sui sordi e muti* di Denis Diderot, scriveva: «vediamo al modo in cui per mezzo dell'abitudine, di tali sensi e particolarmente per mezzo del sentire tattile abbiamo appreso a vedere»⁴⁴⁸. Se il *Commiato* tollera un'interpretazione in questa chiave è perché (e solo se) presenta l'opera di Piero di Cosimo come *metapicture*, fattispecie che – è bene ricordare – secondo Mitchell non si limita al pur amplissimo repertorio di dipinti in cui il medium è duplicato (il format iconografico de *L'atelier du peintre*, per intenderci), ma che si estende potenzialmente ad ogni quadro: «una qualsiasi *picture* può diventare una *metapicture*, ogniqualvolta, cioè, è impiegata come dispositivo per riflettere sulla natura delle *picture*»⁴⁴⁹. Del resto, è l'autore stesso, o chi per lui (l'io narrante-poetante così spesso convocato in queste pagine nella sua forma pronomiale)⁴⁵⁰, a mostrarsi nella veste di produttore di immagini (fotografiche): «esco sul terrazzo, e scatto due foto a dei muratori nel cantiere di fronte» - segue descrizione breve ma cromaticamente vivida della *picture* («hanno i caschi gialli, guanti grossi, e le fiamme gialle escono dal bidone» [C 29]). Insomma, ce n'è quanto basta per attribuire al prosimetro di Andrea Inglese la qualifica di *painterly poem*, intendendo con ciò, sulla scorta delle tesi di Michael Davidson relative all'ecfrasi poetica in epoca postmoderna, qualcosa di diverso da qualsivoglia «poem about a painting»⁴⁵¹, ovvero non più una mera strategia verbale, subordinata all'oggetto visuale, ma un dispositivo letterario autonomo, sebbene in dialogo con una *picture*, in grado di attivare strategie di composizione equivalenti ma non dipendenti dall'oggetto d'arte.

Ma poi? Se osiamo introdurre nella resina intemporale del quadro, custode di tutte le figure colme e sospese, un movimento, quale evoluzione, epilogo otteniamo? [C 38]

⁴⁴⁸ LESSING, *Laocoonte*, cit., p. 31.

⁴⁴⁹ W.J.T. MITCHELL, *Quattro concetti fondamentali della scienza delle immagini*, in ID., *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale*, Monza, Johan & Levi, 2018, pp. 75-76. A proposito di riflessione sulle immagini, è da notare che una *performing artist* e un critico d'arte che progetta di pubblicare un saggio sull'iconoclastia saranno al centro del secondo romanzo dell'autore: INGLESE, *La vita adulta*, Milano, Ponte alle grazie, 2021.

⁴⁵⁰ *Il problema dell'espressione di sé nella letteratura della modernità; L'eroe segreto: il personaggio nella modernità dalla confessione al solipsismo; Romanzo e individualismo: una genealogia dell'homo clausus; Una genealogia del discorso autobiografico moderno: narrazione alla prima persona e contestazione del ridicolo nelle Confessioni di Rousseau*, sono solo alcuni dei titoli della bibliografia saggistica di Inglese dedicati al tema tra il 2001 e il 2021.

⁴⁵¹ Cfr. M. DAVIDSON, *Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XLII, 1, 1983, pp. 69-79.

In forma interrogativa, ormai in fondo al quarto movimento del *Commiato*, si insinua il dubbio che, così come non esistono media visuali in purezza, esenti dalla tabe temporale, allo stesso modo, «non ci sono amori felici» (*on connaît la chanson*) in grado di sopravvivere a se stessi attraverso la palude della quotidianità, oltre la «grande puttana del ‘colpo di fulmine’» [48]. L’ «errore teorico» [C 24] di mettere in preventivo la felicità, uno straccio di *happy ending*, un epilogo purchessia equivale a quello di voler rintracciare nella simultaneità del dipinto una trama che possa «mettere in ordine la mia amara storia, la mia storia in pezzi» [C 11].

Parigi è un desiderio, recita il titolo del romanzo dal quale il *Commiato* deriva, costola estratta su commissione per una collana di poesia, a mo’ di anticipazione, e presto emancipatasi dal corpo maggiore nel nome di Andromeda (prima, e poi di Hélène) grazie ai versi intercalati nel prosimetro. Entrambe le donne intorno al cuore del protagonista campeggiano su sfondo transalpino mentre il nostro eroe, rientrato in Italia, produce il massimo sforzo per acquisire intelligenza di quell’amore andato in rovina. La *Ville lumière*, Parigi insomma, è un desiderio, sì, di comprensione. Ma si tratta di «un programma razionale, di conoscenza o azione, che s’infrange puntualmente contro il mondo»⁴⁵², per utilizzare uno stralcio di prosa critica che Inglese dedica a Bartolo Cattafi e che, come spesso accade con la critica dei poeti, può talvolta contribuire a illuminare la propria opera di scrittore: «Io non posso stabilire niente, se non l’oblio, / se sono così bravo, se la mia scienza [...] / se dunque la mia ignoranza trionfa» [C 40]. Lo sforzo di conoscenza si produce innanzitutto in direzione del femminile, imbrigliato in lacci secolari che la tradizione letteraria ha reso lievi ma tenaci nel fissare la donna a una sua immagine dolosamente idealizzata. Il poeta è consapevole di muoversi su questa falsa riga, anche nella «vita nuova che gli è concessa» [C 40]. Non potrebbe essere più esplicito nell’autodafé dell’ultimo componimento in versi, sul quale il libro si chiude: «queste donne avrei voluto/ che fossero davvero qui», «non vorrei mai [...] / che fossero delle figure troppo cartacee», ma «di loro/ manca tutto», «ne sono consapevole, / nulla è stato detto» [C 61]. La verità è che Hélène e Andromeda «volteggiano, / in incognito» in queste pagine, «come ostaggi» [C 62], ciò che fa del pensoso eroe del *Commiato* a tutti gli effetti il mostro, seppur armato delle migliori intenzioni. Se un profitto di conoscenza si produce nello sviluppo del prosimetro, allora, sarà piuttosto volto all’ «(auto)analisi della figura maschile e dei fantasmi di cui è culturalmente stipata»⁴⁵³, progetto rispetto al quale il testo si propone dichiaratamente come «contributo» (sorprende l’inopinata consonanza col romanzo fiume di Edoardo Albinati, pubblicato nell’intervallo tra la prima e la seconda edizione del

⁴⁵² ID., *Su L'osso, l'anima di Bartolo Cattafi*, pubblicato on line su «Nazione Indiana»: <https://www.nazioneindiana.com/2023/10/03/su-losso-e-lanima-di-bartolo-cattafi/>

⁴⁵³ ID., *Premessa alla nuova edizione*, in ID., *Commiato da Andromeda*, cit., p. 7.

Commiato, che nello schizzare il ritratto di un "mostro" della nostra storia recente, quello del Circeo, si offre alla lettura come trattato sulla mascolinità tossica)⁴⁵⁴. La corda dolente risuona particolarmente nel sesto e penultimo movimento del libro, l'ultimo a offrire ricetta allo sfrenamento della prosa. Sono pagine dense, vischiose che in breve precipitano, da una fenomenologia *optical* del colpo di fulmine come «agguato allucinatorio, visivo e visionario» [C 49], ad un paragrafo *confessional* che pare costruito come esempio di scuola per un'esercitazione di critica freudiana (se ancora usa): «Delle donne mi sono sempre interessato, fin dall'epoca di mia madre» [C 50]. Vi si rappresenta una scena primaria dove il femminile si manifesta come mostruoso per il protagonista treenne al cospetto della prima nudità offerta allo sguardo, quella di una «zia» descritta come «senza seni, ma con tantissimi peli tra le gambe» [C 50], o quella di una più generica donna scorta da tergo e impressa nella memoria in virtù (o a causa) delle «grandi natiche» [C 50]. Segue referto di un precocissimo incontro, *première amourette* consumata nel caldo torrido delle promiscue colonie estive e, di nuovo, alla toilette («lei mi portò in bagno» [C 51]), come in una Balbec degradata. L'immagine della donna patisce, nel giro di poche pagine, un'escursione valoriale che, dall'«accensione aureolare» [C 49] e quasi stilnovistica che sublima la fisiologia dell'innamoramento, precipita fino all'orizzontalità del decubito: «se il destino arride e la donna da *vista* diventa donna *stesa*» [C 49]⁴⁵⁵. Una tale abbondanza di materiali a disposizione sul lato del contenuto manifesto pare messa lì a bella posta per suggerire lo scarto interpretativo, canonico in area psicanalitica, verso quello latente. Si tratterebbe però di un movimento ampiamente prevedibile per uno scrittore, critico e studioso, il cui tratto caratteristico consiste proprio nella strenua consapevolezza della propria pratica letteraria. Propongo perciò di spostare l'attenzione piuttosto sul registro figurale, che potrebbe custodire nella zona più magmatica del testo una chiave di lettura resistente alle alte temperature di questa prosa. Ripartiamo dalla fenomenologia del colpo di fulmine qui descritta, previa scissione dei due termini, sostanzialmente come «fenomeno ottico» [C 49]. Da una parte il «colpo», compromesso con la bassezza della spugna («plebeo di per sé, colpo basso o colpo di spugna» [C 49]), dall'altra il «fulmine», nella sua atmosferica nobiltà. A rigore di termini retorici, questa tecnica che permette di dire una cosa per mezzo di due (ἐν δὶὰ δύοῖν) corrisponde alla figura della endiadi, «per cui un concetto viene espresso con due termini coordinati, di solito due sostantivi al posto di un sostantivo determinato da aggettivo o complemento di specificazione»⁴⁵⁶. Un artificio tutto sommato innocuo, se riferito al *coup de foudre*, ma di cui registriamo un'occorrenza contundente poco più avanti:

⁴⁵⁴ E. ALBINATI, *La scuola cattolica*, Milano, Mondadori, 2016.

⁴⁵⁵ Miei i corsivi.

⁴⁵⁶ Cito dalla definizione fornita dal vocabolario Treccani on line.

Da lì, comunque, l'interesse per le donne e i loro sessi, rispettivamente le une e gli altri, perché non solo donne e sessi femminili vanno assieme, ma anche sono uno [...] anche perché dal punto di vista sessuale, appunto, la donna è interamente un sesso. [C 51]

Come leggere una simile dignità nel contesto di un libro che porta nel titolo la parola "commiato" e racconta di una separazione, di un distacco, di uno scisma della coppia? A patto di non voler essere uccellati, stavolta, dallo specchietto per le allodole della questione di genere, qui provocatoriamente esibito, una risposta può essere rintracciata a livello metafigurale. Umberto Curi, in un saggio del 2015 dedicato all'endiadi, riconosce nella compresenza del due-in-uno una sorta di sigillo della condizione umana⁴⁵⁷; ebbene, tale compresenza informa il *Commiato da Andromeda* a livello micro e macrotestuale, mostrandone la declinazione problematica a partire dalla consistenza retorica del testo, attraverso la più corriva superficie autobiografico-aneddotica della trama (la crisi di coppia), fino alla riflessione sul celebre dipinto di Piero di Cosimo, che inscena la problematica coesistenza di tempo e spazio in pittura come dramma analogo a quello dell'infelicità in amore.

In ogni caso, a giudicare dall'epilogo poetico del *Commiato*, può valere la pena di spendere l'ultima parola proprio a proposito del *gender trouble*. Si tratta, infatti, di un finale da considerare lieto, nella misura in cui, in un mondo (distopico/utopico?) liberato dall'elemento maschile, il femminile si manifesta nell'estraneità di un «loro» non più sigillato dal suo complemento sessuale⁴⁵⁸.

Perché a volte
anche loro, nei sogni, non devono scappare,
o calarsi in sottoscala fradici,
ma semplicemente camminano lente
a piedi nudi nella polvere scintillante
di una casa dai soffitti alti, e le finestre aperte
sul parco tutto intorno.

[C 63]

⁴⁵⁷ Cfr. U. CURI, *Endiadi*, Milano, Raffaello Cortina, 2015.

⁴⁵⁸ L'epilogo del *Commiato*, per certi versi, sembra rimare col finale de *La vita adulta*. Nel romanzo (e, in particolare, nel capitolo intitolato *Le affinità elettive non sono per forza erotiche*) si racconta infatti del rapporto tra il protagonista Tommaso, critico d'arte in perenne crisi matrimoniale, e Nina, già disinibita performer e ora docente in un'università femminile ("ma avete anche dei colleghi maschi, oppure gli uomini sono radiati del tutto?"). A fronte dello stagnante rapporto di coppia coniugale ("per ora io e Sara non ci siamo lasciati, si vive ancora assieme"), il modello di relazione tra Tommaso e Nina rappresenterà infine l'unica alternativa sostenibile: "la nostra amicizia sarà platonica o non sarà ☐" (INGLESE, *La vita adulta*, Milano, Ponte alle grazie, 2021, pp. 354-357).

GIULIA PELLEGRINO

«LO SGUARDO / DELLA CERNIA / NEL BUIO DI UN FONDALE».
FOTOGRAFIA E POESIA IN *AUTORITRATTO AUTOMATICO* DI
UMBERTO FIORI

Autoritratto automatico di Umberto Fiori si porge al lettore come un oggetto ospitale. Nitido il titolo, che risulta subito esplicativo dell'innescò dell'operazione letteraria: una raccolta di foto-tessera dell'autore, scattate nelle apposite cabine a partire dal 1968 per un intero cinquantennio, e incollate in due grandi album, di cui ritroviamo un piccolo campionario sui due piatti di copertina del volume.



Naturalmente assertiva la *Presentazione*, redatta dall'autore medesimo: a dispetto dell'indicazione cronologica potenzialmente gravida di implicazioni politiche e più latamente simboliche, Fiori si appresta a sgombrare il campo da eventuali letture ideologiche dell'opera. Nessuna latente polemica anti-collettivista, nessun sotteso boicottaggio della militanza politica di quegli anni, nessuna preterintenzionalità artistica: l'operazione è condotta nel solco del disimpegno, senza alcuna specifica prescrizione, eccezion fatta per la regola di conservare tutti gli scatti senza censura alcuna. L'indagine

giocosa della prima persona singolare è l'unico fine di un esperimento «senza pretese, un divertimento»⁴⁵⁹.

Apparentemente privo di insidie il *layout* della raccolta⁴⁶⁰: nessuna indulgenza verso lo sperimentalismo, nessuna interazione sfidante tra testo e immagini; dopo la *Presentazione*, troviamo l'unica pagina che contenga una traccia iconografica, un quartetto di foto-tessera, frutto di un'accidentale doppia esposizione, che ricorda i fotodinamismi di Bragaglia, e poi il tradizionale inanellarsi di componimenti di breve o media lunghezza, refrattari, come sempre sono i versi di Fiori, a qualsiasi opacità intellettualistica. Altrettanto trasparenti i riferimenti culturali mobilitati dai componimenti: Duchamp, Pirandello, il Futurismo, il Surrealismo si affacciano tra i versi senza infingimenti, e ci vengono per altro confermati da quel godibilissimo commento in prosa della prima sezione della raccolta che è il *Colloquio fra il Ritratto e il giovane Visitatore*⁴⁶¹. Pare, insomma, che tutto sia concepito per assecondare una sorta di premura securizzante nei confronti del lettore, e che la principale preoccupazione dell'autore sia quella di mettere a proprio agio gli ospiti.

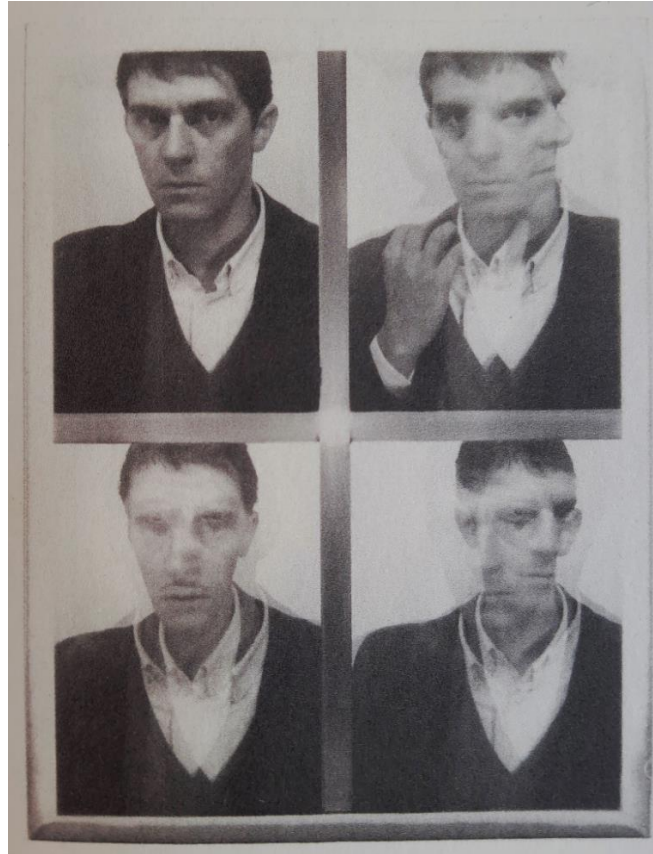
Tuttavia, dopo aver maneggiato il libro per un po', ripostolo sul comodino, spenta la luce, intorno a quest'oggetto che ci era sembrato così affabilmente abordabile inizia a propagarsi un'aureola perturbante. Comincia a mulinare nella testa del lettore la tautologia del titolo, lo specchiarsi di quell'*autós* tra i due elementi che lo compongono, di cui il primo evoca un soggetto agente – l'atto volitivo di produrre un ritratto di sé – mentre l'altro lo esclude dall'azione. Pur sembrandoci ancora esplicativo dell'operazione fotografica, il titolo diventa improvvisamente sfuggente in riferimento all'operazione poetica. La relazione tra le fotografie e i componimenti si ammanta di ambiguità; a dispetto del rapporto di filiazione diretta dichiarato nei paratesti, ai due prodotti vengono riservati due spazi autonomi: al campionario di foto-tessera i due piatti della copertina – l'involucro, il fuori; ai testi le pagine del volume – il contenuto, il dentro. Proprio alla ricerca dell'intimo nesso dei due linguaggi, ci ritroviamo ad aprire e chiudere il libro, ancora e ancora: entriamo a rileggere il tal componimento o stralci del *Colloquio* e poi usciamo a interrogare i Fiori in copertina. Ci diventa ben presto chiaro che la scelta grafica, che dapprima ci era sembrata così neutra, ci obbliga a un movimento che reduplica il continuo alternarsi di introflessione ed estroflessione che deve per forza di cosa compiere chi si ritrova ad indagare il proprio statuto identitario. Non diversamente, quell'unico quartetto di foto-tessera che sta dentro il volume e che è il solo raccordo

⁴⁵⁹ U. FIORI, *Presentazione*, in ID., *Autoritratto automatico*, Milano, Garzanti, 2023, p. 10. Si coglie l'occasione per specificare che laddove le citazioni testuali in versi siano tratte dall'opera in questione, ci si limiterà a fornire nei rimandi di nota esclusivamente titolo del componimento, numero dei versi (quando non già specificati nel corpo del testo) e numero di pagina.

