

altriprocedimenti

filologia, critica e teoria del testo contemporaneo

Organigramma

Direzione

Cecilia Bello Minciocchi, Sapienza Università di Roma

Contatto: direzione@altriprocedimenti.org

Comitato di redazione

Antonio D'Ambrosio, Sapienza Università di Roma

Sara Gregori, Università degli Studi di Genova

Samuele Maffei, Sapienza Università di Roma

Contatto: redazione@altriprocedimenti.org

Comitato scientifico

Alessandro Baldacci, Università di Varsavia

Virna Brigatti, Università degli Studi di Milano

Ambra Carta, Università degli Studi di Palermo

Andrea Cortellessa, Università Roma Tre

Federico Francucci, Università di Pavia

Marie Kokubo, TUFS – Tokyo University of Foreign Studies

Luigi Matt, Università degli Studi di Sassari

Barbara Meazzi, Université Côte d'Azur, Nice

Tommaso Pomilio, Sapienza Università di Roma

Luca Stefanelli, Università di Pavia

Fabio Zinelli, École Pratique des Hautes Études, Paris

Direttrice responsabile: Cecilia Bello (iscritta all'Elenco Speciale annesso all'Albo dell'Ordine dei Giornalisti della Toscana dal 17 marzo 2026)

Periodico scientifico online non registrato ai sensi dell'art 3 Bis della legge 16.07.2012 nr. 103

Periodicità: annuale

Sede: via dei Cerchi 3 – 50122 Firenze

ISSN 3103-7259

Tutti i saggi pubblicati, salvo le recensioni, sono sottoposti a revisione in doppio cieco.

Presentazione

Il titolo scelto per questo nuovo periodico, **«altri procedimenti. filologia, critica e teoria del testo contemporaneo»**, riecheggia l'insegna di una *plaquette* di poesie di Nanni Balestrini pubblicata da Scheiwiller nel garbatissimo “quadrato” di Bruno Munari nel 1965: copertina in colori sobri, completamente occupata, “illustrata”, dai caratteri alfabetici di autore e titolo a campo intero, anche a sfidare qualche a capo illecito. Di averci concesso di univernare e adottare, in questa nuova intrapresa di studio e ricerca, il titolo originario siamo molto grati a Rossana Campo. La scelta rivela dunque una ascendenza che è anche inclinazione per un modo di costruire testi, nuovi e complessi, e insieme per un periodo di non ovvie ricerche poetiche; dunque inclinazione per i metodi compositivi e le *procedure*, che tramite linguaggio e forme raggiungono il corpo delle cose e delle idee, inquadrano criticamente visioni del mondo – vivo il sanguinetiano binomio di *ideologia e linguaggio* – e aprono temi, interpretazioni e futuro.

Le discipline su cui la rivista fonda il lavoro e l'etica ermeneutica dei suoi componenti e dei suoi collaboratori, sono altrettanto dichiarate – *filologia, critica e teoria* – e considerate e praticate sempre in produttiva relazione tra loro, perché l'interpretazione del testo e dei tempi in cui è realizzato e in cui viene letto schiuda diramazioni plurali e intersecantisi. La prima sezione della rivista, **carta forbice sasso**, allegorica, sfidante triangolazione di strumenti, presenta dunque saggi filologici, critici e teorici, fermo restando che gli stessi metodi d'indagine sono previsti in tutte le altre sezioni. *In primis* quella dedicata alle ricerche su carte d'autore e documenti d'archivio, chiamata, con eco manganelliana, **dell'ombra e dello stemma**.

«altri procedimenti» intende *testo* nella sua accezione più ampia: opera non solo letteraria, verbale, ma anche artistica in senso lato, dunque visiva, musicale, teatrale, cinematografica, specialmente ove una di queste sia in rapporto fecondo con la scrittura. I saggi che analizzano dialoghi tra codici artistici hanno in **frisbees** – rubrica debitrice delle *poesie da lanciare* di Giulia Niccolai – la loro sezione, che per sua natura non solo è aperta, ma chiama, interpella.

A un approccio molto focalizzato, miratissimo, è dedicata la sezione **a testa prima**, che adotta un sintagma con velatura antica assai caro a Edoardo Sanguineti (non solo in *Postkarten*), a indicare uno sprofondamento a capofitto, testardo e pervicace, nelle fibre del testo, una lettura ermeneutica “a contatto” di scritture contemporanee recenti o inedite.

All'interesse per codici diversi dalla sola scrittura verbale si affianca l'attenzione a opere in lingue diverse dall'italiano che, pur benvenuta in ogni sezione (come avviene, in questo numero d'esordio, nella prima e più corposa), ha ospitalità privilegiata nella sezione

nuovamente d'origine balestriniana, ma di univervazione autoriale, **lalinguafuori**, che propone testi in lingua originale con traduzione italiana.

Ancora un'univervazione d'autore, **agneauloup**, rubata all'Ungaretti dei *Derniers Jours*, è stata scelta per rubricare le recensioni, cui **«altri procedimenti»** intende dare spazio saggistico, e libertà di titoli e note, per rivalutarne il genere e l'utilità scientifica.

numero 1/2025

pubblicato il 31 dicembre 2025

indice

carta forbice sasso

Virginia Giacomelli

Poesia francese e orizzonte internazionale sul «verri» (1956-1961): note a partire da un'antologia di Luciano Erba 2

Luigi Weber

Guardare la Storia dalla fine: la dialettica tra I ruminanti e Ultima luna 21

Lorenzo Geri

«Accogliere la lingua che mi è data». Per Datura di Patrizia Cavalli 36

Samuele Maffei

«devo scrivere e vorrei ballare». La poetica del movimento in Allergia di Massimo Ferretti 64

Giulia Caprarelli

«Tu citi un poeta: buon segno!», echi e citazioni di Un amore del nostro tempo di Tommaso Landolfi 76

Gabriele Screponi

«Singbarer Rest»: per una lettura sinthomatica di Paul Celan 114

dell'ombra e dello stemma

Camilla Maffini

Balene delfini bambini di Antonio Porta: genesi del testo e edizione critica 145

frisbees

- Francesco Pascali
«Un demonietto maligno in noi sorride». Giovanna Bemporad sul Troilo e Cressida di Luchino Visconti al XII Maggio Musicale Fiorentino 198

a testa prima

- Marcello Frixione
Miradores 218
- Marco Berisso
Elegia per la fine dell'età industriale. Su Miradores di Marcello Frixione 223

lalinguafuori

- Nico Bleutge
da di notte splendono le navi 234
- wandering translators
La scala sul nulla. Note sulla traduzione collettiva di nachts leuchten die schiffe 239
- Camilla Miglio
Eco-poesia e materia vibrante. Marginalia per Nico Bleutge, nachts leuchten die schiffe | splendono le navi di notte 243

agneauloup

- Tommaso Pomilio
Poveri homini: Luigi Malerba da editore a sceneggiatore 248
- Sara Gregori
«Guado i sogni fino alle ginocchia»: il Modernismo ritrovato di Hope Mirrless 252
- Filippo Pennacchio
Volponi e le forme della contraddizione 257

Martina Mecco	
<i>L'altrove di Viola Fischerová nella traduzione di Annalisa Cosentino</i>	262
Maria Sofia Caso	
<i>«Un pensiero forse più veloce della luce»</i>	267
Matteo Mastroianni	
<i>Della storia e dei luoghi. L'epica operaia di Alberto Prunetti</i>	271
Giulia Liardo	
<i>Gli anni Settanta, storia di una parola pratica</i>	276
Notizie biobibliografiche sugli autori e le autrici	284

carta forbice sasso

Poesia francese e orizzonte internazionale sul «verri» (1956-1961): note a partire da un'antologia di Luciano Erba

di Virginia Giacomelli

Abstract in italiano

Il contributo propone una ricognizione della poesia straniera sulla rivista «il verri» tra il 1956 e il 1960. Le recensioni, le antologie e i saggi critici lì pubblicati allargano il discorso letterario oltre il quadro strettamente italiano e s'inseriscono nel progetto di militanza critica della rivista che aspira a promuovere l'idea di una tradizione europea condivisa. In particolare, sarà presa in esame l'antologia di poeti francesi d'oggi curata dal poeta e traduttore Luciano Erba. La raccolta – molto più che un semplice omaggio alla letteratura francese da parte di un addetto ai lavori – sarà interpretata come tassello del più ampio progetto culturale del «verri».

Abstract in inglese

The contribution offers a survey of foreign poetry in the literary magazine «il verri» between 1956 and 1960. The reviews, critical essays, and anthologies published there broaden the literary discourse beyond a strictly Italian framework and form part of the journal's program of critical militancy, which aimed to promote the idea of a shared European tradition. In particular, the essay examines the anthology of contemporary French poets edited by the poet and translator Luciano Erba. The collection – much more than a simple tribute to French literature by an insider – will be interpreted as a component of «il verri»'s broader cultural project.

Parole chiave

Luciano Anceschi, «il verri», antologia, poesia francese contemporanea, Luciano Erba

A metà degli anni Cinquanta, un gruppo di giovani critici e poeti *arruolati*¹ dal professor Luciano Anceschi si ritrovava al Caffè Verri, nell'omonima via milanese, con l'intento di fondare una rivista capace di risvegliare la cultura italiana dal suo lungo periodo *sabbatico*². Nel 1956, data di inizio del «verri»³, dar vita a una rivista significava confrontarsi con una situazione di profonda incertezza: l'obiettivo del suo progetto militante era quello di proporre nuove grammatiche poetiche, *non astratte*, come il neorealismo – incapace di aderire alle concrete situazioni – e *non evasive* – come la piccola letteratura d'intrattenimento che si presentava come “vero romanzo” – ma «coerenti con la realtà

¹ Così ricordava infatti Umberto Eco: «[Anceschi] Stava per iniziare una rivista e non stava cercando nomi famosi (li aveva già), cercava di mettere insieme dei giovani, non necessariamente suoi allievi, gente diversa, e voleva che parlassero fra loro. Gli avevano detto che c'era un giovanotto di ventiquattro anni con interessi che potevano incuriosire anche lui, e andava ad *arruolarlo*», *I primi numeri del «verri»*, in *Luciano Anceschi tra filosofia e letteratura*, «Studi di estetica», III, 15, 1997, p. 29.

² In occasione di un “sabato dell'archiginnasio” – uno tra gli oltre quaranta incontri di alto livello culturale promossi tra il 1961 e il 1964 dall'allora direttore della biblioteca dell'archiginnasio di Bologna Gino Nenzioni – dedicato al «verri», Luciano Anceschi descriveva così la situazione culturale in cui la sua rivista si trovava ad operare: «dicevo del 1956 come di un anno stanco, un anno sabbatico della letteratura; un anno di vacanza non privo di misteriose fatture di dissolvimento. E, di fatti, se guardiamo alla vita della letteratura quale atto continuo di innovazione, se cerchiamo, anzi, di coglierla nel momento pregnante e oscuro del suo nascere, ebbene sembra proprio che la letteratura in quel tempo mostrasse l'intricatissima massa della sua miseria.», *Del «verri» perché lo abbiamo fatto e lo facciamo*, in *Interventi per «il verri» (1956-1987)*, a cura di Lucio Vetri, Ravenna, Longo, 1987, p. 15.

³ La rivista fondata da Luciano Anceschi, oggi giunta al settantesimo anno di pubblicazione, ha più volte mutato veste editoriale e comitato di redazione, conoscendo differenti serie con editori diversi tra cui Feltrinelli e Mucchi. Limitandosi al periodo preso in esame in questo saggio, ricordiamo che il primo numero della rivista esce nell'autunno del '56, edito da Mantovani che ne cura la pubblicazione, con periodicità trimestrale, fino alla fine del '57; nella redazione: Lucio Giordano [Nanni Balestrini] e Piero Radaelli, cui si affianca, con il n. 4, Giuseppe Pontiggia, in veste di segretario di redazione. Il primo numero del '58 è pubblicato da Scheiwiller, mentre a partire dal n. 2 dello stesso anno la rivista passa agli editori Rusconi e Paolazzi, che la pubblicano fino a tutto il '61 (con periodicità bimestrale dal '59). Con il n. 2 del 1958 entra a far parte della redazione Leo Paolazzi [Antonio Porta], cui, a partire dal n. 3 del '60, si affiancano Renato Barilli e Alfredo Giuliani. Con il n. 5 del '61, Giuseppe Pontiggia è sostituito da Ennio Scolari. Nel '62, la rivista passa all'editore Feltrinelli, iniziando la sua terza serie, che durerà fino al n. 24 del '67. La vecchia redazione è sostituita da un comitato di redazione di cui fanno parte: Nanni Balestrini, Renato Barilli, Umberto Eco, Alfredo Giuliani, Angelo Guglielmi, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, Ennio Scolari, Fausto Curi. Con il n. 5 del 1962, si ha ancora un mutamento: ai redattori Nanni Balestrini, Renato Barilli, Alfredo Giuliani, Carlo Rugafori si affianca un comitato di redazione (composto da: Giovanni Battaglini, Fausto Curi, Umberto Eco, Luigi Gozzi, Alfredo Giuliani, Luigi Pestalozza, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, Ennio Scolari, Giovanni Battista Zorzoli). A partire dal n. 13 del 1964 vengono stabiliti alcuni collaboratori abituali, mentre le varie rubriche vengono assegnate a dei collaboratori fissi. A partire dal n. 25 del '67, con cui si inizia la quarta serie, la direzione si trasferisce a Bologna e a curare la redazione è il solo Nanni Balestrini, cui si aggiunge Alessandro Serra nel 1970: i due curano la redazione fino al n. 39/40 del '72, ultimo fascicolo della quarta serie, che conclude anche la lunga stagione con Feltrinelli. Per un approfondimento si vedano le *schede informative* curate da Lucio Vetri, «il verri», XXXIII, 9-12, marzo 1989, pp. 105-110. Ricordiamo infine che oggi la rivista, diretta da Barbara Anceschi, si avvale di un consiglio di direzione composto da Charles Bernstein, Jennifer Scappettone e Aldo Tagliaferri. Il comitato di direzione è invece formato da: Giovanni Anceschi, Federico Bertoni, Biagio Cepollaro, Andrea Cortellessa, Carmen Gallo, Alessandro Giammei, Daniele Giglioli, Niva Lorenzini, Donata Meneghelli, Andrea Pitozzi, Paolo Zablana.

morale ed estetica profonda nella quale siamo immersi»⁴. S'intendeva, dunque, «riaprire l'interrotto discorso letterario o [...] aprirne uno nuovo»⁵, colmando quel vuoto già denunciato da Leopardi: la mancanza, in Italia, di una vera e propria società letteraria. Un'autentica sfida, come avrebbe poi riconosciuto lo stesso Anceschi, ricordando gli auguri affettuosamente ironici dell'amico fenomenologo Enzo Paci⁶, quando gli confidò il desiderio di voler dar vita a una nuova rivista di letteratura. Il proposito di rinnovamento riguardava infatti sia la vita dell'arte che la riflessione su di essa e la rivista, come veniva affermando lo stesso direttore, garantiva nuove prospettive di lavoro:

se è qualche cosa, una rivista è il modo più articolato e vivo possibile di interpretare il tempo, supera le misure particolari proposte dai singoli collaboratori, giova ad indicare il piano in cui i diversi orizzonti si incontrano, chiarisce le ragioni viventi, prepara il nuovo tempo, e si mostra come un'azione comune per modificare una situazione in un senso che si desidera – e la letteratura porta in sé l'espressione o l'allusione di questo cambiamento.⁷

Per fare il punto sulla condizione della cultura italiana, illuminismo lombardo e umanesimo disilluso convergono nel progetto verriano, che mira a costruire una cultura aperta, capace di infrangere i due limiti della tradizione in cui Anceschi si era formato: da un lato il nuovo idealismo, dall'altro la chiusura autarchica nei confronti dell'Europa.

La cultura d'Europa, che viveva da molto tempo una condizione di “crisi” resistente e polimorfa, restava sostanzialmente al di fuori delle questioni più dibattute, e rifiuti consacrati per tradizione, incipienti scientismi, formulazioni di vario genere che sconfinavano nei territori della letteratura e dell'arte segnavano, sul piano della riflessione, l'incertezza e il disorientamento che, sul versante delle poetiche, si traducevano nella continuazione stanca e ripetitiva dell'ermetismo e nelle fragili proposte del neo-realismo.⁸

Una lettura ravvicinata degli indici del «verri» rivela effettivamente un'attenzione in quel momento davvero inedita per il contesto internazionale⁹. I materiali organizzati nelle

⁴ Luciano Anceschi, *Intervento*, «il verri», I, 1, 1956, p. 4.

⁵ Id., *Intervento*, «il verri», II, 10, 1963, p. 6.

⁶ Così aveva raccontato Luciano Anceschi in un'intervista radiofonica ora trascritta in *Che importa chi parla?* *Dialoghi con Luciano Anceschi*, a cura di Michele Gulinucci, Reggio Emilia, Diabasis, 1992.

⁷ Id., *Intervento*, «il verri», II, 3, 1960, pp. 3-8.

⁸ Valentina de Angelis, *L'estetica di Luciano Anceschi. Prospettive e sviluppi della nuova fenomenologia critica*, Bologna, Clueb, 1983, pp. 184-185.

⁹ Per una panoramica sull'attenzione delle riviste italiane al contesto internazionale nel periodo immediatamente precedente alla fondazione del «verri» (1945-1955) si ricorda almeno: Anna Antonello, *Cronache di una battaglia. La letteratura tedesca nel campo letterario italiano attraverso le riviste (1945-1968)*, «Studi Germanici», 9, 2016, pp. 209-260; Domenico Scarpa, *Paradossale classicismo: «Botteghe oscure» e «Paragone Letteratura»*, in *Sistema Periodico. Il secolo interminabile delle riviste*, a cura di Francesco Bortolotto et al., Bologna,

varie rubriche – di poesia, narrativa, teatro, filosofia, musica, arte – articolano una pluridisciplinarietà che diventa «programmatica interdisciplinarietà, come integrazione di teorie, metodologie, tecniche, esperienze su vari terreni intellettuali»¹⁰. Circoscrivendo l'analisi alle prime tre serie della rivista (1956-1961) e limitandosi all'ambito della poesia, è possibile citare numerosissimi interventi¹¹ – sotto forma di saggi, traduzioni, recensioni – curati da giovani poeti e critici. È il caso, ad esempio, delle poesie di William Empson presentate e tradotte da Alfredo Giuliani¹². L'interesse di Giuliani per la poesia americana rispondeva a ragioni di sensibilità critica che in quegli stessi anni lo portava a riconoscere le tendenze nuove e a orientarle verso un rinnovamento delle istituzioni poetiche, sia sul piano teorico¹³ che su quello letterario. Nel 1955 lo studioso aveva recensito l'antologia *Lirici americani*, curata da Alfredo Rizzardi per le edizioni Salvatore Sciascia, segnalando come il proliferare di antologie e saggi critici sulla poesia d'oltreoceano fosse la spia di una condizione di stanchezza del panorama italiano e di un suo necessario rinnovamento:

[la poesia americana] senza dubbio, negli ultimi cento anni è andata in modi originali verso le cose forti della vita. Ha trovato il piglio epico, ha purificato l'elegia o monodia e dove non ha inventato ha saputo sprigionare una considerevole energia rettorica. [...] Forse è la Provenza che conviene al ventesimo secolo¹⁴.

Pendragon, 2018, pp. 137-158; Cristina Giorcelli, *«Botteghe oscure» e la letteratura statunitense*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2021; Fabrizio Miliucci, *La poesia della Resistenza francese nel dibattito sulle riviste italiane del dopoguerra*, «Ticentre», 15, 2021; Eleonora Gallitelli, *Elio Vittorini e il «caso Eliot» sulle riviste «Politecnico» e «Sud»*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 7, 2022, pp. 79-104; Stefania Caristia, *La Réception de la littérature française dans les revues littéraires italiennes (1944-1970)*, Paris, Garnier, 2023; Viola Ottino, *Alberto Carocci e Nuovi argomenti: la nascita di una rivista attraverso carteggi inediti*, Roma, Carocci, 2023; Cecilia Bello Minciocchi, *La militanza della tradizione. «Poesia» di Enrico Falqui*, in *Per Enrico Falqui e Gianna Manzini. Letteratura, critica, arte*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, Eleonora Cardinale e Antonio D'Ambrosio, Firenze, Cesati, 2025, pp. 17-37.

¹⁰ *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet. 1925-2009*, a cura di Giancarlo Ferretti e Stefano Guerriero, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 178.

¹¹ Di seguito una breve panoramica sugli interventi del «verri» dedicati alla poesia internazionale: Claudio Gorlier, *L'apocalisse di Dylan Thomas*, I, 1, 1956, pp. 39-46; Wyndham Lewis, *Ezra Pound*, II, 1, 1958, pp. 13-22; Wolfgang Borchert, *Quel martedì - Mio pallido fratello*, a cura di Giuliano Baioni, II, 6, 1958, pp. 79-82; Ronald Stuart Thomas, *Poesie*, a cura di Giorgio Manganelli, IV, 1, 1960, pp. 116-118; René Char, *Fogli di Ipnos*, a cura di Vittorio Sereni, V, 5, 1961, pp. 38-43. Per un approfondimento si rimanda agli indici digitalizzati della prima serie della rivista: <https://catalogocirce.lettere.unitn.it/rivista/c2c106d3-211c-45c0-909b-5f3945c6a80a> (consultato il 27 ottobre 2025).

¹² Cfr. William Empson, *Poesie*, traduzione e introduzione di Alfredo Giuliani, «il verri», IV, 3, 1960, pp. 54-64, [William Empson, *Collected Poems*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1949].

¹³ A questo proposito ricordiamo l'importante saggio di Alfredo Giuliani, *Il verso secondo l'orecchio*, «il verri», IV, 2, 1960, in stretta connessione con il saggio di Charles Olson, *Il verso proiettivo*, traduzione di Aldo Tagliaferri, «il verri», IV, 1, 1960, [Charles Olson, *Projective Verse* [1950], in *Selected Writings*, edited, with an introduction by Robert Creeley, New York, New Directions Publishing, 1967].

¹⁴ Alfredo Giuliani, *Recensione a Lirici americani*, a cura di Alfredo Rizzardi, «Nuova Corrente», I, 4, 1955, p. 350.

Poeta dal «fuoco freddo, di rare e meditate occasioni»¹⁵, l'autore di *7 types of ambiguity*¹⁶, doveva risultare decisamente inusuale nel contesto italiano: la sua poesia, interamente giocata sulla nozione di ambiguità, rifugge ogni tentativo di significazione della realtà, viene *dopo le cose*: «non è interrogazione, non è risposta, e neppure gioco gratuito [...]. È soltanto una forma di accoglienza dei pensieri pensati e di quelli impreveduti [...], è uno scioglilingua della tensione vitale e dell'ironia»¹⁷. Si percepisce nel testo *Rullare il prato* dove un atto banale come il giardinaggio si trasforma in metafora delle idiosincrasie della classe borghese, ossessionata dalla cura del suo prato all'inglese. La traduzione di Giuliani conserva l'ambiguità del termine *roller* – rullo; danzatore che “rulla”, si scuote; seguace della setta religiosa degli *Holy Rollers* – aprendo a diversi livelli di lettura, dal domestico al rituale.

Un altro esempio, tra i molti possibili, è rappresentato dalla traduzione di alcune poesie di Hans Arp a cura di Nanni Balestrini. È stato opportunamente notato come l'interesse del giovane poeta per l'autore franco-tedesco derivi da una certa comunanza di intenti poetici nell'«uso del gioco, dell'imprevisto e del caso “per la decomposizione della logica e del senso comune”»¹⁸. Ma testimonia anche un interesse per il dadaismo *tout court* da parte della rivista. «il verri» fu infatti tra i primi in Italia a occuparsi della produzione poetica di Hans Arp, riconoscendone l'influenza sulla nuova poesia di lingua tedesca. Negli anni Cinquanta e Sessanta, l'artista e poeta franco-tedesco era conosciuto in Italia soprattutto per la sua attività di pittore e scultore surrealista, mentre la sua opera poetica restava in secondo piano¹⁹.

Alle traduzioni e agli interventi critici si affiancano le recensioni che, soprattutto per quanto riguarda i testi letterari stranieri, rivelano un'attenzione che esula dai lanci stagionali e dalle proposte delle case editrici maggiori²⁰: tra il 1956 e il 1961 vengono pubblicate oltre venticinque recensioni di poesia straniera²¹ – contemporanea o

¹⁵ Id., *Introduzione* a William Empson, *Poesie*, cit., p. 56.

¹⁶ William Empson, *Sette tipi di ambiguità. Indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico*, traduzione di Giorgio Melchiori, Torino, Einaudi, 1965, [William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto and Windus, 1930].

¹⁷ Alfredo Giuliani, *Introduzione* a William Empson, *Poesie*, cit., p. 57.

¹⁸ Cecilia Bello Minciocchi, *Come agisce Nanni Balestrini. Le parole che cercano*, Roma, Carocci, 2024, p. 21.

¹⁹ Per uno studio organico e sistematico della poesia dadaista in lingua tedesca nel contesto italiano, si dovrà attendere il 1976, anno della pubblicazione della monografia di Luigi Forte, *La poesia dadaista tedesca*, Torino, Einaudi, 1976. L'opera, tra l'altro, verrà recensita da Laura Mancinelli proprio sul «verri», XXII, 9, 1978, pp. 175-179.

²⁰ Cfr. *Storia dell'informazione letteraria*, cit., p. 155.

²¹ Si riportano di seguito alcune recensioni pubblicate nella rubrica “poesia” del «verri» tra il 1956 e il 1961: Glauco Cambon, *Recensione* a Ezra Pound, *Section Rock Drill de los cantares*, [Milano, All'Insegna del pesce d'oro, 1956], «il verri», I, 1, 1956, p. 98; Giorgio Orelli, *Recensione* a Christian Morgenstern, *Palmström e altri Galgenlieder*, a cura di Anselmo Turazza, [Bologna, Libreria antiquaria palmaverde, 1955], I, 3, 1957, pp. 94-96; Alfredo Giuliani, *Recensione* a Boris Pasternak, *Poesie*, [introduzione, traduzione e note a cura di

appartenente al passato più o meno recente – su un totale di ventisei numeri editi, dando corpo all'idea di ricerca fenomenologica anceschiana per cui è possibile giovare della tradizione senza mitizzarla ma piuttosto riattivandola secondo una volontà di riflessione in grado di restituire un senso globale alle contemporanee situazioni poetiche arginando il rischio che si perdessero in proclamazioni prive di consistenza o in suggestioni di corto respiro.

In questo quadro, ci appaiono particolarmente rilevanti le ampie antologie critiche dedicate a giovani poeti tedeschi, francesi, inglesi, russi, americani. Antologie che non erano meri repertori, ma strumenti critici, dotati di una forte intenzionalità sia per la loro funzione di aggiornamento rispetto al vasto panorama letterario europeo sia per il carattere militante insito nello stesso genere antologico.