⁴⁶⁰ Per quanto concerne le interazioni tra fotografia e scrittura nei fototesti letterari, cfr. almeno *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa – R. Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016; tra i saggi raccolti nel volume, per quel che concerne la retorica dei layout, si veda COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, pp. 83-89.

⁴⁶¹ FIORI, *Cit.*, pp. 63-86.

esplicito tra le due componenti - testuale e iconografica - dell'operazione, ci induce a interrogarci sulle ragioni della scelta: perché proprio quelle quattro facce in sequenza, progressivamente sfigurate dalla doppia esposizione?



Ancora, alla fine della sua presentazione, l'autore demanda l'interpretazione della sua fissazione autoritrattistica al lettore, cui afferma di consegnare «senza riserve» la sua «documentatissima faccia, nella speranza che anche in lui affiori la risata che cova in queste pagine»⁴⁶²: questa dichiarazione aveva contribuito a convincerci che l'autore volesse ospitarci in famiglia e che la silloge fosse improntata a una leggerezza giocosa. Ma la documentatissima faccia di cui il poeta ci garantisce la consegna incondizionata non si trova: quando balugina tra i versi, è una faccia generica, perfettamente nota eppure ottusa, mutevole e al contempo bloccata dalla condanna dei lineamenti, «sempre da un'altra parte, / sempre lì a non sapersi, / e a rinfacciartelo»⁴⁶³; tra una foto e l'altra al più «qualcosa circola / e somiglia, somiglia»⁴⁶⁴. Si ha sempre l'impressione che il ritratto non sia esaustivo, che

⁴⁶² FIORI, *Presentazione*, p. 13.

⁴⁶³ Cfr. *E allora?*, vv. 27-29, p. 31.

⁴⁶⁴ *Album*, vv. 5-6, p. 44.

qualcosa sfugga: la faccia continua a restare astratta, impersonale, «la vuota ripetizione della faccia di chiunque, di tutti»⁴⁶⁵.

E la leggerezza, la dimensione ludica della ricerca? Pure di quelli nessuna traccia. Si obietterà che gli abbassamenti di tono e l'ironia, che qualche volta diventa sarcasmo, sono delle costanti della silloge: le foto sono solo figurine, la cabina ricorda un vespasiano, il pudore per la propria intimità è simile all'imbarazzo che si prova ad entrare in una latrina pubblica⁴⁶⁶; ma dietro il tono canzonatorio dei versi di Fiori non c'è alcun divertimento: solo lo scherno di chi si guarda dal di fuori e non può fare a meno di trovare ridicola, grottesca perfino, la solennità con cui celebra il suo rito. L'autoironia è l'arma che l'ipercosciente affila per schermirsi, per derubricare la propria inesausta ricerca di senso a pedanteria da collezionista, per dissacrare, prima che lo faccia qualcun altro, la religiosità con cui ogni volta si scosta la tendina del gabbiotto.

A suggellare la sensazione di smarrimento che si acuisce via via che maneggiamo l'opera, c'è infine l'elusività che permea il rapporto tra il primo nucleo del volume (idealmente costituito dalla sezione *Verso la faccia* e dal *Colloquio* che la correda) e il secondo: composto quest'ultimo da tre sezioni - *Altre poesie*, *Seconda singolare* e *Tre poesie per l'Orientina* (18 aprile 2008) - che sembrano progressivamente prendere il largo – fino alla deriva amorosa degli ultimi tre componimenti - rispetto a quello che ci era stato indicato sin dal titolo come l'attracco cui ancorare il centro della silloge.

Davanti al proliferare di interrogativi sempre meno agguantabili, quello che avevamo immaginato come un volto familiare inizia ad assumere un'espressione pensosa, e infine si trasfigura in un sorriso che oscilla tra la ritrosia e la beffa. Si riproduce, in sostanza, a livello macro-testuale ciò che molto spesso i componimenti di Fiori fanno a livello micro-testuale: ossia configurare una situazione di confort, di rassicurante abitudinarietà, in cui si apre all'improvviso una crepa⁴⁶⁷, un disallineamento tra piano della realtà e piano della coscienza, dentro cui si insinuano, ronzanti come colonie di api, inquietanti domande di senso. Proviamo, quindi, archiviando la lettura emotiva dell'opera, ad avvicinarci allo sciame con altri strumenti.

Dall'analisi dell'operazione foto-poetica di Fiori sembra a tutta prima che i due linguaggi mobilitati dall'autore si boicottino reciprocamente. L'integrità stolido, ottusa, immodificabile garantita dalla fotografia – la stessa faccia, lo sfondo asettico, la neutralità assoluta dello sguardo -, attraverso il prisma poetico si diffrange nelle sue componenti spettrali. I versi di Fiori la scompongono nell'apparizione della cabina, negli itinerari mentali e fisici per raggiungerla, nel confronto con la macchina-oracolo, nei sibili della stampa automatica, nella custodia gelosa dei santini, nel gioco

⁴⁶⁵ FIORI, *Colloquio fra un Ritratto e un giovane Visitatore*, p. 73.

⁴⁶⁶ Cfr. *Impianti*, p. 50; *Soggetto*, p. 52 e *Figurine*, p. 58.

⁴⁶⁷ Cfr. a tal proposito P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 22-23.

combinatorio della disposizione sulle pagine dell'album: ossia nelle ragioni, nei passi, nei momenti sottesi, culminanti tutti nella lapidarietà fotografica che li inghiotte nel tempo di un flash. La poesia ne libera la forza fantasmatica, li slatentizza: frantuma e dinamizza la fissità irreversibile della fotografia.

Tuttavia i due esperimenti – quello poetico e quello fotografico – sono strutturalmente omologhi: sono cioè apparentati da un comune corredo genetico che trova la propria unità funzionale nella ripetizione. Se la Fotografia «riproduce all'infinito» ciò che «ha avuto luogo solo una volta⁴⁶⁸», la sua natura iterativa è amplificata nell'operazione di Fiori dalla ripetizione del soggetto rappresentato, dell'ambientazione e delle modalità dello scatto, nonché dall'operazione collettoria, che finisce per esasperare l'immobilismo del fotogramma.

Quest'ipertrofia iterativa si ritrova parimenti nell'operazione poetica e informa di sé la silloge a tutti i livelli, facendo della ripetizione l'*eidos* dell'intera raccolta. Del prefisso reduplicato nei due elementi del titolo si è già detto: torneremo su questo più avanti. Fondamentali sono le strategie foniche adottate nei componimenti: il ricorso frequente benché disorganico allo strumento rimico non solo crea rarefatte ragnatele sonore tra i versi di un singolo componimento, ma interviene a tracciare legami invisibili tra componimenti diversi e anche lontani tra loro: particolarmente evidente è la ripresa di alcuni termini, primo fra tutti - per ragioni autoevidenti - *identità*, che tuttavia non si limita a presenziare in numerosi fra i componimenti della prima sezione, ma riecheggia continuamente in altri lemmi che finiscono per costituire delle agglutinazioni lessicali di assoluto rilievo per la comprensione dell'opera: *volontà* (in *Collezione*, v. 6); *eternità* (in *Scemi*, v. 26); *serietà* (in *Lapide*, v. 2); *ovvietà*, (in *Movente*, v. 15); *viene e va* (in *E allora?*, v. 3); *gravità* (in *Tempo*, v. 12); *intimità* (in *Mezzanino*, v. 16); *profondità* (in *Favola*, v. 6); *solennità*, (in *Raccogliere*, v. 7); di nuovo *eternità* (in *Verbi*, v. 10)⁴⁶⁹. Vi sono poi casi in cui le rime diventano tambureggianti e sovraesposte come in *Sfogliare*, in cui non a caso la ripetizione raggiunge il picco del parossismo, poiché viene tematizzata e individuata come principio generativo del soggetto-referente delle foto-tessera:

Eccolo che ritorna
come alla radio
l'inciso appiccicoso
del successo del giorno.
O il *tormentone* del comico,
lo scroscio dello *sciacquone*. *Ripetizione*:
di questo è fatto.

⁴⁶⁸ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 6.

⁴⁶⁹ I componimenti in questione si trovano rispettivamente alle pp. 24, 26, 27, 28, 30, 33, 36, 47, 51, 56.

Lo stesso, sempre lui. Ma ad ogni scatto
ci vuole ancora un attimo
per riconoscerlo⁴⁷⁰.

I componimenti assecondano inoltre un principio di ripetizione tematica: solo per fare un esempio, l'apparizione arcana della cabina per fototessera, in cui culmina il componimento di apertura, ritorna nel terzo, nel quarto e nel quindicesimo della prima sezione, che è per giunta perimetrata circolarmente da due titoli che si richiamano a vicenda - il primo: *Foto-tessera* e l'ultimo: *Foto-ricordo*; questo ciclico ripresentarsi delle stesse immagini, degli stessi elementi, riproduce d'altro canto la reiterata celebrazione del rito autoritrattistico, marcata anche attraverso locuzioni di tempo ('anno per anno', 'ogni volta', 'sempre', 'giorno per giorno', 'ogni giorno', 'anche stasera', 'momento per momento') che servono a registrarne l'indefinita riproposizione.

Ed è ancora la ripetizione il cromosoma che connette la prima alle altre tre sezioni dell'opera, apparentemente slegate dall'esperimento auto-ritrattistico. In *Altre poesie* i componimenti riprendono gli stessi temi, le stesse vertigini riflessive dei precedenti, benché prendano le mosse da esperienze e osservazioni che non hanno nulla a che vedere con l'operazione fotografica. Al centro della sezione, ad esempio, c'è un dittico costituito da *Corrente e Corrente (ripresa)*, i cui soli titoli già basterebbero a esplicitare l'*habitus* intrinsecamente ricorsivo della riflessione poetica di Fiori: qui per due volte troviamo lo stesso ruscello che scorre, che fila via luminoso e senza peso, e un'uguale dolorosa tensione davanti a quel moto incessante, a «quello spreco infinito»: lo stesso desiderio impossibile di «trattenerla / salvarla tutta quell'acqua»⁴⁷¹ che animava il tentativo altrettanto inattuabile di bloccare il mutamento, di fissare la propria identità: ma «non è mai tutto lì: va via, si sposta / da una tessera all'altra, come se / nessuno scatto potesse fermarlo»⁴⁷².

L'assillo costante della ricerca di senso perfora la testa come un roditore, è uno zittio che si cerca a tutti i costi di ignorare, di insonorizzare⁴⁷³: ma si ripropone due componimenti più avanti, sotto forma di «rospo che ti è rimasto in gola»⁴⁷⁴, e poi si ipostatizza nell'urlo assordante di un bambino soggiogato dal proprio inutile capriccio: lo specchio di quella «mania», di quella «fissazione» che è per Fiori, platonicamente, l'unica forma dell'ispirazione⁴⁷⁵: dispotica come quell'urlo in cui si riverbera un Urlo ancestrale, assurdo come tutte le pretese di senso. È per questo che davanti a quel latrato espressionistico chi ascolta vorrebbe che il «demonio» di un bambino,

⁴⁷⁰ Corsivi miei. Cfr. p. 46.

⁴⁷¹ *Corrente*, vv. 17-18, pp. 92-93.

⁴⁷² *Album*, vv. 7-9, p. 44.

⁴⁷³ Cfr. *Zittio*, p. 97.

⁴⁷⁴ *Rospo*, v. 6, p. 100.

⁴⁷⁵ Cfr. *Movente*, vv. 4-9, p. 28.

«scimmia infame» si azzittisse: «Quello che metti in scena davanti a tutti / senza nessun ritegno / è il mio ritratto»⁴⁷⁶.

La sezione successiva, *Seconda singolare*, si apre con la necessità di ripetere al padre, cui il primo componimento è dedicato, il racconto di una visione allucinata e onirica, una sorta di spavento notturno leopardiano («Questa la sai, / ma devo dirtela ancora»⁴⁷⁷): la stessa necessità totalitaria e insensata che lo porta ad assecondare la sua ricerca («E allora la ricerco, la ripeto, / la raccolgo per anni, me la covo / in segreto [...]»⁴⁷⁸), a tornare sul luogo del delitto, in quel gabbiotto dove inevitabilmente la faccia viene *mortalata* nel tempo di uno scatto. La sezione chiude, di nuovo, un cerchio: si apriva con il dispiegarsi di un racconto ripetuto, e termina con quei «bei discorsi / meravigliosamente scontati / parola per parola», dei personaggi che il fratello Andrea fa parlare nelle sue barzellette: la vita, proprio in quei dialoghi già sentiti, esibisce tutta la sua «terribile ovvietà»⁴⁷⁹: la stessa «ovvietà gravissima» che esibisce la faccia del poeta ogni volta che con «delizia e paura» la ritrova nelle foto automatiche, «mille volte diversa, sempre nuova, / sempre la stessa. Chiara, incomprensibile»⁴⁸⁰.

Anche l'ultima delle sezioni poetiche, *Tre poesie per l'Orientina (18 aprile 2008)*, in cui sembra marcarsi una più spiccata autonomia rispetto alle altre (sia per la materia erotica esplicitata dal titolo, sia per l'assenza di una titolazione dei singoli componimenti), ripete e al contempo distilla la quintessenza dei *topoi* mobilitati in precedenza: a questo dedicheremo successivamente uno spazio più ampio.

Ripetere, dunque, replicare, ripresentare⁴⁸¹: la poesia di Fiori fa quel che fa la Fotografia. Come la macchina, il poetare di Fiori è dominato da un principio di coazione a ripetere. Gli oggetti della realtà possono essere replicati infinitamente dalla fotografia, che diviene così certificato di esistenza e di persistenza, nonché strumento per esorcizzarne l'inevitabile dissoluzione.

Continuamente gli oggetti e le situazioni evocati dal poeta ci mettono davanti al rifluire, dileguarsi, dissolversi di ciò che esiste: è impossibile non provare lo stesso sgomento impotente che prova l'io lirico mentre osserva l'acqua del ruscello correre via, splendente, asservita alla legge di moto perpetuo che regola la vita: eppure rovinosamente, senza lasciare spazio alcuno alla possibilità di salvarla. La coscienza è soverchiata dal paradosso irrisolvibile di amare, e dunque voler trattenere, ciò che per esistere deve muoversi continuamente; e di non poterlo trattenere se non al prezzo di –

⁴⁷⁶ *Urschrei*, vv. 62-73, p. 106.

⁴⁷⁷ *A mio padre*, vv. 1-2, p. 109.

⁴⁷⁸ *Movente*, vv. 19-21, p. 28.

⁴⁷⁹ Cfr. *A mio fratello Andrea*, vv. 26-31, p. 116.

⁴⁸⁰ Cfr. *Movente*, vv. 15-18, p. 28.

⁴⁸¹ Su formularità e ripetizione in Fiori, cfr. C. PORTESINE, *Il macrotesto formulare. Appunti sul Conoscente di Umberto Fiori*, «Configurazioni», 1, 2022, pp. 380:401: 382-384, DOI: <https://doi.org/10.54103/2974-8070/19816>.

letteralmente – mortificarlo; lo stesso paradosso della fotografia: salvare, sottrarre al flusso del tempo, è inevitabilmente cristallizzare in una permanenza che non riguarda la vita ma appartiene al feudo della morte. Cosa resta da fare mentre non si può che essere osservatori, «più fermi e trattenuti delle [...] sponde»⁴⁸² di un torrente, mentre nella «festa lucida, pura»⁴⁸³ della vita si consuma quello spreco, se non ripetere, tornare al ruscello, ridire di quello sgomento? Cosa si può fare davanti al saporaccio del Nulla, al grande Guaio, che ci sferza all'improvviso come una folata di aria fredda in un mattino qualunque, a Milano in via Paullo, se non ripetere ciò che si farebbe ogni giorno – mettere la merenda nella cartella, muovere un passo dopo l'altro e andare a scuola⁴⁸⁴? Si rifà, si ripete per accertarsi che le cose siano ancora lì come le avevamo lasciate. Si torna però anche per officiare liturgie laiche e silenziose, affidando a quella ritualità ossessiva il compito di preservare la tenuta del mondo: tornare nella cabina delle foto automatiche, ripetere gli stessi tragitti, rispondere bene al saluto⁴⁸⁵, sono cerimoniali da assolvere affinché tutto funzioni come deve: si ripete dunque per garantire permanenza alle cose, cui si ritorna per verificarne la permanenza; progetto e collaudo coincidono, in una circolarità di cui è impossibile scindere la causa dal fine.

Tuttavia, come nella sua attività di replicazione, la fotografia, intensificando per un verso il reale, per l'altro, consentendo l'indefinita ripresentazione dell'oggetto ritratto, finisce per derealizzarlo e svalutarlo⁴⁸⁶, anche nei componimenti di Fiori «il gioco rischia di cambiare aspetto⁴⁸⁷»: ripetendo per salvare, si finisce per diluire tutto nella consuetudine; l'ossessione liturgica ha la stessa matrice della routine⁴⁸⁸. È il principio di funzionamento della preghiera: l'afflato mistico che la anima, le conferisce quello statuto formulare, da litania, che infine anestetizza l'afflato che l'ha originata, finendo per renderci dimentichi della richiesta di salvezza che la sottende. Ce lo dice il poeta, molto spesso, tra le righe, che in fondo non c'è contraddizione, che dimenticare e dimenticarsi è l'unico modo per ottenere salvezza: ogni cosa nella poesia di Fiori è duplice⁴⁸⁹, e i due volti delle cose condividono lo stesso gene. Bene e male hanno la stessa radice. La salvezza al suo vertice ha gli stessi connotati della perdita.

⁴⁸² *Corrente*, v. 25, p. 93.

⁴⁸³ *Corrente (ripresa)*, v. 22, p. 94.

⁴⁸⁴ Cfr. *Nulla*, p. 91.

⁴⁸⁵ Cfr. FIORI, *Canto*, nella raccolta *Esempi*, e *Spiegazione delle sirene*, nella silloge *Chiarimenti*, oggi in ID., *Poesie 1986-2014*, Milano, Mondadori, 2014, rispettivamente alle pp. 61-62 e a p. 87.

⁴⁸⁶ Cfr. S. SONTAG, *Vangeli fotografici*, in ID., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978, p. 105.

⁴⁸⁷ *Tempo*, v. 17, p. 33.

⁴⁸⁸ Cfr. FIORI, "A volte". *Osservazioni su tempo e poesia in "Pianissimo" di Camillo Sbarbaro*, in ID., *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Milano, Maros y Marcos, 2007, p. 154.

⁴⁸⁹ Si veda, sull'intrinseca duplicità della poesia di Fiori, A. CORBETTA, *Con la furia di un bambino che gioca: la poetica di Umberto Fiori*, «Gli stati generali», 2 Gennaio 2019, <https://www.glistatigenerali.com/letteratura/con-la-furia-di-un-bambino-che-gioca-la-poetica-di-umberto-fiori/> (ultima consultazione: 05/08/2023)]

Ma l'io lirico non si può rassegnare a questo: non può addomesticare il roditore che gli scava le tempie. E infatti proprio quando l'inquietudine sembra rarefarsi, l'urlo represso che cova in gola spegnersi, quando tutto sembra silenziarsi e sbiadire, è in quel momento che torna a pungere l'angoscia del nulla, la speranza atroce che con «slanci da sega a motore / ogni mattina si riaccende, in testa, / [...] ci avvelena⁴⁹⁰»: e il tarlo della ricerca di senso ricomincia a operare. C'è sempre una sirena a svegliarci quando stiamo per abbandonarci a una confortevole narcosi. C'è un sistema d'allarme interno, che è un sistema d'allarme integralmente etico, a tenerci vivi; che ci richiama al 'lavoro mai terminato⁴⁹¹' e mai terminabile di comprendere cosa è vero, cosa è giusto. Si vorrebbe per sempre affogare quella speranza come il bambino-scimmia infame. Ma non si deve, non si può: è più forte la pressione della mania, della fissazione, che lava l'appannamento della pupilla, che riattiva lo sguardo, lo concentra di nuovo sulle cose, ci induce a star loro di fronte, perfettamente invasati, convinti⁴⁹², a sperimentare che anche una pianta «a volte [...] / può far paura»⁴⁹³, perché a ogni cosa è potenzialmente affidato un segnale, una scaglia di senso, una minaccia. Non c'è altra strada: non si può che tornare ogni volta alle cose del mondo, come nella scatola delle foto automatiche. Cercare instancabilmente la 'traccia': quella che lega la prima persona singolare a ogni altra, e tutti a ogni singola cosa. È questo che in un gioco serissimo cinquant'anni fa Fiori comincia e prosegue senza sosta. A ogni scatto ha la riprova che ciò che lo identifica non è – non può essere tutto lì. Quelle foto, a dispetto della loro neutralità, ci dicono che il *punctum* sta fuori dal perimetro della tessera, fuori dal gabbiotto; riprendono un discorso mai interrotto, la ricerca iniziata da qualcun altro (il citazionismo in Fiori non è mai tributo, o dichiarazione di partito, o sfoggio di bravura: è sempre un dialogo intimo con chi lo ha preceduto).

Per un principio che qui, impropriamente, definirò di indeterminazione, ogni volta che si tenta di puntare l'obiettivo sul soggetto, di circoscriverlo, di ridurlo al rango di mera particella, quello ci sfugge, si sfigura. Solo tornando sulla sponda del ruscello, nella strada dove c'è il bambino che urla il suo capriccio immondo, nel bar dove il vecchio con il laringofono si ostina a gracidare⁴⁹⁴, potremo finalmente – anche solo per un momento - riconoscerci, rispecchiarci. È qui che si chiarisce l'implicito ossimoro del titolo, la ripetizione di *autòs* nei due lemmi che lo compongono: ogni pretesa di operare un ritratto di sé, di indagare quel referente imprevedibile che è l'identità, non può che passare attraverso la rinuncia a ogni autoreferenzialità, a ogni rivendicazione di singolarità

⁴⁹⁰ FIORI, *Voci*, vv. 9-11, dalla raccolta *Tutti*, oggi in ID., *Poesie 1986-2014*, p. 161.

⁴⁹¹ Cfr. *Rospo*, p. 100.

⁴⁹² Cfr. *Recinto*, vv. 12-13, p. 98.

⁴⁹³ *Ibid.*, vv. 10-11.

⁴⁹⁴ Cfr. *Urschrei*, pp. 103-106.

autosufficiente⁴⁹⁵. Solo nell'alterità si può sondare, odiare e infine inesorabilmente assecondare la pretesa infame di trovare un rimedio alla vita, la nostra «vecchia piaga slabbrata⁴⁹⁶»: sapendo però di non essere soli, di poter trovare nel proprio pollice lo stampo di quello di una seconda persona singolare, di chi ci ha preceduti, di chi ci seguirà. Continuare a chiedersi «cos'è questo disegno, questa figura / che da anni, da secoli, ci usa»⁴⁹⁷, e che in modo *automatico*, soggiacendo a una sorta di comune ipostruttura archetipica, replichiamo: non trovare risposta, ma – segretamente – sperare che in quella matrice che ci governa e ci accomuna stia la prova che da qualche parte alberghi un senso. A questo punto va chiarito però un potenziale equivoco: la consapevolezza di essere solo delle varianti tra quelle «che sono state e che verranno»⁴⁹⁸ non significa mai appiattimento, omologazione seriale, dichiarazione di in-significanza delle singolarità. Al contrario: ogni frammento di realtà, ogni persona singolare, tutte le cose sono schegge miracolose⁴⁹⁹, che nella loro immanenza irripetibile rimandano all'esplosione primigenia di senso che le ha generate. Dalla consapevolezza acuminata dell'irreversibilità del processo promana il sentimento di deriva irrevocabile, di perdita straziante che traluce nella scrittura di Fiori. Da qui la sua ricerca inesausta, dissennata persino: ogni frammento conta, ogni tessera reca inscritta in sé una parte del codice, è indispensabile alla sua ricomposizione. Tutto va osservato, raccolto, addizionato, collezionato: ogni volta che una cosa si disperde, passa senza che siamo stati capaci di afferrarla, una parte di quel mistero è perduto per sempre. Ma nessuno di quei frammenti, per quanto necessario, è sufficiente a parlare: ognuno, se irrelato, è solo un atomo opaco, un detrito alla deriva. Solo in un rapporto con gli altri – è per questo che la poesia di Fiori è intrinsecamente dialogica e politica - si può sperare di trovare il proprio posto.

Ce lo chiarisce l'ultima delle sezioni dell'opera - *Tre poesie per l'Orientina (18 maggio 2008)* - che, appunto, se letta fuori dal rapporto con le altre, sembra una micro silloge di canti d'amore incoerenti rispetto al contesto; e invece rappresenta il vero centro di aggregazione della raccolta, quello in cui tutti i titoli dei componimenti precedenti perdono il proprio statuto di frammenti per ricomporsi in una superiore unità di senso: la scelta di non titolare le poesie dell'ultima sezione, rimandando alla tradizione premoderna dei canzonieri - e dunque a una concezione unitaria, organica della poesia e del creato - mi pare da leggersi in questa chiave.

«Ero preso. Non c'erano più scelte, / giudizi, volontà. / Ero un peso. Tu eri / la gravità»⁵⁰⁰ recita il primo dei tre componimenti: solo in rapporto a un altro da sé è possibile trovare un'orbita al

⁴⁹⁵ Cfr. M. DE ANGELIS, *Gli oggetti di Fiori*, «Doppiozero», 24 maggio 2014, <https://www.doppiozero.com/gli-oggetti-di-fiori> (ultima consultazione: 05/08/2023).

⁴⁹⁶ *Urschrei*, v. 35, p. 104.

⁴⁹⁷ *A Carla Fiori, mia zia (1914-2015)*, vv. 21-22, pp. 112.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, v. 20.

⁴⁹⁹ Cfr. le riflessioni di A. AFRIBIO, *Introduzione. Perdere tutte le bravure*, in FIORI, *Poesie 1986-2014*, pp. XI-XIV.

⁵⁰⁰ *Ero preso, Non c'erano più scelte*, p. 119.

proprio specifico peso. Solo in rapporto a un altro ‘corpo’ si può illuminare il brandello di *logos* di cui si è ambasciatori e per cui si è costantemente in ambasce.

[...] Lo so, lo so: non vuoi essere un idolo.

Vuoi che io mi ravveda,
che finalmente ti consideri
quello che sei, né più
né meno.

Io vedo solo dèi.

Mi conosci, lo sai:

questo è il mio limite. Ma se tu me lo imponi
mi sforzerò di fare come se al mondo
non ci fossero altro che persone.

Anche tu, quindi, una persona.

Va bene?⁵⁰¹

Rivolgendosi all’Orientina, il poeta promette di redimersi, di accettare che tutte le esistenze siano governate da un principio di indifferenziazione, di rassegnarsi a considerarle meri accidenti, di circoscriverle al loro perimetro fenomenico. Ma nella seconda parte del componimento si consuma la palinodia della prima, nei due rapidi versi di una chiusa che non ammette repliche:

Quello che dentro mi sragiona
quando ti sto di fronte
farò conto che sia solo rispetto,
affetto, stima.

Della tua furia celeste
non avrò più paura:

la chiamerò *arrabbiatura*.

Troverò una misura, te lo prometto.

Sarò umile, saggio,
calmo, paziente.

Vedi com’è potente
il tuo nume?⁵⁰²

⁵⁰¹ *Tu sei una potenza primigenia*, vv. 14-24, pp. 121-122.

⁵⁰² *Ivi*, vv. 25-36, p. 122.

La propria (fittizia) adesione alle volontà della donna amata è letta come riprova del suo potere numinoso, e dunque conferma della giustezza dell'idea che il poeta ha di lei: in questa comica e insieme struggente falsa dimostrazione in cui ipotesi e verifica coincidono, si rivela l'irriducibilità identitaria dell'io lirico. L'imperativo che lo obbliga a vedere nella persona amata (e in verità in ognuno), l'impronta ineliminabile della 'divinità', è lo stesso che gli impedisce di accettare che tutto debba passare in uno spreco festante e crudele; che tutto si debba ascrivere all'arbitrio del caso, a un gioco di dadi: ridotto al rango di pura cosalità, materia incausata – priva di un'Idea-matrice; mera faccia, significante ottuso che si reduplica senza profondità.

La sua parte è quella di assecondare la furia demiurgica che lo porta a cogliere segnali e a raccogliere tessere pur nella coscienza lucidissima dell'inconcludenza del proprio lavoro; ad accostarle, a spostarle, a incrociarle cercando disperatamente di trovare due lati che combacino, di mettere i frammenti in connessione, di farli parlare. Anche quando si vorrebbe abbandonare il banco, lasciar(si) andare, bisogna perpetuare la ricerca, restare vigili, con la postura di chi non teme di vedersi aprire un lampo di senso o un baratro nella maglia fitta delle apparenze; anche se la coltre che ci cinge non lascerà filtrare alcuna luce: con la stessa ostinazione dello «sguardo / della cernia / nel buio di un fondale⁵⁰³».

⁵⁰³ *Obiettivo*, vv. 3-5, p. 45.

PENS PAPERS

DAVIDE DOBJANI

PASOLINI E PANAGULIS. APPUNTI PER IMMAGINI

Giovedì 29 giugno 1972, il quotidiano *l'Unità*, organo ufficiale del Partito Comunista Italiano, sulla Terza pagina, quella dedicata a *Commenti e attualità*, ospita quattro articoli di taglio diverso (fig. 1): la recensione, di Gian Carlo Pajetta, al libro *La cattedra e il bugliolo* di Antonio Pesenti; un reportage dal Vietnam a firma dell'inviato Franco Fabiani; un resoconto dell'inchiesta di partito sui problemi dello sviluppo economico in Campania, senza firma; in basso, la trasposizione dell'intervento tenuto da Pier Paolo Pasolini alla «manifestazione in solidarietà con gli antifascisti greci», svoltasi a Roma poco meno di una settimana prima, venerdì 23. Nella medesima occasione erano state presentate le *Poesie dal carcere* (questo sembra il titolo del libro, secondo *l'Unità*) di Alexandros Panagulis.



Fig. 1. *l'Unità*, giovedì 29 giugno 1972, Terza pagina

Pasolini, come suggerisce già il titolo, presenta il giovane ribelle greco Panagulis come ipostasi della lotta antifascista e come modello di uomo «che la rivoluzione ha come fine, paradossalmente, di *conservare*, l'uomo anteriore alla civiltà borghese, l'uomo come espressione di un mondo nazionale popolare nel senso che Gramsci ha dato a queste parole, l'uomo che rappresenta il modello

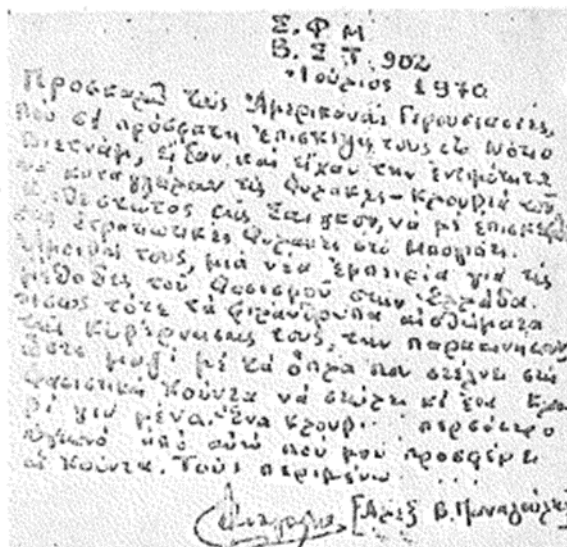
dell'umanità contadina e operaia». Sembra opportuno, tuttavia, ricordare qui «il carattere fortemente idiosincratico della lettura pasoliniana di Gramsci⁵⁰⁴» a proposito dell'impiego del concetto di nazionale-popolare.

Panagulis, in quel momento, è rinchiuso da tre anni e mezzo nella «tomba» di Boiati, come egli stesso definisce la cella seminterrata di due metri per tre costruita appositamente per lui su ordine del dittatore Georgios Papadopoulos, alla cui vita aveva attentato il 13 agosto 1968. Deve la vita, tolta invece a molti altri dissidenti, proprio al fatto di essere diventato, durante il processo farsa seguito al suo arresto, il “simbolo” della resistenza greca alla dittatura dei colonnelli. La condanna a morte che gli è stata comminata, infatti, non è eseguita grazie ai fari accesi su di lui dall'attenzione internazionale, richiamata dalla madre, dal fratello, dai compagni di lotta e, non secondariamente, dai suoi stessi discorsi di accusa al regime e di difesa della legittimità del tirannicidio. Il dittatore, non potendo impedire che la mobilitazione internazionale faccia dell'oppositore un *simbolo*, sospendendo la condanna a morte, evita che questa lo trasformi in martire.

Lettera ai Senatori USA

Invito i Senatori Statunitensi che, dopo la loro recente visita del Viet-Nam del Sud, hanno constatato ed hanno avuto l'onestà di denunciare le prigioni-gabbie del regime di Saigon, di volermi visitare nelle prigioni militari di Boyati. La loro ricompensa sarà una nuova esperienza sui metodi che il fascismo usa in Grecia. Forse allora, i sentimenti magnanimi del loro governo, li convinceranno a spedire insieme alle armi che esso invia alla giunta fascista, anche per me una gabbia. Una gabbia più igienica di questa che la giunta mi concede. Li aspetto.

Alessandro Panagulis



2. A. Panagulis, Lettera ai Senatori USA, luglio 1970

⁵⁰⁴ GIAN LUCA PICCONI, *Pasolini: squisitezza e nazionale-popolare*, in *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura, ideologia*, a cura di Paolo Desogus, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 109-132, cit. a p. 114.

Grazie a vari espedienti, anche durante la detenzione Panagulis riesce a far trapelare all'esterno alcuni suoi scritti, coi quali tenta di impedire che all'estero cali l'interesse per la situazione greca. Un esempio è la lettera del luglio 1970, un appello ai senatori statunitensi che assume i toni dell'accusa, più che dell'invocazione (fig. 2). Le condizioni delle prigionie in Vietnam interessano agli americani molto più di quanto non facciano quelle in Grecia, per motivi evidentemente politici e di propaganda. Panagulis si dimostra così almeno parzialmente informato sul mondo esterno e capace di eludere la sorveglianza cui è sottoposto, continuando la lotta anche dal carcere, irridendo il regime che lo tortura, ma senza per questo piegare il suo orgoglio per implorare l'aiuto di chi ritiene complice del regime stesso.

È la medesima accusa di Pasolini quando, durante il discorso del 23 giugno 1972, dice: «non sono solo i colonnelli greci che tengono Panagulis in prigione e ferocemente lo martirizzano, ma corresponsabili coi colonnelli sono tutti coloro che detengono il potere nel mondo capitalistico».

Sono quantomeno suggestivi, sebbene irrelati, i rimandi tematici fra i tre articoli della terza pagina sopra riportata, in cui si ritrovano il reportage dal Vietnam (uno dei tanti: l'attenzione dei giornali per il Vietnam supera di gran lunga quella per la Grecia), l'accusa di Pasolini appena citata, parallela a quella del simbolo Panagulis e alcune riflessioni generali ispirate dal libro di Pesenti la cui recensione Pajetta intitola *Le nostre prigionie*, in polemica con «un piccolo borghese antifascista che ha titolato la sua recensione *Le prigionie di Pesenti*». Anche Pajetta presenta il suo recensito come ipostasi di una lotta non individuale: «Ognuno ha avuto le sue prigionie, ma dobbiamo riconoscere che Pesenti ci ha ricordato e ha saputo raccontare agli altri anche le nostre, quelle di noi comunisti, quelle che non potevano essere altro che dei militanti proletari, di marxisti, di uomini vivi che il carcere non isolava, ma che piuttosto collegava, anche nel senso di legarli insieme con gli uomini vivi di ogni altra prigione e di ogni altro paese del mondo, dove si combattesse e ci si fosse fatti diversi dagli altri combattendo. Diversi, comunisti». Sono irrelati, questi rimandi, eppure suggestivi, come si diceva, perché restituiscono alcuni elementi di un clima culturale e aiutano ad avvicinarsi a una prospettiva storica più puntuale. Panagulis non è comunista (prima del golpe è vicino alle posizioni di Andreas Papandreu e entrerà poi in Parlamento nel 1974 con *Ενωσις Κέντρον*, ma di fatto sarà un indipendente), eppure la sua è vista da chi gravita attorno al PCI come una lotta sorella, in virtù del forte antifascismo e dell'ispirazione libertaria.