*Anfibio*²², *florilegio*, *crestomazia*, diversi gli appellativi affibbiati al testo antologico, genere novecentesco per eccellenza, perché permette, anzi presuppone un'operazione insieme di scelta e di lettura critica. Non a caso, uno dei più geniali cultori del genere, Ezra Pound, amava ricordare che il più grande antologista fu Confucio che nel suo libro delle odi, uno dei cinque classici del confucianesimo, veste i panni del critico esprimendosi anche attraverso un'antologia di poesie. Il valore del Maestro «si conosce non dai suoi argomenti

Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1957], II, 1, 1958, pp. 92-94; Giovanni Giudici, *Recensione* a Emily Dickinson, *Poesie*, versione e prefazione di Guido Errante, [Milano, Mondadori, 1956], II, 3, 1958, pp. 98-104; Edoardo Sanguineti, *Recensione* a *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, [Milano, Garzanti, 1958], III, 1, 1959, pp. 83-84; Alfredo Rizzardi, *Recensione* a Edward Estlin Cummings, *95 Poems*, [New York, Harcourt Brace, 1958], III, 4, 1959, pp. 74-76; Roberto Paoli, *Recensione* a Antonio Machado, *Poesie*, a cura di Oreste Macrì, [Milano, Lerici, 1959], IV, 1, 1960, pp. 125-126; Guido Neri, *Recensione* a Robert Bréchon, *Henri Michaux*, [Paris, Gallimard, 1959], IV, 3, 1960, pp. 103-106; Giuliano Baioni, *Recensioni* a Bertolt Brecht, *Poesie e canzoni*, a cura di Ruth Leiser e Franco Fortini, [Torino, Einaudi, 1959] e a Bertolt Brecht, *Gli affari del signor Giulio Cesare; Storie da calendario*, traduzione di Lorenzo Bassi e Paolo Corazza, [Torino, Einaudi, 1959], IV, 3, 1960, pp. 106-113; Glauco Cambon, *Recensione* a William De Witt Snodgrass, *Heart's Needle*, [New York, Knopf, 1960], IV, 5, 1960, pp. 104-106; Alfeo Bertin, *Recensione* a Aleksandr Blok, *Poesie*, a cura di Angelo Maria Ripellino, [Milano, Lerici, 1960], IV, 6, 1960, pp. 107-111; Alfeo Bertin, *Recensione* a Fëdor Ivanovič Tjutčëv, *Poesie*, a cura di Eridano Bazzarelli, [Milano, Mursia, 1959], IV, 6, 1960, pp. 111-113; Sergio Perosa, *Recensione* a David Herbert Lawrence, *Tutte le poesie*, a cura di Pietro Nardi, [Milano, Mondadori, 1959], V, 1, 1961, pp. 97-103; Roberto Paoli, *Recensione* a Vicente Aleixandre, *Poesie*, a cura di Dario Puccini, [Caltanissetta, Roma, 1961], V, 4, 1961, pp. 95-96; Glauco Cambon, *Recensione* a William Stanley Merwin, *The Drunk in the Furnace*, [New York, Macmillan, 1960], V, 4, 1961, pp. 96-98; Glauco Cambon, *Recensione* a Daniel G. Hoffman, *A Little Geste*, [Oxford University Press, 1961], V, 4, 1961, pp. 98-99; Alfredo Giuliani, *Recensione* a Juan Rodolfo Wilcock, *Luoghi comuni*, [Milano, Il saggiatore, 1961], V, 5, 1961, pp. 85-87. Per una panoramica delle recensioni di poesia sul «verri» si rimanda agli indici completi: <https://catalogocirce.lettere.unitn.it/rivista/c2c106d3-211c-45c0-909b-5f3945c6a80a> (consultato il 27 ottobre 2025).

²² Tale fortunato appellativo si deve a Edoardo Sanguineti: «Anfibio genere letterario, l'antologia oscilla naturalmente tra il museo e il manifesto: ora, come attraverso ordinate sale, invita il visitatore che legge a percorrere la galleria delle sue pagine; ora invece, tendenziosa e provocante, propone una linea di ricerca non soltanto critica, ma direttamente operativa, e in funzione di tale linea organizza il tutto», *Introduzione*, in *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 2018, [ivi, 1969], p. XXVII.

ma dalla qualità della sua scelta. Confucio ci ha dato la più bella antologia del mondo, che dura già da 2400 anni»²³.

Per «il verri», l'antologia ha avuto una funzione duplice: da un lato *racconto*, come aggiornamento, come informazione tempestiva sulla produzione contemporanea europea e internazionale; dall'altro *tesi*, come scelta orientata, come costruzione di un contesto e di una tradizione²⁴. Insieme *racconto* e *tesi*, le antologie di poesia straniera sul «verri», contribuiscono a restituire un'immagine di rivista come *finestra aperta*, come scrive Sergio Pautasso su «Aut Aut» già nel 1963: «una rivista con la quale non sempre si può essere d'accordo, ma che, tuttavia, rappresenta un documento importante della cultura dei nostri giorni»²⁵. E ammettendo, come affermava Luciano Anceschi nella premessa a *Lirici nuovi*, che «se l'antologia si significa nel contesto, essa, a sua volta, ha contribuito a significare il contesto»²⁶, allora citarle non è questione di pura aneddotica: esse rappresentano, al contrario, precise «strategie di ideologia letteraria»²⁷, capaci di costruire un campo di legittimazione per la nuova poesia.

Tra il 1956 e il 1960, «il verri» pubblica sette antologie di poesia straniera²⁸, ciascuna introdotta da una nota critica del curatore. Gran parte dei testi sono inediti o pubblicati in riviste europee e internazionali, segno dell'importante funzione informativa che la rivista svolgeva. Si pensi, ad esempio, al ruolo che ha avuto nella circolazione della letteratura tedesca: attenta a «cercare soluzioni poetiche originali, anche attraverso un confronto diretto con quanto di più innovativo vi sia nel campo della poesia in Germania»²⁹, la rivista ha pubblicato, nel periodo che va dalla fine degli anni Cinquanta alla fine degli anni Sessanta, un totale di 90 contributi, comprendenti saggi, racconti e poesie.

Ad inaugurare la serie sono *i poeti americani d'oggi* a cura di Alfredo Rizzardi che presenta una selezione di testi di Richard Eberhart, John Ciardi, Robert Fitzgerald, Robert Lowell, Daniel Gerald Hoffman, Richard Wilbur. Il curatore è in contatto diretto con gli scrittori

²³ Ezra Pound, *Carta da visita*, Milano, Scheiwiller, 1974, p. 25.

²⁴ Cfr. Edoardo Sanguineti, *Antologia come racconto e tesi*, intervista rilasciata a Stefano Verdino, «Nuova Corrente», LI, 133, gennaio-giugno 2004, pp. 95-106.

²⁵ Sergio Pautasso, *La disposizione verso la realtà*, «Aut Aut», 75, 1963, pp. 96-97.

²⁶ Luciano Anceschi, *Premessa*, in *Lirici nuovi*, Milano, Mursia, 1964, [Milano, Hoepli, 1943], p. VIII.

²⁷ Edoardo Sanguineti, *Introduzione*, cit., p. XXVII.

²⁸ Di seguito le sette antologie di poesia straniera pubblicate dal «verri» nella seconda metà degli anni Cinquanta: *Antologia di poeti americani d'oggi*, a cura di Alfredo Rizzardi, I, 1, 1956, pp. 71-91; *Antologia di poeti francesi d'oggi*, a cura di Luciano Erba, I, 2, 1957, pp. 55-75; *Antologia di poeti inglesi d'oggi*, a cura di Roberto Sanesi, I, 3, 1957, pp. 65-85; *Antologia di poeti tedeschi d'oggi*, a cura di Nanni Balestrini, I, 4, 1957, pp. 64-92; *Antologia di poeti russi d'oggi*, a cura di Vittorio Strada, II, 1, 1958, pp. 72-88; *Antologia di poeti spagnoli d'oggi*, a cura di Roberto Paoli, II, 3, 1958, pp. 78-92; *Poeti russi d'oggi*, a cura di Alfeo Bertin, IV, 2, 1960, pp. 55-56. Per esaminare in dettaglio testi e autori si rimanda ancora una volta agli indici completi: <https://catalogocirce.lettere.unitn.it/rivista/c2c106d3-211c-45c0-909b-5f3945c6a80a> (consultato il 27 ottobre 2025).

²⁹ Anna Antonello, *Cronaca di una battaglia*, cit., pp. 239-240.

tanto da poter dichiarare di aver ottenuto da loro delucidazioni utili all'esegesi³⁰ e da essere in possesso di alcuni inediti³¹. Molto interessante appare il cappello introduttivo soprattutto per quanto riguarda i giovanissimi Hoffmann e Wilbur per i quali si riconosce la lezione dei *maestri* Auden, Pound ed Eliot ma anche una propria autentica cifra e vitalità: «c'è qualcosa nella loro poesia di assolutamente vitale, ereditato da una generazione più matura; ma insieme e dentro questo, un apporto personale che lascia perplessi, stupiti, come sempre avviene di fronte a qualcosa di nuovo»³². Su tale dialettica tra *tradizione* e *nuovo* insiste anche la nota critica di Nanni Balestrini ai suoi *giovani poeti tedeschi*³³: Guenter Eich, Hans Egon Holthusen, Karl Krolow, Paul Celan, Walter Höllerer, Alexander Xaver Gwerder, Ingeborg Bachmann, Klaus Demus, autori in cui forte è «l'abbandono dell'enunciazione dei sentimenti, il rifiuto a descrivere, elogiare, divertire, l'atomizzazione della vita esterna e interiore, le nuove risorse della disarmonia e della deformazione»³⁴, s'insinuano nel solco tracciato da Arp, Brecht e Benn nel dar corpo a una nuova stagione poetica del Secondo dopoguerra.

Un caso esemplare per comprendere la funzione delle antologie sul «verri» è rappresentato dall'antologia di poeti francesi curata da Luciano Erba, pubblicata sul secondo numero della rivista nel 1957. La collaborazione di Erba alle prime tre serie del «verri» (Mantovani, Scheiwiller, Rusconi e Paolazzi) fu intensa e precoce. La sua presenza è documentata anche sul piano materiale: nell'Archivio Anceschi, nell'unità archivistica «Direzione del «verri»», compare infatti il suo nome barrato e accompagnato dalla nota manoscritta «invio 10 copie primo numero»³⁵, indizio del ruolo attivo che il poeta ebbe persino nella distribuzione della rivista. Una lettera di Anceschi del 1956 testimonia il

³⁰ Scrive infatti Alfredo Rizzardi nella *Nota all'Antologia di poeti americani d'oggi*: «Ringrazio gli Autori che mi hanno fornito di persona preziose delucidazioni. Noterò quindi a proposito di *Contre l'esthétique du mal* di Daniel G. Hoffman, che nello zoo di Central Park vi sono alcune foche, attrazione domenicale per i bambini di New York; a proposito di *Mother Marie Thérèse* di Robert Lowell, l'espressione «ma un indiano recò il dono» è un'allusione agli Indiani, che, attratti con monili e liquori dai bianchi, una volta tornati in sé scoprivano di aver donato per sempre le proprie terre; nella stessa poesia Montcalm e Wolfe sono i due comandanti avversari della guerra dei sette anni», «il verri», I, 1, 1956, p. 70.

³¹ Sono inedite le poesie *Only in the Dream* e *Futures* di Richard Eberhart; *Contre l'esthétique du mal* di Daniel G. Hoffman; *Spring Shade* di Robert Fitzgerald.

³² Alfredo Rizzardi, *Nota*, cit., p. 69.

³³ Si rimanda a questo proposito alla recente monografia dedicata all'opera di Nanni Balestrini di Cecilia Bello Minciocchi, *Come agisce Nanni Balestrini*, cit., pp. 20-21.

³⁴ Nanni Balestrini, *Nota all'Antologia di poeti tedeschi d'oggi*, «il verri», I, 4, 1957, p. 56.

³⁵ Tale nota manoscritta fa parte dei materiali conservati nel Fondo Luciano Anceschi presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. In particolare nella serie relativa alla «direzione del «verri»», nell'unità archivistica «corrispondenza e carteggio di segreteria», Busta 151, fascicolo 1. Ringrazio gli eredi di Luciano Anceschi, il Professor Giovanni Anceschi e Barbara Anceschi, per avermi autorizzato a consultare il Fondo.

legame di amicizia e fiducia che univa i due: «Non mi mancare»³⁶, scriveva il critico al poeta, invitandolo a prendere parte al progetto «verri». E infatti Erba *non mancò*. Già nel primo numero compaiono due sue poesie (*Lo svagato, Ireos gialli*), cui si aggiungono nel 1959 altri testi significativi (*Un'equazione di I grado, Lombardo-veneto, Sul Tamigi, In letargo con Lucrezia, L'anno novecentoquarantacinque*)³⁷. La costante presenza di Erba sul «verri» riflette tanto la scommessa critica di Anceschi sulla sua poesia – già inclusa nel 1952 in *Linea lombarda* – quanto la loro amicizia intellettuale, destinata a protrarsi nel tempo. Non a caso lo stesso Erba, in una lettera inviata ad Anceschi, rifletterà sul “vestito lombardo”, «povero doppio petto marrone», che gli era stato cucito addosso a partire dagli spunti dell'antologia anceschiana e su come non abbia mai rifiutato quell'«abito un po' stretto»³⁸.

In anni immediatamente successivi all'antologia del '57, ma coerenti con il medesimo orizzonte critico, accanto al ruolo di poeta, Erba ebbe sulle pagine del «verri» anche il ruolo di francesista pubblicando traduzioni e recensioni di opere contemporanee francesi³⁹. Tra queste ricordiamo almeno la recensione del 1959 al prezioso libretto *Excrétion, misères et faceties*, pubblicato in tiratura limitata (250 copie) su pregiata carta *ignes* delle cartiere Miliani di Fabriano dall'Editore Sciascia nella collezione diretta da Vicari *Biblioteca Minima*. Questo piccolo *carnet* si compone di quattordici brevi componimenti in prima o in terza persona, tessere di un ironico e a tratti grottesco (*auto*)*portrait* di un borghesissimo *petit vieux* – come recita il sottotitolo – che appare come «un drôle de pistolet, brandissant ses déchetts avec rage, sans rien respecter de ce qui est réputé respectable, grossier de langage jusqu'au delà de l'argot, et blasphémateur pour finir !»⁴⁰. Forse dietro questo borgognone sboccato e blasfemo si nasconde lo stesso autore? Certo è che poeta e personaggio condividono le medesime origini provinciali e ci consegnano

³⁶ Una copia della lettera, conservata presso l'archivio di Luciano Erba, si può ora leggere in *Il laboratorio di Luciano Anceschi. Pagine, carte, memorie*, a cura di Maria Giovanna Anceschi, Antonella Campagna, Duccio Colombo, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 115.

³⁷ Ora in Luciano Erba, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Prandi, prefazione di Maurizio Cucchi, Milano, Mondadori, 2022.

³⁸ Così scrive Luciano Erba a Luciano Anceschi nella lettera Milano 25/06/82, ora in Anna Stella Poli, «Un povero doppiopetto marrone». *Lettere inedite di Luciano Anceschi e Luciano Erba*, «Testo», XXXIII, 64, 2012, pp. 78-79.

³⁹ Luciano Erba, *Recensione* a Roger Vailland, *La loi*, [Paris, Gallimard, 1957], «il verri», II, 1, 1958, pp. 102-103; Jean de Sponde, Sonetto III, V, VI, X, XI, XII, traduzione e nota critica di Luciano Erba, «il verri», II, 2, 1958, pp. 131-138; Luciano Erba, *Recensione* a Robert de Poccadaz, *Les Avides*, [Paris, Grasset, 1957], «il verri», II, 3, 1958, pp. 108-109; Id., *Recensione* a Jean Cocteau, *Gondole des morts*, [Milano, All'Insegna del pesce d'oro], 1959, «il verri», III, 2, 1959, p. 118; Id., *Recensione* a André Frénaud, *Excrétions, misères et faceties*, [Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1958], ivi, p. 119; Id., *Recensione* a Francis Walder, *Saint-Germain ou la négociation*, [Paris, Gallimard, 1958] e a Christine Rochefort, *Le repos du guerrier*, [Paris, Grasset, 1958], «il verri», III, 3, 1959, pp. 64-67.

⁴⁰ «Un tipo oltremodo strano, che brandisce i suoi scarti rabbiosamente, senza alcun rispetto per ciò che è considerato rispettabile, con un linguaggio volgare oltre ogni limite e per di più blasfemo». André Frénaud, *avant-propos*, in *Excrétions, misères et faceties*, cit. Le traduzioni, salvo ove diversamente segnalato, sono nostre.

un dipinto davvero realistico nella sua carica oggettuale della Francia centro-orientale sotto occupazione, che resiste agli invasori e ai nuovi padroni: «À Lyon-La Mouche les belles bêtes | à Saint-Ladre | C'est la France qui mugit, c'est mon pays qui chante»⁴¹. La particolare coloritura “folkloristica” di questi versi – dove lo slittamento sinestetico sostanzia un paesaggio affermando nel carattere rurale la vera cifra francese – si ritrova nell’abbassamento di tono che rende protagonisti due luoghi geografici: Lyon-La Mouche, il mercato di bestiame di Lione e Saint-Ladre de Saint Lazare, grande fiera regionale che si teneva ogni settembre a Autun. Erba – che del travestimento, specie quello borghese, farà un’indicazione di poetica e una strategia di resistenza⁴² – doveva certo apprezzare questo paesaggio di provincia⁴³, questa «poesia di rivolta alla poesia, privilegio di oggetti solitamente destituiti di carica lirica, arditezze verbali orientate verso una scurrilità dolente, magari tremante, come l'orgoglio dei timidi, fastidiosa mai»⁴⁴. E lo apprezzava anche il suo sodale lombardo Nelo Risi che nel 1958 aveva definito Frénaud: «l'unico poeta metafisico [...] che si trascini pesantemente nelle spalle una buona dose di realismo»⁴⁵.

L’opera di André Frénaud aveva ricevuto in Italia una diffusione capillare: giunto per la prima volta nel capoluogo lombardo nel 1946, conosce e si lega a Elio Vittorini e instaura tra Milano, Roma e Firenze una fitta rete di amicizie con critici e poeti. A Milano, Vittorio Sereni lo introduce all’ambiente del Blue Bar di Piazza Meda, allora luogo di ritrovo di molti tra i più impegnati critici e scrittori⁴⁶. Ma la fortuna della poesia di Frénaud in Italia – e soprattutto in area lombarda – non è solo dovuta a ragioni di affetto e di stima quanto ad una certa adesione a quella *poetica lombarda* cristallizzata dal giudizio critico di Luciano Anceschi⁴⁷ che ne giustifica l’interesse tanto di Erba quanto del «verri» dove nel 1958

⁴¹ «A Lione-La Mouche le splendide bestie | a Saint-Ladre: | è la Francia che muggisce, è la mia patria che canta». I versi sono tratti dalla poesia *Haruspice 41* che fa parte della sezione “Sous occupation” della raccolta sopracitata.

⁴² Cfr. «Quel vestito lombardo che mi hai messo addosso trent’anni fa’ [sic] mi è servito, povero doppiopetto marrone, a non travestirmi da sinistrese, o da punk, ma tutt’al più da commesso della Rinascente o da rigattiere (parlo degli “oggetti”). È pur sempre un travestimento, che mi va meglio di altri, in attesa di qualche preadamitico che mi dica la verità». Lettera di Luciano Erba a Luciano Anceschi, in Anna Stella Poli, «Un povero doppiopetto marrone», cit., p. 79.

⁴³ A proposito del debito poetico di Luciano Erba al paesaggio lombardo si rimanda a Luciano Erba, Daniele La Penna, *L’ultima intervista*, «Testo», XXXIII, 64, luglio-dicembre 2012, pp. 11-21.

⁴⁴ Luciano Erba, *Recensione*, cit., p. 119.

⁴⁵ Nelo Risi, *La macchina inutile di Frénaud*, «Il Caffé», VI, 7-8, 1958, pp. 33-34.

⁴⁶ Raccontava Umberto Eco: «tutti i sabati verso le sei arrivavano dei signori che si sedevano a chiacchierare di letteratura, prendendo un tè o un aperitivo: erano Montale, Gatto, Sereni, Ferrata, Dorfles, Paci [...] Certe sere quella saletta faceva pensare alle Giubbe Rosse. Contrabbandati da Anceschi, abbiamo iniziato ad arrivarvi anche noi giovanissimi», *Prolusione*, in *Il Gruppo 63, quarant’anni dopo*, a cura di Renato Barilli, Fausto Curi, Niva Lorenzini, Bologna, Pendragon, 2005, p. 29.

⁴⁷ Cfr. *Linea Lombarda: sei poeti*, a cura di Luciano Anceschi, Varese, Magenta, 1962. Per un’idea della fortuna e delle obiezioni avanzate alla proposta anceschiana si ricorda il volume curato da Francesca Mazzotta, *Linea Lombarda settant’anni dopo. Origini e confini di una questione*, «Testo», XLV, 2, dicembre 2024.

viene pubblicata la poesia *Noël au chemin de fer*⁴⁸. Il testo è in lingua francese dal momento che, come riferisce Sereni a Frénaud in una lettera datata 25 gennaio 1959, «tous ou presque tous les lecteurs du verri lisent très bien en français»⁴⁹. Sembra legittimo supporre che nell'economia generale del fascicolo, la collocazione della poesia prima di un manipolo di testi erbiani non sia causale: indica, invece, una comunanza di gusto, di ideologia letteraria, testimoniata, tra l'altro, da una lettera dello stesso Frénaud a Vittorio Sereni: «Quoi de L. Erba ? (est-ce qu'il ne pourrait pas traduire p. ex. Noël au chemin de fer que a paru dans il verri ; il me semble que c'est dans ses cordes !)»⁵⁰. La lettera ha come argomento la preparazione del volume *André Frénaud tradotto da quindici poeti italiani* e pubblicato da Vanni Scheiwiller nel 1964, nell'elegante edizione all'Insegna del pesce d'oro arricchita da un ritratto dell'autore ad opera di Ottone Rosai. La poesia non verrà mai tradotta da Erba che sceglierà per l'antologia di Scheiwiller *Canaux de Milan*: unico testo, tra l'altro, che Erba abbia mai tradotto dell'amico poeta ma particolarmente caro e rappresentativo dal momento che l'autore l'ha sempre preso come esempio ogni qualvolta sia stato chiamato a esplicitare la sua prassi traduttoria⁵¹.

Tornando ora alla silloge del 1957, in qualità di francesista Erba interviene per la prima volta sul «verri» curando l'antologia di poeti francesi contemporanei. Non estraneo al genere antologico, nel 1954 Luciano Erba aveva già curato, insieme a Piero Chiara, *Quarta generazione*, pubblicata nella collana «Oggetto e simbolo» diretta da Luciano Anceschi. La raccolta presentava un nutrito gruppo di poeti – tutti con *moins de trente ans* – chiamati a testimoniare, al di fuori dei programmi prestabiliti dal neorealismo, i segni di una ripresa, l'indicazione di un indirizzo.

Benché le due antologie – *Quarta generazione* e quella di poeti francesi pubblicata sul «verri» nel 1957 – rispondano a criteri di selezione differenti (anagrafico nel primo caso, “editoriale” nel secondo), una lettura ravvicinata delle rispettive prefazioni suggerisce il delinearsi di un clima comune. Forse le analoghe esperienze dell'occupazione straniera,

⁴⁸ Cfr. André Frénaud, *Noël au chemin de fer*, «il verri», IV, 3, 1959, pp. 46-47. Si può leggere *Natale ferroviario* nella traduzione di Giorgio Caproni in André Frénaud, *Il silenzio di Genova ed altre poesie*, Torino, Einaudi, 1967.

⁴⁹ «Tutti, o quasi tutti, i lettori del «verri» leggono perfettamente in francese». La lettera, conservata nel fondo Frénaud della Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet presso la Bibliothèque Sainte-Geneviève di Parigi, si può leggere ora in Giulia Grata, *La fortuna italiana di André Frénaud*, in *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l'ermetismo*, Pisa, ETS, 2016, p. 121.

⁵⁰ «Cosa mi dici di Luciano Erba? (Non potrebbe per esempio tradurre la poesia Noël au chemin de fer che è apparsa sul verri? Mi sembra sia nelle sue corde)». La lettera di Frénaud a Scheiwiller è conservata al Centro Apice, nell'archivio Scheiwiller. Qui si cita da Anna Stella Poli, *Luciano Erba traduttore. Dei cristalli naturali: materiali d'archivio, struttura, composizione*, tesi di dottorato in Lettere e Culture classiche e moderne, ciclo XXXI, tutor Enrico Testa, Università di Genova, 2019, p. 301.

⁵¹ A proposito dell'attività di traduttore di Luciano Erba si ricorda: *Traduzione e poesia in Luciano Erba*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Anna Longoni, «Autografo», 56, 2016; *Luciano Erba bricoleur e metafisico*, a cura di Pietro Benzoni e Anna Stella Poli, «Autografo», 70, 2023.

della Resistenza, avevano creato delle aspettative letterarie che le nuove generazioni non potevano – o non volevano più – rispettare? Se ammettiamo una tale comunanza, storica più che letteraria, non dovrebbe sorprendere il fatto che entrambi gli interventi insistano sul rifiuto della *retorica* da parte della nuova poesia post-bellica in favore di una letteratura di «stazioni metropolitane»⁵², documentaria, minore.

In questo quadro, Erba adotta, per presentare i poeti francesi, le parole di Georges-Emmanuel Clancier tratte dall'introduzione all'elegante numero monografico *Poésie d'aujourd'hui* (giugno 1952) della rivista «Le Point»:

Dopo la passione di gruppo, il fervore unanime di uomini di laboratorio – un laboratorio dove la poesia sperimentò formule di gioia, di libertà, di assoluto ma anche di distruzione – di cui hanno fatto prova Apollinaire, Cendrars, Max Jacob, Reverdy, e poi André Breton, Aragon, Eluard, Tzara e i loro discepoli; dopo questi gruppi – e queste truppe – [...] la nostra poesia presenta delle voci isolate⁵³.

La fine della stagione delle scuole e delle avanguardie collettive, con il conseguente emergere di voci solitarie, diventa per Erba il tratto distintivo della nuova poesia francese. Un'analoga prospettiva era già stata abbozzata in *Quarta generazione*: i poeti nati dopo il 1920, pur diversi tra loro, condividevano un «istintivo, quasi inconsapevole rifiuto di una nuova retorica in fieri»⁵⁴. Si trattava, secondo Erba, di una poesia privata, depurata dalle attese «alte» dell'impegno, estranea ai «massimi sistemi»⁵⁵, e tuttavia segnata dal peso del tempo storico. In questo senso, si potrebbe dire che vale per i nuovi poeti francesi quello che valeva per i poeti di quarta generazione: un impegno di *antilettatura* – ma non un rifiuto della tradizione che è anzi bene riconoscibile in questi testi –, un lasciarsi segnare dal tempo minore e difficile dell'immediato dopoguerra, ma senza cedere alle tentazioni di una nuova retorica militante.

L'antologia del «verri» si concentra su prove poetiche che hanno visto la luce dopo il 1944. Ad eccezione di un gruppo di poesie di Jaccottet – tratte dall'allora inedito *Livre des Morts*, poi sezione della raccolta *L'Ignorant* (Gallimard, 1958) – tutti i testi sono apparsi in volume o in rivista tra il 1947 e il 1956 e non sono tradotti, come non sono tradotte le citazioni di Clancier. Tale scelta non deve far pensare a mancanza di competenza del nostro curatore: *traduttore bricoleur*⁵⁶, Luciano Erba affiancò sempre l'esperienza traduttiva

⁵² Luciano Erba, *Nota all'Antologia di poeti francesi d'oggi*, «il verri», I, 2, 1957, p. 57.

⁵³ Ivi, pp. 55-56.

⁵⁴ *Prefazione a Quarta generazione. La giovane poesia*, a cura di Piero Chiara e Luciano Erba, Varese, Magenta, 1952, p. 10.

⁵⁵ Ivi, p. 11.

⁵⁶ Cfr. Anna Stella Poli, *Empirista? Bricoleur? Luciano Erba traduttore tra licenze e understatement*, in *Traduzione e poesia in Luciano Erba*, cit., pp. 41-55.

a quella creativa e analitica di critico e francesista, riunendo i suoi risultati migliori nell'auto-antologia *Dei cristalli naturali* (1991). Piuttosto, come ha affermato Cecilia Bello Minciocchi riferendosi alla letteratura francese pubblicata sulla rivista «Poesia» di Enrico Falqui, il francese è ancora a questa altezza cronologica indizio di consuetudine intellettuale, «sentito così familiare da non essere tradotto»⁵⁷.