Il discorso riportato da *l'Unità* non è il primo intervento di Pasolini a proposito di Panagulis: ne aveva già scritto su *Tempo*, il settimanale su cui lo scrittore teneva la rubrica *Il caos* dall'agosto 1968 (e fino al gennaio 1970, quando fu sostituito da Giorgio Bocca). La copertina del n. 49/30.11.1968 (fig. 3) riporta, qualche giorno dopo la conclusione del processo al ribelle greco (il 17 novembre), le questioni di punta affrontate all'interno. Distogliendo lo sguardo dalla promettente

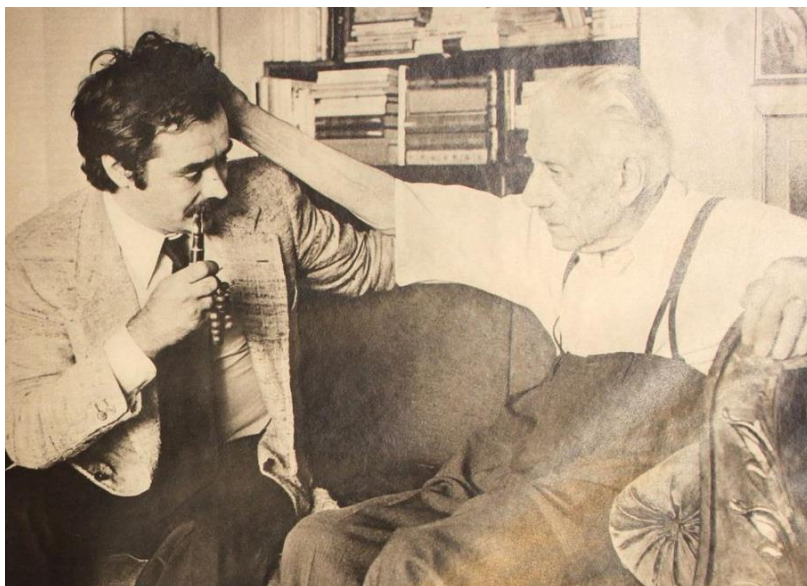
attrice in primo piano e dalla scritta sgargiante che avverte della presenza, in busta chiusa, di un'uscita dell'*Enciclopedia dell'educazione sessuale* allegata alla rivista, infatti, si scoprono, un po' defilate, l'intervista al fratello «del condannato a morte» in Grecia e un testo firmato dallo scrittore statunitense John Dos Passos sulla sorte dei due italiani emigrati in Usa Sacco e Vanzetti. Scelte grafiche pienamente coerenti con la linea editoriale della rivista, molto lontana da quella di *Vie Nuove*, su cui Pasolini aveva tenuto precedentemente i suoi *Dialoghi*.

«Il condannato a morte», chiaramente, è Alekos Panagulis e il fratello è il minore Eustathios, il quale riferisce sulle azioni che il primo ha compiuto in nome della resistenza al regime, l'ultima delle quali è rifiutare di chiedere la grazia perché «se non si è capaci di morire [...] non si è nemmeno capaci di lottare per la libertà e la democrazia». Poche pagine prima, Pasolini aveva affidato a una poesia le sue riflessioni sulla vicenda (*Panagulis: questa volta no*). La settimana successiva, nel n. 50/7.12.1968 di *Tempo*, mentre dalla copertina è sparito ogni riferimento, *Il caos* sarà ancora (e stavolta interamente) dedicato a Panagulis, accogliendo alcune pagine di diario, *Diario per un condannato a morte*, scritte da Pasolini a Torino, dove si trovava, tra il 20 e il 23 novembre. La poesia del numero precedente è qui definita dall'autore «probabilmente, anzi certamente, una brutta poesia, come tutte le cose che si scrivono con le lacrime agli occhi».



3. *Tempo* n. 49/30.11.1968, copertina

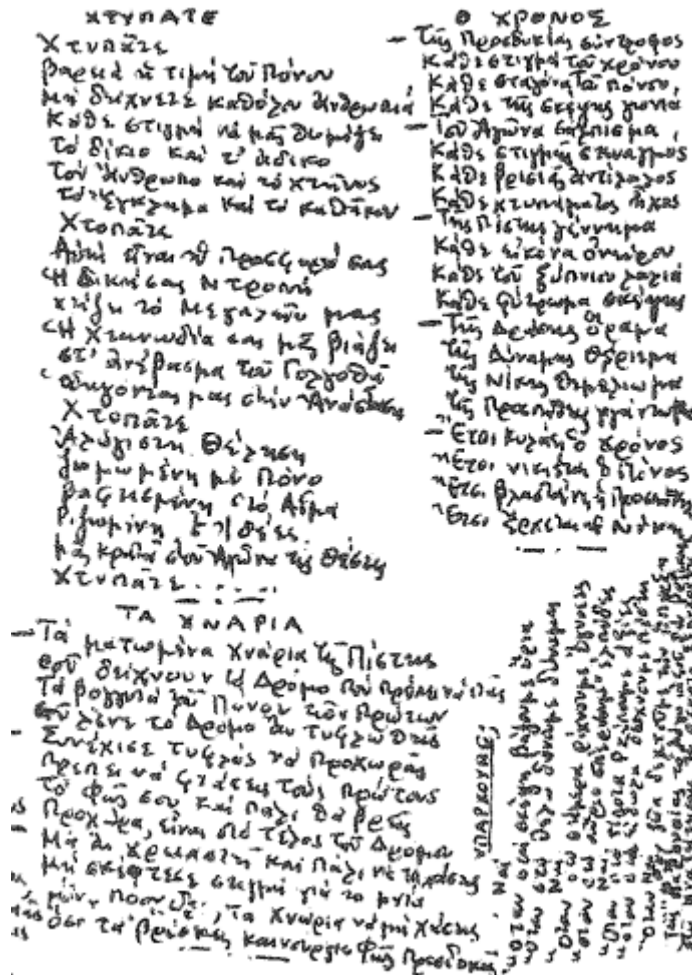
Le *Poesie dal carcere* presentate durante la manifestazione del 23 giugno 1972, a cui partecipò Pasolini, sono, con ogni probabilità, quelle contenute in *Altri seguiranno*, prima pubblicazione in Italia delle poesie scritte in carcere da Panagulis, edite a Palermo da Salvatore Fausto Flaccovio, a cura della giornalista de *L'Ora* Kris Mancuso, con la presentazione di Ferruccio Parri, che sin dalla fine del 1968 aveva partecipato alle manifestazioni italiane per il giovane greco, e il disegno dedicato da Bruno Caruso all'autore. Pasolini firma il saggio introduttivo all'opera, *La "forma" di Panagulis*, in cui affronta sistematicamente la raccolta con piglio critico e sguardo disincantato, non lasciando che l'opinione sulla lotta portata avanti dall'uomo influenzi il giudizio estetico sulla sua poesia. Panagulis sarà grato non solo a chi, dentro e fuori dal carcere e dalla Grecia, contribuiva alla lotta, ma anche a chi si era occupato della diffusione delle sue poesie, intese pure come forma di resistenza. Dopo la scarcerazione, avvenuta il 21 agosto 1973, egli vorrà incontrare in Italia i suoi benefattori, tra cui Pietro Nenni, Sandro Pertini e lo stesso Ferruccio Parri (fig. 4).



4. L'incontro tra Panagulis e Parri nel 1974

La sua seconda raccolta poetica (*Vi scrivo da un carcere in Grecia*, Rizzoli, 1974), che amplia la prima con le poesie successive al 1972 e alla scarcerazione, avrà ancora la prefazione di Pasolini (una rielaborazione del primo saggio) e, in più, questa nota: «Panagulis ringrazia tutti gli amici, greci e italiani, che hanno collaborato alla traduzione dell'opera; in particolar modo Filippo Maria Pontani, Oriana Fallaci e Pier Paolo Pasolini». In *Altri seguiranno* si legge: «Il testo greco è stato ripreso da un'edizione clandestina curata dalla Resistenza Ellenica. La traduzione italiana è stata invece effettuata sugli originali, messi a disposizione dal fratello di Panagulis, Stathis». Non è semplice ricostruire le vie che le composizioni di Panagulis imboccano dalla «tomba», quando sono scritte di nascosto su materiali di fortuna, talvolta scoperte e distrutte, conservate a memoria e poi riconsegnate

magari a un pacchetto di sigarette mandato all'esterno grazie a qualche guardia meno rigida, fino alla pubblicazione ufficiale in Italia per Flaccovio e poi per Rizzoli. Nella fig. 5 una riproduzione, presente come carta estensibile nell'edizione palermitana, di alcuni autografi (dall'alto, in senso orario: XTYPIATE, *Colpiti*, p. 68-69 di *Altri seguiranno*; O XPONOS, *Il tempo*, p. 64-65; YIAPXOYME;, *Esistiamo?*, p. 62-63; TA XNAPIA, *Le impronte*, p. 66-67).

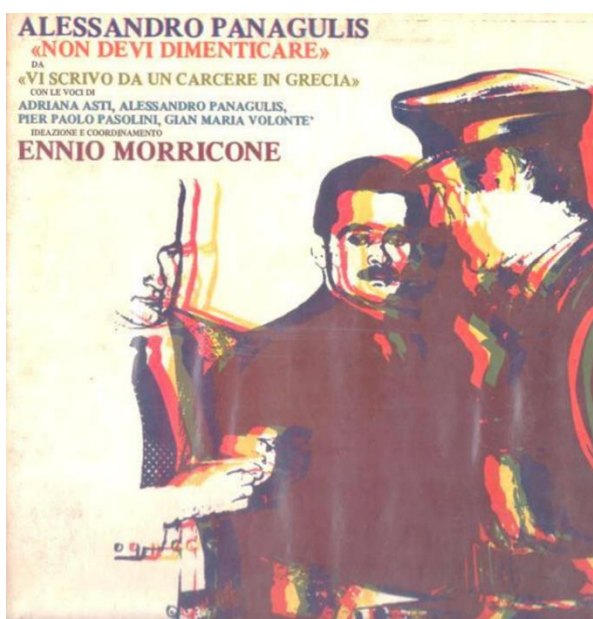


5. Alcuni autografi di Panagulis riprodotti nella prima edizione di *Altri seguiranno*

Grazie all'impegno di Pontani, Fallaci (come si sa, compagna del poeta dalla scarcerazione alla morte e sua prima "biografia" col romanzo *Un uomo*) e soprattutto Pasolini la poesia di Panagulis ottiene una prima sistemazione, che attende ancora, tuttavia, un'analisi organica e serrata rispetto ai rapporti intertestuali con altra letteratura e alle dinamiche di traduzione, pubblicazione e ricezione del testo. Le vite di Pasolini e Panagulis avranno poi, come noto, esito tragico e poco chiaro: l'uno a Ostia il 2 novembre 1975; l'altro ad Atene il 1° maggio successivo. Il giorno dopo la morte di Pasolini, *l'Unità* scrive: «I fascisti l'hanno sempre odiato, egli è stato il simbolo [corsivo mio] di tutto ciò che essi più avversano, la civiltà, la cultura, l'inquietudine della ricerca».

Nei pochi mesi che separano la morte di Panagulis da quella di Pasolini, uno degli ultimi testi scritti dal poeta greco è una poesia dedicata proprio alla memoria dell'amico e pubblicata, insieme

alla famosa *Lettera a Pier Paolo* di Oriana Fallaci, su *L'Europeo* del 14 novembre 1975 (poi nel miscelaneo *Dedicato a Pier Paolo Pasolini*, Gammalibri, 1976): «peccato che tu sia partito / mentre la verità si combatte / mentre tanti si scontrano / senza sapere perché / senza sapere dove vanno». Qualche anno dopo la loro morte, nel 1979, le voci dei due poeti saranno ancora unite in un dialogo virtuale, quando Ennio Morricone pubblicherà per RCA l'album (ormai caduto in oblio) *Non devi dimenticare*, che raccoglie un'antologia di poesie di Panagulis: alle musiche del celebre compositore, che già aveva ideato la colonna sonora dei film pasoliniani *Teorema*, *Uccellacci e uccellini*, *Il Decameron*, si accompagnano le voci dello stesso Panagulis, di Pasolini (che legge *La tinta* e la seconda parte di *Tempo di collera*), Adriana Asti e Gian Maria Volonté (fig. 6).



6. A. Panagulis, E. Morricone, *Non devi dimenticare*, RCA, 1979, front cover

LUCA NIGRO, SOFIA MAZZOTTA, MARIANNA PENDINELLI

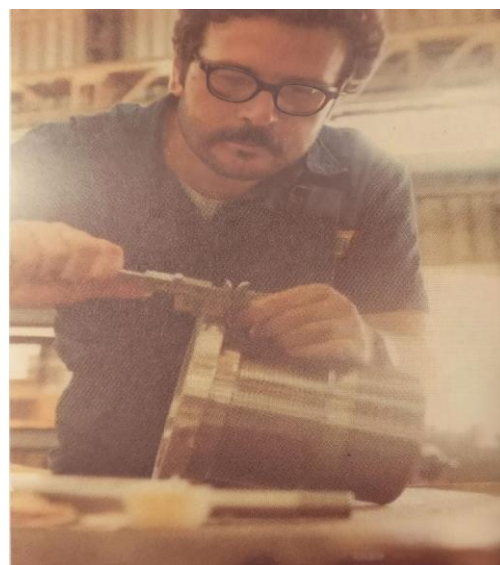
SU TUTA BLU. IRE, RICORDI E SOGNI DI UN OPERAIO DEL SUD DI
TOMMASO DI CIAULA*⁵⁰⁵

Tommaso Di Ciaula, narratore, poeta e sceneggiatore nato nel 1941 a Adelfia in provincia di Bari, appartenente alla realtà contadina prima e alla classe operaia poi, è una delle voci più interessanti della narrativa *working class* nella letteratura italiana secondo-novecentesca. Di Ciaula ha saputo cogliere le contraddizioni che tra gli anni Sessanta e Settanta andavano radicandosi nella società contemporanea a seguito della disgregazione della secolare civiltà contadina nella più recente realtà di fabbrica, rendendo la propria esperienza di contadino-operaio una preziosa testimonianza che intende denunciare la drammatica condizione in cui soccombe la classe operaia.

1. Il poeta-operaio del Pignone Sud

«Maledetta fabbrica! Eppure l'avevo tanto sognata».

T. DI CIAULA, *Tuta blu*



Figlio di un carabiniere, trascorse gran parte della sua infanzia a Modugno, in provincia di Bari, nella masseria dei nonni contadini, immerso nella salubre aria di campagna tra quelle «piccole cose che

⁵⁰⁵ Il primo paragrafo, *Il poeta-operaio del Pignone Sud* è firmato da Sofia Mazzotta; il secondo, *Per un ritratto della Working Class*, da Marianna Pendinelli; quello intitolato *Tuta Blu e le sue copertine nel mondo* da Luca Nigro, come pure il successivo, *Tuta Blu, una storia editoriale particolare*; *Il "labirinto d'acciaio": una fenomenologia linguistica*, da Marianna Pendinelli. L'edizione di riferimento è T. Di Ciaula, *Tuta Blu. Ire ricordi e sogni di un operaio del sud*, Alegre, Roma, 2022.

non costavano niente ma che ci tenevano più uniti e felici⁵⁰⁶». terminate le scuole elementari, impossibilitato a frequentare le scuole medie (non superò mai l'esame di ammissione perché bocciato tre volte in italiano) si iscrisse all'istituto di avviamento agrario in cui ricevette un'istruzione inadeguata, ma che, grazie ad uno spiccato spirito critico e alla fame di conoscenza, fu approfondita attraverso una preparazione da autodidatta fondata prevalentemente sulla lettura di giornali e riviste di attualità.

Gli anni trascorsi nella campagna dei nonni si interruppero bruscamente a causa della volontà del padre di trovargli un impiego redditizio tra botteghe artigiane e officine della città di Bari, perché «questo [è un] ragazzo [che] ha bisogno di lavoro, si mangia le carni a stare tutto il giorno senza fare niente⁵⁰⁷».

Qualche anno più tardi Di Ciula fu assunto come tornitore meccanico presso la moderna e innovativa Pignone Sud, un'azienda metalmeccanica appartenente al gruppo ENI, sorta tra gli anni Sessanta e Settanta tra Bari e Modugno nella «contrada Paradiso». Nell'immaginario collettivo la fabbrica rappresentava quella tappa essenziale per la realizzazione di un Meridione industrializzato che avrebbe reso gruppi di contadini analfabeti una classe operaia vera e propria, cosciente della propria condizione, per poi scoprire - poco meno di un ventennio più tardi - di essere vittima di una transizione alla modernità a lungo rimandata e arrivata infine coi connotati dell'alienazione e del cemento dilagante nei campi e lungo la costa, consapevoli di essere intrappolati in “mostro di ruggine e di fumo, di puzza e di rumore⁵⁰⁸” in cui la ripetitività delle azioni dava l'impressione di aver trasformato gli uomini in *semi-uomini*, *semi-macchine* incapaci di pensare⁵⁰⁹.

Nonostante Di Ciula fosse un operaio impeccabile, un tornitore intelligente capace di svolgere diverse mansioni ottenendo sempre i massimi risultati, non poteva tacere – per la sua indole ribelle, per un'ideologia anarchico-libertaria che lo animava⁵¹⁰. Doveva in qualche modo contrastare (e denunciare) la nocività del lavoro di fabbrica, al fine di salvaguardare la classe operaia soggiogata da

⁵⁰⁶ Ivi, p. 81.

⁵⁰⁷ Ivi, p. 139.

⁵⁰⁸ Ivi, p. 31.

⁵⁰⁹ «Dallo stipetto vecchio raccolgo malinconicamente le mie cose personali: un paio di giornali, [...] un aggeggino di mia invenzione (una specie di uncino che legavo al dito con la carta gommata per far prima a prendere i soliti tubetti e che mi faceva sembrare il famoso pirata Capitano Uncino). Piccole invenzioni, povere invenzioni di noi operai per rendere meno terribile la noia, la ripetitività dei gesti, piccole invenzioni che non ci premia nessuno, ma che ci danno ancora la sensazione di pensare.». Ivi, p. 86.

⁵¹⁰ Tommaso Di Ciula era anarchico libertario ideologicamente legato alla sinistra extraparlamentare eterodossa figlia delle contestazioni del 1968 – stagione dell' *autunno caldo* – momento cruciale per il movimento studentesco che, organizzatosi in veri e propri gruppi politici strutturati sul modello del partito rivoluzionario leninista, a contatto con i sindacati e gli operai delle fabbriche di Milano e Torino diedero vita ad azioni di proteste inedite al fine di sottoscrivere con i rappresentanti degli imprenditori un contratto nazionale che sanciva i diritti inviolabili dei lavoratori, tra i quali riduzione dell'orario lavorativo, aumento salariale e possibilità di organizzare assemblee di fabbrica fino ad un massimo di dieci ore l'anno. Banti A.M., 2022, *L'età contemporanea Dalla Grande Guerra a oggi*, Laterza, Bari-Roma, p.331.

turni di lavoro insostenibili, in precarie condizioni igienico-sanitarie, continui infortuni e morti sul lavoro causate dall'esposizione prolungata all'amianto, bolle di produzione da rispettare, rapporti tra colleghi inaspriti dai conflitti di interesse e dallo spionaggio.

A partire dalla pubblicazione delle poesie d'esordio, contenute nella raccolta *Chiodi e rose. Poesie operaie*⁵¹¹ (1970), il poeta ha ritratto con estrema sensibilità – non priva di pungente sarcasmo – le contraddizioni generatesi dallo sviluppo forzato del Meridione che ha portato (non solo a livello paesaggistico) alla coesistenza di una realtà contadina, arcaica e incontaminata, e zone industrializzate che hanno deturpato le campagne modugnesi e con esse la genuinità di quella società che ormai non esiste più. Non a caso, l'urgenza che muove l'intera attività narrativa di Di Ciaula è scandita dalla sovrapposizione di queste due condizioni esistenziali, spaccando dolorosamente la vita dello scrittore, che ne subisce la presenza violenta e tenta, con la poesia, di liberarsene:

«così per lo stesso meccanismo per il quale nella società contadina la solitudine e la miseria si tramutano in contemplazione e poesia, anche l'alienazione del lavoro industriale viene rivoltata in poesia, al punto che le sovrastimolazioni dello stress diventano la forza del dettato poetico⁵¹²».

Il successo sopraggiunse con la pubblicazione del romanzo autobiografico *Tuta Blu. Ire, ricordi e sogni di un operaio del sud* (1978) pubblicato per Feltrinelli nella collana Franchi Narratori curata da Nanni Balestrini e Aldo Tagliaferri. La collana nasce tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta con l'aumento della conflittualità sociale e l'impegno politico e ideologico della casa editrice con lo scopo di proporre testi letterari spontanei (o "selvaggi") che mettessero a fuoco problematiche della realtà storico-sociale del tempo.

Non sorprende, perciò, che *Tuta blu* sia attraversato da un autobiografismo del tutto particolare in cui il narratore non è soltanto uno scrittore, ma è un uomo che si racconta in tutte le sue sfaccettature e arriva al lettore senza filtri, scaraventandogli addosso la sua storia senza la necessità di modulazioni di registro, senza il bisogno di ricorrere a tutti i costi agli artifici della parola letteraria, fatta eccezione per gli intensi squarci di poesia e lirismo, di fronte al nostalgico ricordo del passato. La voce narrante

⁵¹¹ Pubblicata a proprie spese in una tipografia di Matera nel 1970. La raccolta ricevette la recensione di Leonardo Sciascia sul Corriere della Sera: «...un senso luminoso delle cose, delle memorie, delle pene; la solitudine che si apre in comunione con le cose, le cose che si aprono in simboli. Una poesia che ha ancora radici contadine, che ancora "legge" il mondo attraverso quel sentire, quei concetti, quelle immagini, che ancora istituisce con il mondo un rapporto magico». <https://www.labalenabianca.com/2021/05/01/maledetta-fabbrica-su-tommaso-di-ciaula-e-le-alterne-fortune-della-letteratura-operaia/>, 17/09/2023.

⁵¹² Di Ciaula T., 2022, *Tuta Blu Ire ricordi e sogni di un operaio del sud*, Alegre, Roma, Prefazione di Volponi pp. 10-11.

che accompagna il lettore è provocatoria e anticonvenzionale, sfida senza pudori - fino a scandalizzare - la morale borghese benpensante; si fa beffa dei padroni, dei sindacati e non esita a tessere un sarcastico elogio alla classe operaia, inetta e arrendevole⁵¹³.

Di Ciacula non si limita a proporre una descrizione dettagliata della sintomatologia dell'alienazione operaia, esaurendola entro il perimetro dello stabilimento manifatturiero, ma si spinge verso un'analisi profonda che coinvolge inevitabilmente gli affetti familiari, facendo riemergere dall'inconscio le cause di quell'apparente aridità emotiva riservata alla moglie e ai figli, di cui non conosciamo i nomi, né le fattezze:

«Il capo è di nuovo alla carica, vuole più rendimento io gli dico vattene dalle palle. Quando torno a casa non ho nemmeno la voglia di dare una carezza a mio figlio tanto sono scoglionato, e quello vuole che mi rompa il culo ancora di più⁵¹⁴».

Se i riferimenti agli affetti familiari sono quasi del tutto assenti (fatta eccezione per il nostalgico riemergere del passato) la presenza di una carnalità esasperata – inevitabile conseguenza delle condizioni disumane in cui soccombeva la manodopera operaia – occupa ossessivamente gran parte del romanzo, sopprimendo l'impossibilità di tornare a provare sentimenti autentici con un autoerotismo compulsivo (in casa, sul luogo di lavoro, durante i cortei operai), vissuta e pronunciata senza pudori. Chiaramente, la morbosità con cui lo scrittore insiste nella descrizione dettagliata di particolari espliciti ha come obiettivo quello di scandalizzare il suo pubblico di lettori, affinché – dopo un iniziale senso di disgusto – prenda consapevolezza e soprattutto inorridisca agli esiti prodotti dall'alienazione del lavoro industriale. Non solo, Di Ciacula chiama in causa l'ipocrisia e il falso pudore dei cattolici praticanti, indifferenti al malessere dei proletari, ma pronti con le loro prediche a bloccare ogni rivendicazione⁵¹⁵:

«Brutta razza, i cattolici praticanti, quando fingono di non vedere la differenza tra morale cristiana e morale democristiana. Ma che cristianità è la loro quando con indifferenza inquinano, ammazzano, rubano,

⁵¹³ «È buona la classe operaia, cazzo quanto è buona: ubbidisce spesso, tiene i servizi d'ordine, batte le mani, paga la tessera, fischia nei fischiotti, ascolta con la bocca aperta, perché più aperta è la bocca più vuol dire che la persona che ascolta capisce. È buona la classe operaia, è buona, come la cioccolata» (p. 62).

⁵¹⁴ Di Ciacula T., 2022, Tuta Blu Ire ricordi e sogni di un operaio del sud, cit., p.27.

⁵¹⁵ Si fa riferimento alla battaglia condotta negli anni Settanta dalla Chiesa cattolica, rappresentata politicamente dalla Democrazia cristiana, contro l'approvazione della legge sull'interruzione volontaria di gravidanza. Questa battaglia venne duramente criticata dal poeta: «Continua la battaglia sull'aborto. È una grossa spina al cuore questa storia dell'aborto. La Democrazia cristiana e il Vaticano sono in crisi, finiti, ma non vogliono stendere i piedi, non hanno capito che si deve andare avanti e non indietro. Ieri ancora una volta si sono serviti dei voti dei fascisti per far passare una regolamentazione dell'aborto a modo loro.» Di Ciacula T., 2022, Tuta Blu Ire ricordi e sogni di un operaio del sud, cit., p.125.

distruggono, e poi parlano di amore. Ma che amore, quale diritto alla vita quando la vita l'hanno fatta diventare un inferno?». ⁵¹⁶

Dunque, *Tuta Blu* è il frutto della rabbia e della sfrontatezza del poeta-operaio

«che si mette a dettare e a scrivere, proprio perché tutto non si perda dietro quel volo ossessivo e possa invece servire a collocare davanti, un particolare dietro l'altro, alla misura possibile di un gesto come nella manovra del tornio, tutti gli ingorghi e le punte della propria ansia e anche tutti gli accidenti e le scene che arroventano, giorno per giorno [...] la sua condizione di operaio ⁵¹⁷»;

è denuncia e rappresentazione della violenza nel reale, volutamente lontana dai manuali e dall'ufficialità, libera da schemi compositivi già omologati altrove. Senza dubbio il romanzo rappresenta un'esperienza singolare nel panorama della letteratura industriale: una storia come tante che non vuole essere dimenticata, resiste alle critiche e ai dissensi, tanto ostinata da non rinegoziare neppure quelle pungenti accuse che gli costarono la marginalità nell'industria editoriale italiana.

L'attività letteraria di Tommaso Di Ciaula non si arrestò con la pubblicazione di *Tuta Blu*, ma proseguì con le raccolte di poesie *L'odore della pioggia* (1980), *Il cielo, le spine, la pietra* (1995); i romanzi *Prima l'amaro poi il dolce* (1981), *Ali di pietra* (1991) ed infine con la raccolta di racconti *Fragmenta* (1988). Collaborò, inoltre, con "il Manifesto", il "Corriere del Giorno" e con "La Gazzetta del Mezzogiorno", sulla quale curò la rubrica domenicale *Tempi moderni*. Nel 2009 il Consiglio dei ministri riconobbe allo scrittore l'assegno straordinario vitalizio previsto dalla Legge Bacchelli come riconoscimento per speciali meriti artistici. Si spense a Bitetto all'età di 79 anni.

2. Per un ritratto della *working class*

Spesso, nell'approcciarsi ad un nuovo libro, è essenziale il momento fisico e concreto legato al tocco e allo sguardo. Maneggiarlo, osservarne e studiarne la tipografia, le immagini, le scelte grafiche; girare il volume e chiedersi perché sia proprio quello il contenuto della quarta di copertina, cosa tutto questo voglia comunicare al lettore che si accinge ad entrare e aggirarsi tra quelle pagine ancora sconosciute.

Nel caso del romanzo di Tommaso Di Ciaula, *Tuta Blu* – avendone tra le mani la nuova edizione ad opera della casa editrice Alegre – è impossibile non posare sin da principio i propri occhi sull'illustrazione disposta in primo piano su un pulito sfondo bianco. Il disegno, realizzato dal

⁵¹⁶ Ivi p.29.

⁵¹⁷ Ivi, p.9.

fumettista Antonio Pronostico, raffigura il mezzo busto di un uomo posto di spalle con lo sguardo rivolto verso un paesaggio agricolo e rurale che per volontà dell'artista si dipinge di rosso, in netto contrasto con il blu della tuta che indossa l'operaio, le cui spalle diventano la tela su cui raffigurare un frammento del mondo della fabbrica e dell'industria.



Poco al di sopra si collocano, sempre sullo stesso sfondo bianco, il titolo e il sottotitolo dell'opera: il primo, "Tuta blu", che, grazie anche all'ausilio dell'immagine, si configura subito come una metonimia che permette di contestualizzare la lettura e orientarla nella prospettiva dell'ambiente di fabbrica; il secondo, "Ire, ricordi e sogni di un operaio del sud" che dà informazioni sul genere letterario e consente di formulare ipotesi sulla tipologia di scrittura del romanzo.

Si viene dunque a delineare, attraverso queste primissime informazioni, un libro che racchiude tra le sue pagine i pensieri, i racconti di vita e le impressioni di un operaio del sud Italia negli anni Settanta, la cui divisa quotidiana è appunto una tuta blu, che per mezzo delle parole dà sfogo alla sua rabbia, probabilmente indirizzata verso quella stessa fabbrica che, proprio come nell'illustrazione, gli grava enormemente sulle spalle e sembra volerlo piegare sempre più verso il silenzio e la passività.

Nella quarta di copertina, insieme ad un passo del libro⁵¹⁸, viene poi presentato un estratto della prefazione scritta per il romanzo da Paolo Volponi nel 1978. Non sono casuali né il contenuto né l'autore: quest'ultimo, tra i principali esponenti della letteratura industriale, riflette sul filtro poetico che Di Ciaula, tramite le immagini disegnate dalle sue parole, sembra far discendere sulla dura realtà che vive e di cui parla, come nel tentativo di esorcizzarla dandole una nuova forma alternativa e quasi di rifugio⁵¹⁹.

Così, con uno sguardo analitico, inizia subito a prendere forma una riflessione che ruota attorno ai *topoi* del corpo, spesso martoriato e sfinito dal lavoro, e della natura, a volte idealizzata e a volte mandata in frantumi, temi che inevitabilmente finiscono con il legarsi tra loro in un rapporto spesso frustrato e spesso di necessità.

Tali argomenti, quello del lavoro legato all'individuo, della natura, della fabbrica e della campagna, delle disuguaglianze, trovano il loro spazio in una narrazione che attraversa trasversalmente più generi e che consente infatti a chi vi si avvicina di riconoscere una vera e propria ibridazione tra componenti diaristiche e narrative e immaginari e percezioni tipici della poesia e della

⁵¹⁸ L'autore, con fare provocatorio, recita: «Che cosa aspettiamo per mettere su queste macchine le scimmie? Questo proporrei ad Agnelli: le scimmie in fabbrica e gli operai sugli alberi.»

Di Ciaula T., *Tuta Blu. Ire ricordi e sogni di un operaio del sud*, Alegre, Roma, 2022, p.18.

⁵¹⁹ Ivi, p.11.

dimensione lirica. L'autore, quasi a volersi svincolare da ogni visione cristallizzata e immobilistica che viene attribuita alla sua condizione di uomo-lavoratore, risponde a chi decide di identificare la sua essenza di individuo esclusivamente con la figura dell'operaio privo di ogni spessore e slancio vitale, e lo fa facendo rimbombare i suoi ideali, i suoi pensieri e i suoi ricordi attraverso un eccentrico uso della parola, del linguaggio e dello stile. Egli sfrutta la monotonia che troppo spesso alberga nelle sue giornate e ne fa il carburante – o il concime – per mettere in moto la sua mente pensante e far germogliare la sua sensibilità, spesso in apparenza latente ma mai davvero assente.

Rifiutando ogni forma di paralisi in senso lato, il romanzo si presenta come un mezzo di sfogo intimo che prende forma nelle pagine di un semi-diario dove si susseguono pensieri, riflessioni, memorie personali e testimonianze storiche e sociali. La narrazione, condotta in prima persona e solo poche volte accompagnata dalle tipiche date che caratterizzano il genere diaristico, si articola nel racconto di eventi e vicende in un continuo alternarsi tra presente e passato del protagonista. Tutto sembra però concepito proprio nell'ottica di una fruizione collettiva e inclusiva, come più volte risulta in alcuni momenti in cui l'autore pare rivolgersi direttamente a un suo pubblico di lettori; si legga ad esempio questo passaggio: «Oggi ho ripreso a scrivere. Certamente vi chiederete perché questo silenzio dopo lo sciopero del 15 gennaio»⁵²⁰, in cui è evidente l'intenzione di Di Ciaula di giustificare un periodo di insolita inattività della sua scrittura.

Inoltre, di estremo rilievo è la presenza all'interno della prosa di una spiccata tendenza poetica. Come afferma Volponi, infatti, la cultura contadina, gli spettacoli naturali, la fatica e il lavoro, i rapporti sociali e familiari vengono filtrati in poesia, in immagine e in esclamazione. L'autore, confinato entro le mura di quelle che furono definite cattedrali nel deserto, riesce a scorgere, in quello stesso deserto, delle oasi proprie che, anche se per pochi istanti, gli permettono di prendere fiato e farsi coraggio a fronte della cruda realtà che sembra volerlo braccare su tutti i fronti della sua esistenza⁵²¹. Così una scritta sullo stipetto si trasforma in un mantra, un punto saldo da difendere dalla censura e cui aggrapparsi; il trullo, in confronto ai prefabbricati di alluminio, appare sperduto e irreali nel bel mezzo del paesaggio rurale; una passeggiata nella campagna diventa più essenziale di un pranzo; le gocce di sangue che luccicano per terra lungo i pavimenti della fabbrica assumono le sembianze delle rosse foglioline di melograno.

⁵²⁰ Ivi, pp. 96-97.

⁵²¹ «Piccole invenzioni, povere invenzioni di noi operai per rendere meno terribile la noia, la ripetitività dei gesti, piccole invenzioni che non ci premia nessuno, ma che ci danno ancora la sensazione di pensare.» Ivi, p.86.

Non di secondaria importanza è poi la collocazione di quest'ultima edizione Alegre del romanzo all'interno della collana "Working Class" diretta dal 2018 dallo scrittore Alberto Prunetti, anch'egli impegnato attivamente sul medesimo fronte⁵²².

Per parlare della letteratura di working class bisogna però partire dalle correnti da cui quest'ultima si è generata: la letteratura neorealistica e quella industriale. Tra i numerosi autori che nel secondo Novecento figurano tra gli esponenti della letteratura



industriale, possiamo citare Paolo Volponi, Ottiero Ottieri, Luciano Bianciardi, Lucio Mastronardi, che vissero gli anni del boom economico e della rivoluzione industriale e che seppero cogliere le contraddizioni e i problemi celati da questa tanto nuova quanto illusoria realtà. Tali personalità si posero in maniera critica e problematica dinanzi alle questioni legate al lavoro, all'alienazione, ai diritti, alla dignità dei lavoratori dell'industria e seppero usare la loro penna come arma per dare la giusta rilevanza e denunciare le molteplici storture nascoste da narrazioni sin troppo idealizzate del mondo del lavoro in fabbrica.

È a partire da questo conflitto che prende sempre più forma la letteratura working class. Precursore di questo filone letterario fu Nanni Balestrini, eletto dallo stesso Di Ciulla a modello e fonte di ispirazione, con il suo romanzo *Vogliamo tutto* (1971): romanzo di formazione paradigmatico, che attraverso le vicende vissute dal suo protagonista riuscì a delineare e rappresentare le fasi della nascita di una nuova coscienza operaia. Nascita e crescita della consapevolezza sono infatti tra gli obiettivi che questa nuova letteratura si impone di difendere; lo sguardo puntuale e critico sulla società e i suoi cambiamenti, sulle sue ripercussioni morali e psicologiche negli individui, la lotta incondizionata contro la desensibilizzazione diventano i punti focali dell'operato di questi nuovi autori. Lo scopo è quello di creare spazio e dare voce alle classi subalterne, dare parola agli esclusi e agli oppressi, rivolgere uno sguardo attento sulle loro condizioni di vita e di lavoro, assicurare loro quelle cure che sembrano essere negate da chi invece dovrebbe garantirle. La letteratura diviene in questo modo un vero e proprio strumento per la lotta di classe, per far valere il patrimonio culturale che anche le classi lavoratrici hanno tra le loro mani e che è in grado di raggiungere il massimo delle sue potenzialità solo se visto come strumento collettivo e di coesione, di apprendimento reciproco delle esperienze di ogni individuo⁵²³. La finalità testimoniale e spesso

⁵²² Si rimanda alla trilogia di opere dell'autore, *Amianto: Una storia operaia* (2012), *108 metri* (2018), *Nel girone dei bestemmiatori: Una commedia operaia* (2020) e al saggio *Non è un pranzo di gala: indagine sulla letteratura working class* (2022).

⁵²³ Un'interessante analisi del filone letterario è stata condotta durante il primo *Festival di letteratura working class*, organizzato nel 2023 da Edizioni Alegre e dal Collettivo di fabbrica Gkn in collaborazione con Arci Firenze, sotto la direzione di Alberto Prunetti. Dalla registrazione dei vari interventi è stato realizzato un podcast disponibile per l'ascolto sul sito internet di Alegre.

dichiaratamente politica nasce quindi dall'esigenza di raccontare dall'interno le dimensioni del reale di una fetta della popolazione quasi marginalizzata, relegata allo *status* di uomo-automa, che solo attraverso il potere della condivisione delle storie più intime e personali può sperare di trovare la considerazione che meriterebbe.