I poeti più giovani sono Marianne Von Hirtum (1925) e Jean Breton (1930), ma la parte più significativa della scelta riguarda autori più solidi, anche se poco conosciuti nel contesto italiano, come Philippe Jaccottet insieme al quale, poco più che ventenne, Erba aveva tradotto in francese alcuni mottetti montaliani pubblicati nel 1949 sulle riviste «84» e «Empédocle»; Yves Bonnefoy che per la sua inclinazione a un dettato filosofico “orfico” sarà molto apprezzato dai poeti innamorati⁵⁸ che, vent'anni più tardi, pubblicheranno sue poesie sulla rivista «Niebo»⁵⁹ – fondata nel 1977 da Milo De Angelis; Christian Oster poeta di cultura dal discorso articolato e *densissimo*⁶⁰. Erba chiarisce con precisione i modelli e le ascendenze di ciascun poeta: per Jaccottet, i sonetti barocchi di Jean de Sponde e, più in generale, la lezione dei metafisici; per Bonnefoy, Jouve e Saint-John Perse; per Oster, il fantasma di Rimbaud, in particolare «quel vaghissimo archetipo che è “Ô saisons, ô châteaux”»⁶¹. Si tratta di un orizzonte denso, qualificato, che mostra l'elaborazione critica di una tradizione novecentesca impegnativa.

La scelta si chiude con alcuni testi di Armen Lubin, Henri Thomas ed Édith Boissonnas. È su questi poeti, «i veri e propri *jeunes poètes*, anagrafe a parte, del nostro più che modesto panorama»⁶², che sembra puntare il bilancio sulla poesia francese. Ed effettivamente si tratta dei testi più interessanti per il loro tono narrativo, per l'ambientazione urbana quel «vago e logoro folklore parigino» che ritroviamo in *Le restaurant a prix fixe* di Armen Lubin dove la vivacità dei *bouillons* della *ville lumière* è restituita da certi accorgimenti fonici come l'assonanza, troppo insistita per essere ingenua: «sur le parquet la sciure de bois | avait dessiné des lunes très noires | pour une clientèle visible le soir, | pour une clientèle aux pieds froids»⁶³ si legge nella prima strofa di gusto surrealista per certe associazioni di idee da *écriture automatique*: la segatura sul pavimento, residuo dimesso di un luogo affollato e prosaico, assume l'aspetto di lune, *lunes très noires* che non rischiarano i volti ma piuttosto i piedi di una clientela notturna e anonima.

⁵⁷ Cecilia Bello Minciocchi, *La militanza della tradizione*, cit., p. 32, in riferimento alla poesia francese su «Poesia», rivista diretta e fondata da Enrico Falqui nel 1945.

⁵⁸ Il riferimento è all'antologia *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di Giancarlo Pontiggia e Enzo Di Mauro, Milano, Feltrinelli, 1978.

⁵⁹ Cfr. Yves Bonnefoy, *Anti-Platon; Aube... fille des larmes; La patience, le ciel; L'abeille, la couleur; L'éternité du feu; Une pierre; Le livre, pour vieillir; L'oiseau de ruines; L'arbre, la lampe*, «Niebo», 5, 1978, pp. 104-126.

⁶⁰ Cfr. Luciano Erba, *Nota*, cit., p. 57.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ «Sul parquet la segatura di legno | aveva disegnato delle lune nerissime | per una clientela notturna | per una clientela dai piedi freddi».

Di gusto surrealista è anche la prova di Édith Boissonnas. Scrittrice e critica d'arte di origini svizzere, Boissonnas collaborò all'attività della «Nouvelle Revue Française» e fu amica di autori quali Jean Paulhan⁶⁴ e Henri Michaux. Il testo *Les Limaces*, era stato pubblicato sulla «Nouvelle Revue Française» nel 1953 e poi nella raccolta *Le Grand Jour* edita da Gallimard nel 1955. Questa prosa poetica descrive la proliferazione incontrollata delle sue affatto liriche protagoniste: lumache giganti che appaiono in luoghi diversi e lontani (Sidney, Cape Horn e persino il deserto). Questi animali assumono una dimensione mostruosa: proliferano, invadono, resistono al fuoco «au lieu de brûler, les mollusques peu à peu | se racornirent, proliférant plus sagaces...»⁶⁵ arrivano a circondare gli uomini fino ad inglobarli «on les vit bientôt dans l'air remplissant l'espace | se collant partout empêchant les mouvements. | On dut fermer les fenêtres. | Elles enveloppaient les passants | qui semblaient couverts d'ailes d'un bleu de salpêtre»⁶⁶. Nonostante «toute activité devenait un cauchemar»⁶⁷, la società umana appare indifferente alla situazione: i giornali non ne parlano, le persone restano prese dalle loro personali dispute. L'impressione di soffocamento che dona questo testo è acuito dall'uso di un linguaggio estremamente quotidiano (in apertura è nominato un taxi che scivola sulla *massa gelatinosa* di questi mostruosi animali) che stride con il contenuto fantastico, surreale della poesia. A rafforzare questa sensazione di straniamento è la chiusura all'insegna dell'indifferenza e l'appello a una scienza imprevedibile che sembrava impossibile contemplare all'interno di questo scenario fantastico: «tout pouvait redevenir comme avant. | Les surprises de l'imprévisible science | le printemps plus que jamais émouvant»⁶⁸. L'apocalisse è terminata ma niente è cambiato nel profondo delle coscienze.

La collaborazione – poetica e critica – di Luciano Erba alla rivista diretta da Luciano Anceschi si dirada fino ad esaurirsi nel 1960. Diverse devono essere state le ragioni di questo allontanamento. Innanzitutto, il trasferimento del poeta negli Stati Uniti e il decennale silenzio poetico⁶⁹. Inoltre, la poetica erbiana non poteva essere in sintonia con le proposte dapprima *novissime* e poi neo-avanguardistiche della rivista: se vi era di nuovo nel panorama poetico italiano degli anni Sessanta, di certo per Erba questo non era da ricercare in soluzioni *schizomorfe* o in uno spregiudicato *asintattismo*⁷⁰. Scriveva infatti nel

⁶⁴ All'autore è dedicato il numero monografico *Paulhan o del terrore*, «il verri», XIV, 32, 1970.

⁶⁵ «Invece di bruciare, i molluschi a poco a poco | si raggrinzirono, proliferando più astuti...».

⁶⁶ «Le si vide presto nell'aria riempire lo spazio | appiccicandosi ovunque, impedendo i movimenti. | Si dovettero chiudere le finestre. | Avvolgevano i passanti | che sembravano coperti d'ali d'un blu di salnitro».

⁶⁷ «Ogni attività diventava un incubo».

⁶⁸ «Tutto poteva ridiventare come prima. | Le sorprese dell'imprevedibile scienza, | la primavera più che mai commovente».

⁶⁹ Intercorrono infatti più di quindici anni tra *Il male minore*, Milano, Mondadori, 1960 e *Il prato più verde*, Milano, Guanda, 1977.

⁷⁰ Cfr. Alfredo Giuliani, *Introduzione* [1961] a *I novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Torino, Einaudi, 2003, [Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961], pp. 2-32.

1960 sulla «Fiera Letteraria»: «C'è molta buona poesia oggi, in giro per l'Italia, a livello regionale o magari europeo, ma a livello italiano no, non riesco a vederne»⁷¹, ribadendo strenuamente come la proposta geografica – quella stessa che nel 1952 aveva istituzionalizzato la sua poesia – fosse ancora l'unica valida. Giudizio, tra l'altro, non condiviso dallo stesso Anceschi, che a proposito della posizione del poeta scriveva: «Erba svela il volto del nazionalista, con una punta reazionaria e suggestioni neocattoliche»⁷². Quel numero della «Fiera letteraria», del resto, ospitava un'ampia inchiesta sulla poesia contemporanea a partire dalle dichiarazioni di sedici *poeti del «verri»* inquadrati teoricamente da un contributo di Luciano Anceschi, il quale manifestava in una lettera ad Alfredo Giuliani, la propria soddisfazione per il panorama lì delineato e per le possibilità di diffondere ad un pubblico più vasto le idee sulla poesia del «verri», pur esprimendo un giudizio piuttosto negativo sulla qualità della destinazione editoriale. Così scriveva infatti a Giuliani il 9 luglio 1960:

Quanto a me, ho voluto dire cose semplici con un tono semplice – per istituire la situazione che seguo da anni e che col “Verri” ho seguito giorno per giorno. Ho collegato gli interventi, ho fatto una [coroncina?]. Ho detto (come dicevo) cose sgradevoli ai Falqui, ai Quasimodo, e a tutti gli altri. Si trattava di sgomberare il campo di alcuni idoli – e forse per la prima volta (ci vuole coraggio) ho indicato gruppi, motivi, ragioni interne al movimento. Questioni più sottili forse meritavano un'attenzione meno sfuggente. Ma resta il tempo. Qui importava far centro, e credo che l'abbiamo fatto. Ci si rammarica di essere su un fogliaccio – ma è l'unico capace di diffondere il nome del “Verri” e in questo modo per 15000 copie – e distribuirci come gruppo fuori della nostra sede. Comunque sia il “Verri” se ne vantaggia.⁷³

Ma soprattutto Erba doveva essere diffidente⁷⁴ verso l'Editore Feltrinelli che pubblica la rivista a partire dal secondo numero del 1962. Nei primi anni Sessanta la casa editrice era

⁷¹ Luciano Erba, *Intervento*, in *Invito al chiarimento della poesia contemporanea. I collaboratori del “Verri”*, «La Fiera Letteraria», 3 luglio 1960, p. 4.

⁷² Lettera di Luciano Anceschi ad Alfredo Giuliani del 9 luglio 1960, in *«Costruiamo privatamente una segreta civiltà di poeti? Speriamo». Otto lettere dal carteggio tra Luciano Anceschi e Alfredo Giuliani (1954-1961)*, a cura di Giacomo Micheletti, «Autografo», LXXII, 1, 2025, p. 147.

⁷³ Ivi, p. 148. Per un'idea dei rapporti, spesso anche conflittuali, che intercorrono tra le riviste negli anni Cinquanta e Sessanta per l'acquisizione di *capitale simbolico* (Cfr. Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*) e di visibilità sul mercato editoriale si veda anche *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, a cura di Paolo Giovannetti, Milano, Mimesis, 2018; *Lo spazio dei possibili. Studi sul campo letterario italiano*, a cura di Anna Baldini e Michele Sisto, Macerata, Quodlibet, 2024. Per una panoramica sui differenti approcci critico-metodologici allo studio delle riviste si ricordano i densissimi fascicoli del «Journal of European Periodical Studies». In particolare: Paolo Giovannetti, *Before Il Verri. Milanese Avant-Garde Magazines of the 1940s and 1950s*, «Journal of European Periodical Studies», 10.2, Winter 2025, pp. 76-97.

⁷⁴ Così infatti Luciano Erba scriveva a Luciano Anceschi negli anni Ottanta: «Per anni ci siamo dovuti sorbire l'arroganza feltrinella, il farnetico dei neo..., la provincia semiologica, e adesso anche i loro

in rapida ascesa e per ragioni di presenza e consolidamento editoriale ambiva a rendere «il verri» organo del Gruppo 63. Come ha messo in luce Niva Lorenzini:

Dalle lettere fra Filippini, Riva e la casa editrice emerge che Feltrinelli vuole lanciare «il verri» come la rivista per eccellenza delle avanguardie italiane. Insomma l'incontro del Gruppo 63 a Palermo è fortemente voluto dalla casa editrice Feltrinelli. È per la Feltrinelli una campagna di promozione editoriale per arrivare, attraverso il Gruppo 63, ad un'identità forte, dato che non era ancora una casa editrice importante, e per distinguersi così dalla Einaudi tentando, attraverso «il verri», di imporre una sua linea editoriale.⁷⁵

Tale progetto editoriale spiacque allo stesso Anceschi che non aveva mai avuto intenzione di appiattire la rivista su un unico discorso e che, su questo punto, finiva per condividere la diffidenza di Erba.

Al di là delle divergenze che condussero in seguito all'allontanamento di Luciano Erba dal «verri» e dallo stesso Anceschi, è tuttavia indubbio che il coinvolgimento del poeta nei primi numeri della rivista ebbe un'importanza decisiva tanto per il suo percorso intellettuale quanto per la fisionomia del periodico. Per Erba, «il verri» rappresentò una vera e propria palestra di formazione, all'interno della quale affinare i propri strumenti di critico e di traduttore: sulle pagine della rivista egli pubblicò infatti le sue prime traduzioni edite: sei versioni dei sonetti di Jean de Sponde⁷⁶ – tre di argomento amoroso tratti dalla raccolta *Les Amours* e tre di argomento metafisico tratti da *Sonnets sur la Mort* – precedute da una nota critica. Non si trattò di una scelta occasionale: Erba fu tra i primi ad occuparsi in Italia di Sponde⁷⁷, dedicandosi a un autore centrale della letteratura francese che proprio in quegli anni stava conoscendo una significativa riscoperta, in Italia e non solo, sotto l'impulso del rinnovato interesse storico-critico per il barocco⁷⁸. Questo interesse per

pentimenti. Ah no eh! Lo so, non ti riguarda, o ti riguarda di sponda e non rischia neppure di arrivarti». Cfr. Anna Stella Poli, «Un povero doppiopetto marrone», cit., p. 80.

⁷⁵ Niva Lorenzini, «il verri», in *Sistema periodico*, cit., p. 132.

⁷⁶ Due di queste traduzioni – *Chi dall'alto del ciel* e *Passano le acque* – confluiscono nel *Quadernetto di traduzioni* che chiude la raccolta *Tranviere metafisico* (1988). La serie completa sarà pubblicata nell'antologia postuma *I miei poeti tradotti*, a cura di Franco Buffoni, Novara, Interlinea, 2014.

⁷⁷ Cfr. Anna Stella Poli, «Bicchieri di vetro spessi un dito». *Luciano Erba traduttore di André Frénaud*, in *Luciano Erba bricoleur e metafisico*, cit., pp. 126-128.

⁷⁸ A partire dal Novecento, si assiste a una rivalutazione della categoria storico-critica di barocco – tradizionalmente condannata dalla lettura crociana che la identificava con il “brutto” – ora osservata come “incunabolo” della sensibilità moderna. Nella riflessione di Luciano Anceschi, il barocco assume il valore di simbolo capace di designare una particolare modalità di novità formale. La sua analisi si intreccia con la questione dei generi letterari e acquisisce una funzione interpretativa legata a specifiche situazioni culturali, che illuminano di volta in volta il campo da prospettive differenti. Cfr. Andrea Battistini, *Sul Barocco*; José Jiménez, *barocco: sentimento di infinito*, traduzione di Federico Zanettin, in *Il laboratorio di Luciano Anceschi*, cit., pp. 235-264.

una tradizione francese diversa da quella che aveva alimentato la stagione simbolista ed ermetica si colloca all'interno di un più generale mutamento di prospettiva che investe la rivista stessa. Nel secondo dopoguerra si assiste infatti all'esaurimento del dettato ermetico che aveva dominato la poesia italiana degli anni Trenta, nutrito dalle radici romantiche e dalla congiunzione simbolismo-surrealismo⁷⁹. Luciano Anceschi, già critico autorevole dell'ermetismo⁸⁰, prende atto della crisi della poesia pura e propone inizialmente una "terza via" – collocata tra post-ermetismo e poesia neorealista – di carattere oggettuale, delineata nell'antologia *Linea Lombarda*. Con la fondazione del «verri», tale ipotesi viene sottoposta a una *verifica* critica sistematica⁸¹, attraverso lo sviluppo di un discorso teorico volto ad analizzare le poetiche contemporanee, individuarne le tendenze e intervenire attivamente sul loro sviluppo.

Se la poesia pura aveva trovato un solido punto di riferimento nella tradizione poetica francese, nel nuovo contesto l'attenzione si sposta verso una Francia "altra", determinando una trasformazione del canone di riferimento. L'antologia curata da Luciano Erba non è soltanto un omaggio alla letteratura francese contemporanea da parte di un addetto ai lavori ma va intesa all'interno di un più ampio progetto culturale destinato a definire un'idea di cultura non provinciale ma europea – idea cara alla riflessione di Luciano Anceschi – che si traduce operativamente in «un'esigenza di guardare al di là dei nostri confini naturali, in uno sforzo per allargare il cerchio entro cui una cultura tende, per pigrizia o per inerzia, a chiudersi»⁸².

L'attenzione dimostrata dal «verri» alla letteratura d'oltralpe è testimoniata dalle rubriche dedicate alla rassegna delle riviste europee e internazionali che propongono alla critica italiana letture e piste interpretative sulle opere straniere e ne orientano la ricezione. Stefania Caristia ha notato come, in particolare nel biennio 1960-1961, la Francia sia sul «verri» il paese più rappresentato soprattutto per quanto riguarda il dibattito artistico-letterario⁸³: la rivista presenta *les comptes rendus* de «La NRF», «La Table ronde», «Le Mercure de France», «Les Lettres nouvelles», «L'Arc, Cahiers du sud», «Tel Quel», «Critique», «Esprit», «Les Temps modernes», «Le surrealisme même» (il cui primo numero era apparso nel 1956 a Parigi, sotto la direzione di André Breton).

⁷⁹ Giulia Grata si occupa ampiamente della questione nel suo *Poeti traduttori di poeti*, cit., pp. 15-40.

⁸⁰ Si ricordi almeno Luciano Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Sviluppo e storia di un problema estetico*, Milano, Garzanti, 1992, [Firenze, Sansoni, 1936]; Id., *Sulla poetica dell'ermetismo*, «Studi filosofici», II, 1942, pp. 222-226; *Lirici nuovi. Antologia*, a cura di Luciano Anceschi, cit.; Per una tassonomia delle poetiche novecentesche italiane si ricorda inoltre il suo lucidissimo saggio *Le poetiche del Novecento in Italia: studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Torino, Paravia, 1972, [Milano, Marzorati, 1961].

⁸¹ Cfr. Luciano Anceschi, *Prefazione a Linea Lombarda*, cit., pp. 5-26.

⁸² Sergio Pautasso, *La disposizione verso la realtà*, cit., p. 96.

⁸³ Stefania Caristia, *La Réception de la littérature française dans les revues littéraires italiennes (1944-1970)*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

La rassegna delle riviste straniere, le traduzioni, le recensioni di poesia, costituiscono i termini di un progetto culturale le cui tappe più importanti contribuiranno a ritagliare una certa tradizione del moderno letterario e filosofico francese sul «verri». Tra queste andrà almeno ricordato il numero monografico del 1959 dedicato al *nuovo romanzo francese* curato da Renato Barilli, Edoardo Sanguineti e Sandro Bajini in cui testi e paratesti permettono non solo di stabilire un ponte tra due spazi letterari, ma contribuiscono anche a delimitare il fenomeno del *Nouveau Roman* nel contesto italiano: per «il verri» non si tratta infatti di rinnegare la tradizione ma piuttosto «tout en mettant en valeur les innovations techniques de ce Nouveau Roman et leur dimension épistémologique, de rejeter la posture du refus et de contribuer à l'élaboration de nouveaux instruments à l'intérieur d'une conception de la littérature qui accepte de " muter avec les choses"»⁸⁴.

In conclusione, mantenendo fisso il nostro sguardo sullo specifico della poesia, fin dai primi numeri «il verri» delinea una tradizione d'oltralpe «insieme spirituale e sulfurea, carnale e aerea, onirica e grottesca»⁸⁵ in una galassia che include un certo surrealismo *in margine*⁸⁶ che registra i suoi risultati più coerenti nel numero monografico del 1982 dedicato a Henri Michaux⁸⁷, numero che istituisce una «fortuna consacrata»⁸⁸ e che anticipa di due anni l'antologia «personale» *Brecce* (1984) curata da Diana Grange Fiori per i tipi di Adelphi.

L'attenzione per Michaux da parte del «verri» era stata tutt'altro che episodica. Si ricordi almeno la recensione⁸⁹ di Guido Neri alla monografia di Robert Bréchon sull'autore (edita da Gallimard nel 1959); la traduzione di Bona de Pisis de Mandiargues della prosa *Pace*

⁸⁴ «Mettendo in risalto le innovazioni tecniche di questo Nouveau Roman e la loro dimensione epistemologica, [si tratta di] rifiutare la postura del rifiuto e contribuire all'elaborazione di nuovi strumenti all'interno di una concezione della letteratura che accetta di "mutare insieme alle cose"», Stefania Caristia, *Pour une réforme du récit. La revue «Il Verri» et le Nouveau Roman*, «Roman 20-50», 70, 2021, p. 164.

⁸⁵ Si prendono qui in prestito le parole utilizzate da Giacomo Morbiato per definire il lavoro svolto da Claudio Rugafori – redattore del «verri» a partire dal n. 5 del 1962 – per la casa editrice Adelphi. Cfr. Giacomo Morbiato, *Prosa in transito. Note sulla ricezione italiana di Char, Michaux e Ponge*, in *I gesti del mestiere. Traduzione e autotraduzione tra Italia e Francia dal XIX al XXI secolo*, a cura di Jacopo Galavotti, Sara Giovine, Giacomo Morbiato, Padova, Padova University Press, 2021, p. 117.

⁸⁶ I cui rappresentanti andranno individuati in Antonin Artaud, Alfred Jarry, René Daumal e il suo *Grand Jeu*, costola mistica del surrealismo. Si ricordi almeno: Antonio Porta, *Il coraggio di Daumal*, «il verri», XVI, 38, 1972, pp. 85-87; Giuseppe Pontiggia, *La "chiarezza" di Daumal*, «il verri», XVI, 38, 1972, pp. 80-83; Antonin Artaud, *Tre testi sul teatro*, «il verri», VIII, 14, 1964, pp. 41-49; Antonin Artaud, *Il teatro e la cultura*, XI, 25, 1967, pp. 84-88; Alfred Jarry, *Jarry, Faustroll e la patafisica*, «il verri», IV, 5, 1960, pp. 43-53; Luigi Gozzi, *Di Jarry e del personaggio*, «il verri», XI, 25, 1967, pp. 14-33.

⁸⁷ Nel 1982 «il verri» dedica due numeri monografici all'opera di Henri Michaux, poeta visionario dal dettato – come affermava lo stesso Luciano Anceschi nell'editoriale – «imparagonabile, grande, con le sue ombre, in cui la parola si nega e si riconquista continuamente in un lento penetrare nell'indicibile, e in cui leggerezza e profondità si accordano una grazia talora buia, d'abisso, in una grazia di rovine», *Intervento per Michaux, su alcuni libri, e a proposito di una nuova serie*, «il verri», XXVI, 24-25, p. 4.

⁸⁸ Giulia Grata, *Poeti lettori di poeti*, cit., p. 75.

⁸⁹ Guido Neri, *Recensione*, cit.

*nelle frantumazioni*⁹⁰ – testo pubblicato nel 1959 in un vero e proprio libro d’artista, presso le edizioni di Martin Flinker, con disegni realizzati da Michaux sotto l’effetto della mescalina –; la recensione⁹¹ di Ferdinando Albertazzi all’edizione italiana dell’antologia *L’espace du dedans. Pages choisies 1927-59*, tradotta per Einaudi da Ivo Margoni (1948 e poi 1968). A questo si aggiunga, e ci appare piuttosto eloquente, che il fascicolo *Equilibri della poesia* – il primo di due numeri monografici⁹² dedicati a un bilancio sulla situazione della poesia contemporanea – si apra con la prosa poetica *Moriturus*⁹³. Proprio quando la redazione del «verri» si sta interrogando su prospettive possibili, su vie praticabili per resistere al *reflusso* che coinvolge tanta della poesia italiana negli anni Settanta⁹⁴, si decide di fare appello a uno degli autori che più di tutti ha rifiutato la riduzione e la semplificazione, colui che

solo, fra i poeti d’Europa, nega, e non solamente mediante qualche formula senza contropartite d’esperienza, ma realmente, radicalmente, attraverso immagini che turbano, notazioni che trasgrediscono alle nostre abitudini di conoscenza, il grande arco che il nostro irrimediabile idealismo si sforza di lanciare sul vuoto.⁹⁵

In questa figura estrema e refrattaria a ogni semplificazione, chiamata a inaugurare un fascicolo di bilancio, si riflette in controluce la stessa esigenza critica che aveva guidato, agli esordi, il lavoro di Erba sul «verri»: quella di un confronto diretto con la modernità letteraria senza perdere il contatto con la tradizione viva e le sue possibilità espressive.

⁹⁰ Henri Michaux, *Pace nelle frantumazioni*, traduzione di Bona de Pisis de Mandiargues, «il verri», VI, 4, 1962, pp. 34-43.

⁹¹ Ferdinando Albertazzi, *Recensione a Henri Michaux, Lo spazio interiore*, «il verri», XIII, 30, 1969, pp. 149-151.

⁹² *Equilibri della poesia*, «il verri», XX, 1, 1976; *Novissimi e dopo*, «il verri», XX, 2, 1976.

⁹³ Henri Michaux, *Moriturus*, traduzione di Diana Grange Fiori, «il verri», XX, 1, 1976, pp. 21-35.

⁹⁴ Per una prospettiva sulla poesia italiana degli anni Settanta (e successiva) si ricordano almeno: Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Ticontre», VIII, 2017, pp. 1-27; Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018; Cecilia Bello Minciocchi, *L’immagine riflessa delle strutture letterarie*, «Enthymema», XXV, 2020, pp. 373-396: <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/13688> (consultato il 27 ottobre 2025); Stefano Giovannuzzi, *Nello splendore della confusione. Anni Settanta: la letteratura fra storia e società*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2021.

⁹⁵ Yves Bonnefoy, *Henri Michaux*, «il verri», XXVI, 24-25, 1982, p. 6.

Guardare la Storia dalla fine: la dialettica tra *I ruminanti* e *Ultima luna*

di Luigi Weber

Abstract in italiano

Oggetto dell'articolo è il quarto romanzo della scrittrice Luce d'Eramo, *Ultima luna*, pubblicato nel 1993. Il testo recupera e intreccia due frammenti narrativi abbandonati, rispettivamente *Separazione legale* del 1953 e *I ruminanti* del 1962-63. Aggiornando le trame e riattivando i rispettivi personaggi a distanza di quasi trent'anni dai fatti narrati, d'Eramo si confronta con il tema dell'invecchiamento e della modificazione delle prospettive intellettuali in un momento, i primi anni Novanta, segnato dalla fine della guerra fredda e dal diffondersi del neoliberismo su scala globale, accompagnato dall'idea ottimistica o apologetica di "fine della storia" (Fukuyama). Il plot si incentra su un'anziana ospite di una casa di riposo e sull'incontro tra la gerontologa Silvana Lanzi e lo scrittore-giornalista Bruno Gordini, deluso del PCI e del marxismo, espatriato in Giappone dove lavora come giornalista e romanziere di science-fiction. *Ultima luna* contiene un'ampia porzione de *I ruminanti*, autobiografia critica del giovane Gordini, e attraverso le due temporalità (guerra e dopoguerra vs anni Novanta) mette a confronto il passato e il presente dell'Europa e le differenze tra Occidente e Oriente, utilizzando la vecchiaia come specola conoscitiva.

Abstract in inglese

The aim of the article is to analyze the literary form and meaning of *Ultima luna*, fourth novel written by the Italian author Luce d'Eramo (1925-2001), published in 1993. The text recovers and interweaves two abandoned narrative fragments, respectively *Separazione legale* del 1953 and *I ruminanti* del 1962-63. Updating the plots and reactivating the respective characters at a distance of almost thirty years from the narrated facts, d'Eramo confronts the theme of aging and the modification of intellectual perspectives in a moment, the early Nineties, marked by the end of the Cold War and the spread of neoliberalism on a global scale, accompanied by the optimistic or apologetic notion of "end of history" (Fukuyama). The plot focuses on Alfonsina, an 88 years old guest of a retirement home located near Rome, and on the meeting between the gerontologist Silvana Lanzi and the writer-journalist Bruno Gordini, a man disappointed by the PCI and Marxism, expatriated in Japan, where he works as a journalist and science fiction novelist. *Ultima luna* includes a large portion of *I ruminanti*, critical autobiography of the young Gordini, and through the two temporalities (war and post-war vs '90s) compares

the past and present of Europe and the differences between West and East, Japan to be precise, using old age as a peculiar perspective.