Tuta Blu incarna alla perfezione ogni singolo aspetto sopra elencato; il drastico passaggio dalla riforma agraria degli anni Cinquanta all'industrializzazione coatta del sud degli anni Settanta, il rifugio nella memoria contadina del passato e la sua distruzione nello scontro con il mondo delle fabbriche; i soprusi, le disuguaglianze, gli infortuni e le morti sul lavoro, gli anni dell'autunno caldo e del riflusso, l'aperta polemica contro i sindacati, gli scioperi e le rivolte, fanno di questo romanzo uno tra gli esempi più rappresentativi ed emblematici della letteratura working class.

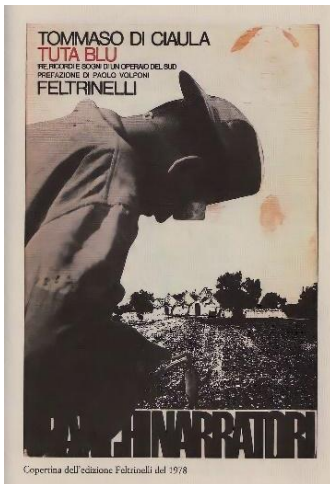
3. *Tuta blu* e le sue copertine nel mondo

Una copertina di un libro non è mai solo una copertina e basta. In essa, infatti, si condensa tutto ciò che di quel testo ha inteso trasmettere chi, autore o editore, quella copertina ha deciso di scegliere affinché quelle stesse emozioni e sensazioni si potessero poi irradiare a chiunque l'avrebbe guardata sullo scaffale di una libreria e, come per osmosi, sollecitare la lettura del contenuto.

L'anno in cui viene pubblicato *Tuta blu: ire, ricordi e sogni di un operaio del sud*, il 1978, si colloca nella fase finale di quelli che vennero definiti *anni di piombo*, un periodo in cui la dialettica politica e gli scontri tra le parti sociali si accentuarono passando dagli scioperi generali indetti dai sindacati per ottenere migliori condizioni per i lavoratori e le occupazioni dei licei da parte degli studenti fino alle conseguenze più estreme come la violenza di piazza, la lotta armata e il terrorismo. In questa dimensione si incardina la collana dei *Franchi Narratori* presso cui il romanzo fu edito per la prima volta: una collana inusuale, che voleva tanto dichiarare l'impegno ideologico della Feltrinelli quanto portare in luce le problematiche storico-sociali meno in luce di allora. La cura di quelle copertine fu affidata all'architetto, designer e grafico italiano Silvio Coppola che, nel solco di un identico stile affine a ciascuno dei titoli della collana, realizzò per *Tuta blu* una book-cover da cui trasuda tutto il racconto di Tommaso Di Ciaula.

Osserviamo un primo piano di un operaio, come piegato su sé stesso, nella sua tuta da lavoro, intento nelle proprie mansioni con l'unica protezione di paio di occhiali antinfortunistici e, sullo sfondo, il tipico paesaggio rurale della Puglia fatto di campi coltivati, ulivi e trulli, come a rimarcare la dicotomia fra le due dimensioni narrate, fra il dentro della fabbrica che, alle sue spalle, non si vede





Copertina dell'edizione Feltrinelli del 1978

perché già incarnata dalla sua figura e quello che da qualche anfratto tra le lamiere dei capannoni si può scorgere del di fuori, ma pure tra la vita passata del protagonista, immersa nella natura della dimensione contadina, e la sua condizione di proletario costretto a orari di lavoro massacranti, alle angherie dei dirigenti d'azienda e, ancora, tra il presente di questo e le sue aspirazioni di ritorno all'autenticità della vita in campagna che percorre e pervade tutto il testo.

Un casolare come tanti se ne possono tutt'oggi trovare per i fondi pugliesi, diroccato,

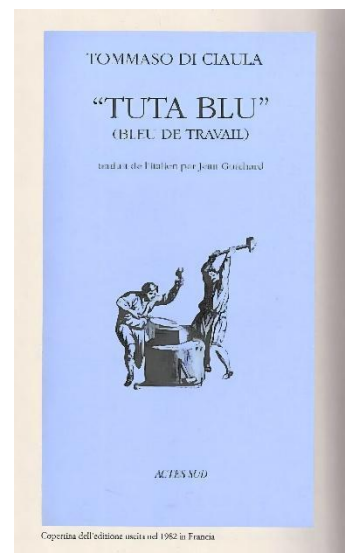
senza alcuna traccia di infissi, insidiato da una pianta di fichi d'India sulla sommità con un uomo di spalle i cui abiti suggeriscono essere un contadino come un pastore, sono i protagonisti della copertina curata nel 1979 da *Katia Wagenbach* per l'edizione *Klaus Wagenbach* della Repubblica Federale Tedesca (BRD), cronologicamente la prima anche oltreconfine. Un'immagine a metà fra il bucolico e la faticenza con l'unica figura umana che nel suo rivolgere lo sguardo a questo insieme di elementi pare invitare il lettore alla sua stessa prospettiva, a quegli elementi che rimandano alla realtà campestre tanto evocata da Di Ciaula nel suo testo e che del pari adesso, in questo scatto, si mostrano quali echi residui di un tempo passato se non, addirittura, perduto per sempre.



Copertina dell'edizione uscita nel 1979 nella Repubblica federale di Germania

Del 1982 è invece l'edizioni francese della *Actes Sud* il cui progetto grafico, concepito dall'antica stamperia avignonese *A. Bathélemy, Ancienne Maison Des Offray* già attiva nel 1640, vede al centro una quanto meno singolare raffigurazione rappresentante due fabbri di epoca preindustriale che successivamente, forse per via della sua poca attinenza, fu rimossa lasciando spazio solo al titolo su fondo color carta da zucchero.

Coeva è quella messicana della *Compania Litogràfica Rendòn*, un collage di immagini, fotografie e cartoline che ritraggono una *caserio* (o un *cortijo*) tipico dell'America di lingua e cultura ispanica con una piramide azteca all'orizzonte (quasi una sintesi storica), contadini, manifestazioni operaie, slogan inneggianti alla *revolucìon* che in chiave latinoamericana



Copertina dell'edizione uscita nel 1982 in Francia

ripropongono il mosaico di temi trattati dal nostro che le allora vicende storiche di quel Paese fecero probabilmente sentire assai più vicini ai suoi *trabajadores* che a quelli di altre nazioni del nuovo mondo.

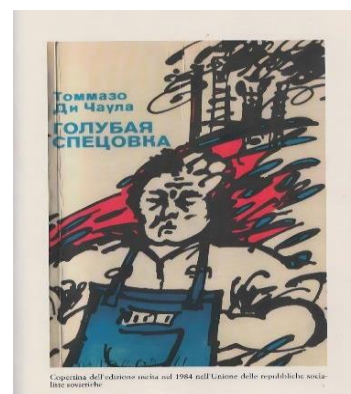
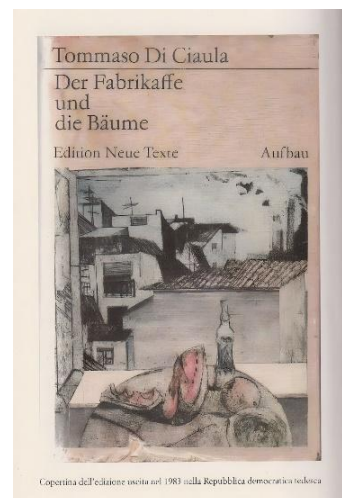
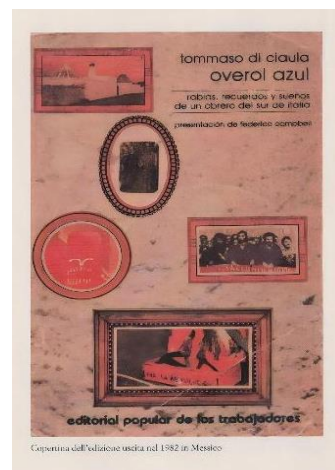


Diversa la scelta fatta dalla *Loescher* nel 1983 con l'opera dell'artista d'oltralpe Fernand Léger dal titolo *L'ouvrier accoudé* (Il lavoratore appoggiato), un'acquaforte che fissa un momento di pausa di un impiegato dai turni estenuanti della fabbrica. Attimi fatti di sogni, pensieri evasivi e preoccupazioni scorgibili nello sguardo assorto del soggetto rappresentato che inevitabilmente si identifica con l'autore ricapitolandone in pochi tratteggi l'insieme delle sue riflessioni, ansie e speranze messe, come

l'opera del pittore francese, nero su bianco e nondimeno - data la particolare tecnica di fattura - su lamiera alla stregua delle incisioni lasciate da Di Ciaula sulle parti metalliche del proprio piano di lavoro.

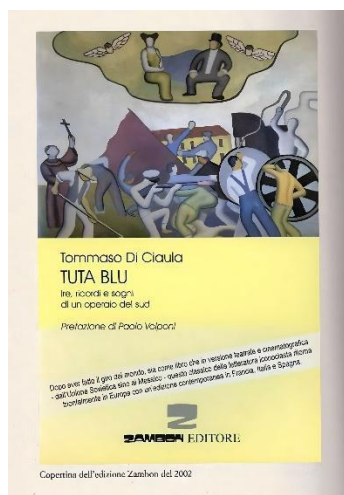
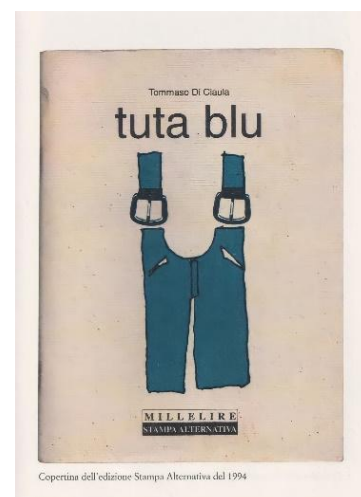
Nello stesso anno, la fabbrica ritorna presente sullo sfondo dell'illustrazione di *Heinz Hellmis* per la ristampa della Repubblica Democratica Tedesca (DDR) confezionata tuttavia sempre dalla *Klaus Wagenbach* di Berlino-Ovest nel 1983. In questo caso, però, il protagonista si direbbe l'insieme di ciò che rendeva felice l'esistenza del poeta pugliese prima del suo ingresso nella "maledetta - eppure tanto sognata - fabbrica!": i frutti della terra, la semplicità della propria casa, l'agglomerato di abitazioni e dei vicoli del proprio paese che sbiadiscono già tenui nei colori a pastello fino a ingrigirsi via via che ci si allontana con lo sguardo verso il fumo delle ciminiere, una sorta di climax della percezione contrastante eppure contigua fra i due piani che sperimenta e racconta l'autore.

Un operaio che si allontana dai comignoli fumanti di un centro industriale forse dopo aver subito un incidente sul lavoro - sulla testa reca quelli che si direbbero bernoccoli - è il soggetto che accompagna l'edizione sovietica del 1984. Addosso reca la sua tuta blu quale contraltare a un terreno rosso sullo sfondo, ai piedi della fabbrica, che vuole forse richiamare il sangue versato (realmente e metaforicamente) dai metalmeccanici come tante volte raccontato dallo scrittore di Adelfia



ma, anche, l'inquinamento e la ruggine che in genere attornia gli stabilimenti metallurgici distruggendo il territorio circostante. Un inchiostro vibrante, convulso, tanto quanto lo sarebbe appunto la vista di chiunque avesse appena preso un brutto colpo in testa come l'atmosfera che tipicamente ammantava le fabbriche ma di cui l'impossibilità di procurarsi una copia (più in ragione del Paese in cui fu prodotta che dell'anno) ha impedito di risalire ad autore e casa editrice.

Ben più scarna e al contempo più diretta la copertina del 1994 di *Stampa Alternativa* che, curata da Irene Gentile e Luca Manuele Conti, propone il disegno di una salopette blu, presumibilmente di jeans, materiale utilizzato fin dall'avvento della seconda rivoluzione industriale per gli abiti di minatori e impiegati di fabbrica in virtù della sua resistenza. Un po' un'icona del proletariato e, per certi versi, pure simbolo della sua condanna; un indumento in cui il lavoratore letteralmente scompare, diviene invisibile a sé stesso e agli altri come, appunto, si lascia qui intendere.



Emblematica, infine, la cover della *Zambon* del 2002 che si è affidata a *Tiempos Modernos* del pittore cubano Marcelo Pogolotti il cui titolo rimanda immediatamente alla celebre pellicola di Charlie Chaplin del 1936 in cui la fabbrica, in questo caso, è sullo sfondo, coperta da tutto ciò che provoca e ruota intorno ad essa: scioperi, barricate, scontri fra operai e forze dell'ordine e, di nuovo, la terra coltivata da un contadino. Su tutti sovrastano i padroni, e quindi il capitalismo, del tutto indifferenti a quel marasma, mentre un frate francescano sembra volerne esorcizzare la presenza con un crocifisso in legno.

La fabbrica, che il titolo suggerirebbe essere la sola coprotagonista del romanzo di Di Ciaula, e la campagna che si fa viceversa presente con forza nel suo snocciolarsi, riemergono dunque nelle grafiche di ciascuna pubblicazione che negli anni hanno permesso a *Tuta Blu* “con le sue povere forze” di girare il mondo. Contesti ed emozioni che si fanno immagini con gradazioni diverse, raramente equilibrate, in cui l'una prevale sull'altra e non perché nel testo il loro rapporto sia necessariamente tale, quanto in virtù della premessa iniziale. A ben guardare, infatti, nulla vieta di contare perfino se siano più i passaggi dedicati ai capannoni industriali o alla vita rusticana, ma le impressioni che un romanzo può e sa suscitare in chi lo legge, si sa, non hanno nulla a che fare con la statistica e l'aritmetica⁵²⁴.

⁵²⁴Desidero rivolgere un sentito ringraziamento a Davide Di Ciaula per la sua cortese collaborazione nel fornire i frontespizi delle edizioni meno reperibili del testo scritto dal padre.

4. *Tuta blu*, una storia editoriale particolare

Quando nel 1978 Feltrinelli decise di pubblicare *Tuta blu: ire, ricordi e sogni di un operaio del sud* tra i Franchi Narratori, l'idea non entusiasmò particolarmente il suo autore.

«Era una maniera per ghezzizzarci – ebbe a dire Di Ciaula in un'intervista rilasciata nel 1994 in occasione del XV Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana incentrato proprio sul rapporto fra letteratura e industria – selvaggi, franchi narratori... quante ce ne hanno dette! Scrittori naif, ruspani... avevano paura di noi, i grandi scrittori! Perché noi del popolo le cose le sappiamo scrivere, e anche bene! Con i nostri libri nessuno si è mai annoiato! Scriviamo fra lacrime, polvere, sperma, sangue, sofferenze, gioie timide.»⁵²⁵

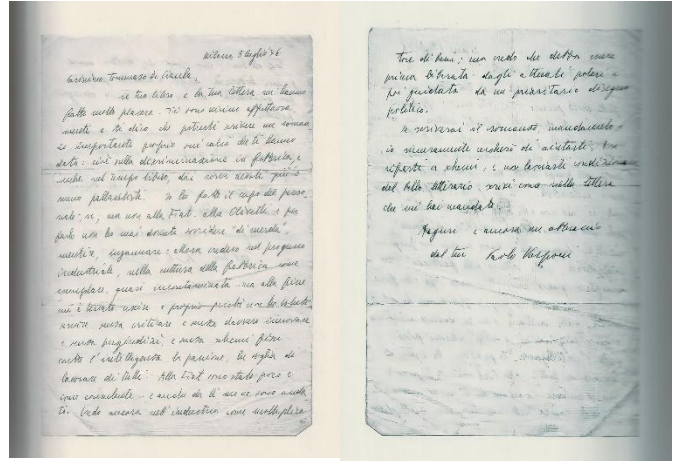
A un occhio più attento non sfuggirà come nelle parole di Di Ciaula si possono indirettamente rintracciare le finalità o, meglio ancora, il *Leitmotiv* della collana ideata nel 1970 dalla casa editrice milanese e curata da Nanni Balestrini e Aldo Tagliaferri, raccogliere cioè testi anomali rispetto al canone: una «collana-recinto [per] storie molto autobiografiche, per i tranches de vie con supposto interesse sociale o di particolare bizzarria ma sempre rilevante da un punto di vista antropologico»⁵²⁶. Un recinto che tuttavia Di Ciaula seppe smentire scavalcandone i confini che sembravano voler condannare le penne che vi furono annoverate al ruolo di meteore della letteratura pubblicando tre anni dopo *Prima l'amaro, poi il dolce: amori e altri mestieri* (1981). Ma la vicenda editoriale del romanzo dello scrittore pugliese potrebbe aver preso le mosse prima di approdare tra i Franchi Narratori. A suggerirlo, a margine della sua più recente riedizione del 2022 ad opera della casa editrice Alegre, sono alcuni dei carteggi intercorsi fra Di Ciaula, i succitati Tagliaferri e Balestrini nonché Paolo Volponi, che proprio di quella *working class* di cui lo stesso narratore adelfiese finì per diventare esponente anche oltreconfine era stato fin lì il massimo rappresentante italiano. Si tratta per lo più delle risposte inviategli da costoro che nondimeno lasciano trasparire, se non le parole esatte, il tono diretto e sanguigno con cui dovette raggiungerli Di Ciaula. Piuttosto che i frammenti della corrispondenza con Tagliaferri e Balestrini (risalenti, l'uno, a un anno prima e, l'altro, a ben dodici dopo la pubblicazione del '78), sono in modo particolare quelli dello scambio epistolare intercorso

⁵²⁵ Panella C., *Maledetta fabbrica! Tommaso Di Ciaula e le alterne fortune della letteratura operaia*, <https://www.labalenabianca.com/2021/05/01/maledetta-fabbrica-su-tommaso-di-ciaula-e-le-alterne-fortune-della-letteratura-operaia/>

⁵²⁶ Martini L., *Breve nota sui FRANCHI NARRATORI FELTRINELLI e un ricordo di CATERINA SAVIANE*, https://idiotwind.blog/2019/11/12/breve-nota-sui-franchi-narratori-feltrinelli-e-un-ricordo-di-caterina-saviane/?fbclid=IwAR1dx1fX0FTqyQhg2enSI6hPcUjMCBYi_97BJfdLZ6K9LeRzuwcZNOVnV0k

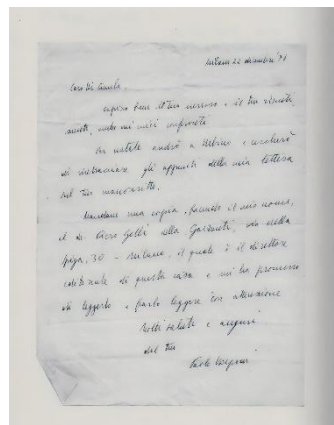
con Volponi a fornire la possibilità di retrodatare le vicissitudini che portarono alla pubblicazione del testo qui in oggetto. Nel primo, datato 3 luglio 1976, si legge quanto segue:

«Carissimo Tommaso Di Ciaula,
il tuo libro e la tua lettera mi hanno fatto molto piacere. Ti sono vicino affettuosamente e ti dico che potresti scrivere un romanzo importante proprio sui calci che ti hanno dato: cioè sulla discriminazione in fabbrica, e anche nel tempo libero [...] se scriverai il romanzo mandamelo e io sinceramente cercherò di aiutarti. Non rifarti a schemi, e non lasciarti condizionare dal bello letterario: scrivi come nella lettera che mi hai mandato.»



La prima domanda che viene inevitabilmente da porsi è a quale libro faccia riferimento Volponi. Non disponendo della missiva autografa di Di Ciaula, la prima opzione percorribile è persa quella di contattare il figlio, Davide Di Ciaula, che della promozione dell'opera del padre ha fatto una personale missione negli anni seguenti la scomparsa di quest'ultimo avvenuta nel 2021. È sua opinione è che il testo cui allude Volponi sia *Chiodi e rose*, una raccolta di poesie sulla vita in fabbrica inframmezzata da evasioni naturalistiche pubblicata a proprie spese dal nostro nel 1970, e che tuttavia aveva avuto un riscontro tale che gli stessi Italo Calvino, Salvatore Quasimodo e Leonardo Sciascia vi dedicarono positive recensioni.

È plausibile. D'altronde chiunque, leggendovi le strofe dei diversi componenti da *In punta di piedi* a *Al bravo operaio*, non potrebbe non notare come i temi e le forme anticipino quelli poi sviluppati in prosa in *Tuta blu*. Eppure un'altra chiave di lettura è possibile per via del successivo scambio fra lo scrittore urbinato e quello aldefiese. Ancora una volta non siamo in possesso della lettera di Di Ciaula ma la risposta di Volponi, datata 22 dicembre 1976, è oltremodo emblematica:



«Caro Di Ciaula,

capisco bene il tuo nervoso e il tuo risentimento, anche nei miei confronti. Per Natale andrò a Urbino e cercherò di rintracciare gli appunti della mia lettura del tuo manoscritto. Mandane una copia, facendo il mio nome, al dr. Piero Gelli della Garzanti, via della Spiga 30 – Milano, il quale è il direttore editoriale di questa casa e mi ha promesso di leggerlo e farlo leggere con attenzione.»

Occorre qui ragionare sulle date: analizzando il corpus narrativo di *Tuta Blu*, intanto, appare chiaro come questo si concluda tra la fine di aprile e gli inizi di maggio del 1976, cioè almeno due mesi prima della lettera che Volponi invia a Di Ciaula a luglio dello stesso anno. Inoltre, fra la prima e la seconda missiva intercorrono poco più di cinque mesi. Considerati questi elementi e non avendo prove che documentino un ulteriore carteggio fra i due, si fanno strada due ipotesi:

- la prima, che Volponi nella sua prima lettera faccia effettivamente riferimento a *Chiodi e rose* e che Di Ciaula, seguendone i suggerimenti, abbia composto *Tuta blu* nei mesi successivi che intercorrono con la successiva conversazione;
- la seconda, ovvero che Di Ciaula avesse inviato a Volponi proprio una copia del suo componimento terminato appena due mesi prima o giù di lì e che lo scrittore marchigiano, pur consigliandoli nella sua risposta quanta più spontaneità nel caso avesse optato per la stesura di un romanzo, non abbia compreso come questi lo avesse in questo senso già anticipato proponendogli un testo immediato, forse scabro ma proprio per questo più autentico.

Nel primo caso, l'ipotesi è confortata tanto dalla struttura squisitamente diaristica del testo quanto dalla possibilità che Di Ciaula, in virtù di ciò, si sia potuto rifare ad appunti e bozze precedenti, oltre al suo già edito libro di poesie. Se così è, però, si deve ammettere che avrebbe comunque avuto bisogno di tempo per portare a termine il suo romanzo, e che avrebbe poi dovuto inviarlo a Volponi il quale, a sua volta, avrebbe dovuto leggerlo e inviargli un responso non prima di portarlo all'attenzione di una qualche casa editrice, ulteriori passaggi che avrebbero richiesto altro tempo. Un tempo che apparirebbe congruo con i mesi che intercorrono fra la prima e la seconda lettera di cui sopra e di cui Di Ciaula non poteva non essere consapevole. Quale motivo avrebbe dunque avuto di nutrire animosità verso il collega che, fra l'altro, si era pure complimentato con lui?

Se, viceversa, il libro cui fa riferimento Volponi non fosse stato *Chiodi e rose* ma, come da seconda ipotesi, ma proprio una prima copia di *Tuta Blu*, questo potrebbe rendere conto del risentimento di Di Ciaula che nella sua risposta possiamo immaginare "spiegare" a Volponi che il romanzo cui egli alludeva era proprio quello che si ritrovava fra le mani, e che lui gli aveva spedito tempo prima perché lo aiutasse a farlo pubblicare. Spiegherebbe inoltre la premura – come di chi volesse scusarsi di aver frainteso - con la quale quest'ultimo lo rassicura sul fatto che avrebbe cercato

di recuperare gli appunti della sua lettura del “manoscritto” (che questa volta non chiama più “libro”) che gli aveva già inviato, appunti di cui tra l’altro non si ha contezza e che, ammesso siano mai esistiti, potrebbe aver messo da parte, forse dimenticandosene, il che anche in tal caso darebbe un senso al lasso di tempo intercorso fra la prima e la seconda lettera inviata a Di Ciaula. Sebbene infatti le tempistiche postali di una volta non fossero quelle di oggi, una missiva giungeva a destinazione nel giro di pochi giorni e nulla refuta che lo scrittore di Adelfia abbia risposto prontamente a Volponi il quale, invece, potrebbe aver preso (o perso?) tempo. Di certo c’è solo che *Tuta blu* non vide la luce se non prima del 1978, due anni dopo, con la pubblicazione tra i Franchi Narratori e, successivamente, con diverse altre edizioni che negli ultimi quarantacinque anni gli hanno consentito di tornare a riaffacciarsi sugli scaffali e le vetrine delle librerie nazionali ed estere.

5. Il “labirinto d’acciaio”: una fenomenologia linguistica

«[...] l’ho scritto in dialetto, uno sfogo senza mediazioni, il linguaggio pesante delle parolacce e delle bestemmie»⁵²⁷.

Una volta eseguita a pieno la disamina dei temi e dei contenuti che caratterizzano il romanzo, diviene fondamentale individuare le modalità con cui tali componenti prendono forma negli aspetti stilistici e linguistici. Tutte le tematiche civili, trattate con profondo sentimento dall’autore, trovano dunque completa declinazione attraverso un linguaggio e uno stile di scrittura volutamente provocatorio, antiretorico, senza filtri e “sgrammaticato”, che si fa emblema di una presa di posizione che devia dal canone e ingaggia un’aperta sfida verso la troppo spesso frequente pretesa di metodi espressivi convenzionali e conformi allo standard.

Di Ciaula fa della lingua un alleato nel catturare immagini e scenari di una realtà complessa e controversa, la utilizza servendosi delle sue capacità duttili e plastiche in grado di fotografare senza distorsioni ciò su cui si orienta l’attenzione. La sua scrittura procede attraverso una costante esplorazione della dinamicità del linguaggio e della molteplicità dei suoi livelli espressivi, dando voce al suo sdegno, insofferenza – e probabilmente anche repellenza – trasformandosi in personale dispositivo catartico e al contempo in collettivo mezzo di denuncia e provocazione.

⁵²⁷ Queste alcune parole di Di Ciaula pronunciate durante il suo intervento alla conferenza stampa del Festival di Taormina del 1986 al quale partecipò il film *Tommaso Blu*, ispirato al romanzo e diretto dal regista tedesco Florian Furtwaengler. L’autore partecipò attivamente durante le riprese nel ruolo di sceneggiatore, comparsa e anche come mentore dell’attore protagonista Alessandro Haber. L’articolo “*Tommaso Blu*” lascia la tuta ma resta solo, datato 24 luglio 1986, riporta alcuni estratti di quell’intervento ed è consultabile presso l’archivio online de La Repubblica al sito: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1986/07/24/tommaso-blu-lascia-la-tuta-ma-resta.html>

Si tratta di una risposta al senso di inadeguatezza, esclusione e inaccessibilità provato dall'autore e dalla classe lavorativa in generale nei confronti di tutte quelle istituzioni che invece avrebbero dovuto avere come prioritaria la loro inclusione; per tale motivo la scrittura mira ad essere quanto più chiara e diretta, quasi viscerale, in grado di essere compresa anche dagli uomini più umili e meno istruiti, ma non per questo colpevoli della loro estromissione dalle dinamiche che li riguarderebbero invece in prima persona. Esemplificativo è a tal proposito un passo in cui l'autore si scaglia contro sindacati e partiti di sinistra e la loro comunicazione spesso del tutto incomprensibile proprio a chi dovrebbe invece trarre beneficio dal loro operato:

«Studiosi del movimento operaio, partiti di sinistra, fiumi di libri sul movimento operaio che poi risultano ostrogoti incomprensibili proprio agli operai. [...] È ora quindi di parlare chiaro, tutti debbono parlare chiaro, basta con i linguaggi a doppio senso. [...] Quindi diffidare dei linguaggi ermetici e borghesi, a morte le chiacchiere, vogliamo i fatti. [...] Tutti hanno diritto di parlare dei loro problemi, tutti, anche quelli senza laurea e diplomi e cazzate varie, si esprimano pure con le bestemmie, con gli errori, con gli orrori, in dialetto, ma tutti debbono fare sentire la loro voce, specialmente quando si dibattono i loro problemi. Mentre oggi succede che chi vuol parlare dei suoi problemi se non è colto non scrive, ha paura, si vergogna, è intimidito, mentre se uno è colto e scrive bene si sente in diritto di scrivere anche a nome degli altri.»⁵²⁸

Come coerentemente osserva Carlo Baghetti, «tra classi sociali, il discrimine è anche linguistico. La borghesia viene vista come prevaricatrice e retorica anche quando sembra spendersi per la causa operaia, quando pubblica studi o scrive storie; la conoscenza della realtà della fabbrica e le denunce non corrispondono al miglioramento delle condizioni di lavoro e perciò l'azione intellettuale viene percepita dal narratore come fuorviante, in malafede, antipopolare»⁵²⁹. Sul piano lessicale, tutto questo si traduce in uno stile irrequieto e intriso della rabbia proletaria, colorito dal frequente utilizzo di un linguaggio volgare e scurrile, che procede per blocchi con una sintassi elementare e una struttura paratattica. Sebbene spesso vengano affrontati anche argomenti delicati e talvolta complicati, sono infatti rari, pressoché assenti, periodi troppo complessi, allontanando del tutto i possibili rischi derivanti da cortocircuiti sintattici che riducono al minimo l'efficacia di quanto espresso e di conseguenza il coinvolgimento di chi legge.

Si percepisce così l'evidente volontà di Di Ciulla di riprodurre nella sua scrittura la prosodia del parlato; tale obiettivo viene perfettamente raggiunto attraverso un particolare uso della punteggiatura ma soprattutto grazie all'utilizzo delle variazioni diafasiche e diastratiche della lingua

⁵²⁸ Di Ciulla T., *op. cit.*, p. 87.

⁵²⁹ Baghetti C., *Subalternità e lotta di classe. Sogni, ire e rinunce della working class*, «Allegoria», n. 82, luglio-dicembre 2020, p. 93.

italiana, muovendosi così tra italiano dell'uso medio, neo-standard, e italiano regionale e popolare, substandard. Difatti l'intera narrazione è disseminata di frasi marcate (“la materia inerte mi deve fregare a me”) e termini ed espressioni dialettali baresi e salentine (“*u scunucch' me fece mel*”, “*cummè*”, “*cacabuzzara*”, “*ndrame*”, “*scotolandosi*”), che consentono al lettore un'immersione ancora più in profondità della condizione che l'autore vive e che vuole rendere centrali nella sua opera.

Carica di significato è infine la presenza di termini specifici e settoriali propri dell'industria metalmeccanica; anche quando l'autore riesce ad allontanarsi con la mente dall'inglobante fabbrica, rivolgendo la propria riflessione altrove, ecco che in maniera fulminea qualcosa lo riporta alla sua condizione quotidiana, spingendolo a parlare delle manovre del tornio, dei guasti ai macchinari, dei capannoni in lamiera, delle catene di produzione, di ottone e filettature, di saldature ed elettrodi. È lampante, quindi, come tutto questo si ripercuota nei pensieri e conseguentemente nelle parole dell'uomo. Afferma Paolo Volponi, infatti, che al pari del tornio che spinge i pezzi nel mucchio del “finito” la scrittura accumula parole ed immagini⁵³⁰ ed è impossibile mantenere su due piani distinti realtà – quella interna e quella esterna all'individuo – che si desidererebbero lontane, anche perché, come confida lo stesso Di Ciaula, «qua dentro è facile entrare ma è difficile uscire, ed è facile per noi perdere corpo e memoria in questo labirinto d'acciaio, tra i pulsanti e manometri.»⁵³¹.

⁵³⁰ Di Ciaula T., *op. cit.*, prefazione di Paolo Volponi, p.9.

⁵³¹ Di Ciaula T., *op. cit.*, p.131.

MARCO MONTANARO

FARSI VIAGGIATORI: LA LETTERATURA GLOBALE DI
ALESSANDRO LEOGRANDE

Chiunque voglia confrontarsi con l'opera di Alessandro Leogrande non potrà che andare incontro a un senso di vertigine e insieme d'avventura. Alessandro Leogrande ha infatti scritto tanto: libri, libretti d'opera, testi teatrali, articoli, inchieste, saggi, reportage, introduzioni per altri libri, ha fatto radio e realizzato podcast, senza dimenticare le riviste che ha diretto, gli inserti e le antologie che ha curato.

Non solo, sono tanti anche i temi da lui toccati, tutti molto complessi e ancora incisi nella carne viva della nostra contemporaneità: migrazioni, caporalato e schiavitù nei campi, contrabbando e criminalità organizzata, colonialismo, Taranto, Meridione, Balcani e Adriatico, senza dimenticare il calcio e i riti religiosi, con approcci che spaziano dalla letteratura alla storiografia, dall'antropologia alla critica culturale e politica.

Leogrande però non era un tuttologo né un grafomane, e la sua scrittura non si compiaceva mai della propria grandezza. Leogrande si documentava con metodo e rigore invidiabili, ma era una sincera curiosità a innescare il suo lavoro. Aveva un evidente talento, racconta chi l'ha conosciuto, per l'assimilazione delle coordinate che portano al cuore di un certo tema, ma a muoverlo era una passione genuina per le cose umane, molto spesso per gli esseri umani, che trasmetteva con una scrittura sempre chiara e pulita.

Ecco allora il senso d'avventura, la sensazione piacevole, nonostante la gravità e spesso la disperazione delle storie raccontate, di essere sballottati da un tema all'altro come da posto all'altro in giro per il mondo. È la sensazione che si ha in generale addentrandosi nel lavoro di Leogrande, ma che troviamo condensata in particolar modo rileggendo *La frontiera* (Feltrinelli, 2015), l'ultimo libro pubblicato in vita dallo scrittore tarantino, scomparso a quarant'anni nel 2017.

Con *La frontiera* Leogrande esplora e ricostruisce rotte e motivazioni, sia politiche che personali, alla base delle migrazioni, per tentare di inquadrare l'idea stessa di confine, la sua costruzione storica e culturale, la sua molteplicità e le storie ad essa legate nel mondo contemporaneo. In questo libro, soprattutto, Leogrande formalizza quella che è stata fino a quel momento la sua linea d'azione come scrittore: farsi viaggiatore per raccontare le storie di altri viaggiatori.

Farsi viaggiatori per comprendere a fondo le motivazioni che spingono individualmente uomini e donne di ogni età a intraprendere lunghissimi viaggi che non sono mai lineari, ad attraversare più frontiere territoriali spesso negli anni cruciali della propria esistenza, della propria formazione. Farsi

viaggiatori attorno al fuoco delle storie raccontate da altri viaggiatori per mantenersi curiosi e capaci d'empatia, al riparo dalle rassicuranti definizioni mediatiche – migrante, clandestino, vittima: categorie che per Leogrande non spiegano nulla, perché svuotano di senso e di profondità vite che, come quelle di ciascuno di noi, sono fatte di gioie, dolori, lacrime, nostalgie, ma anche menzogne, spirito di sopravvivenza, ingiustizie subite e allo stesso tempo inflitte agli altri.

Da lettori non possiamo che farci viaggiatori a nostra volta per seguire queste storie. È necessario insistere sull'idea di storia e di racconto perché Leogrande aveva posto anche la gran parte del suo lavoro su un confine, su una frontiera non meno complicata e affascinante di quella geografica: quella del reportage letterario, del pezzo che sta tra letteratura e giornalismo, tra fiction e nonfiction. Io la definisco "friction", attrito: è quella letteratura che parte dalla realtà e si immerge nella letteratura per poi tornare alla realtà. È la letteratura di chi è incapace di scrivere fiction perché avverte continuamente il richiamo e la necessità di una relazione col mondo fuori dal libro; e mentre non si illude di poter rappresentare la realtà così com'è, non intende nemmeno tradirla del tutto, registrando quindi tutte le difficoltà, gli attriti appunto, di irretirla, di costringerla nel perimetro della finzione pura.

Questo tipo di letteratura si pone in un rapporto di continua dialettica con ciò che si vive e si scrive; è un territorio ambiguo, e molteplici e complesse le implicazioni per chi decide di attraversarlo. Quali sono i limiti di questa frizione, fin dov'è possibile spingersi nella forma e nella possibilità del racconto?

Per Leogrande la questione si poneva anzitutto su un piano morale, con evidenti conseguenze su quello formale. Nell'introduzione a *Il violento mestiere di scrivere* di Rodolfo Walsh, Leogrande sosteneva che gli strumenti della finzione letteraria vanno utilizzati per indagare l'animo umano come si farebbe in un romanzo, e poi a livello strutturale, ad esempio in fase di montaggio dei materiali; mai per inventare di sana pianta come si farebbe in una storia di pura fantasia.