Parole chiave

Luce d'Eramo, Ultima luna, guerra fredda, fine della storia, Giappone, metaromanzo

E il corpo è l'uomo.
Giacomo Leopardi, *Dialogo di Tristano e di un amico*

Nel titolo che ho scelto per introdurre l'analisi critica del quarto romanzo di Luce d'Eramo (1925-2001), *Ultima luna*⁹⁶, mi è parso opportuno esaltare due termini chiave: la parola 'Storia', maiuscolata non per caso o refuso, come si vedrà, e la parola 'fine'. Tale coppia di parole-guida naturalmente mi condurrà con sé, nel corso del saggio, tuttavia è dall'inizio, e non solo per questioni di ordine, che vorrei partire. Non sarà fuori luogo una minima ricostruzione preliminare degli scenari culturali all'interno dei quali si va a posizionare, con piena consapevolezza e intenzionale disallineamento, ogni opera della scrittrice, la quale, come si è più volte osservato, utilizza il romanzo come un'occasione conoscitiva, una macchina filosofica. Luce d'Eramo aveva già dato alle stampe fin dagli anni Cinquanta numerosi racconti brevi e lunghi, e saggistica di notevole impegno (*Raskolnikov e il marxismo* nel 1959, *L'opera di Ignazio Silone* nel 1971, *Cruciverba politico* nel 1974) mentre il suo talento e la sua originalità nell'ambito del genere romanzo escono dalla clandestinità solo a compimento del lungo cantiere di scritture che prenderà il nome di *Deviazione* (1979)⁹⁷, un best-seller da centinaia di migliaia di copie vendute, tradotto in molti paesi del mondo. Questo libro-testimonia, che racconta da un punto di vista totalmente inedito la stagione dei *Durchgangslager*, dei *Freiarbeitslager*, dei *Kriegsgefangenenlager*, e infine dei *Konzentrationslager*, esce e si afferma, in controtendenza, a pochi mesi di distanza dal successo, mondiale e transmediale, della saga tv, poi divenuta libro, *Holocaust*, cioè del passaggio epocale della rappresentazione della Shoah da un modo tragico e sacralizzato a un approccio *mainstream*, lacrimevole e abilmente mercificato. Mentre lo sceneggiatore e romanziere Gerald Green testa, con successo, la disponibilità del grande pubblico a consumare l'orrore in tv al caldo nei propri salotti, Luce d'Eramo offre un racconto complesso, stratificato, contraddittorio, di un'esperienza, la propria, senza paragoni: una doppia autodeportazione volontaria, vissuta dentro e fuori dai campi tedeschi tra il 1944 e il '45, con la Germania e la guerra al loro apocalittico finale, una sorta di – incredibile, sulla carta – fusione tra *Se questo è un uomo* e la trilogia del Nord di Céline. Offre così uno sguardo dall'interno sul funzionamento di quell'arcipelago concentrazionario, mettendo insieme romanzo picaresco, *Bildungsroman*, romanzo psicologico, storia della scoperta di

⁹⁶ Luce d'Eramo, *Ultima luna*, Milano, Mondadori, 1993.

⁹⁷ Luce d'Eramo, *Deviazione*, Milano, Mondadori, 1979. L'opera è composta dalla sequenza di cinque brani, lasciati nell'ordine di composizione, senza ricomporre la cronologia dei fatti narrati: *Thomasbräu* (scritto nel 1953), *Asilo a Dachau* (1954), *Finché la testa vive* (1961), *Nel Ch 89* (1975), *Deviazione* (1977). Un prezioso lavoro di riordino degli eventi è stato fatto da Viviana Agostini-Ouafi in *Verità narrative e vissuto esistenziale nel «(meta)romanzo» autobiografico Deviazione*, in *Luce d'Eramo. Un'opera plurale crocevia di saperi*, a cura di Maria Pia De Paulis, Corinne Lucas Fiorato, Ada Tosatti, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019, atti del convegno internazionale tenutosi presso l'Università di Parigi Sorbonne Nouvelle 3 dal 15 al 17 giugno 2016, pp. 211-214.

una vocazione politica, e cuce tutto dentro il sacco rattoppato di un'autobiografia che lotta fino alla fine con i propri rimossi e rimorsi, le proprie reticenze o meschinità, le proprie opacità o denudamenti.

Deviazione era stato seguito da altre due pubblicazioni di notevole impatto editoriale, del tutto differenti e certo difficili da immaginare, stando a quel primo libro: nel 1981 da *Nucleo Zero*, primo e per lungo tempo unico testo italiano capace di descrivere la realtà della lotta armata e degli anni di piombo ancora in atto, e di farlo ricorrendo alla *fiction* e non al *reportage*, in modalità insieme antiretoriche e fortemente penetranti; nel 1986 dall'ambizioso romanzo fantascientifico *Partiranno*, sorta di precoce esperimento di narrativa del postumano comparso in anni in cui volavano normalmente gli Space Shuttle e la fantascienza si baloccava fanciullescamente con le saghe fracassone di Star Trek e Star Wars. Con *Ultima luna*, che non è né meno complesso né meno riuscito dei precedenti, e come i precedenti adotta una postura inattuale non per scelta ma per necessità, la scrittrice si cimenta con il tema della vecchiaia, che in un panorama – l'Europa degli anni Novanta – caratterizzato da forte benessere e stabilità, si faceva nei fatti tanto più diffusa, nell'immaginario tanto più invisibile. Tutta la mediasfera del neoliberismo, uscito vittorioso prima dalle contestazioni degli anni Sessanta e Settanta poi dalla fine della guerra fredda con il crollo dell'URSS, propala e sfrutta sempre più aggressivamente e capillarmente l'immagine della giovinezza e della salute, mentre Luce conosceva bene l'altra faccia della medaglia.

Ma, si diceva, l'intenzione è di cominciare dall'inizio. Da quella frase formidabile, formidabile per sfrontatezza, sì, ma anche per potenza profetica, con cui si apre *Deviazione*, e in un certo senso la carriera di romanziera di Luce d'Eramo.

È stato straordinariamente semplice fuggire.⁹⁸

Fuga dai lager si intitola la sezione inaugurale del romanzo. E già nella seconda riga troviamo il nome funesto, arcinoto, di Dachau. Quindi non vi sono dubbi: «è stato straordinariamente semplice fuggire» vuol dire *fuggire da Dachau*, ci dice Luce d'Eramo all'alba dei Cinquanta. Chi conosce quel libro sa però bene cosa avviene tanti anni dopo, nel novembre 1977. Nell'atto di vergare l'ultima frase, o più correttamente di mandarlo in stampa, l'autrice decide di chiudere il volume con l'epanalessi «mentre correvo correvo verso Magonza»⁹⁹. Il sipario dunque cala sulla più rocambolesca delle fughe di Lucia/Lucette, destinata da una sorte beffarda a concludersi con il crollo del muro su di lei e la trasformazione del suo corpo in una prigionia da cui nessuna evasione sarebbe stata più possibile. La sfrontatezza di quella frase d'esordio, e soprattutto della congiuntura tra

⁹⁸ Luce d'Eramo, *Deviazione*, cit., p. 10.

⁹⁹ Ivi, p. 363.

aggettivo e avverbio («straordinariamente semplice»), che parrebbe a non dir altro irrispettosa di milioni di morti e deportati, si rovescia alla fine su sé stessa, dando forma a una emozionante *Ringkomposition*.

Tuttavia, non la sola prima frase di *Deviazione* va letta, o è passibile di esser letta – peraltro senza che la sua autrice ne fosse consapevole, all’altezza dei primi anni Cinquanta – come una perversa anticipazione del libro che verrà, e che impiegherà appunto decenni ad aggallare nella memoria e prender forma unitaria; tutta la pagina si configura come una delle chiavi simboliche dell’opera:

Nel campo di Dachau appartenevo alla squadra adibita a nettare le condutture di scarico della città di Monaco. [...] Pulire le fogne è un lavoro più variato di quanto non appaia a prima vista: ci sono diverse gradazioni.

A volte si deve sollevare una piastra metallica su un marciapiede e calarsi nella fossa sottostante attraversata da un grosso tubo dal quale sporge verticale un corto collo chiuso. Si scopercchia questo collo e vi si introduce il bastone agitandolo per smuovere le feci ammassate. Bisogna scuoterle e rimestarle finché non scivolino di nuovo.

Altre volte pulivamo i cessi e i condotti delle fabbriche degli edifici pubblici. Oppure ci conducevano al canale grande di scarico e dalle finestrelle spingevamo con lunghi bastoni le feci arenate e vi gettavamo sopra acidi corrosivi e acqua: e tutta quella decomposizione mefitica si allontanava rapida come una corrente infernale. Allora innestavamo gli spazzoloni e i bastoni e stropicciavamo le pareti del canale.

Ma il più terribile era quando ci portavano nei paesi di campagna a vuotare i pozzi neri: lì non ci sono condutture. Quando i pozzi neri sono pieni, occorre vuotarli con i secchi e alla fine calarsi giù. Solo allora ci davano la maschera e gli stivali di gomma e stavamo nella merda finché non avevamo finito.¹⁰⁰

Tanto è forte, qui, il premere della possibilità di una lettura di secondo grado, allegorica quasi, che diventa insignificante l’effettivo contenuto di realtà degli eventi. Detto altrimenti, è irrilevante che la giovane Lucia Mangione abbia davvero prestato servizio in quelle squadre, e sia evasa approfittando dello scompiglio causato da uno dei tanti bombardamenti alleati. Di fatto la narratrice, accogliendoci sulla soglia del suo racconto con una scena tanto cruda e appunto mefitica, ci sta offrendo un’immagine cifrata della funzione, tra l’altro auto-terapeutica, a cui l’incipiente atto diegetico sembra mirare. Quello, in sostanza, di un’immersione nelle profondità più oscure e maleodoranti della propria vicenda, al fine di rimestare nel rimosso e sbloccarlo, riattivando il funzionamento di una psiche gravemente tormentata e oppressa. Ambivalenza del simbolo, dunque: da un lato impurità, scarto, residuo, tappo, occlusione, dall’altro passaggio coatto, lordura in

¹⁰⁰ Ivi, p. 10.

cui affondare le mani, via sola per la guarigione e la salvezza. *Incipit* ed *explicit* sono perpetuamente connessi e reciprocamente implicati, capaci di convertirsi l'uno nell'altro.

Non si tratta di una sovrainterpretazione, arbitrio da critico, tanto è vero che Luce stessa ne prese atto e lo dichiarò, più tardi. Sempre in *Deviazione* infatti si legge:

Adesso mi rendo conto che, in quelle notti in cui facevo le poste a Domenico dalla fessura della porta del tinello, man mano che la mia salute peggiorava e mi iniettavo a intervalli raccorciati gli stupefacenti, quel raccontarmi storie di fuga era il mio ridere di nascosto. Ricordavo gli stranieri che mi avevano ospitata nelle loro baracche, una successione di incontri e intese isolati, senza relazione tra loro, concatenati soltanto dal mio vagabondare. E mi sentivo libera e leggera.¹⁰¹

Ridere di nascosto. C'è qualcosa di inquietante, quasi luciferino, in tale scelta di parole, specie se esse giungono immediatamente dopo la narrazione di gelosie, tradimenti, ripetuti tracolli di uno stato di salute fragilissimo, tossicodipendenza. Lo sappiamo, il 1953 di *Thomasbräu* è anche il 1953 del divorzio tra Lucia Mangione e suo marito. Ed è pure l'anno della stesura di *Separazione legale*, uno dei due frammenti narrativi (l'altro è *I ruminanti*, risalente al 1962) da cui prenderà il via *Ultima luna*, scritto poi tra il 1987 e il 1992. Luce d'Eramo inaugura la propria opera più fortunata – opera nella quale «non risparmia nulla al lettore»¹⁰², cosa che farà sempre anche in seguito, tanto che potremmo assumere quella formula quasi come una dichiarazione di poetica – nel segno di una materia fecale e persino di una generalizzata dimensione ctonio-escrementizia mai da lei censurata né ingentilita. Non conosco, e sarà pure un mio deficit, un altro autore o autrice del Novecento nel quale il *basso corporale*, come lo chiamava Bachtin, sia così frequentemente presente, né che menzioni con così alta frequenza cessi e latrine, vi ambienti scene, li utilizzi a fini narrativi. E dire che nel XX secolo di autori coprologici ce n'è a iosa, da Palazzeschi a Gadda a Pasolini, da Malerba a Celati a Busi, restando solo in ambito italiano. Nessuno però assomiglia a lei, che non è mai né morbosa né ideologica né sfidante. Nomina il basso corporale come un rimosso che va, invece, accettato.

Come capiamo ripensando all'incipit programmatico di *Deviazione*, la terribile storia del corpo di Luce d'Eramo, corpo morto e vivo, corpo tanto più parlante e presente nella forma del dolore, del disfunzionamento, della continua necessità di interventi e di supporti, le insegna e ci insegna che non si può tacere appunto delle funzioni organiche e, tra tutte, delle funzioni che a un soggetto femminile in particolare sembra conveniente interdire o velare (lo sembra, diciamo, alla dominante patriarcale della cultura borghese): funzioni erotiche e funzioni escretorie. È la *fisicità del linguaggio* di d'Eramo di cui ha scritto

¹⁰¹ Ivi, p. 302.

¹⁰² Cfr. Luce d'Eramo, *Io sono un'aliena* (1999), Milano, Feltrinelli, 2005, p. 29.

molto bene Daniella Ambrosino¹⁰³. Se, come ebbe a dire un medico francese, René Leriche, la salute è il silenzio degli organi, quello di Luce d'Eramo è il corpo più stentoreo della nostra letteratura dopo quello di Giacomo Leopardi. Ma è la sola che riesce ad indossare la maschera di Tristano, e a dire, con lui: «il corpo è l'uomo».

Veniamo d'un balzo alla *fine*: se *Deviazione* è anche un'opera sulla giovinezza, distorta e deformata quanto più non si potrebbe, tanto che si finisce per dimenticare come buona parte delle vicende narrate insista sull'arco tra i diciannove e i vent'anni dell'autrice, *Ultima luna*, quarto grande pannello di una sequenza di sette – intendo i romanzi maggiori di Luce – è invece come abbiamo anticipato il libro sulla vecchiaia, e di conseguenza sulla fine, o almeno sulla meditazione intorno alla fine. *Deviazione* inizia con un finale (quale evasione non contiene in sé, nella grammatica del racconto, il senso, per parafrasare Frank Kermode, di un *[happy] ending?*) e si chiude sul raggelante annuncio del vero inizio dell'esistenza matura di Luce d'Eramo, quella in coabitazione con una sedia a rotelle. Specularmente *Ultima luna*, romanzo tutto connotato, fin dal titolo, dall'*ultimità*, abitato soprattutto da anziani e moribondi, evade, nella quinta e conclusiva sezione, dall'Italia verso il Giappone, con sviluppi aperti, geograficamente e culturalmente imprevedibili. Ed è un romanzo dove il tema scatologico torna ad affacciarsi in misura prepotente.

I due frammenti narrativi preesistenti sui quali cresce l'albero di *Ultima luna* erano abbozzi di romanzi abbandonati ma non rifiutati, secondo una prassi ricorrente dell'autrice, la quale, concluso il lunghissimo iter compositivo di *Partiranno*, decide di offrire una seconda occasione di esistenza ai protagonisti di quelle storie: da *Separazione legale* preleva il medico Silvana Lanzi, al tempo costretta ad affrontare la fine del proprio matrimonio per assecondare il desiderio di occuparsi professionalmente degli anziani, da *I ruminanti* la popolana Alfonsina Gordini e suo figlio Bruno, di cui aveva raccontato la vita lungo un arco esteso dall'inizio del secolo (Alfonsina nasce nel 1904, Bruno nel 1933) fino alla partenza di lui, deluso dalla militanza comunista, nel 1963, per l'Estremo Oriente.

Invece che riattivarli, d'Eramo decide di inserire questi due tronconi entro un comune, condiviso, tempo trascorso, e sposta le vicende al presente, con la conseguenza, narrativamente da non sottovalutare, di ottenere un testo nel quale l'età media dei protagonisti è di gran lunga sopra la media: quasi novanta Alfonsina, che vive in una casa di riposo privata poco fuori Roma, circa sessanta Bruno, e una cinquantina Silvana, che dal 1974 fa parte del team medico di Villa Felice e accudisce dunque Alfonsina. Proprio l'anziana donna, la cui vicenda era stata narrata ampiamente nei *Ruminanti*, diventa qui il *trait d'union* per le vite della sua affezionata dottoressa e di suo figlio esule, da tempo cittadino nipponico. Il romanzo si apre infatti sul primo incontro reale tra i due, in

¹⁰³ Cfr. Daniella Ambrosino, Daniella Ambrosino, *Temi, strutture e linguaggio nei romanzi di Luce d'Eramo*, «Linguistica e letteratura», 2001, 1-2, pp. 195-251:222.

occasione del ritorno a Roma di Bruno nel 1992 (il primo dal 1966), e sull'intensa attrazione, seppur piena di asperità e conflittualità, che tra loro si accende, attrazione sia fisica sia intellettuale, movimentata a un tempo da curiosità e pregiudizi, impazienze e fragilità, con la conseguenza di sceneggiare un confronto dove le parole e i gesti si trasformano di continuo in affondi e parate. Oltre alle fragilità di entrambi – donna *single* vittima di un tradimento e di un divorzio umilianti lei, uomo *single* ormai abituato a forme di relazione giapponesi, in particolare con le prostitute, lui – si stende su questa singolare coppia in formazione l'ombra della mortalità imminente di Alfonsina, la ragione prima per cui Bruno è tornato in Italia. E qui, come dicevamo, sotto il segno della morte, riemerge il tema scatologico.

Lo vediamo in due passi che hanno al centro la dottoressa Silvana Lanzi: dapprima quando, nei tesi dialoghi con Bruno Gordini, lo mette a parte della sua esperienza di gerontologa con la seguente osservazione: «Ti sembrerà strano, ma la giovinezza fugge insieme, dal sesso e dagli intestini. Solo che, con l'avanzare degli anni, del sesso si può fare a meno, ma della digestione no. Nei vecchi, anche i più sani, il modo della defecazione determina l'umore della giornata. È il loro denominatore comune, come se gli intestini raccogliessero l'intera fatica di vivere»¹⁰⁴. E, conseguentemente, il commiato della madre di Bruno, quando giunge, è nient'altro che un «sibilo di pallone forato e una puzza di marcio»; «Silvana ebbe un fremito al pensiero che quella flatulenza era l'ultimo cenno di vita di Alfonsina»¹⁰⁵.

Parrebbe insomma, stando allo sguardo sia pur intensamente empatico di questa dottoressa, che ama con tutta sé stessa i suoi anziani e si dedica a loro in modi sacrificali e missionari, ma è pur sempre una dottoressa, che il tramonto dell'esistenza sia sospeso tra il mesto lavoro sempre più affaticato dei visceri, e l'esalare un estremo fiato, che onestamente si riconosce non emesso dai polmoni o dalle labbra.

Tuttavia, come sempre in d'Eramo, le storie non si indirizzano mai dove ci aspetteremmo.

E poi, naturalmente, il termine della vita biologica è una questione, non la sola: dal momento che la peculiarità di *Deviazione* e degli altri romanzi è una genesi decennale e una natura composita, a *patchwork* o a innesti, come hanno ben dimostrato Cecilia Bello e Paola Cantoni nel convegno del 2016¹⁰⁶, ognuno di questi lavori offre una meditazione eccezionalmente ostinata su un focus specifico. La fine in *Ultima luna* si articola dunque in accezioni diverse, stratificate.

¹⁰⁴ Luce d'Eramo, *Ultima luna*, cit., I parte, capitolo VI, pp. 100-101.

¹⁰⁵ Ivi, IV parte, capitolo XV, p. 298.

¹⁰⁶ Cfr. Luce d'Eramo, *Un'opera plurale crocevia di saperi*, cit. Si vedano in particolare i saggi di Francesca Bernardini Napoletano (*I documenti di Luce d'Eramo nell'Archivio del Novecento*), Cecilia Bello Minciaccchi (*La zia Edda e Una strana fortuna: dal manoscritto all'edizione a stampa. Prime osservazioni filologico-critiche*), Paola Cantoni (*«Se la mia ipotesi è esatta vuol dire che:» Prime indagini sulla scrittura di Partiranno*).

Intanto, tra i tardi anni Ottanta e Novanta del Novecento è nell'aria la formula fortunata di "fine della storia" presso alcuni teorici del postmoderno¹⁰⁷. *The End of the Story* di Francis Fukuyama è del 1992, proprio l'anno in cui è ambientato *Ultima luna*. Luce sembra ironicamente ben consapevole di quella posizione, ma non la sposa, anzi mi pare che l'impianto del romanzo contesti gli assunti di Fukuyama, giacché per Fukuyama la forma-stato prodotta dal liberalismo democratico sembra essere l'ultima possibile per l'uomo, ultima in quanto non degradabile e per di più perfetta: non rappresenta la corruzione di una preesistente forma di governo e non si può retrocedere dalle conquiste che ha raggiunto. Dal momento che il sistema capitalistico ha prodotto un movimento verso il progresso tenendo insieme conquiste tecnico-industriali e diritti sociali, entro un quadro di libertà economiche diffuse, il corrispettivo politico del capitalismo si trova nella democrazia liberale, essendo essa compatibile con il governo di una società tecnologicamente avanzata. In più, nell'ottica di Fukuyama l'industrializzazione produce ceti medi colti e consapevoli che esigono la partecipazione politica e l'uguaglianza dei diritti.

Lasciamo perdere il senno di poi, che con i politologi è spesso facilmente impietoso. Anche senza pensare a quanto è venuto dopo il 1992 fino a oggi, a quanto cioè il capitalismo abbia, altro che utilizzato o diffuso la democrazia liberale, anzi l'abbia svuotata di senso e demolita, ponendo al suo posto il consumo frenetico di *fake news* e slogan populistici e credenze irrazionali, aggressive e antiscientifiche, sostituendo il senso di comunità che una democrazia dovrebbe sviluppare con il più isterico e allucinatorio individualismo consumista, è interessante osservare che con la scelta del paese del Sol Levante d'Eramo si sottrae alla polarità tra l'apologia del modello statunitense e il rimpianto di quello sovietico-comunista. Piuttosto, il Giappone mostra la coesistenza tra un capitalismo avanzatissimo e iperfunzionale e le sue insuperabili aporie e contraddizioni. Mi pare che leggendo *Ultima luna*, che più che un romanzo è una sorta di sinfonia di dialoghi intellettuali tra Silvana e Bruno, personaggi pensanti, e tra Occidente e Oriente, si possa assistere alla dialettica e quasi alla tenzone tra due saperi scientifici – quello medico, detenuto da Silvana, e quello politico-economico incarnato da Bruno – e alla loro tregua, o meglio ancora pacificazione, grazie a un sapere terzo, quello umanistico, rappresentato dalla letteratura, e dalla sua intrinseca (nei casi più nobili) capacità di *pietas*. Una *pietas* che scavalca tanto l'utopia medica di un sapere che sconfigga la morte e il dolore, quanto quella sociale di un sistema che elimini ingiustizie e disuguaglianze. Infatti *Ultima luna* è un romanzo ricchissimo di letture e di discorsi sulla letteratura, contenendo tra l'altro un florilegio di grandi romanzi e racconti nipponici,

¹⁰⁷ *The End of the Story* di Francis Fukuyama è del 1992, proprio l'anno in cui è ambientato *Ultima luna*; penso però anche all'altrettanto celebre *La condizione postmoderna* di Lyotard (che è del 1979, trad. it. 1981), o alla risposta polemica di Baudrillard a Fukuyama in *L'illusione della fine*, sempre del 1992.

tutti convocati (insieme al celebre film di Jasujirō Ozu *Viaggio a Tokyo*, del 1953) in quanto depositari di sguardi sulla vecchiaia per lo più disallineati con l'estetica e la morale occidentali. La vecchiaia, in sostanza, è il rimosso dal quale guardare l'epoca contemporanea, che da un lato vive nell'allucinazione consumista di una perenne gioventù, dall'altra fa merce e mercato anche dell'assistenza e della cura degli improduttivi, i quali proprio in quanto improduttivi accusano i limiti di un modello di società, quello neoliberista, che non prevede un posto autentico, dignitoso, umano, per loro. E il viaggio tra le scritture nipponiche è un percorso carsico che va da *Bannen – The Final Years* (1936) di Osamu Dazai (guarda caso un deluso dal marxismo, come Bruno), passando per *Una strana storia al di là del Sumida* di Nagai Kafu (1937), *L'età odiosa* di Niwa Fumio (1947), *Il maestro di go* (1954) di Kawabata Yasunari, *La ballate di Narayama* (1956) di Shichiro Fukuzawa, *La casa delle belle addormentate* (1961) ancora di Kawabata, il *Diario di un vecchio pazzo* (1962) di Tanizaki Jun'ichiro, i *Ricordi di mia madre* (1964-74) di Inoue Yasushi, fino a *L'uomo scatola* di Abe Kobo (1973), *Gli anni del crepuscolo* (1972-3) di Arioshi Sawako. Si menziona persino l'allora recentissimo *Kitchen* (1988, trad. it. 1991) di Banana Yoshimoto¹⁰⁸. Come sempre in Luce, la cura del dettaglio è impressionante: quando Bruno dice di aver comprato a Malpensa *L'uomo scatola* di Abe Kobo in italiano per verificarne la traduzione, compie un atto perfettamente verificabile: il libro esce per Einaudi proprio nel 1992¹⁰⁹. Quando invece racconta di avere in animo di volgere in italiano *Kōkotsu no hito*, il racconto di Arioshi Sawako sul vecchio Shigezo afflitto da demenza senile e volerlo intitolare *Gli anni del crepuscolo*¹¹⁰, l'autrice, notoriamente poliglotta, sta guardando alle già esistenti versioni in inglese e in francese (*The Twilight Years*).

In maniera complementare alla nozione di fine della storia postmoderna, non si può non pensare alla fine del progetto politico-sociale incarnato dal marxismo lungo tutto il secolo e in prospettiva globale; il marxismo, la grande passione di gioventù di Bruno, mirava semmai a porre fine alla Preistoria, intendendo con ciò l'epoca dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo. Ma il marxismo, o la fede in esso, per Bruno è tramontato assai prima dell'Ottantanove; dentro di lui crolla già nel 1963, quando rompe con il Partito e si trasferisce a Tokyo, diventando cittadino giapponese, nonché scrittore di fantascienza, sebbene l'abitudine all'analisi oggettiva delle questioni, la prospettiva del materialismo storico, si trovino ancora dentro di lui (si da farlo commentare con un'autoironia amara,

¹⁰⁸ L'elenco qui offerto è ordinato in progressione cronologica delle date di pubblicazione; non rispetta l'ordine con il quale i testi si affacciano nella trama del romanzo. Non è neanche esaustivo giacché si limita al Novecento. Di sfuggita, tra le meditazioni di Bruno, non può comunque mancare la menzione del *Genji Monogatari* (XI sec.) di Murasaki Shikibu.

¹⁰⁹ Cfr. Luce d'Eramo, *Ultima luna*, cit., alle pp. 379 e 417.

¹¹⁰ Il volume a oggi non è mai stato tradotto in italiano. Nei pochi siti nella nostra lingua che forniscono informazioni sull'opera di Sawako si trova per esso la francamente imbarazzante ipotesi di traduzione "Il vecchio rimbambito".

a proposito della scelta di scrivere *science-fiction*: «Si vede che non ho perso il vizio di immaginare il futuro»¹¹¹). Il suo essere un sovietologo di professione nella finzione del libro, e svolgere in realtà la funzione di yamatologo a vantaggio di Silvana e dei lettori, cioè l'occuparsi per un verso di Unione Sovietica al tramonto, *alla fine*, e dall'altra parlare e comportarsi come un araldo della cultura, remota quasi come un altro pianeta, del Giappone, è un elemento cruciale per l'architettura di *Ultima luna*. Dentro alla quale, incistato, vi è un romanzo che viene da lontano.

Eccoci finalmente a *I ruminanti*. Un'ottantina di cartelle, ci dice Bruno, scritte subito dopo l'arrivo in Giappone, mai riviste ma di fatto concluse, e portate con sé in valigia, senza un vero motivo (cosciente, almeno) a Roma nel 1992, nell'ultima visita alla madre Alfonsina. Un abbozzo di racconto autobiografico che si dissemina in tre ampi blocchi, durante la lettura che ne fa Silvana, e noi da sopra la sua spalla¹¹². La parola, bizzarra invero, il lettore di Luce d'Eramo l'aveva già incontrata in *Deviazione*¹¹³, attribuita là dall'autrice a sé stessa; di nuovo in *Ultima luna* la spende Bruno, ma stavolta connotandola negativamente: «capita che il pensiero si ingolfi proprio nelle cose su cui ruminava troppo»¹¹⁴. Mentre i residui di *Separazione legale* sono sì identificabili, qua e là, nelle scene umilianti dei giorni di crisi coniugale, riesumate peraltro proprio dalla lettura del *memoir* di Bruno, ma appaiono del tutto mescolati e metabolizzati nella trama del romanzo, i tre segmenti dei *Ruminanti* hanno un corpo minore e un titolo *ad hoc* a distinguerli, così che la polarità tra contenitore e contenuto sia immediatamente dichiarata e visibile. Nondimeno, il dialogo tra queste due fasi è complesso e non rettilineo.

Da questa visione assolutamente originale, «ruminativa» del rapporto tra passato e futuro deriva, [...], l'enorme spessore narrativo delle storie raccontate da Luce d'Eramo, quel senso così forte che ci trasmettono della continuità e insieme della discontinuità del vivere, tra rammendo, ritessitura dell'esistenza e lacerazione senza rimedio.¹¹⁵

In primo luogo, *I ruminanti* è l'unico testo redatto in italiano, nonché l'unico non di *fiction*, laddove il giornalista-scrittore Gordini usa il giapponese tanto per i suoi romanzi di *sci-fi* quanto per le cronache sull'URSS, anche se la scelta del secondo idioma non è definitiva:

La lingua giapponese gli rimandava la propria alterità. Perciò stesso gli rappresentava al vivo l'illusorietà di ogni narrazione (la pazzia del trasporre lo sparpagliato nel coeso).

¹¹¹ Cfr. Luce d'Eramo, *Ultima luna*, cit., p. 46.

¹¹² Cfr. Ead., *Ultima luna*, seconda parte, capp. VIII, IX e XI.

¹¹³ Cfr. Ead., *Deviazione*, cit., p. 323.

¹¹⁴ Cfr. Ead., *Ultima luna*, cit., p. 421.

¹¹⁵ Cfr. Daniella Ambrosino, *Temi, strutture e linguaggio nei romanzi di Luce d'Eramo*, cit., p. 213.

A parte il lavoro di scrittura (dagli articoli ai romanzi), pensava in italiano quand'era solo, e in giapponese quand'era in compagnia. La koiné gli determinava il linguaggio. [...] Ma era anche vero che a Tokyo, nel mettere giù storie su carta, passava molto tempo a tradurre scorci che gli s'erano affacciati in italiano, soprattutto vocaboli singoli, che andavano rifusi nello stampo della forma mentale giapponese. Allora aveva toccato con mano il fondo bislacco del lavoro letterario: mentre il dio biblico da verbo si fa carne, lo scrittore trasforma la carne in parole.¹¹⁶

In secondo luogo, *Ultima luna* presenta numerose dichiarazioni di poetica da parte di Bruno nei suoi scambi con Silvana (su tutte, la sintetica «Abitare nelle parole per capire»¹¹⁷), ma *I ruminanti* per un verso le precede cronologicamente, e per l'altro non le illustra né le realizza davvero. Cosa che invece fa, apprezzabilmente, proprio *Ultima luna*. È un altro degli elementi di continuità interna al macrotesto dei romanzi di Luce d'Eramo: se *Deviazione* nasce come costellazione di frammenti autobiografici, ma inverte la propria natura di autobiografia solo allorché diventa, nella quarta sezione, un metaromanzo, anche *Ultima luna* assurge, passo dopo passo, grazie alle svariate autoesegesi di Bruno, allo status di metaromanzo, però non in virtù della presenza dei *Ruminanti*, anzi paradossalmente andando *contro* l'esito tangibile, percorribile dal lettore, di quello che si rivela un documento in vari modi superato. Documento, appunto; veridico (finzionalmente veridico, che è un acuminato paradosso!) ma letterariamente debole, o immaturo.

Dice Bruno:

Nei miei romanzi i fatti sono visti di volta in volta dal personaggio che prende in mano l'azione. È come in una gara di corsa a staffetta, l'andatura e il ritmo cambiano a seconda del corridore di turno. [...] Solo che i miei personaggi non hanno un itinerario prestabilito da seguire né conoscono il loro traguardo.¹¹⁸

Non voglio depistare il lettore – [...] – vorrei solo che partecipasse a comporre il senso delle vicende che gli sottopongo. Gli affido una situazione immaginaria nell'ambito chiuso di un romanzo entro il quale scopriamo insieme cosa si muove. [...] è questo che voglio scrivendo: che uno non si affidi più al punto di vista di un terzo, autore o partito o padrone che sia, ma che si eserciti a trovarselo da solo, in base agli elementi che gli vengono sottoposti.¹¹⁹

Leggendo queste affermazioni è evidente la persistenza, in filigrana, della posizione (decisa e polemica) che informava il grande studio deramiano su Ignazio Silone: «Ripeto che il critico non sta lì per pensare *al posto* del lettore e per chiudere con il suo verdetto il

¹¹⁶ Cfr. Luce d'Eramo, *Ultima luna*, cit., p. 110-111.

¹¹⁷ Ivi, p. 94.

¹¹⁸ Ivi, p. 44.

¹¹⁹ Ivi, p. 48.

discorso su un autore ma per contribuire ad aprirlo ulteriormente»¹²⁰. Ne prelevo un altro frammento, sempre dalla *Presentazione* autografa:

Un concetto che vorrei sottolineare perché è molto importante per me: che cioè la storia di un'opera è veramente la sua storia *pubblica*.¹²¹

In un saggio di Véronique Abbruzzetti, contenuto nei già ricordati atti del 2019, si legge una notazione, incidentale ma preziosa, che recita: «*I ruminanti* [...] tramite il rifiuto del *pathos* e la parodia del romanzo classico potrebbe essere classificato come una sorta di antiromanzo de *La Storia* di Elsa Morante»¹²²; leggendo il termine anti-romanzo come sinonimo di parodia o rovesciamento, la vorrei riprendere, in conclusione. Da un lato la filologia proibisce ogni inferenza sul rapporto tra *La Storia* di Elsa Morante, scritto come si sa tra il 1971 e il 1974, e *I ruminanti*, giacché il frammento deramiano risale davvero al 1962, benché esso appaia per la prima volta vent'anni dopo, nel 1993. Dall'altro, però, anche ignorando la vicinanza che vi fu, ed è documentata, tra i coniugi Moravia-Morante e la giovane Luce d'Eramo negli anni Cinquanta e Sessanta (fu Moravia ad accogliere il racconto *Thomasbräu* in «Nuovi argomenti», nel 1956), è impossibile ignorare il rilievo che la pubblicazione della *Storia*, e l'annesso furioso dibattito critico, ebbero in Italia. La questione non poté lasciarla indifferente. Angela Borghesi ci ha dato, con *L'anno della Storia 1974-5*¹²³, un'operazione che sarebbe piaciuta a Luce, analoga a quella del suo *Silone*, ricostruendo nel dettaglio tanto la genesi dell'opera morantiana quanto il suo deflagrante impatto nei diciotto mesi dopo la pubblicazione. Nella monumentale antologia di recensioni e interventi che costituisce i due terzi della monografia di Borghesi non si trova il nome di Luce, ma ciò non significa che il dibattito possa annoverare solo chi vi ha partecipato pubblicamente. Tutto il saggio introduttivo di Borghesi si interroga intorno al più grande assente, Fortini, e al suo rovello (trasformato anche in un seminario universitario) intorno a *La Storia*. Come dire, siamo nel campo delle ipotesi critiche, ma le ipotesi hanno spesso una loro legittimità, sia pur in mancanza di una controprova.

Ma, ecco, quel che appare così evidente, a una prima lettura, cioè l'insieme di dettagli nel *plot* dei *Ruminanti* che fanno pensare a una riscrittura (e non si può!) de *La Storia*, una riscrittura senza patetismo – la lotta per la vita di una madre sola nella Roma della guerra e del dopoguerra, il rapporto con la miseria, il rapporto simbiotico e pure conflittuale con il figlio, perfino il bombardamento di San Lorenzo del '43 e addirittura la comparsa dell'*Iliade*, che come Borghesi ha ben dimostrato influenza la concezione di Morante via

¹²⁰ Cfr. Luce d'Eramo, *Presentazione del libro L'opera di Ignazio Silone. Saggio critico e guida bibliografica Ignazio Silone*, in *Ignazio Silone*, a cura di Yukari Saito, Roma, Castelveccchi, 2014, p. 36.

¹²¹ Ivi, p. 33.

¹²² Véronique Abbruzzetti, Nucleo Zero, Si prega di non disturbare, *Ultima luna o dell'uso sovversivo dello stereotipo*, in *Luce d'Eramo. Un'opera plurale crocevia di saperi*, cit., pp. 99-110.

¹²³ Angela Borghesi, *L'anno della Storia 1974-5*, Macerata, Quodlibet, 2018.

Simone Weil¹²⁴ – non è una mera allucinazione, un effetto fata Morgana. Solo lo si spiega osservando dove *I ruminanti* ci porta, cioè verso una adesione e poi un distacco all’ideale di giustizia sociale che il marxismo aveva incarnato per molti, e che poi la deriva autoritaria sovietica aveva fatto svanire. Insomma, detto altrimenti, non è soltanto Morante, qui, in gioco, bensì Silone¹²⁵, e lo si capisce bene allorché *Ultima luna* approda a Tokyo, dove Silvana, licenziata dal geroconomio dopo la morte di Alfonsina, visita il quartiere Sanya e fa la conoscenza degli *yohatsu*, gli evaporati (che sono simili ai “derubati” di Silone, gli ultimi della terra, i dannati di Frantz Fanon, persone che vivono in una sorta di limbo di povertà, impotenza e apatia assoluta), e per lei questo incontro è folgorante.

A Roma aprirò un pronto soccorso come questo per i barboni, per i senzatetto di qualunque età. Benedetto il direttore che m’ha licenziata. Se non m’avesse mandata via adesso non starei qui.¹²⁶

In uno degli ultimi dialoghi tra Bruno e Silvana – anch’esso non risolutivo, come mai accade in d’Eramo – la dottoressa pronuncia la sua convinzione più appassionata: «se mi ami dovrai amare la mia vecchiaia, dovrai amare la mia morte. [...] Bruno, non ami una persona se non ami la sua morte, perché le neghi quello che di fatto è: d’essere un’esistenza compiuta»¹²⁷.

A questa richiesta, estrema chiamata a partecipare di una scelta di vita che non rimuova la senilità e la fine, Bruno risponde, e per meglio dire Tokyo risponde, Tokyo che è città di capitalismo e tecnologie modernissime, mostrando un panorama umano, quello degli *yohatsu*, che complica la dicotomia tra gioventù efficiente e vecchiaia improduttiva, tra vita e morte. Allargando la prospettiva della cura e della dedizione di sé a tutto ciò che è vivo e soffre. E accostando alle prospettive della medicina e dell’economia politica anche uno sguardo diverso, orientale, che i giapponesi chiamano *amae*.

È la cultura dell’*amae* [...] dove ogni separazione rinnova lo strappo dal grembo materno. La nascita è il primo distacco, la morte è il rientro nel ventre accogliente della natura. Tu hai detto che i vecchi, nella loro vecchiaia, ci stanno dentro. Gli *yohatsu* stanno dentro la loro “scomparsa”. [...] Per noi occidentali ogni rinascita esige uno stacco. Detto all’ingrosso procediamo per superamenti. La cultura

¹²⁴ Cfr. Angela Borghesi, *Tra epos e epicedio. Paragrafi sulla ‘Storia’ di Elsa Morante e Simone Weil*, «Italianistica», 2014, n. 3, pp. 91-113, poi ripreso in *L’anno della Storia*, cit.

¹²⁵ Cfr. su questo aspetto i saggi di Filippo La Porta (*Non ci sono uscite di sicurezza. L’alterità di Luce riflessa in quella di un “povero cristiano”*) e Yukari Saito (*La nascita de L’opera di Ignazio Silone. Una simbiosi letteraria: diventare più siloniana di Silone?*), in *Luce d’Eramo. Un’opera plurale crocevia di saperi*, cit., pp. 165-188.

¹²⁶ Cfr. Luce d’Eramo, *Ultima luna*, cit., p. 405.

¹²⁷ Ivi, p. 421.

giapponese procede per innesti, fa germogliare il nuovo su un tronco antico. Noi scartiamo loro inglobano.¹²⁸

Il percorso tracciato da d'Eramo in questi anni insomma va dallo scarto e dalla lotta individuale per la salute alla cura, costosa e classista, degli anziani in case di riposo private, fino al riconoscimento di un'intera umanità che non va abbandonata, quali che siano le sue condizioni. Un percorso che abbandona l'idea di fine a favore dell'innesto. La storia non è finita perché ha vinto il capitalismo; semmai urge superare proprio *quella* fase della storia, in direzione di un'epoca maggiormente umana.

¹²⁸ Ivi, p. 432.

«Accogliere la lingua che mi è data».

Per Datura di Patrizia Cavalli*

di Lorenzo Geri

Abstract in italiano

Il saggio propone un'analisi del poemetto di Patrizia Cavalli *Datura*, comparso per la prima volta nel 2011 nel catalogo di una mostra torinese e confluito nell'omonima raccolta del 2013. Nella prima parte, si prende in esame il ruolo delle forme brevi nella poesia cavalliana e si evidenzia il progressivo ampliarsi della sua maniera, dal libro di esordio (*Le mie poesie non cambieranno il mondo*) a *L'io singolare proprio mio*. La seconda parte passa in rassegna i sette poemetti pubblicati da Cavalli tra il 2002 e il 2013. La terza parte procede a una lettura ravvicinata di *Datura*, un componimento complesso, articolato in dieci stanze, caratterizzato da una tramatura di riferimenti alla raccolta poetica *Pigre divinità e pigra sorte* (2006). In particolar modo, l'analisi fa emergere la natura metaletteraria del poemetto che porta a maturazione la riflessione della poetessa in merito ai limiti, alle ambagi e alla seduzione del linguaggio, «venefico e inebriante» al pari del fiore di datura.

Abstract in inglese

This essay analyses Patrizia Cavalli's long poem *Datura*, which was published in the catalogue of a Turin art exhibition of 2011 and was later included in the 2013 collection of the same name. The first part examines the role of short forms in Cavalli's poetry and highlights the progressive broadening of her style, from her debut book (*Le mie poesie non cambieranno il mondo*) to *L'io singolare proprio mio*. The second part takes into consideration the seven long poems published by Cavalli between 2002 and 2013. The third and final part provides a close reading of *Datura*, a complex composition divided into ten stanzas, characterized by a series of references to Cavalli's poetry collection *Pigre divinità e pigra sorte* (2006). In particular, the analysis highlights the metaliterary nature of the poem, which represents the final step of the poet's reflection on the limits, embarrassments, and seduction of language, "poisonous and intoxicating" like the datura flower.

Parole chiave

Patrizia Cavalli, poesia italiana del Novecento, forme brevi

1. *Le forme brevi e la fortuna critica di Patrizia Cavalli*

Nell'agosto del 1973 Patrizia Cavalli, all'età di ventisei anni, fece il suo esordio sulle pagine di «Paragone»¹²⁹. Le *Sei poesie* ivi pubblicate rappresentano una scelta di quello che viene definito da Cesare Garboli, in sede di presentazione, «un già vasto canzoniere in continua crescita»¹³⁰.

In effetti, la metà dei componimenti si rivolge a un *tu* oggetto di amorose invettive, una donna «spergiura» e distante, caratterizzata da un'incurabile «mancanza di allegria», con la quale l'io poetante condivide, senza eccessiva partecipazione, la vita quotidiana. Nelle due poesie più riuscite, Patrizia Cavalli raggiunge una notevole densità espressiva, dando vita a un epigramma di stampo vagamente archilocheo («Che mi importa del tuo naso gonfio. | Io devo pulire la casa») e una feroce demistificazione del silenzio dell'amata:

Qualche volta un silenzio può essere
apparenza di più vasti pensieri
che non possono aprirsi
alla cadenza di una voce giornaliera.
Ma questo non è il tuo caso 5
cara mia: il tuo caso è soltanto

* Nel corso del saggio indicherò le opere di Patrizia Cavalli con le seguenti sigle: *C* = *Il cielo* [1981] in *Poesie*, pp. 59-130; *D* = *Datura*, Torino, Einaudi, 2013 («Collezione di Poesia» n. 414); *IS* = *L'io singolare proprio mio* [1992] in *Poesie*, pp. 131-244; *PD* = *Pigre divinità, pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006 («Collezione di Poesia» n. 347); *PM* = *Le mie poesie non cambieranno il mondo* [1974] in *Poesie*, pp. 3-58; *Poesie* = *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992 («Collezione di Poesia» n. 233); *SAT* = *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999 («Collezione di Poesia» n. 280); *VM* = *Vita meravigliosa*, Torino, Einaudi, 2020 («Collezione di Poesia» n. 477). Il presente lavoro prende le mosse da un seminario che ho tenuto insieme a Beatrice Di Pietrantonio su invito della collega e amica Cecilia Bello nell'ambito del Laboratorio di poesia italiana contemporanea «Con gli occhi del linguaggio» (Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia. Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, 21 maggio 2025). Ringrazio entrambe ed Emanuele Dattilo per le nostre discussioni sulla poesia di Patrizia Cavalli.

¹²⁹ La monografia di Rosalia Gambatesa, *Ormai è sicuro, il mondo non esiste. La poesia di Patrizia Cavalli. 1974-1992*, prefazione di Elsa Chaarani Lesourd, introduzione di Laura Toppan, Bari, Progedit, 2020, oltre un'esauritiva bibliografia degli scritti e delle interviste (pp. 253-258), presenta un'utile scheda biografica (pp. 223-250). Il volume costituisce un importante punto di riferimento per gli studi su Patrizia Cavalli. La scelta di limitare l'indagine alle prime tre raccolte e al poemetto *Tre risvegli* lascia aperto lo spazio per un approfondimento della seconda stagione della poesia di Cavalli, poco indagata, complessivamente, dalla critica.

¹³⁰ Patrizia Cavalli, *Sei poesie* in «Paragone. Letteratura», XXIV, 282, agosto 1973, pp. 73-75. I componimenti, tutti ripubblicati nella raccolta di esordio *Le mie poesie non cambieranno il mondo* senza varianti rispetto alla prima edizione, sono: «Quando ricerco il suono» (*PM*, p. 28); «La maledizione che era a te riservata» (*PM*, p. 27); «Quante tentazioni attraverso» (*PM*, p. 53); «Qualche volta un silenzio può essere» (*PM*, p. 25); «Che mi importa del tuo naso gonfio» (*PM*, p. 29); «Dolcissimo è rimanere» (*PM*, p. 55). Nel numero del gennaio-febbraio 1974 di «Nuovi Argomenti», Patrizia Cavalli pubblicò ulteriori *Quattro poesie*, di minore impatto e, anche per questo, destinate a non venire incluse in nessuno dei suoi libri: Patrizia Cavalli, *Quattro poesie*, «Nuovi Argomenti», n.s., 37, gennaio-febbraio 1974, pp. 16-17. I componimenti in questione appaiono ancora acerbi: è possibile che si tratti di poesie meno recenti rispetto a quelle pubblicate su «Paragone».

totale mancanza di allegria.

Il componimento presenta alcune delle principali caratteristiche della ‘maniera’ di Patrizia Cavalli: a) l’alternanza tra versi di andamento cantabile (che arieggiano metri regolari), e irregolari, volutamente duri quanto al ritmo; b) la suddivisione del componimento in due parti (vv. 1-4, 5-7), con lo sviluppo che contraddice la premessa; c) la tendenza alla riflessione di stampo aforistico; d) la presenza di una rima (in questo caso interna) che evidenzia la *pointe* finale.

Tra i poeti e le poetesse che comparvero nel corso di quell’anno sulle pagine di «Paragone» (Sergio Solmi, Marco Forti, Enrico Scialoia, Marcello Marciani, Mario Luzi, Giovanni Giudici, Gabriella Leto, Rossana Ombres), Patrizia Cavalli è la più giovane e la sola esordiente insieme a Gabriella Leto¹³¹. La pubblicazione presso la prestigiosa rivista romana con la presentazione di un critico affermato fu resa possibile dall’interessamento di Elsa Morante che, tra schermaglie e affettuosi rimbrotti, da qualche tempo stava incoraggiando Cavalli nella sua attività poetica¹³². Cesare Garboli, nella già menzionata presentazione, evidenzia il ruolo svolto dalla frequentazione di Morante e Sandro Penna nel rafforzare la «vocazione» della giovane poetessa, trasferitesi dalla nativa Todi a Roma cinque anni prima¹³³:

¹³¹ Sergio Solmi, *Quattro poesie*, «Paragone. Letteratura», XXIV, 276, febbraio 1973, pp. 9-11; Enrico Scialoia, *ivi*, pp. 52-54; Marcello Marciani, *Due poesie*, «Paragone. Letteratura», XXIV, 278, aprile 1973, pp. 79-81 (con una breve nota finale firmata G. R.); Emanuele Carnevali, *Cinque poesie*, «Paragone. Letteratura», XXIV, 280, giugno 1973, pp. 79-88 (poesie in inglese seguite dalla traduzione in italiano e da un breve saggio di Guido Fink dal titolo: *Le bugie colorate di Carnevali*); Mario Luzi, *Brani di un mortale duetto*, «Paragone. Letteratura», XXIV, 282, agosto 1973, pp. 53-56; Giovanni Giudici, *Gli abiti e i corpi*, «Paragone. Letteratura», XXIV, 284, ottobre 1973, pp. 83-86; Gabriella Leto, *Poesie*, *ivi*, p. 102; Rossana Ombres, *Cinque poesie*, *ivi*, pp. 116-119.

¹³² Stando a quanto ricostruisce Gambatesa sulla base di numerose dichiarazioni dell’interessata, Patrizia Cavalli avrebbe sottoposto al giudizio di Elsa Morante un gruppo di circa quaranta poesie nell’autunno del 1972, ricevendone un giudizio favorevole nel corso di una memorabile telefonata («Sono felice Patrizia, sei una poeta»): Rosalia Gambatesa, *Ormai è sicuro, il mondo non esiste*, cit. pp. 34-35 e 226-229. La «leggenda originaria» in merito alla nascita della vocazione poetica di Patrizia Cavalli che, stimolata dalla bruciante domanda di Elsa Morante «Ma tu, insomma, che cosa fai?», avrebbe abbandonato le «poesie adolescenziali e inconsistenti» composte sino a quel momento per dedicarsi a «vere poesie» è discussa da Emanuele Dattilo (*Introduzione* in Patrizia Cavalli, *Il mio felice niente. 1974-2020*, a cura di Emanuele Dattilo, Torino, Einaudi, 2024, pp. v-vii); l’episodio, inoltre, è rievocato dalla stessa Cavalli in un testo dattiloscritto, inedito, dedicato al volume di poesie morantiane *Alibi* vd. *Album Morante*, a cura di Emanuele Dattilo, Torino, Einaudi, 2025, pp. 123-124.

¹³³ Sugli ambienti in questione si veda: Elena Porciani, *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, Roma, Carocci, 2024, pp. 234-239 (paragrafo *Giovani amici e un amico perduto*); vd. anche Graziella Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012, p. 233 e René de Ceccaty, *Elsa Morante. Una vita per la letteratura*, Vicenza, Neri Pozza, 2020, p. 268; per il rapporto tra Patrizia Cavalli e Elsa Morante: *Album Morante* cit., pp. 123-127. Quest’ultimo volume realizza l’idea di un «libro commemorativo» dedicato alla grande scrittrice affidato dagli altri amici di Elsa Morante proprio a Patrizia Cavalli la quale, pur non portando a termine il lavoro, aveva selezionato, amorevolmente, un’ingente quantità di materiali vd. *ivi*, p. VIII.

La Cavalli è un poeta di sicuro e maturo talento: non una promessa, ma un punto d'arrivo. Non un caso "interessante" ma un autore da ammirare. A chi somiglia? Solo a lei, naturalmente. Ma nessuna vocazione nasce da sola, e nessun linguaggio si forma da sé. Non si spiegherebbe lo stile oscuro e lucente della Cavalli, e quella ricchezza, appariscente anche da pochi versi, di oggetti comuni stranamente splendidi come rari e privilegiati gioielli, se non esistessero, vicino a lei, due poeti che le sono, almeno indirettamente, maestri: Elsa Morante e Sandro Penna.

Al di là delle allusioni a un apprendistato d'eccezione, la nota di Garboli descrive la poesia di Cavalli come l'adozione di uno «stile oscuro e lucente» per arricchire con venature metafisiche alcuni gozzaniani «oggetti comuni» (*l'anello*, *la ringhiera*, *la sedia*, *il bicchiere d'acqua*, *le lampade*, *il ventaglio*, le stanze umili della casa: *la cucina*, *il cesso*)¹³⁴. L'ossimoro richiama, in particolar modo, la sottile inquietudine che traspare nel componimento che apre la scelta:

Quando ricerco il suono
dell'anello contro una ringhiera
mi risponde una vertigine.

(...allora senza più anelli
le mie mani tornate al primo grido 5
della nascita, fasciate
dalla sola ebbrezza di potersi
posare su un bracciolo di una sedia,
sulle ginocchia incrociate).

La poesia si sviluppa a partire da due azioni quotidiane, svolte in sequenza: salire le scale per tornare a casa; posare gli anelli all'ingresso e sedersi su una sedia a riposare. Nel primo caso, il suono dell'anello strusciato capricciosamente contro la ringhiera durante la salita (per disturbare qualcuno?) evoca la morte (una caduta, forse volontaria, dalla tromba delle scale); nel secondo caso, le mani 'nude', posate sul grembo, rinviano al «primo grido della nascita». Spogliarsi degli anelli conduce la mente a ritroso, verso una condizione originaria apparentemente rimpiainta in realtà esorcizzata, come appare evidente mettendo a confronto la poesia del 1973 con uno straordinario componimento pubblicato diciannove anni più tardi:

¹³⁴ La poesia di Cavalli è stata più volte descritta come 'neocrepuscolare', vd. ad esempio: «Fin dall'esordio con *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974), Patrizia Cavalli ha rivelato, rispetto alla lirica coeva, una fisionomia particolarissima: affatto immune da tentazioni sperimentali [...], la sua poesia pare resuscitare, più nelle intenzioni e nella poetica che nel disporsi della scrittura, l'immaginario crepuscolare», Stefano Giovanardi, *Patrizia Cavalli* in *Poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, Milano, Mondadori, 2004, vol. II, p. 786.