Proprio ne *La frontiera* l'utilizzo del montaggio alternato è formidabile, fortemente romanzesco anche nelle svolte di trama e negli intrecci di vicende personali, storiche e geopolitiche cui dà vita, ed è ciò che contribuisce maggiormente a quella sensazione di avventura e sbalottamento da un tema e da un posto all'altro di cui parlavo. Seguendo le storie dei viaggiatori raccontate da Leogrande si parte da Lampedusa e si finisce a Roma, passando per l'Eritrea, il Sinai, i Balcani, la Puglia e il nord Italia. Capitoli più o meno lunghi si alternano in quello che per i lettori diventa un viaggio nel viaggio di relazioni e connessioni estremamente stratificate che Leogrande riesce a restituire sempre con lucidità e chiarezza.

È importante sottolineare che il valore de *La frontiera* sta anche nel fatto che è un testo di lettura assai scorrevole, che come si suol dire si divora; è vero, difficilmente nella scrittura di Leogrande

godremo di “giri di frase” o soluzioni formali particolarmente significative, ma in compenso troveremo un ritmo e a una lingua che non fanno nulla per ostacolare il voltare delle pagine, e anzi lo incoraggiano a dispetto della durezza della materia trattata. Se non fosse un paradosso, potremmo dire che quello di Leogrande sembra quasi uno stile senza stile, ma la verità è che la sua scrittura è al servizio delle storie che racconta, sempre a beneficio del lettore – in questo fedele al principio del “minimo ingombro” da parte dell’autore teorizzato da Primo Levi in alcuni brani de *L'altrui mestiere*.

Motivo per cui sono solo in parte d'accordo con Goffredo Fofi, che nella prefazione a *Dalle macerie* (Feltrinelli, 2018, a cura di Salvatore Romeo) sosteneva che “i libri di Alessandro sono qualcosa di più che delle buone inchieste, sono buona letteratura che col tempo sarebbe diventata molto probabilmente ottima. Sul modo di raccontare, di scrivere, Alessandro stava lavorando, libro dopo libro e articolo dopo articolo, e certamente avrebbe trovato assai presto uno stile pienamente adeguato alle sue idee e alle sue ambizioni.” Se è vero che Leogrande sarebbe potuto crescere ancora dal punto di vista stilistico, credo che la questione puramente letteraria fosse in secondo piano rispetto all'urgenza di raccontare delle storie, di divulgare le sue ricerche e le sue idee. Per quanto quest'urgenza fosse sempre sotto controllo e non sfociasse mai nel puro sfogo o nella viscosità dello storytelling persuasivo in favore di questa o quella causa (o forse proprio per questo), penso che per Leogrande privilegiare il “cosa” raccontare rispetto al “come” fosse una scelta precisa. Lo ha detto bene Roberto Saviano, ricordando Leogrande al Salone del Libro nel 2018: “Essere artisti non era un'ossessione, per Alessandro, non aveva neppure l'ossessione per la bella pagina. Diceva: se sarà necessario, se l'obiettivo che ci siamo posti lo richiederà, allora diventeremo artisti”.

Questioni che in effetti Leogrande si era posto in altri suoi lavori, quelli legati al teatro e all'opera: se prendiamo il testo di *Pane all'acquasale* o i libretti di *Haye: le parole, la notte* e di *Katër i Radës*, troviamo uno scrittore alle prese con un passo ulteriore verso le forme della fiction e della piena trasfigurazione artistica.

In particolare in *Katër i Radës* (Biennale di Venezia/Koreja, 2017), adattamento del suo reportage *Il naufragio* con le musiche di Admir Shkurtaj, Leogrande dà vita a un testo che ammutolisce la chiarezza espositiva dell'opera di partenza per farne un delirio visivo di lingue e polifonie straziate, una scrittura rumoristica di movimento, danza spezzettata e spettrale. Dunque in questi spazi – il teatro e l'opera – Leogrande aveva probabilmente iniziato a finalizzare una riflessione sul “modo di raccontare” le sue storie, pensando forse a quelli come ai contesti più adatti per provare ad “essere artisti”.

In opere come queste, inoltre, Leogrande trasforma la sua dimensione di intellettuale e giornalista-scrittore in quella di narratore e autore puro, scomparendo completamente dal testo com'è opportuno che sia quando si scrive per il teatro o per l'opera. Ne *La frontiera*, come in molta parte

del resto della sua produzione, lo scrittore tarantino è infatti sempre presente: l'autofiction di Leogrande si mescola alla nonfiction com'è normale che sia ma senza complicarla ulteriormente (diversamente da Emmanuel Carrère, insomma, ma anche da Nanni Moretti), senza farne motivo di soffocamento del testo, che anzi si apre a una piena e felice coralità grazie alle tantissime testimonianze e storie raccolte oralmente. Siamo di nuovo al “minimo ingombro” di Primo Levi – che anche lui, in fondo, sapeva come utilizzare e dosare l'autofiction senza scivolare nei cliché ombelicali.

È sempre la presenza del personaggio-narratore Leogrande, appassionato alle vicende dei viaggiatori quanto ossessionato dalla violenza dei sistemi politici ed economici che portano gli esseri umani a migrare, a innescare il racconto de *La frontiera*. È il suo occhio, che diventa il nostro, a non chiudersi mai di fronte alla disperazione delle vite dei viaggiatori che incontra. È il personaggio Leogrande a interrogarsi su queste vite, ad esempio sulle menzogne di Shorsh, curdo fuggito dall'Iraq di Saddam, che mente al narratore e ai suoi amici come alla commissione che dovrebbe giudicare se ha diritto all'asilo politico o meno – ed è proprio di fronte alle contraddizioni della vita di Shorsh che Leogrande si pone dubbi e domande su come raccontare i viaggi dei migranti, sulle parole giuste per definirne i protagonisti.

Sono pagine intensamente umane e al riparo da qualsiasi polarizzazione retorica, queste de *La frontiera*, perché utilizzano gli strumenti letterari che, come dicevo prima, consentono a un autore di inabissarsi nell'animo umano per comprenderne meglio e meglio raccontarne i chiaroscuri: siamo di nuovo al punto della frizione e dell'attrito, del farsi viaggiatori tra viaggiatori, il punto in cui non c'è invenzione ma intuizione umana e letteraria a partire dalla capacità di utilizzare il proprio corpo per raggiungere gli altri, di stare e parlare con loro, e poi la propria intelligenza emotiva, per citare ancora Saviano, per riportarne le storie su carta con estrema dignità e cura.

È per questi motivi che *La frontiera* è tuttora, a diversi anni dalla sua uscita, uno dei più importanti libri sulle migrazioni mai pubblicati e sicuramente una pietra di paragone per quelli che verranno dopo, come ha sottolineato Giuseppe Catozzella ricordando anche lui Leogrande al Salone del Libro nel 2018. Non solo, aggiungerei che *La frontiera* è a tutti gli effetti un romanzo globale – categoria forse inesistente, di cui però si parlava molto qualche anno fa –, leggibile da chiunque a qualunque latitudine senza risultare un prodotto massificato, uniformato a chissà quale gusto medio occidentale: per i temi che tocca, per la sensibilità e la generosità con cui li affronta senza smettere di essere il lavoro di un autore italiano e meridionale che ha vissuto appieno tra XX e XXI secolo.

LUIGI LIACI

CRESCIUTI «LENTI» NELLA «SOTTOVITA».
SU *L'ERBA DI NESSUNO* DI ENRICO TESTA

«Una sola nota / di un solo uccello / è meglio di / milioni di parole», annotò a matita la poetessa americana Emily Dickinson in una ritrovata «busta di poesia»⁵³², datata all'incirca tra il 1870 e il 1875. La natura non inganna, non porta con sé le reticenze, i vuoti e i silenzi della parola umana. Nell'ultima raccolta in versi di Enrico Testa, *L'erba di nessuno* (Einaudi, 2023) «l'ossessione delle cause / e le cause della rabbia [sono] ridotte al silenzio» (p. 84); «c'è da commuoversi» (p. 85), scrive Testa, ad ammirare le gemme dei pini che risorgono dal gelo invernale, o le «sterne che vanno [...] / come vele di piume / ai loro nidi / nelle marcite salmastre» (p. 83). La vita della natura brulica instancabile, e nulla importa se essa sia indifferente o partecipe alla «splendida miseria del mondo» umano (p. 83). Solo l'«allodola» rimarrà «col suo trillo / a rasentare – nell'azzurro fuggendo – / questa inconsapevole allucinazione», che è la contraddizione stessa dell'essere vivi.

L'«erba di nessuno» che dà il titolo alla raccolta è lo spazio vuoto della mente, il ripetersi quasi meccanico ed ossessivo dei gesti e delle parole («*verba volant* e così via...», p. 101), il «conservare» e poi l'«annientare» della memoria che si sfolla sotto il «sic del refuso» (p. 5), un «fildiruggine» destinato a spezzarsi. Il «pozzo d[e]i ricordi» (p. 107) ora non è più raggiungibile, la carrucola non concede l'immerso alla luce, il chiaroscuro del tempo avanza sempre più fino a sfumarsi, fino a diventare nebbia (le amnesie impossibili da recuperare). Ed ecco che un universo antico, con voci e sensi sconosciuti alla memoria dell'uomo, s'impadronisce dei crocevia, delle strade e della vita medesima, che grottescamente si tramuta nell'«invenzione meglio riuscita del diavolo» (p. 40): ora il «carapace dell'io» (p. 82), prima dominante e dominatore, vira definitivamente verso l'annullamento, cade in frantumi. Solo nella neutralità e nel completo anonimato, unicamente di fronte al proprio io – «uno stato provvisorio d'esilio» (p. 93) – si può (tentare di) trovare l'«elisio», la dimora degli eletti.

Nella «sottovita», nei luoghi ombrosi dei muschi è possibile forse crescere e sfiatare. Nelle «zone di transito», dal cuore interstiziale, volteggiano le anime destinate a galleggiare nel cielo, svolazzano i sogni frutto di un'accorta vendemmia notturna. E l'io, «coscienza puntaspilli interrogante» (p. 99), nell'incertezza dell'alba immobile resta «a fissare l'enigma del desiderio di» (p. 99).

⁵³² DICKINSON E., *Buste di poesia*, edizione italiana a cura di Nadia Fusini, Il Saggiatore, Milano 2023, p. 66.

Non prevale tuttavia, tra le pagine di Testa, il nichilismo nelle sue estreme conseguenze; piuttosto si manifesta un quotidiano sopportabile nella propria dimensione domestica e contestualmente naturale, un'epifania di una realtà alternativa, che oscilla (o barcolla) tra i «trilli del tordo, il verso del merlo» (p. 51) o la sabbia della spiaggia e la precaria connessione di rete che impedisce il proseguimento della lezione didattica («una pausa nel buio [dello schermo] / oggi ci fermiamo qui», p. 25). Non è assente, ancora, un certo senso d'irriverenza e di scherno (il dito medio, un po' rigido a causa di un taglio, scrive Testa, ora è «più predisposto / all'insulto e al *fuck you*», p. 50), e una critica non poco velata ai «filosofi della cosmesi» (p. 39) (i «filosofi dell'eterogeneo», esperti d'ogni cubicolo dello scibile umano, scherniti così dal Montale ultimo) e alle loro gorgoglianti teorie sull'origine e la fine del «signor Mondo». O a chi, «inesorabile censore / di qualsiasi errore», mentre elogia a voce alta «i suoi interventi / decisivi in tutti i frangenti» sfugge di dire «al posto di *grazie a me, / grazie a io*», l'inutile, dispendiosa e dolorosa baruffa dei pronomi: «La grammatica, se maltrattata / da un lapsus o da un turbamento, / svela molto più di ogni ragione, tono o argomento» (p. 69).

È «Lui [che] viene e va» (p. 120), traduce Enrico Testa da Nietzsche, Lui con il suo «occhio / crudele e beffardo» (p. 120) che si cela tra un folto di verzura, o «nascosto dietro le nuvole» (p. 120): il «dio ignoto» (p. 120), che «non [si] nomina [...] neppure con la minuscola» (Montale), che fugge viene e va, non proferisce verbo. Tramontata la luna, rimane solo il «nero» (p. 121). Un dio, allora, dal senso «scatologico», partecipe del destino escrementizio dell'uomo contemporaneo e ignaro della fragilità delle sue creature, il primo, ancor meno di Caino e Abele, «a seminar zizzania» (p. 119). Con il suo volto «muto, / irriconoscibile e accecante» (p. 123), se «l'essere è [l'essere divino], allora è qui» (p. 122): non nelle lagnose aule accademiche, non sulle desolate cime delle montagne o in «Oxford street» (p. 122), ma nei silenzi e nelle prediche mancate, nell'«aria sospesa dall'afa» (p. 122), nei luoghi in cui nessuno appare. Lì dove, una volta, «c'era una bella casa» (p. 122).

La poesia di Enrico Testa, come dimostrano anche le pregevoli traduzioni poetiche che arricchiscono l'apparato testuale (dalla stessa Dickinson a Philip Larkin, da Andrew Marvell, un poeta inglese del Seicento, a Nietzsche), si nutre d'altra poesia e di molteplici riferimenti intertestuali, a partire proprio dalle poetesse e dai poeti tradotti: Francisco de Quevedo, Dylan Thomas, Rainer Maria Rilke, Philip Larkin (presenza quasi costante nelle raccolte di Testa). Tuttavia, la vera «poesia al quadrato», imbevuta di echi antichi e moderni, è proprio la poesia di Testa stesso: i versi incipitari («forse già dalla prima lettera...», p. 5), chiarisce l'autore nella *Nota* che conclude il volume, sono un omaggio a Giovanni Pascoli e al grande poeta russo Osip E. Mandel'stam; l'incipit di *Il vescovo in volo* richiama parte del *Viaggio sentimentale* di Victor Sklovskij, a sua volta ispirato dall'*Ecclesiaste* 1, 5; *Stato di sfinimento* è una variazione sui versi 1139-1167 del Libro II del *De*

Rerum Natura di Lucrezio («Iure igitur pereunt, cum rarefacta fluendo / Sunt et cum externis succumbunt omnia plagis...»); il verso chiamato in causa al principio della poesia *Al giovane Eusebio* («no, non tendono alla chiarezza / le cose oscure», p. 39) è il verso 5 di *Portami il girasole ch'io lo trapianti...*, negli *Ossi di seppia* montaliani («Eusebio», come è noto, è l'affettuoso pseudonimo con il quale Montale usava firmare le proprie epistole poi inviate ai corrispondenti più intimi).

I riferimenti sarebbero ancora tanti (Dante, ancora Pascoli, Corrado Govoni, e implicitamente il maestro d'una vita, Giorgio Caproni, che aveva niente meno prefato la raccolta d'esordio di Testa, *Le faticose attese*, del 1988), e forse Leopardi, seppur non esplicitato nella *Nota* dall'autore, il quale parrebbe informare la poesia «calpestato sui crocevia...» (p. 34). Ora il «tarassaco» – l'ascendenza caproniana si avverte anche nel tono sentenzioso e un po' asprigno della poesia –, «povero nome sliricato», che «s'abbassa esita e poi tira su la testa. / Resiste ad ogni angheria» (p. 34) rimanda alla memoria la «ginestra» leopardiana, che mai aveva «piegato insino allora indarno» il proprio «capo innocente», e mai «codardamente supplicando innanzi / al futuro oppressor».

S'intrecciano allora, tra i versi di Testa, la memoria col suo volto fallibile e spesso irrecuperabile e il senso terreno, scettico e materiale delle cose, le due facce di una stessa «moneta brunita dall'uso» (p. 44). Non accorrono angeli salvifici o numi tutelari a salvaguardare l'incorruttibilità dell'io; ci si aggrega, piuttosto, allo «sciame veloce dei ciclisti / in tutine aderenti e variopinte» (p. 60) – magari sotto un cielo brulicante di vita e terso, tra i «riflessi del sole» (p. 60) – e si prosegue solo seguendo il proprio «idolo», traguardo di un'altra festa, di un altro altrove.

INDICE

FABIO MOLITERNI, <i>Premessa</i>	I-III
FRANCESCO MUZZIOLI, <i>Perché la poesia visiva è sperimentale di suo</i>	I
ANDREA INGLESE, <i>La vanga di Velazquez: utopia e immagini pittoriche</i>	15
MARCO MAGGI, <i>Felicità e Aldonza. Una prefigura cervantina tra Gozzano e Soffici</i>	21
FILIPPO MILANI, <i>La pittura di Giorgio Morandi nella poesia contemporanea</i>	29
MARGHERITA BOFFANO, <i>Immergersi nella fucina creativa dell'artista Doppelbegabt. Il Buch Einer Nacht di Friedrich Dürrenmatt</i>	49
GIUSEPPE MARRONE, <i>Un poemetto «rubato al cinema»: Nel bosco di Alessandro Parronchi</i>	73
LUIGI MARFÈ, <i>Immagini del senso perso. La poesia visiva di Edward Lear e Toti Scialoja</i>	85
MARCELLO CICCUTO, <i>Quando la poesia diventa immagine: i Poèmes Industriels di Marcel Broodthaers</i>	103
MARILINA CIACO, <i>Verso un «grado zero» dell'immagine? De-figurazione e ri-figurazione in alcune scritture contemporanee</i>	109
CHIARA PORTESINE, <i>«Un vuoto senza fine, pieno di significato». L'ecfrasi delle opere astratte dagli anni Cinquanta alla contemporaneità</i>	125
ANTONIO DEVICIENTI, <i>Codici verbali e visuali in Pennati, Guatteri, Egger</i>	153
LAVINIA TORTI, <i>«La luce in tempo, il tempo in movimento». Performance ed esposizione in alcuni iconotesti poetici contemporanei</i>	169
RICCARDO DONATI, <i>Ékphrasis pandemica. Luigi Socci in visita alla Fondazione Querini Stampalia</i>	185
UGO FRACASSA, <i>Il quadro della relazione. Per una sinossi del Commiato da Andromeda di Andrea Inglese</i>	199

GIULIA PELLEGRINO, «Lo sguardo / della cernia / nel buio di un fondale». <i>Fotografia e poesia in Autoritratto automatico di Umberto Fiori</i>	209
---	-----

PENS PAPERS

DAVIDE DOBJANI, <i>Pasolini e Panagulis. Appunti per immagini</i>	223
LUCA NIGRO, SOFIA MAZZOTTA, MARIANNA PENDINELLI, <i>Su Tuta blu. Ire, ricordi e sogni di un operaio del sud di Tommaso Di Ciaula</i>	231
MARCO MONTANARO, <i>Farsi viaggiatori: la letteratura globale di Alessandro Leogrande</i>	249
LUIGI LIACI, <i>Cresciuti «lenti» nella «sottovita». Su L'erba di nessuno di Enrico Testa</i>	253

QUADERNI DEL PENS

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens>

© 2023 Università del Salento
<http://siba-ese.unisalento.it>