Ah smetti sedia di esser così sedia!
 E voi, libri, non siate così libri!
 Come le metti stanno, le giacche abbandonate.
 Troppa materia, troppa identità.
 Tutti padroni della propria forma. 5
 Sono. Sono quel che sono. Solitari.
 E io li vedo a uno a uno separati
 e ferma anch'io faccio da piazzetta
 a questi oggetti fermi, soli, raggelati.
 Ci vuole molta ariosa tenerezza, 10
 una fretta pietosa che muova e che confonda
 queste forme padrone sempre uguali, perché
non è vero che si torna, non si ritorna
al ventre, si parte solamente,
*si diventa singolari*¹³⁵. 15

Proprio la fissità degli oggetti «fermi, soli, raggelati» (v. 9) — (le «giacche abbandonate», in particolare, potrebbero nascondere il ricordo dell'installazione *Tragedia civile* di Kounellis¹³⁶) — svela la natura illusoria di ogni nostalgia per le origini: dal ventre (parola ossessivamente presente nella poesia di Cavalli) si parte soltanto nel doloroso viaggio che rende singolari.

La raccolta di esordio, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, pubblicata da Einaudi nel 1974 con una dedica «A Elsa», è aperta da un epigramma talmente efficace da segnare la fortuna critica della poetessa¹³⁷:

Qualcuno mi ha detto
 che certo le mie poesie
 non cambieranno il mondo.

Io rispondo, che certo sì
 le mie poesie
 non cambieranno il mondo¹³⁸.

¹³⁵ *IS*, p. 193, corsivo mio.

¹³⁶ Jannis Kounellis, *Tragedia civile*, Napoli, Galleria Lucio Amelio, 1975 vd. Giorgio Di Domenico, «Una partecipazione che va trovata»: Jannis Kounellis, *Tragedia civile*, 1975, «Studi di Memofonte», 21, 2018, pp. 216-242.

¹³⁷ Sulla raccolta di esordio si veda: Rosalia Gambatesa, *Ormai è sicuro, il mondo non esiste* cit., pp. 33-75; Ead., *Cinquant'anni dalle poesie che non cambieranno il mondo*, «Nazione Indiana», 16 novembre 2024, <https://www.nazioneindiana.com/2024/11/16/cinquantanni-dalle-poesie-che-non-cambiano-il-mondo/> (ultima consultazione il 4 novembre 2025).

¹³⁸ *PM*, p. 5.

Il componimento prende spunto da un affettuoso invito, rivolto da parte di Elsa Morante, a non sopravvalutare la portata della propria poesia¹³⁹. Al di là di tale occasione ‘privata’, il primo emistichio lascia spazio a un’obiezione di carattere politico-morale, diffusa al tempo, in merito alla scarsa efficacia della poesia lirica nel *cambiare il mondo* – si pensi al «privatismo in poesia» difeso ironicamente da Montale nel componimento *Asor* (apparso in rivista e in volume nella primavera del 1973)¹⁴⁰. La seconda parte, invece, intende mostrare la natura superficiale e tautologica di una simile accusa.

La non-risposta diviene, quindi, un’implicita e sdegnosa dichiarazione di poetica, destinata a venire riportata nel titolo della raccolta (su suggerimento proprio di Elsa Morante)¹⁴¹. A partire da tale provocazione (espressione di una «vocazione aristocratica» molto morantiana¹⁴²) una parte della critica ha, un po’ pigramente, attribuito a Cavalli l’etichetta di poesia del disimpegno, messa in relazione con la «dissoluzione» delle inquietudini della neoavanguardia attuata da parte della generazione del ‘Pubblico della poesia’. Rosalia Gambatesa, invece, ha interpretato il titolo della raccolta come «una

¹³⁹ La notizia si ricava da un’intervista a Patrizia Cavalli del 2017 («Certo certo [...] era stata Elsa stessa a dirmi: guarda, non credere che le tue poesie cambieranno il mondo. Perché lei era così: da un lato ti esaltava, dall’altro ti diceva: non ti montare»), vd. Annalena Benini, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole. Patrizia Cavalli si racconta*, «il Foglio», 21 agosto 2017 <https://www.ilfoglio.it/magazine/2017/08/21/news/le-mie-poesie-sono-respiri-e-io-respiro-per-trovare-le-parole-149129/> (ultima consultazione il 4 novembre 2025). Di recente, Emanuele Dattilo ha pubblicato un passo di un manoscritto inedito nel quale la stessa Elsa Morante, nel presentare *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, confessa di essere lei «quell’anonimo qualcuno» della poesia eponima vd. *Album Morante* cit., pp. 124-125. Dalle implicazioni di tale cifrato botta e risposta a distanza prende le mosse uno studio di Beatrice Di Pietrantonio, di prossima pubblicazione, dedicato il complesso rapporto tra la poetessa e il femminismo ma anche per una lettura non usuale del suo scambio intellettuale con Elsa Morante.

¹⁴⁰ «Asor, nome gentile (il suo retrogrado | è il più bel fiore), | non ama il privatismo in poesia. Ne ha ben donde o ne avrebbe se la storia | producesse un quid simile o un’affine | sostanza, il che purtroppo non accade [...]», *Asor* (vv. 1-6) in Eugenio Montale, *Diario del ’71 e del ’72*, in *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 495. Due anni più tardi proprio il Montale di *Satura* verrà evocato da Berardinelli come apripista di una nuova stagione postmoderna che ha liquidato il dibattito in merito al rapporto tra poesia e rivoluzione: Alfonso Berardinelli, *Effetti di deriva* [1975] in Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*. Nuova edizione con le prefazioni di Alba Donati, Paolo Febbraro, Roma, Castelvichi, 2015, pp. 47-61 (la raccolta di Montale è citata alla p. 51).

¹⁴¹ Rosalia Gambatesa, *Ormai è sicuro, il mondo non esiste*, cit., p. 36 (la notizia si ricava da un’intervista di Camilla Valletti a Patrizia Cavalli dell’11 novembre 2006).

¹⁴² «Cercare conferma negli altri è quindi per Elsa Morante corruzione, significa non ascoltare la propria voce, perdere intimità con se stessi e proiettarsi all’esterno (la fama, il denaro, il consenso appunto), dove non è possibile non perdersi. La prima raccolta di Patrizia Cavalli si intitola *Le mie poesie non salveranno il mondo*, e ha già il tono polemico con le mosche cocchiere del ’68 [...] Naturalmente c’è intelligenza nel capire cosa si agiti nel nostro tempo, le idee e la politica; piuttosto, quello che è aristocraticamente superiore all’ideologia è che il comprendere il mondo possa tradursi in posizioni che poi divengono principi e alla fine slogan che non portano lontano [...] Anche qui, Patrizia Cavalli segue le tracce che a me pare Elsa Morante le preparava: una vocazione aristocratica [...]», Enrico Palandri, *Cavalli e Morante / La vita meravigliosa*, «Doppiozero», 6 ottobre 2020, <https://www.doppiozero.com/la-vita-meravigliosa> (ultima consultazione il 5 novembre 2025).

dichiarazione *ex silentio* di militanza, se si intende con tale parola una militanza poetica»¹⁴³, volta a «trasformare il mondo non con gli strumenti della politica ma con i propri strumenti linguistici»¹⁴⁴. Per rovesciare l'accusa, sempre in agguato, di una maniera sterile e vacua, Gambatesa rilancia il mito del valore trasformativo, sul piano esistenziale, della poesia cavalliana: «d'io cavalliano non cambierà, quindi, il mondo, ma grazie alla sospensione temporale generata dall'artificio poetico, cambierà il proprio essere nel mondo»¹⁴⁵.

Il secondo componimento del libro è altrettanto significativo. Si tratta di un epigramma incentrato sulla contrapposizione tra due termini astratti inaspettatamente impegnativi, *eternità* e *morte* (che completano la contrapposizione, altrettanto vertiginosa tra *poesia* e *mondo*):

Eternità e morte mi minacciano:
nessuna delle due conosco,
nessuna delle due conoscerò¹⁴⁶.

Riprendendo l'adagio epicureo («[la morte] non è nulla per noi, perché quando noi siamo, non c'è la morte, e quando c'è la morte, noi allora non siamo»)¹⁴⁷ Cavalli sottolinea il carattere immanente della propria poesia che esclude tanto il sogno dell'eternità (compresa la fama poetica) quanto il timore della morte. L'ossessione per l'immanenza si connota come una tensione verso l'oblio, effetto paradossale di una poesia incentrata sull'osservazione di un io, allo stesso tempo, vorace e fragile; si legga, a questo proposito, l'ultimo componimento del libro:

Poco di me ricordo
io che a me sempre ho pensato.
Mi scompaio come l'oggetto
troppo a lungo guardato.

¹⁴³ Rosalia Gambatesa, *Ormai è sicuro, il mondo non esiste*, cit., p. 40.

¹⁴⁴ Ivi, p. 38. Tale interpretazione, in fin dei conti, si avvicina a quella di Giorgio Manacorda, secondo il quale il titolo della raccolta «potrebbe far pensare ad un impegno politico, mentre l'impegno della Cavalli è "solo" nel tentativo di decifrare la vita di ogni giorno», Giorgio Manacorda, *Patrizia Cavalli in La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Roma, Castelvichi, 2024, p. 116.

¹⁴⁵ Rosalia Gambatesa, *Ormai è sicuro, il mondo non esiste*, cit., p. 40. Gambatesa riconduce, in particolare, il titolo *Le mie poesie non cambieranno il mondo* a un distico di Paul Celan («Le poesie non cambiano certo il mondo | ma cambiano l'essere nel mondo») e rinvia a un'intervista radiofonica nell'ambito della quale Cavalli chiarì che il titolo «era una provocazione, ma anche una forma di arroganza. Perché dire "le mie poesie non cambieranno il mondo" voleva dire il contrario. Cambiarlo, ma in maniera diversa, attraverso le parole. Non cambiandolo entrando nella dimensione della politica, (o quella roba lì)», Ead., *Cinquant'anni dalle poesie che non cambieranno il mondo*, cit.

¹⁴⁶ *PM*, p. 6.

¹⁴⁷ Epicuro, *Lettera a Menecio*, § 126, in Epicuro, *Scritti morali*, introduzione e traduzione di Carlo Diano, edizione a cura di Francesca Diano, Milano, Rizzoli, 2021, p. 61 cfr. anche *Massime Capitali* III.

Ritornero a dire
la mia luminosa scomparsa¹⁴⁸.

Con una scelta editoriale raffinata, il componimento viene riportato nella copertina del volume. Ne deriva una duplice negazione: una poesia che non cambia il mondo (nei termini, perlomeno, immaginati dai lettori del tempo), un io poetico che tende a scomparire perché oblia sé stesso nell'atto di scrivere versi. Si noti che la «luminosa scomparsa» evocata in chiusura della prima raccolta anticipa il «felice niente» che costituisce il cuore dell'ultimo libro, *Vita meravigliosa*:

Cosa non devo fare
per togliermi di torno
la mia nemica mente:
ostilità perenne
alla felice colpa di essere quel che sono,
il mio felice niente¹⁴⁹.

I 54 componimenti di *Le mie poesie non cambieranno il mondo* sono, perlopiù, piuttosto brevi. La *ratio* compositiva prevede l'alternanza di gruppi di testi di due, tre o quattro versi e di poesie più lunghe, dai sei ai venti versi. Tipici di una tensione verso la *brevitas* sono i distici, quasi sempre privi di rime¹⁵⁰, e le terzine, caratterizzate da una grande varietà di schemi metrici¹⁵¹. Uno dei modelli fondamentali è costituito da Sandro Penna che nelle *Poesie* del 1973 («l'unica raccolta pubblicata esattamente secondo la volontà»¹⁵² del poeta), nell'ambito di un libro dominato dai componimenti brevi, aveva da poco riproposto ai lettori distici di abbagliante densità¹⁵³ e terzine vicine, dal punto di vista stilistico, a quelle

¹⁴⁸ *PM*, p. 58.

¹⁴⁹ *VM*, p. 21.

¹⁵⁰ Ai distici Cavalli affida brevi frammenti diaristici: «Andrò dai miei amici andrò a cena | consolerò così la mia pena» (*PM*, p. 10); «Che m'importa del tuo naso gonfio. | Io devo pulire la casa» (*PM*, p. 29); «Mi darà la mano, mi dirà: | "ciao bella ci vediamo"» (*PM*, p. 32); «Sentirsi dire che la vita è crudele | è proprio una cosa da marciapiede» (*PM*, p. 34); «again again again | fallo di nuovo» (*PM*, p. 43).

¹⁵¹ Le terzine, caratterizzate da un ritmo tendenzialmente "cantabile", esprimono una sottile ironia, evidenziata dall'uso della rima; quanto agli schemi adottati, si nota una varietà nell'alternanza tra versi lunghi e brevi: A b A («Ma per favore con leggerezza | raccontami ogni cosa | anche la tua tristezza», *PM*, p. 14); A b a («Seguita la vita come prima | con gente in piedi, seduta | e che cammina», *PM*, p. 22); a a B («Sfacciata sprecata ingrassata | sedevi smisurata | a raccontare le tue malattie», *PM*, p. 46).

¹⁵² Raffaele Manica, *Introduzione* in Sandro Penna, *Poesie scelte e raccolte dall'Autore nel 1973*, Milano, Mondadori, 2019, p. VI; vd. anche: Roberto Dedier, *Nota all'edizione*, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, a cura e con un saggio di Roberto Dedier, cronologia a cura di Elio Pecora, Milano, Mondadori, 2017, pp. CXIV-CXLI e Id., *Sandro Penna: i libri e le carte*, ivi, pp. 909-1012, pp. 938-940. Molto importanti, per l'affermazione del poeta sulla scena letteraria, com'è noto, due volumi precedenti, apparsi entrambi presso Garzanti: *Poesie* (1957), insignito del premio Viareggio, e *Tutte le poesie* (1970), al quale venne assegnato il premio Fiuggi vd. Elio Pecora, *Cronologia*, ivi, pp. CXXVIII e CXXXIII.

¹⁵³ Mi limito a citare due capolavori, il primo dei quali risale al marzo 1946: «L'insonnia delle rondini. L'amico | quieto a salutarmi alla stazione», ivi, p. 79; «Amavo ogni cosa nel mondo. E non avevo | che il

di Cavalli¹⁵⁴. Alcuni distici, in particolare, ricorrono a rime bacciate volutamente facili e a un'ironia epigrammatica che anticipa quella di Cavalli. Mi limito a un solo confronto:

Oh se potessi io lo comprerei.
Solo così forse mi calmerei¹⁵⁵.

Andrò dai miei amici andrò a cena
consolerò così la mia pena¹⁵⁶.

Negli anni Patrizia Cavalli avrebbe letto ad alta voce o recitato a memoria i suoi componimenti brevi, caustici e taglienti, dando vita a performances di grande efficacia¹⁵⁷. Si consoliderà, in questo modo, il secondo elemento della vulgata: una poesia del disimpegno e del privato, caratterizzata da arguzia epigrammatica¹⁵⁸.

Il secondo libro, *Il cielo* (1981), presenta un maggior numero di poesie (67)¹⁵⁹. Complessivamente, distici e terzine sono presenti in una misura analoga a quella adottata in *Le mie poesie non cambieranno il mondo*¹⁶⁰, mentre alcuni componimenti si fanno

mio bianco taccuino sotto il sole», ivi, p. 91. La vicinanza al genere degli *haiku*, talora messa in campo a proposito di Cavalli (Rosalia Gambatesa, *Ormai è sicuro, il mondo non esiste*, cit., p. 44 e p. 47), come si nota in questi componimenti, è assai più stringente nel caso di Penna.

¹⁵⁴ «Goffamente beati, | da odore di caserma | si spogliano i soldati», ivi, p. 14; «Andassi anch'io per stracci. Avessi | anch'io vent'anni. Fossi | carino come te», ivi, p. 31; «La mano casta e odorosa di ferro | baciavo...E poi dall'officina un grido | lungo veniva a rapirmi la mano», ivi, p. 45; «Io nella rada seguivo un fanciullo incantato | solo di sé, fra rare luci. Io solo | tenevo il fanciullo sospeso nel mondo», ivi, p. 56; «Se torna il dolce miele sciroccale | lascivi si abbandonano ai gradini | della mia chiesa giovani animali», p. 67 (si noti l'assonanza interna al secondo verso *lascivi : gradini*); «Fischia alla sua porta o nel mio cuore | voleva nella notte egli rientrare | il tenero padrone senza chiave?», ivi, p. 77 (si noti l'assonanza tra secondo ed ultimo verso); «L'accusato non ha se non parole. | E talvolta non ha, anzi non vuole | sotto il sole le sole parole», ivi, p. 81; «È dolce piangere quando il cielo è sereno | e brillano le acque nei cantieri | della disperazione giovanile», ivi, p. 82; «Indi rivolto il viso verso il guanciale | sorrideva a se stesso, con beato | rossore», ivi, p. 104.

¹⁵⁵ Ivi, p. 130.

¹⁵⁶ *PM*, p. 10.

¹⁵⁷ Vd. ad esempio: https://www.youtube.com/watch?v=Ier_ODQ28Rs (Patrizia Cavalli al Festival Della Mente di Sarzana, 2011); <https://www.youtube.com/watch?v=LqiNyLGd7IU> (Patrizia Cavalli legge sue poesie a Incroci di Civiltà, Venezia, 2 aprile 2014) (in entrambi i casi l'ultima consultazione è del 4 novembre 2025).

¹⁵⁸ Il giudizio espresso nella scheda dedicata a Patrizia Cavalli nel volume *Il pubblico della poesia* è da questo punto di vista emblematico: «Quelle della Cavalli sono poesie che bruciano in un attimo, nell'attimo, come piccoli fuochi»: Franco Cordelli, *Schedario* in Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, cit., p. 287, corsivo dell'autore.

¹⁵⁹ Sulla raccolta: Rosalia Gambatesa, *Ormai è sicuro, il mondo non esiste*, cit., pp. 77-135.

¹⁶⁰ Ai quattro distici presenti in *Le mie poesie non cambieranno il mondo* ne corrispondono altrettanti nella nuova raccolta: «Ti ho sfidato con una parolaccia, | tu mi hai risposto illesamente dama», *C*, p. 62; «Ti ho appena toccato e ti ho già tradito. | Non incolpare me, incolpa il mio vestito», *C*, p. 71; «Fingo di aspettarti per ingrandire i minuti. | E fai bene a non venire», *C*, p. 81; «Quanti saluti prima di partire! | Come faccio a morire!», *C*, p. 113. In *Il cielo* le terzine sono otto, di contro alle sette della raccolta precedente, mentre più parco risulta il ricorso alle rime: «Ti odio perché non ti amo più, | perché non posso perdonarti | di non riuscire più ad amarti» (*C*, p. 64); «Che tu ci sia o non ci sia | ormai è la stessa cosa, | comunque sia ho la nostalgia», *C*, p. 78; «Non giochi più, mangi soltanto, | ma il tuo collo rimane piccolo. | E hai tante pulci!»

notevolmente più estesi, talora dando spazio a una sintassi più complessa (compaiono per la prima volta periodi lunghi, sino a 18 versi). La raccolta tiene insieme l'espressione di un doloroso desiderio, esteso a più figure femminili «illesamente damo», seducenti e distaccate (anche se talora disponibili), e l'aspirazione a una profonda serenità simboleggiata dall'immagine ricorrente del cielo e delle nuvole¹⁶¹. La dedica alla gatta Okapi Bandierina, figlia di Caruso Mandulino, un gatto di Elsa Morante, è seguita da un distico che sembra riferirsi, ambigualmente, tanto all'amato animale quanto alla stessa Elsa:

Tu non sei mai stata sentimentale
e io per amore voglio assomigliarti¹⁶².

Si tratta di una traccia volutamente labile. Il complesso rapporto con Elsa Morante, infatti, sarà tematizzato in termini esplicitati soltanto molti anni più tardi, nella poesia *Con Elsa in Paradiso*, pubblicata nell'ultima raccolta¹⁶³. Il componimento in questione ribadisce in termini malinconici e sognanti quanto viene testimoniato in una lettera che Franco Serpa indirizza da Trieste a Elsa Morante il 21 novembre 1980:

E sempre a proposito della tua autorità morale e intellettuale, parlando di Patrizia sono stato frainteso, o mi sono espresso male. Non ho detto che «Patrizia ti resiste», e come potevo? Patrizia ti vuole bene con una fedeltà senza incrinature. Io ho detto, e ne sono persuaso, che Patrizia (forse perché ti comprende meglio di quel che io non possa) sa restare serena e di animo oggettivo in presenza di una tua reazione severa. Ma la sua serenità non è «resistenza»! È anzi prova di affetto e di fiducia in te: quella prova che io non sempre so darti¹⁶⁴.

Ne *Il cielo* l'inseguimento di figure sfuggenti, l'attrazione e la repulsione per il vuoto, si uniscono a pagine diaristiche, caratterizzate dall'efficace messa in poesia di una malinconia quotidiana, umorale e sognante. Allo stesso tempo, Cavalli propone un

(C, p. 84); «Io sono in dipendenza e in penitenza | del trucco geloso | pieno di gelo» (C, p. 95); «Un lago mi sorprende all'improvviso, | l'aria più fresca e l'acqua instupidita | come i miei occhi ondeggiati e persi» (C, p. 116); «L'acqua d'ombra distolta dai riposi | corsa stellata addosso al proprio cerchio | quasi mi tocca ma non mi toccherà» (C, p. 117); «Dopo anni di tormenti e pentimenti | quello che scopro e quello che mi resta | è una banalità fresca e indigesta» (C, p. 124); «Due ore fa mi sono innamorata. | Tremo d'amore e seguito a tremare, | ma non so bene a chi mi devo dichiarare» (C, p. 129).

¹⁶¹ Sulla raccolta si vd.: Damiano Sinfonico, *Il Cielo di Patrizia Cavalli (1981)* in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di Sabrina Stroppa, vol. I, Lecce, Pensa multimedia, 2016, pp. 21-34; Rosalia Gambatesa, *Il teatro del tempo nel Cielo di Patrizia Cavalli* in *Tempora. I tempi verbali del racconto*, vol. II, *Atti del Seminario permanente di narratologia*, Milano, 20-22 ottobre 2021, a cura di Francesco de Cristofaro, Paolo Giovannetti e Giovanni Maffei, Milano, Biblion, 2024, pp. 181-197.

¹⁶² C, p. 59.

¹⁶³ VM, pp. 15-17. La poesia viene scelta da Elena Porciani per chiudere la sua «biografia intellettuale di Morante»: *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, cit., pp. 299-300.

¹⁶⁴ *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniela Morante, con la collaborazione di Giuliana Zagra, Torino, Einaudi, 2012, p. 548 (lettera n. 496).

autoritratto ironico, non privo di un vitale affetto nei confronti di sé stessa – una postura diametralmente opposta all’odio di sé che caratterizza frequentemente il soggetto lirico della tradizione. Proprio a due componimenti brevi, Cavalli affida l’ultimo ‘ritratto’ del libro. La prima poesia, costituita da due distici a rima baciata, sintetizza il nesso tra carattere-destino-poetica:

A metà strada fra grazia e disgrazia
il mio sguardo non spazia
oltre i tetti di ogni mattino,
oltre lo stupido celestino¹⁶⁵.

Proprio perché incapace di guardare oltre l’immanenza e il quotidiano l’io poetante è sospeso tra due estremi o meglio due fasi ricorrenti, stati di *grazia* e stati depressivi (*disgrazia*). La seconda poesia, una terzina chiusa da una rima baciata volutamente facile, ripropone il tema dell’amore tardo-adolescenziale, innamorato di sé stesso (con un ricordo, forse, non solo di Penna ma dell’aria *Non so più cosa son, cosa faccio* delle *Nozze di Figaro*):

Due ore fa mi sono innamorata.
Tremo d’amore e seguito a tremare,
ma non so bene a chi mi devo dichiarare¹⁶⁶.

Il cielo costituisce un dittico con *Le mie poesie non cambieranno il mondo*. Una sorta di ‘secondo tempo’ di una poesia che mette progressivamente a fuoco le dinamiche amorose, destinate a venire pienamente descritte in *Sempre aperto teatro*.

Nel 1992, al momento di ripubblicare i primi due libri Patrizia Cavalli aggiunge quella che la quarta di copertina definisce «una nuova, più ampia raccolta», *L’io singolare proprio mio* (99 componimenti)¹⁶⁷. Il nuovo canzoniere ricorre, al pari de *Il cielo*, all’alternanza tra poesie brevi, di due, tre quattro versi, e poesie più ampie e articolate, talora indicate con un titolo. La novità è costituita dalla suddivisione della materia in quattro sezioni e dalla presenza di un poemetto eponimo di 156 versi.

Il poemetto in questione, *L’io singolare proprio mio*, prosegue la sfida lanciata con i sei versi di «Le mie poesie non cambieranno il mondo». Il lungo ragionamento si apre, infatti, con l’intento di rispondere alle accuse di egocentrismo e narcisismo mosse da «amici e conoscenti» (una pluralità anonima che sostituisce la figura di Elsa Morante)¹⁶⁸:

¹⁶⁵ C, p. 128.

¹⁶⁶ C, p. 129.

¹⁶⁷ Sulla raccolta: Rosalia Gambatesa, *Ormai è sicuro, il mondo non esiste*, cit., pp. 137-191.

¹⁶⁸ La taccia di narcisismo, al pari dell’accusa di disimpegno, è stata mossa da alcuni critici alla poesia di Cavalli; ad esempio, Gianluigi Simonetti raggruppa Renzo Paris, Alda Merini, Dario Bellezza, Attilio

A tutti quegli amici e conoscenti
 che con dolcezza e spesso con furore
 mi dicono: «Ma insomma, basta, smettila,
 parli sempre di te, ti ami troppo,
 non fai nient'altro che dire io, io,
 guardati intorno esistono anche gli altri,
 non sei la sola a questo mondo
 che pensa e sente, soffre e si tormenta!»
 ora rispondo¹⁶⁹.

A tale premessa segue un'apologia in versi che si evolve in una pugnace dichiarazione di poetica. Il poemetto, infatti, nelle sue tredici stanze, riconduce l'attenzione verso sé stessa, rubricata come «insana» da parte dei detrattori (v. 11), alla necessità di trovare un oggetto di osservazione, «un esempio qualunque della specie» (v. 14). L'io, allora, è al contempo «io grammaticale» (v. 16) e un «io carnale» (v. 18), spesso sofferente a causa della «pressione bassa» (v. 30). Proprio il nudo dolore (meramente fisiologico) permette un'osservazione *esterna* del proprio io, priva di quel compiacimento di cui la poetessa si reputa accusata a torto:

Ecco il dolore, questo restare fuori
 senza poter tornare, crosta gelata
 che seguita a gelare. [...] ¹⁷⁰

Una volta rivendicata la dimensione creaturale della propria poesia, Cavalli prosegue passando in rassegna (in termini vagamente buddhisti) gli inadeguati candidati a costituire il proprio io autentico. Non possono essere considerati «l'io singolare proprio mio» del titolo né l'esperienza della sofferenza (vv. 57-69), né il «parlottare fitto» con sé stessa nella casa deserta (vv. 70-80), né la passione «insana» per «il gioco delle carte» (vv. 81-87), né i propri amori «sbagliati» (vv. 95-101), né «l'ozio ipocondriaco» (v. 102), né l'ostinazione nel non volersi rassegnare a un lavoro stabile (vv. 109-113), né l'incessante monologo interiore (vv. 114-121) e nemmeno l'instancabile esercizio della parola poetica (vv. 122-128).

Si tratta, a ben vedere, di un elenco per via negativa di alcuni dei principali temi della sua poesia. Il dubbio terribile che tale elencazione intende far balenare è che tali imperfette manifestazioni dell'io siano da ricondurre a mere contingenze connesse col

Lolini, Carlo Bordini e, appunto, Patrizia Cavalli per la comune illusione di «autosufficienza espressiva» e per la tendenza al narcisismo: «Va in scena un io narcisista e anarchico, che si denuda, che si espone e si dà fuoco in pubblico», Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesie nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 162 (più avanti la poesia di Cavalli viene definita «individualistica e anarchica», *ivi*, p. 182).

¹⁶⁹ *IS*, p. 216.

¹⁷⁰ *IS*, p. 218.

corpo e i suoi meccanismi (come l'oppressione della «cintura elastica Gibaud» che scatena un odio apparentemente incomprensibile nei confronti di Roma e dei suoi abitanti, vv. 141-151).

L'ultima stanza del poemetto costituisce una sorta di epigramma con il quale la poetessa sfida i suoi detrattori:

fosse paura di perdersi nel niente,
 fosse mammerda e fosse anche cacazzo,
 non è forse espiazione sufficiente
 avere sempre a dosso questa blatta?
 Siate felici voi, se vi si stacca¹⁷¹.

Scrivere a partire dal proprio io grammaticale-carnale rappresenta una scelta inevitabile e, allo stesso tempo, il segno di una condanna universale.

Il poemetto *L'io singolare proprio mio* mostra la capacità di Cavalli di alternare ai componimenti densi ed epigrammatici più ampi ragionamenti in versi (una sempre più evidente «tendenza al poemetto»¹⁷²). Si tratta di una caratteristica che le quarte di copertina inquadrano con sempre maggiore chiarezza a partire da *Sempre aperto teatro* (1999). La raccolta, per la prima volta, si incentra su un singolo rapporto sentimentale, ormai maturo (la poetessa ha superato i cinquant'anni) con un *tu* al quale sono indirizzati la maggior parte dei componimenti. Il tema, a sua volta, è ricondotto all'isotopia della rappresentazione teatrale. Il teatro in questione è tanto la casa, condivisa con la «donna imponente» amata e odiata, quanto la poesia stessa. Nel secondo caso, paradossalmente, la scena risulta vuota perché l'amore svela la sua natura di «ornato nulla»:

La scena è mia, questo teatro è mio,
 io sono la platea, sono il foyer,
 ho questo ben di dio, è tutto mio,
 così lo voglio vuoto,
 e vuoto sia. Pieno solo del mio ritardo¹⁷³.

La quarta di copertina evidenzia tale inedita «profondità architettonica» che si unisce, completandola, con l'usuale «devità epigrammatica»:

¹⁷¹ *IS*, p. 221.

¹⁷² «Se in *Sempre aperto teatro* sembrava quasi una replica in tono minore o a tratti un'esplicitazione un po' didattica del lontano e felice esordio, in *Pigre divinità e pigra sorte* (uscito ora per Einaudi) potremmo leggere un'ampia, articolata summa che non di rado ritrova le misure piene e perfette del *Cielo*, per contaminarle poi con quella tendenza al poemetto già rivelatesi nell'*Io singolare proprio mio*», Matteo Marchesini, *Una pigrizia astuta* [2006] in *Poesia senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, Roma, Gaffi, 2012, p. 81.

¹⁷³ *ST*, p. 59.

[...] Nelle prime quattro sezioni di questo nuovo libro di Patrizia Cavalli [...] si delinea un vero e proprio canzoniere con un andamento narrativo e ciclico [...] Una raccolta inconsueta per l'autrice, forse una svolta nella sua opera, che aggiunge profondità architettonica alla sua poesia senza nulla togliere alla forza e levità epigrammatiche.

La quarta di *Pigre divinità e pigra sorte* (2006) contrappone la maniera originaria (le «poesie epigrammatiche») alla novità rappresentata da «monologhi sempre più ragionati»:

[...] [Patrizia Cavalli], pur somigliando sempre a se stessa, sviluppa ora un'attitudine riflessiva di genere filosofico intorno ai misteri di ciò che solo in apparenza è chiaro [...] Le poesie epigrammatiche diminuiscono a vantaggio di monologhi sempre più ragionati.

Datura (2013) viene descritto come un libro nel quale «le poesie brevi» sono destinate a sorreggere e ad accompagnare i componimenti lunghi:

In questa nuova raccolta le poesie brevi hanno la funzione di un coro che, con voci intonate e a volte discordi, si muove attorno alle composizioni più ampie, tra cui il poemetto in forma drammatica *Tre risvegli* e la lunga poesia di chiusura che dà il titolo al libro.

Vita meravigliosa (2020), infine, viene presentata come l'alternanza di «fulminei epigrammi» e «monologhi [...] quasi teatrali»:

[...] *Vita meravigliosa* rappresenta una summa della poesia di Patrizia Cavalli, attraverso le ossessioni ricorrenti, i temi e i molteplici registri stilistici che la caratterizzano. Insieme ai molti fulminei epigrammi, comici o filosofici (spesso le due cose insieme), compaiono i monologhi ipocondriaci, quasi teatrali, oltre alle tante poesie d'amore, e un breve poemetto, *Con Elsa in Paradiso* [...]

Le quarte di copertina registrano, dunque, la progressiva messa a fuoco, da parte della critica, della poesia di Patrizia Cavalli, non più riducibile, come agli esordi, alla sola predilezione per la *brevitas*¹⁷⁴. Come sintetizzava Alfonso Berardinelli in un denso profilo dedicato alla poetessa nel 2001:

La lingua poetica della Cavalli è capace di enunciazioni dirette come strali e di labirintici arabeschi sintattici. [...] C'è nella Cavalli un'attitudine intellettuale e prosastica, o meglio un gusto del recitativo, ironicamente argomentante in tutta serietà, che si è rivelato in raccolte più recenti [...] e in componimenti molto ampi e articolati¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Si vedano le considerazioni di Rosalia Gambatesa, *Ormai è sicuro, il mondo non esiste*, cit., pp. 43-48 che rinvia alle recensioni e ai saggi che hanno discusso la cifra stilistica della brevità nella poesia di Patrizia Cavalli.

¹⁷⁵ Alfonso Berardinelli, *La poesia* in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. I, Milano, Garzanti, 2001, pp. 117-183, citazione alla p. 161-163. Il giudizio è ribadito da Enrico Testa: «La vicinanza e il distacco, il desiderio e il tradimento, l'«assenza mia» e il «sospetto del paradiso» sono analiticamente descritti, in scansione quasi quotidiana, da una voce monologante e ironica che, passando da formule

Il sempre più evidente gusto per il recitativo, la presenza di una riflessione filosofica (sia pure venata di ironia) impone di riconsiderare la levità epigrammatica degli esordi da una nuova prospettiva. Si pensi a Enrico Testa che nella sua antologia dedicata ai poeti italiani degli anni 1960-2000 registrava «i numerosi riferimenti scenici e la forma del recitativo» caratteristiche di una maniera più recente della poetessa ed espressione, al contempo, di un «intendimento conoscitivo rivolto ai fenomeni della percezione» sotteso a tutta la sua produzione¹⁷⁶. O ancora alla scheda approntata da Giancarlo Alfano per la coeva antologia *Parola plurale* che, pur senza eccessive aperture di credito nella poesia di Cavalli¹⁷⁷, descriveva accuratamente le caratteristiche della sua metrica¹⁷⁸.

Negli stessi anni Giorgio Agamben, in un denso saggio dedicato alla poetessa, evidenzia l'eccezionalità della lingua poetica di Cavalli «straordinariamente fluida e quotidiana» pur essendo, allo stesso tempo, ricca, sul piano prosodico, di «cesure e staccati»¹⁷⁹. In una lingua siffatta le due polarità tipiche della poesia occidentale, l'inno, «il cui contenuto è la celebrazione», e l'elegia «il cui contenuto è il lamento», «si identificano e confondono senza residui». Ne consegue un vitale paradosso: «quest'«io singolare proprio mio» compie [...] il supremo miracolo di inaugurare un campo trascendentale senza io né coscienza, dischiude il «c'è» di un'ontologia brutale e allucinata, qualcosa come un paesaggio etico primordiale, dove nessuna psicologia e nessuna soggettività potranno mai penetrare e dove, sopravvissuto alla sua estinzione, pascola distratto il grande rettile giurassico della poesia»¹⁸⁰.

Di recente Emanuele Dattilo, nell'introdurre la sua intelligente antologia delle poesie di Cavalli, identifica e descrive un duplice movimento nel percorso conoscitivo della poetessa:

epigrammatiche a ampie giravolte sintattiche, varia, riprende e interroga il suo tema prediletto», Enrico Testa, *Patrizia Cavalli in Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005, p. 297.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ In quello stesso volume, Paolo Zublena definisce la «autoindulgente finzione di immediatezza» di Patrizia Cavalli come l'«estrema propaggine della chiusura egotica dell'io lirico tradizionale», Paolo Zublena, *Il domestico che atterrisce. La tematizzazione del quotidiano nella poesia di oggi*, in *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano et al., Roma, Sossella, 2005, p. 56.

¹⁷⁸ «La tradizione è attiva anche nella ripresa dell'invettiva e dell'epigramma, in ispecie della clausola epigrammatica. La predilezione per il distico e per la *pointe* finale o comunque per una certa *brevitas* fulminante è peraltro irrobustita dalla varietà delle soluzioni che possono variare dall'infittirsi delle rime e in genere della densità omofonica alla chiusura con battuta arguta dopo un *andante* descrittivo», Giancarlo Alfano, *Patrizia Cavalli*, ivi, pp. 157-160, cit. alla p. 159.

¹⁷⁹ Giorgio Agamben, *L'antielezia di Patrizia Cavalli* in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, con un saggio di Andrea Cortellessa, Roma, Quodlibet, 2021, pp. 225-227, cit. a p. 226. Il saggio, già pubblicato in italiano nella prima edizione di *Categorie italiane*, Roma-Bari, Laterza, 2010, era apparso, in francese, come prefazione a Patrizia Cavalli, *Mes poèmes ne changeront pas le monde*, préface de Giorgio Agamben, traduit de l'italien par Danièle Faugeras et Pascale Janot, Paris, Des Femmes, 2007.

¹⁸⁰ Agamben, *L'antielezia di Patrizia Cavalli* cit., p. 227.

In Patrizia c'è un doppio movimento della conoscenza, che è evidente soprattutto nelle sue poesie d'amore: c'è da un lato la via del ragionamento, avvocatesca, che vuole indagare il proprio oggetto nel dettaglio, quasi scientificamente, che lo vuole circoscrivere e definire con esattezza; e poi c'è l'altra via, più impaziente e immediata, che spinge Patrizia a mescolarsi subito con le cose, per contemplarle da dentro, in una sorta di reciproca tenerezza [...] Da questa doppia simultanea pretesa, in fin dei conti impossibile da realizzare – *conoscere* e insieme *essere* ciò che si conosce –, nasce tutta la forza della poesia di Patrizia¹⁸¹.

Piuttosto che un pigro osservare la nudità dell'essere, si tratta di un «processo estatico» che adotta l'*io* grammaticale-carnale quale «porta di uscita»:

Che sia «grammaticale» o «carnale», o persino che sia «l'io singolare proprio mio», è tutto fuorché un *io* psicologico, schiacciato tra *Es* e *Super-Io*. Dire «io» non significa nominare una sostanza chiusa inscalfibile, che ha una sua data di nascita e che si fa avanti nella vita avanzando nel proprio tempo biografico. No, l'*io* è la porta d'uscita¹⁸².

L'interpretazione di Dattilo restituisce un nesso affascinante tra tale tensione estatica e la vocazione autentica della poetessa per l'immanenza:

Patrizia [...] come la propria lingua, era e sempre restava esattamente lì dove era. Non c'erano mai infingimenti: che fosse al mare o a casa propria, che fosse in automobile o in un paesaggio campestre, Patrizia era sempre totalmente dov'era, attenendosi all'apparenza¹⁸³.

Tra i passi che Dattilo allega in favore della sua interpretazione della poetica di Cavalli figurano i versi centrali del poemetto *Datura*, al quale dedicherò la parte conclusiva del presente saggio.

2. I poemetti di Patrizia Cavalli (2002-2013)

La pubblicazione di *Poesie* (1974-1992) e di *Sempre aperto teatro* segnarono la consacrazione di Patrizia Cavalli. Tradotte in inglese e in francese, rispettivamente, nel 1998 e nel 2002¹⁸⁴, le due raccolte la collocarono stabilmente tra i poeti più significativi della sua

¹⁸¹ Emanuele Dattilo, *Introduzione*, cit., p. XII.

¹⁸² Ivi, p. XIII, corsivo dell'autore.

¹⁸³ Ivi, p. X. Un'interpretazione analoga è proposta da Matteo Marchesini nella già citata recensione a *Pigre divinità e pigra sorte*: «Nel sogno di abbandonare se stessi gli altri e le cose a un lusso soavemente dilapidatorio, rispunta ancora una volta la lotta inesausta con il tempo a cui ci ha abituato questa autrice: che nello *spreco* vede appunto l'unico modo per recuperare una "mortale immortalità", per stare nel mondo senza affannarsi a possedere e dunque senza essere sconfitti, umiliati, senza farsi costruttori di porte serrature prigionieri in cui guardare e guardarsi», Matteo Marchesini, *Una pigrizia astuta*, cit., p. 84, corsivo dell'autore.

¹⁸⁴ *My poems will not change the world: selected poems, 1974-1992*, edited by Barry Callaghan and Francesca Valente, Toronto, Exil Editions, 1998; *Toujours ouvert théâtre*, traduit de l'italien avec la collaboration de

generazione. Presente nelle principali antologie della poesia italiana contemporanea¹⁸⁵, Cavalli moltiplicò, negli anni Duemila, le pubblicazioni con plaquette, libri d'arte¹⁸⁶, tre ampie raccolte, un notevole libro di prose, una felice sperimentazione sul versante della poesia per musica¹⁸⁷. Nello stesso periodo si moltiplicano letture pubbliche, collaborazioni con artisti, interviste¹⁸⁸.

Dopo l'esperimento di *Sempre aperto teatro* i libri poetici di Cavalli tornano alla forma messa a punto in *L'io singolare proprio mio*: un'alternanza di testi brevi e poesie più ampie, con un'organizzazione della materia (eterogenea) per sezioni¹⁸⁹.

Nel caso di *Pigre divinità e pigra sorte* (2006) e *Datura* (2013) la poetessa fa confluire nelle raccolte sette poemetti, sei dei quali comparsi in sedi editoriali autonome:

- 1) ***Aria pubblica* (2002)**
 - «MicroMega», 3, 2002
 - altre edizioni: *La Guardiania*, Roma, Nottempo, 2005 («I sassi»), pp. 16-22; *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006 («Collezione di poesia» n. 347), pp. 25-28
- 2) ***La Guardiania* (2005)**
 - *La Guardiania*, cit., pp. 5-15
 - altre edizioni: *Pigre divinità e pigra sorte*, cit., pp. 108-113
- 3) ***Tre risvegli. Atto unico in tre scene* (2009)**
 - libretto d'opera, commissionato dal Music Theatre Transparant di Anversa, 2009
 - *Datura*, Torino, Einaudi, 2013 («Collezione di poesia» n. 414), pp. 40-68
- 4) ***La patria* (2010)**
 - Festival dei Due Mondi di Spoleto 2008 (serata di letture «Patria mia»)

l'auteur et présenté par René de Ceccatty, Paris, Éditions Payot & Rivage, 2002. Per l'elenco completo delle traduzioni (aggiornato al 2020) vd. Rosalia Gambatesa, *Ormai è sicuro, il mondo non esiste*, cit., p. 255.

¹⁸⁵ Le antologie che, dal 1975 al 2020, presentano testi di Patrizia Cavalli, stando al censimento di Gambatesa, sono diciannove, vd. Rosalia Gambatesa, *Ormai è sicuro, il mondo non esiste*, cit., pp. 267-268.

¹⁸⁶ Un esempio squisito di tale sperimentazione editoriale è il volume: Patrizia Cavalli, *Flighty Matters*, Roma, Quodlibet, 2011, che pubblica sei poesie inedite e un racconto dedicati alla moda accompagnate da diciotto tavole che riproducono i manoscritti originali.

¹⁸⁷ Patrizia Cavalli e Diana Tejera, *Al cuore fa bene far le scale*, Roma, Voland, 2012, con allegato CD. L'album comprende undici tracce: sei canzoni mettono in musica poesie precedentemente pubblicate da Patrizia Cavalli, le altre cinque presentano un testo scritto per l'occasione dalla poetessa. Il volume, oltre a riprodurre i testi, pubblica un dialogo tra Cavalli, Diana Tejera, Valentina Parlato e Chiara Civello.

¹⁸⁸ Le apparizioni pubbliche di Patrizia Cavalli e le sue collaborazioni sono censite nel già menzionato profilo biografico redatto da Rosalia Gambatesa.

¹⁸⁹ In un saggio recente Marianna Marrucci ha ribadito che «La cifra formale a cui la sua poesia è stata associata fin dall'esordio è quella della brevità epigrammatica; eppure, per quasi un trentennio, Cavalli scrive anche testi più lunghi e articolati, ascrivibili alla forma del poemetto, innestandovi tanto il pedale epigrammatico quanto l'attitudine, di marca teatrale, alle più ampie volute dell'argomentazione monologante», Marianna Marrucci, *Immaginando di poter immaginare. I poemetti allegorici e civili di Patrizia Cavalli*, «Polisemie», V, 2024, pp. 47-63, cit. a p. 48.

- altre edizioni: *La patria*, Roma, Nottempo («I sassi»), 2010, pp. 5-20; *Datura*, cit., pp. 17-26
- 5) ***L'angelo labiale* (2010)**
 - *La patria*, Roma, Nottempo, («I sassi») 2010, pp. 21-26; poi in *Datura*, cit., pp. 81-84
- 6) ***Datura* (2013)**
 - *Eroi*. Catalogo della mostra (Torino, 19 maggio-9 ottobre 2011), a cura di Danilo Eccher, Torino, Allemandi, 2011, pp. 25-27
 - altre edizioni: *Datura*, cit., pp. 109-114
- 7) ***La maestà barbarica* (2013)**
 - *Datura*, cit., pp. 11-14

L'aria pubblica e *La patria* rappresentano una forma peculiare (non del tutto riuscita) di poesia civile¹⁹⁰. Il primo poemetto è una sorta di sermone oraziano che prende di mira la tendenza dell'amministrazione comunale di ingombrare le piazze di Roma con «stabili e lucrose attività» che tolgono spazio al «vuoto» necessario perché la piazza sia di tutti. Il secondo poemetto interpreta in termini serio-comici il dispositivo della personificazione femminile della Patria, tra echi danteschi e memorie di viaggio¹⁹¹.

Tre risvegli, ideato come libretto d'opera, e *L'Angelo labiale* mettono in versi la sofferenza dovuta all'alta pressione nel suo vertiginoso intrecciarsi con il fantasticare amoroso – un tema affrontato nella prosa *Mal di testa*¹⁹².

La Guardiana, destinato inizialmente a una plaquette, sviluppa la metaforica contrapposizione tra il «chiuso ardore» dell'amata e l'esperienza dell'io narrante, «famosa da bambina | per aprire cassetti» (vv. 3-4) dando vita a una visionaria narrazione in tre tempi, venata di memorie kafkiane (il racconto *Davanti alla Legge*)¹⁹³.

Datura, infine, venne commissionato da Danilo Eccher come testo da inserire in una mostra organizzata a Torino in occasione del centocinquantenario dell'Unità d'Italia (*Eroi*, Torino, Gam, 19 maggio 2011-9 ottobre 2011). A partire da un aneddoto raccontato da un amico di cui non si riporta il nome (ma che verrà chiamato in causa con la dedica della redazione in volume), la poetessa riflette sulla capacità del linguaggio e

¹⁹⁰ Su *Aria pubblica* vd. Marrucci, «Immaginando di poter immaginare», cit., pp. 54-57. Condivisibile il giudizio di Matteo Marchesini che definisce l'*Aria pubblica* un «poemetto "pariniano" dove l'autrice, che riesce ad affrontare temi quasi giornalistici senza sfiorare mai l'oratoria stucchevole di tanti suoi colleghi, è tuttavia costretta ad attenuare i suoi folgoranti salti conoscitivi, a placare il suo pensiero emotivo in una *clarté* tiepida e urbana», Matteo Marchesini, *Una pigrizia astuta*, cit., p. 84.

¹⁹¹ Vd. Maria Serena Sapegno, Patrizia Cavalli in Ead., *L'Italia dei poeti. Immagini e figure di una costruzione retorica*, Roma, Aracne, 2012, pp. 137-144 (alle pp. 137-142 il testo del poemetto).

¹⁹² Patrizia Cavalli, *Mal di testa*, in *Con passi giapponesi*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 64-75. Su *Tre risvegli* vd. Rosalia Gambatesa, *Ormai è sicuro, il mondo non esiste*, cit., pp. 193-210.

¹⁹³ Su *La Guardiana* vd. Marrucci, «Immaginando di poter immaginare», cit., pp. 51-54.

della poesia di attribuire un (fragile) significato alla sofferenza indotta, meccanicamente, dall'alternanza degli umori e dalla pressione atmosferica; quindi, negli ultimi versi, con una postura 'eroica' semiseria, rivolge la sua sfida alla natura, rappresentata dal fiore che dà il titolo al componimento.

La *Maestà barbarica*, infine, descrive la fascinazione esercitata sulla poetessa da una donna folle che, impadronitasi dei bar, delle piazze e delle strade di un innominato quartiere di Roma, compone, teatralmente, furenti lettere di protesta per poi recitarle con arte consumata.

I sei poemetti sono accomunati dall'adozione di una metrica raffinata, che tiene insieme metri regolari e irregolari, andamento cantabile e ritmo franto, con un uso estremamente attento delle rime e delle assonanze¹⁹⁴. I periodi sono lunghi, talora intricati; il tono alterna bonaria ironia, aspre punte polemiche, accensioni simboliche, malinconica rassegnazione. Con l'eccezione di *Tre risvegli* che adotta una forma teatrale (per giunta ricorrendo al Coro e a personaggi allegorici), tutti i componimenti lunghi presentano un io intento a ragionare sul mondo esterno e intorno alle proprie esperienze psico-fisiche.

3. *Datura*

Il poemetto *Datura* è costituito da 133 versi, raggruppati in dieci stanze. Tra la stesura pubblicata nel catalogo della mostra e quella apparsa nella raccolta omonima, si registrano solo tre varianti che avrò modo di segnalare nel corso dell'analisi del testo.

La descrizione che Berardinelli traccia della metrica cavalliana nel già citato profilo storico-letterario restituisce alla perfezione le caratteristiche del ritmo adottato in *Datura*:

Quello che più conta sono le variazioni di velocità, la regolarità metrica data per casuale e spontanea, come una pura invenzione estemporanea della lingua, che oscilla fra pigrizie e determinazioni ritmiche, fra sospensione e precipitazione¹⁹⁵.

Nel poemetto si alternano metri regolari (endecasillabi, decasillabi, settenari) e metri irregolari di lunghezza variabile tra le dodici e le sedici sillabe. Questi ultimi, come accade di frequente nella poesia del Novecento, risultano dalla libera combinazione di metri

¹⁹⁴ «La forma metrica di tutti i poemetti di Cavalli è caratterizzata dall'assenza di isosillabismo e isostrofismo; prevale l'endecasillabo, ma senza una regola riconoscibile, così come le rime e le numerose figure foniche non sono organizzate in un sistema regolare. Sono le figure della ripetizione, i parallelismi sintattici e le posture dell'argomentazione a svolgere spesso, sebbene non in maniera sistematica, una funzione strutturante», ivi, p. 48.

¹⁹⁵ Alfonso Berardinelli, *La poesia*, cit., p. 165.

regolari. In tutte le stanze tranne la quinta e l'ottava si trovano numerose rime ed assonanze, disposte talora per serie rimiche:

- I) persone: disposizione; ragione; momento: *dentro*: sentimento
 II) occasione: comunione
 III) mio: io [rima interna]
 IV) illanguidita: sguarnita [rima interna]; *centrale*: *penetrare*
 VI) pietà: realtà; antipatia: nostalgia; *freschezze*: *terrazze*; *faccio*: *sacco*
 VII) reale: tale
 X) assegna: consegna; interpretazione; ambizione; valore: fiore [rima interna]

Datura è senza dubbio una delle poesie più complesse di Patrizia Cavalli. L'andamento vagamente 'pindarico' del ragionamento in versi, infatti, si caratterizza per nessi non sempre immediati che si uniscono a una sintassi talora faticosa.

La prima stanza riporta in versi le parole scherzose di un amico (Alessandro Anghinoni) che si vanta di fare buon uso delle lacrime involontarie che seguono una faticosa digestione:

Dice un mio amico: io quando mangio troppo
dopo pranzo mi scendono le lacrime da sole
e allora, visto che piango, ne approfitto
per concentrarmi sulle cose tristi,
la morte di mia nonna per esempio, 5
o altre circostanze altre persone
per cui non ho saputo piangere al momento.
Ho queste lacrime lì a disposizione,
prendo le mie tristezze e ce le butto dentro,
così le lacrime hanno una ragione 10
e la disgrazia trova il sentimento.

I lettori, apostrofati con un *voi* poco comune nella poesia di Cavalli, sono invitati a fare lo stesso nella seconda stanza:

No, non lasciate le lacrime da sole,
accostatele al vostro dolore
e quello che ha mancato il proprio tempo
non resterà per sempre secco e spoglio, 15
riavrà il suo momento, avrà un'altra occasione,
da noi dipende, solo da noi dipende
questa perfetta commossa [compunta in *Eroi*] comunione.

Si noti che il senso di colpa provato da chi non ha saputo «piangere al momento» viene ricondotto al campo semantico della vegetazione: il dolore destinato a restare «per sempre secco e spoglio» può essere redento dalle lagrime (sia pure ‘meccaniche’), in grado di farlo

tornare rigoglioso. In tale modo si prepara, alla lontana, lo sviluppo del componimento che, dall'osservazione della propria interiorità (sul piano fisiologico) si sposterà, come vedremo, su un'ecfrasi (simbolica) della pianta di datura.

Nella terza stanza la poetessa si concentra sulle «lacrime spaesate», causate, nel suo caso, non dalla digestione ma dall'effetto sconvolgente dell'alta pressione:

Economi bella larga ora mi muovo
 nell'alta presunzione del plurale, 20
 come il mio amico anch'io
 ho lacrime spaesate,
 la sola differenza è che le sue
 provengono da un fatto interno, ossia
 la digestione, mentre le mie dipendono 25
 da agguati di meteore dall'esterno
 se c'è l'alta pressione, ma poi alla fine
 il risultato è identico: riempire
 di figure quel sintomo umorale
 che resterebbe altrimenti vuoto e perso. 30

L'attività della poesia consiste nel «riempire di figure» (vv. 28-29) le lacrime, residuo di un processo meccanico *esterno*, di per sé privo di un significato. La coppia di aggettivi «vuoto e perso» (v. 30) attribuiti al «sintomo umorale» può, dunque, è valido per ogni essere umano che non riesca ad attribuire senso alla propria sofferenza. Come accade di frequente nel poemetto, però, la presenza di una tematica esistenziale viene dissimulata ricorrendo all'ironia, con il riferimento alla «presunzione del plurale» (v. 19), già presa di mira in un epigramma presente nella raccolta *L'io singolare proprio mio*:

Il poeta che scrivendo usa il plurale
sembra subito più vasto e veritiero.
Se poi il plurale si fa anche impersonale
accorre l'universo col cimiero¹⁹⁶.

Nella quarta stanza, riprendendo un motivo trattato più volte altrove, Cavalli descrive l'assalto mosso alla sua mente dai cambiamenti atmosferici; dapprima rievoca gesti quotidiani interrotti dall'irrompere dall'alta pressione:

Il tempo di mangiare mezza mela, sbucciare
un mandarino, in uno di quei gesti
trasognati quando la volontà
illanguidita lascia sguarnita
la sua propria sede, è allora, 35
se il clima è sfavorevole.

¹⁹⁶ *IS*, p. 229.

che arrivano furtive le meteore.

quindi descrive gli effetti del cambiamento atmosferico ricorrendo alla metafora dell'assedio (mio il corsivo):

Arrivano furtive, ma subito *bivaccano*
 padrone in quella zona strategica centrale
 da dove è facile per loro *penetrare* 40
 le parti più segrete del cervello -
 le finte addormentate,
 dove risiede in varietà di umori
 il sentimento, latente repertorio
 che ci segue pronto alla parte 45
 se e quando si richiede.

Pur non ricorrendo a richiami intertestuali veri e propri, Cavalli allude al tema cavalcantiano della «battaglia» interiore che conduce alla capitolazione della rocca della mente¹⁹⁷. La «battaglia» mossa dalle meteore risveglia il «sentimento»; si tratta di una situazione descritta estesamente in un'altra poesia compresa nell'*Io singolare proprio mio*:

Io scientificamente mi domando
 come è stato creato il mio cervello,
 cosa ci faccio io con questo sbaglio.
 Fingo di avere anima e pensieri
 per circolare meglio in mezzo agli altri,
 qualche volta mi sembra anche di amare
 facce e parole di persone, rare;
 esser toccata vorrei poter toccare,
 ma scopro sempre che ogni mia emozione
 dipende da un vicino temporale¹⁹⁸.

La personificazione cavalcantiana degli «spiriti» suggerisce, nella quinta stanza, la personificazione degli «umori», intenti a mettere in scena una sorta di rappresentazione teatrale, che porterà un turbinio di mascheramenti:

Ma le meteore non fanno distinzioni.
 Inerti e vaghe intorno a noi, una volta dentro
 a caso come capita sommuovono

¹⁹⁷ «Per li occhi venne la battaglia in pria, | che ruppe ogni valore immantenente, | sì che del colpo fu strutta la mente», *Rime*, VII, 9-11; «Vèn, che m'uccide, un sottil pensiero, | che par che dica ch'ì mai no la veggia: | quest'ho tormento disperato e fero, | che strugg'e dole e 'ncende ed amareggia», *Rime*, XXXIV, 11-14, in Guido Cavalcanti, *Rime. Rime d'amore e di corrispondenza*, revisione del testo e commento di Roberto Rea, *Donna me prega*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese Roma, Carocci, 2011, rispettivamente p. 70 e p. 191.

¹⁹⁸ *IS*, p. 229.

gli umori e li scatenano, e questi nel disordine 50
 si accrescono, si mischiano scambiandosi
 le parti, si mascherano persino,
 mostruosi. Come allora nel corpo
 immateriale si diffonde un'anonima
 minaccia, qualcosa che si slabbra 55
 e aprendosi si lascia conquistare
 da un'immobilità attonita in ascolto
 di un lontanissimo brusio che avanza,
 quasi il segnale di qualche messinscena
 stia per cominciare. Ah, presto 60
 che si saprà di che si tratta.

Il «lontanissimo brusio che avanza» prefigurando una messa in scena (illusoria) rinvia a un celebre passo dei *Quattro quartetti*:

And we all go with them, into the silent funeral,
 Nobody's funeral, for there is no one to bury.
 I said to my soul, be still, and let the dark come upon you
 Which shall be the darkness of God. *As, in a theatre,*
 The lights are extinguished, for the scene to be changed
 With a hollow rumble of wings, with a movement of darkness on darkness,
 And we know that the hills and the trees, the distant panorama
 And the bold imposing facade are all being rolled away—¹⁹⁹

La sesta stanza si concentra sul paradossale teatro degli equivoci indotto dal tentativo disperato di attribuire un *significato* agli sbalzi umorali. Dapprima si introduce il più frequente degli equivoci, quello che confonde desiderio ed amore:

Ora si muove come fosse amore -
 verso una qualche improbabile stazione,
 carne esiliata che cerca la sua patria²⁰⁰.

Quindi si passa a proustiane «intermittenze del cuore», da ricondurre a una «nostalgia», in sostanza, vuota:

Ora si passa dall'ira alla pietà - 65

¹⁹⁹ Thomas Stearns Eliot, *East Coker*, III, vv. 10-17, corsivo mio («E noi tutti andiamo con loro, nel funerale silenzioso, | funerale di nessuno, poiché non c'è nessuno da seppellire. | Dissi alla mia anima, stai ferma, e lascia che scenda su di te il buio | che sarà l'oscurità di Dio. *Come in un teatro, | le luci si spengono, per cambiare la scena | con un sordo rombo di ali, con un movimento di oscurità su oscurità,* | e noi sappiamo che le colline e gli alberi, il panorama distante | e l'ardita imponente facciata vengono tutti rotolati via», in *Quattro quartetti*, a cura di Audrey Taschini, Milano, Bompiani, 2022, pp. 213-215).

²⁰⁰ In *Eroi* è presente, tra gli attuali versi 61 e 62, un verso cassato nella riedizione in volume: «un'ambizione di cellule in trasporto».

ciò che era morto nel cuore e nel giudizio
 riaverlo vivo con più vivida realtà;
 disprezzo fermo e chiusa antipatia
 eccoli in pochi istanti trasformati
 in una intraprendente nostalgia. 70
 Ma nostalgia di che?
 Soltanto nostalgia che gira e si rigira
 dentro il suo molto affaccendato niente.

Lo svelarsi della condizione vuota dell'esistenza (un «affaccendato niente») viene ricondotto nella stanza seguente a un'apparente alternanza di morte e risurrezione, di stati psicofisici dolorosi e momenti di benessere:

Magari è spoglia vita abbandonata
 appesa in alto nel buio siderale, 75
 o cenere dispersa in un deserto
 da dove si rinasce alle freschezze
 di terse insenature e di terrazze.
 Così mi accendo e faccio
 se già non sono morta
 cadavere in un sacco. 80

I «teatrini» della sofferenza svelano, ad un'analisi spassionata, la loro vacuità. L'oggetto all'origine della messa in scena del dolore (vv. 1-86) scompare ben presto, lasciando una traccia che, di per sé, «non ha ragioni», al pari delle lacrime indotte dalla digestione pesante o dall'alta pressione:

Ci sono dei motivi, c'è forse una ragione
 per questi bei teatrini? C'è qualche causa
 di cui sono l'effetto o perlomeno
 la rappresentazione? Forse l'avevano, 85
 c'era un oggetto all'origine, reale.
 Ma come poi l'oggetto che sembrava tale,
 o che comunque era lì prestandosi alla parte,
 come scompare poi! E come il suo sparire
 perfeziona la forma del congegno, 90
 e con quale prontezza questo si rivela
 solo a sfiorare il punto del suo avvio,
 e come più dolorosamente di prima,
 pur sapendosi vuoto, procede, anzi proprio
 sapendosi vuoto procede con più potente 95
 inerzia e non ha scampo da sé
 perché non ha ragioni.

Con questi versi si chiude la prima parte del componimento che possiamo considerare una lunghissima premessa alla riflessione sul linguaggio che si propone di esprimere un «eroismo cinico e corporale»²⁰¹.

La nona stanza annuncia, con tono semiserio, il proposito di assegnare al dolore fisiologico delle ragioni, realizzando così il «gioco dell'umano»:

Ma che ci vuole,
 gliele troviamo noi queste ragioni!
 Non come gli animali, 100
 che sono quel che sono,
 che fanno quel che fanno,
 chiusi e irrelati nel loro repertorio
 d'immediati spaventanti e lente beatitudini.
 Io chiedo, tu rispondi, noi spieghiamo –
 mettere insieme è il gioco dell'umano. 105

Che tale annuncio, accompagnato dalla fanfara del plurale, vada interpretato in termini ironici lo svela il confronto con un componimento pubblicato cinque anni prima nella raccolta *Pigre divinità e pigra sorte*:

Un animale
 con la disgrazia di poter parlare.
 Alle parole
 bisognerebbe forse rinunciare.
 Parole di servizio
 che spiano l'animale,
 ambiziose parole
 lo vogliono innalzare
 gli inventano un destino
 per poterlo annientare²⁰².

La parola che sembra innalzare l'animale uomo oltre la materia lo condanna, in realtà, a un feroce annientamento. L'invenzione di un destino non libera dalla sofferenza. Il concetto è ribadito in una delle ultime poesie:

Sarebbe sopportabile ogni male
 se non ci fosse l'interpretazione,
 sarebbe quel che è, non quel pugnale
 che uccide e vuole pure aver ragione²⁰³.

²⁰¹ L'espressione è adottata nell'unica allusione al componimento di Patrizia Cavalli presente nel saggio introduttivo di Danilo Eccher, *Per una parata di eroi*, in *Eroi*, cit., p. 15.

²⁰² *PD*, p. 102.

²⁰³ *VM*, p. 114.

L'incapacità di accettare il male per quello che è, dunque, arma la peculiare sofferenza insita nell'atto, tutto umano, di interpretare.

La tentazione della resa alla nudità della sofferenza, abbracciata nei componimenti più brevi, di carattere epigrammatico, è rifiutata nell'ultima, lunga stanza del poemetto. Con una protesta insolitamente vitalistica, la poetessa rivendica la sua ambizione a fare uso del linguaggio poetico, *giocando alle parole*, immaginando un senso con il quale rivestire la traccia dolorosa della realtà:

Ma io non voglio andarmene così,
 lasciando tutto come ho trovato
 in questa scialba geografia che assegna
 l'effetto alla sua causa e tutti e due consegna
 all'umile solerzia dell'interpretazione. 110
 Un altro è il mio progetto, la mia ambizione
 è accogliere la lingua che mi è data
 e, oltre il dolore muto, oltre il loquace
 suo significato, giocare alle parole
 immaginando, senza un'identità, 115
 una visione. [...]

Anche in questo caso assistiamo a un gioco di specchi tra *Datura* e *Pigre divinità e pigra sorte*. Nella raccolta, infatti, si chiariva quale fosse l'idea cavalliana di immortalità garantita dall'umano, troppo umano giocare con le parole:

Che forse non è questo il mio mestiere?
 Perdere tempo, questo è il mio mestiere,
 e il bello è perdere quel che non si ha.

Ho perso tempo e certo non l'avevo
 ma io perdendo prendo, anzi ricevo,
 lusso supremo, la mia immortalità.

Altro non voglio infatti che essere immortale
 qui in questa terra essere immortale, sospesa
 in mezzo al tempo non più mio, esposta

e già finita, chiuso animale che certo
 non risorge, giocando alle parole²⁰⁴.

Il poemetto si conclude con il riferimento al fiore di datura, una pianta velenosa connessa con il demoniaco. L'*ekphrasis* della pianta mostra le potenzialità della parola poetica di inglobare (illusoriamente) il reale:

²⁰⁴ PD, p. 36.

[...] come di fronte a un fiore
 di datura, a quel suo giallo
 non propriamente giallo, crema piuttosto,
 la stessa crema che ha la pesca bianca,
 con brividi di verde trasparente, 120
 ma delicati, piccoli,
 il modo di morire al terzo giorno
 o meglio, di seccarsi plissettandosi,
 pelle di daino, straccetto, guanto,
 ala di pipistrello acciaccato, riccioli, rostri, 125
 questa bellezza propriamente sua,
 che tutto ciò in se stesso non ci pensi
 neppure alla lontana a poter essere
 una soltanto di tutte queste cose,
 che dipenda da me la sua apparenza, 130
 che ne sia io la sola responsabile,
 questa è la gioia fiera del mio compito,
 qui è il mio valore. Io valgo più del fiore.

L'ultima sentenza (culmine della pretesa 'eroica' della poetessa) contamina, con sapiente ironia, due celebri passi evangelici:

E per il vestito perché vi preoccupate? Osservate i gigli del campo come crescono: non faticano né filano, eppure vi dico che neppure Salomone in tutta la sua gloria si vestì come uno di essi. Ora se Dio veste così l'erba del campo che oggi è e domani verrà data al fuoco, quanto più farà più per voi, gente di poca fede? (Mt 6, 28-30)

Guardate gli uccelli del cielo che non seminano né mietono né radunano in granai, eppure il Padre vostro celeste li nutre; non valete voi molto più di loro? (Mt 6, 26; cfr. Mt 12, 12; Mt 10, 31; Lc 12, 7)²⁰⁵

La fede nella poesia comporta la convinzione di valere più di un fiore, in quanto si è in grado di coglierlo (tramite i versi che lo descrivono) e di farsene inebriare, come dichiarato nella splendida poesia che apre *Pigre divinità e pigra sorte* (il più denso tra i componimenti metaletterari dell'autrice):

Il mio paesaggio che credevo sconfinato
 perché scomposto e ricomposto mi illudeva
 di sempre nuovi boschi intricatissimi
 di fitti prati mossi e inaspettati,
 ora arrivata ai margini lo vedo: chiuso
 orticello calpestato e spoglio, forse

²⁰⁵ Cito i due passi da: *La Bibbia Concordata tradotti dai testi originali con introduzioni e note a cura della Società Biblica di Ravenna*, vol. 3, *Nuovo Testamento*, Milano, Mondadori, 1982, p. 21.

per troppa cura soffocato. E allora

spoglia anch'io andrò nel ricco mondo, anche
se temo il suo ferro chiassoso. Che mi si spalmi
addosso, suderò sperduta, a me sperduta,
di me ortolana io che me ne faccio?

Straniera arresa finalmente e penetrabile
mi do mi offro, no anzi raccolgo erbe
strane che mai avevo visto, e non farò
cataloghi scientifici, le annuserò soltanto
forse le mangio, venefiche o inebrianti
o senza esito, che importa, anche in ritardo

io qui mi schiudo al mio nuovo coraggio.
Aperto campo, da sempre ero invitata,
potevo andare, perché non sono andata?
Anche se poi mi pare, sì, ricordo,
sono sicura, io lì c'ero già stata²⁰⁶.

A dispetto delle ripetute accuse di vivere in un *hortus conclusus* («di me ortolana io che me ne faccio?»), la poetessa si è inoltrata nel mondo per raccogliere erbe, senza la pretesa, però, di comprendere e fare proprio il reale (il rifiuto di aleatori «cataloghi scientifici»). Come la Matelda dantesca (*Pg* XXVIII, 34-42), ha colto e annusato fiori e piante. Alla fine dell'inebriante esperienza, rimane il dubbio se la vita sia stata o meno vissuta.

²⁰⁶ *PD*, p. 5, corsivo mio.

«devo scrivere e vorrei ballare». La poetica del movimento in *Allergia* di Massimo Ferretti

di Samuele Maffei

Abstract in italiano

La scarsa fortuna letteraria di Massimo Ferretti, osservata lungo i cinquantuno anni che ci dividono dalla sua prematura scomparsa, conferma la matrice “marginale” che ha caratterizzato specularmente la sua vicenda biografica e intellettuale. Pertanto, il saggio si pone anzitutto come vettore anti-storicistico politicamente direzionato, volto a riattivare uno dei tanti tasselli ingiustamente sopiti della narrazione culturale nostrana. In particolare, lo studio si concentra sulla prima e unica raccolta poetica ferrettiana, *Allergia* (Milano, Garzanti, 1963), con l’obiettivo di dimostrare, a partire dall’analisi di precise dichiarazioni autoriali, la tensione dinamica che ne organizza la progressione versale in ambito metrico, retorico e contenutistico.

Abstract in inglese

The limited literary fortune of Massimo Ferretti, as observed over the fifty-one years since his premature death, confirms the “marginal” matrix that shaped both his biographical and intellectual trajectory. Therefore, this essay is intended as a politically oriented, anti-historicist compass, aimed at reactivating one of the many unjustly neglected components of Italy’s cultural narrative. Specifically, the study focuses on Ferretti’s first and only poetry collection, *Allergia* (Milan, Garzanti, 1963), with the intention of demonstrating, based on an analysis of precise authorial statements, the dynamic tension organizing the progression of the verse on metrical, rhetorical, and thematic levels.

Parole chiave

Ferretti, poesia, movimento, *Allergia*

Tornare a parlare di Massimo Ferretti a poco più di cinquant'anni dalla sua prematura scomparsa significa, per certi versi, operare criticamente in senso anti-storicistico. E non lo dico per un mero vezzo d'autocompiacimento, magari spinto dalla corrente di facili lacrime commemorative, ma perché è mia – e nostra – abitudine credere nel valore politico-morale implicitamente congenito ai tentativi di riattivazione di quanto la Storia – la Storia con la esse maiuscola, e in questo caso la Storia della Letteratura, della Letteratura con la elle maiuscola – ha contribuito a marginalizzare, a depotenziare, e finanche a nullificare. È un insegnamento che ci viene da Benjamin e che non possiamo non accogliere in tutta la sua portata rivoluzionaria, allegorica e tendenziosa: alla tradizione letteraria intesa come «documento di barbarie»²⁰⁷, ci piacerà cioè di rispondere aggiungendo alla barbarie un sovrappiù di barbarismo, nel proverbiale avanzamento del mezzo brigante rispetto al brigante di turno, o – per dirla con il barbarissimo Ferretti in barba a Pasolini – con l'antica legge dell'«occhio per occhio»²⁰⁸. Che può essere intesa, almeno per questa volta, alla lettera, come operazione matematica atta a moltiplicare gli sguardi, a indirizzare e potenziare l'attenzione verso quegli autori e quelle poetiche che del processo di canonizzazione sono rimasti vittime. Il caso di Massimo Ferretti è, in questo senso, un caso esemplare, anche per certi versi scontato, perché in lui la marginalità sembra assumere le sembianze di un destino, arrivando così a saturare ogni ambito della sfera empirica: da quello biografico, caratterizzato dalla malattia, l'endocardite reumatica, che lo esclude da tutta una serie di attività, tanto da farlo risultare fisicamente non idoneo né alla leva militare né in sede di concorso per programmisti Rai; a quello sociale, segnato da un atteggiamento riluttante rispetto alle istituzioni della famiglia (su tutti, il rapporto non pacifico con la figura paterna) e della scuola (la bocciatura ai tempi del liceo, il percorso universitario tormentato tra Perugia e Camerino e poi interrotto); a quello letterario, dove la ricerca di riconoscimenti da parte di figure già affermate nel panorama fa da contraltare a un generale e perentorio rifiuto della materia («sapessi quanto sento sopra i coglioni tutta la prosa, la poesia, la narrativa, il teatro di questo nostro mondo»²⁰⁹), rifiuto che verrà poi portato alle estreme conseguenze nel silenzio artistico del periodo 1965-1974. D'altronde, il sospetto delle vicende

²⁰⁷ Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus*, traduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 76 [W. Benjamin, *Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955].

²⁰⁸ Massimo Ferretti a Pier Paolo Pasolini, lettera del 10 gennaio 1959, in Massimo Ferretti, *Lettere a Pier Paolo Pasolini e altri inediti*, a cura di Massimo Raffaeli, Chiaravalle, Centro Culturale Polivalente, 1986, p. 92, volume da cui si citerà. L'epistolario è stato recentemente riproposto, «di fatto in anastatica», come scrive il curatore, Macerata, Giometti & Antonello, 2024. Per una ricostruzione efficace del rapporto tanto ambiguo quanto intricato tra Ferretti e Pasolini, ci pare utile rimandare a Marco Berisso, «E un giorno non mi capirai». Pier Paolo Pasolini e Massimo Ferretti, «Nuova Corrente», LXXII, 175, gennaio-giugno 2025, pp. 51-83.

²⁰⁹ Massimo Ferretti a Pier Paolo Pasolini, lettera del 24 giugno 1959, in Massimo Ferretti, *Lettere a Pier Paolo Pasolini e altri inediti*, cit., p. 101.

interferenze tra il piano biografico e quello letterario sotto il segno dell'inappartenenza e dell'esclusione era stato già avanzato dallo stesso Pasolini, che del Nostro fu prmissimo *duca, signore e maestro* – per impiegare tre epiteti virgiliani non del tutto inappropriati, data la tentazione abbastanza legittima con cui si è spinti a cogliere sotto *Lode di un amico poeta* (cioè l'ode a Pasolini scritta da Ferretti) lo spettro del suo *Omaggio a Virgilio*²¹⁰. Sul n. 5 di «Officina», la rivista fondata e diretta da Leonetti, Roversi e Pasolini, su suggerimento di quest'ultimo compaiono alcuni componimenti di *Allergia*, la prima e unica raccolta poetica di Ferretti pubblicata prima parzialmente nel 1955 per la Tipografia Civerchia di Jesi, e poi in via definitiva, otto anni dopo, nel 1963 da Garzanti. Sullo stesso numero, Pasolini pubblicava il saggio sul neo-sperimentalismo, dedicando alcune righe alla poetica ferrettiana:

va però subito osservato che il non-comunicare di Ferretti niente altro che la propria presenza evidenziata dal male, produce i versi più intimamente gioiosi e vitali degli ultimi anni. Ecco un caso in cui lo sperimentalismo si presenta come mezzo necessario. [...] Il suo sperimentare non è altro che il suo attaccarsi alla vita: un solo gesto, cioè, che per valere deve essere sempre diverso. Inoltre, appunto perché la vita lo esclude e lo isola, il “segnato” la ama di un amore più forte: e la ricerca di continuo, nella sua monotonia che si rinnova incessantemente.²¹¹

Pare evidente che a muovere tali considerazioni, oltre alla volontà di collocare il giovane amico tra gli allori del neosperimentalismo puro ed espressionistico, ci sia l'esigenza di giustificare la traccia, marcata nonostante il camuffamento in via paragrammatica, dell'ipotesto ungarettiano dell'*Allegria*, il cui *topos* principale risiede nell'esternazione di uno slancio vitalistico consumato al centro di una condizione esistenziale tragicamente precaria, la guerra, come ricordano gli scolasticissimi versi di *Veglia*. Una tematica, questa, che Ferretti poteva aver ricevuto, oltre che direttamente, magari anche dalla grande tradizione corregionale del Leopardi satirico. Per fare un esempio, nell'operetta intitolata *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, lo specifico morale è messo in bocca al primo proprio nel momento in cui la mancata speranza di un approdo durante la navigazione gli fa pronunciare un'apologia della vita avventuriera e continuamente a rischio dei soldati e dei marinai. Scrive Leopardi nell'operetta:

Crederesi comunemente che gli uomini di mare e di guerra, essendo a ogni poco in pericolo di morire, facciano meno stima della vita propria, che non fanno gli altri della loro. Io per

²¹⁰ I testi dell'unica raccolta poetica di Ferretti, *Allergia* (Milano, Garzanti, 1963), si citano ora da Massimo Ferretti, *Allergia*, a cura di Massimo Raffaeli, Macerata, Giometti & Antonello, 2019. *L'ode di un amico poeta* e *Omaggio a Virgilio* vi figurano rispettivamente a p. 45 e 35.

²¹¹ Pier Paolo Pasolini, *Il neo-sperimentalismo*, «Officina», 5, febbraio 1956, p. 173.

lo stesso rispetto giudico che la vita si abbia da molto poche persone in tanto amore e pregio come da' navigatori e soldati.²¹²

A ben vedere, però, rispetto al modello ungarettiano (e, per transitività, a quello leopardiano) Ferretti compie uno scarto, la cui entità di significato risulta calcolabile dalla differenza dei significanti che titolano, rispettivamente, ipotesto e testo: *Allegria* e *Allergia*. La sostituzione sintagmatica della velare e della vibrante, della *g* e della *r*, produce a livello contenutistico un capovolgimento che trova la sua più pertinente spiegazione nella dimensione etimologica del termine derivato. *Allergia*, infatti, è un lessema medico, coniato dal pediatra austriaco Clemens von Pirquet nel 1906, e significa etimologicamente 'estraneo all'azione': che è quanto di più distante esista dalla vita rischiosa e temeraria di soldati e navigatori. Non sorprenderà allora che proprio da tale estraneità rispetto alla vita attiva sembra prendere avvio la produzione letteraria di Ferretti, e ciò anche a conferma del fatto che in lui biografia e scrittura sopravvivono in una relazione tutt'altro che pacificata, ma violentemente contraddittoria, tanto da scoraggiare qualsivoglia tentativo di conciliazione e di rispecchiamento, essendo che il secondo termine del binomio – la scrittura – nasce quasi sempre per palingenesi dal primo – la biografia – come esito tragico di un ribollente istinto di non-accettazione. Questo va detto anche a discapito di tanta critica che ha provato a vedere nei versi di *Allergia* il simulacro di un manieristico ritorno ai piagnistei del crepuscolarismo, con annessi sbrodolamenti sulla funzione consolatrice della poesia. Quantunque a scongiurare tali illazioni sarebbe bastevole ricordare il rapporto di stima e amicizia intrattenuto dal Nostro con Antonio Porta, il più feroce tra i Novissimi a scagliarsi contro «i neo-crepuscolari che si fanno fotografare con il profilo un po' appuntito sullo sfondo di emblematici fiumi»²¹³, ci pare comunque opportuno analizzare da vicino un caso, scegliendo tra i più illustri, in cui l'accusa di crepuscolarismo addossata ai versi di Ferretti finisce per assumere addirittura una portata rivelatoria. Mi riferisco al saggio *Sulla giovane poesia* di Fausto Curi, apparso prima nel volume feltrinelliano del Gruppo 63, poi incluso in versione aggiornata all'interno di *Ordine e disordine*. Ecco il passo in cui il critico descrive la poetica di Ferretti:

Meno intenso, oscillante fra un corazzinismo espressionistico e un cronachismo egocentrico slittante verso l'onniloquenza, il gesto di Ferretti. Il quale, in una dichiarazione di poetica, afferma di aver cercato di attuare anche lui, come i "Novissimi", una "riduzione dell'io". È un'asserzione che non può non lasciare perplessi i lettori di *Allergia*.²¹⁴

²¹² Giacomo Leopardi, *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, in *Operette morali*, Milano, Rizzoli, 2019, p. 434.

²¹³ Antonio Porta, *Poesia e poetica*, in *I Novissimi* [1961], a cura di Alfredo Giuliani, Torino, Einaudi, 2003, p. 162.

²¹⁴ Fausto Curi, *Sulla giovane poesia*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo 1963*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 48-60; ora si legge in *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 95.

Qui Curi sta facendo riferimento a *una dichiarazione* di Ferretti apparsa sul n. 3 di «Marcatré» con data febbraio 1964, dichiarazione che forse vale la pena di leggere, almeno limitatamente al luogo incriminato:

Mi sono trovato ad essere scrittore non attraverso un'esperienza culturale ma biografica. L'alienazione professionale dello scrittore io l'ho conosciuta attraverso l'alienazione particolare della malattia. In questo senso, il referto che Pasolini ha dato – nel '56 – è perfetto: «il suo sperimentare non è altro che il suo attaccarsi alla vita». Ma il primo atto critico, che ho compiuto sul mio lavoro, cancella la preistoria dell'apprendistato e corregge violentemente la definizione del mio primo, generoso lettore: sperimentare – per me – non fu più un modo per attaccarmi alla vita, ma un modo per attaccarmi alla cultura. Se *Allergia* è un documento, è «anche» il documento di una ricerca: dove la vita è il motore, intellettuale e fisiologico (più fisiologico che intellettuale), che provoca le operazioni linguistiche del poeta. Una ricerca di questo tipo è condannata a parecchie approssimazioni, ma ha il vantaggio di essere particolarmente «intensa». So a memoria tutti i componimenti di *Allergia*: ma non ricordo neanche una parola. So a memoria – voglio dire – i ritmi, i toni, le pronunzie. Gli «aneddoti in prosa», che il libro lascia estrarre dal suo corpo, non pretendono mai di essere significativi, essi sono modi per organizzare i materiali linguistici. La «riduzione dell'io» ho cercato di attuarla nell'ambiguità del «personaggio». Il quale personaggio non è il giovane poeta M.F., ma lo strumento espressivo dello scrittore Massimo Ferretti.²¹⁵

Da questo estratto si possono avanzare almeno tre osservazioni, anche a conferma di quanto dicevamo sul ruolo della biografia nella produzione letteraria di Ferretti. 1) La malattia, che nella poesia crepuscolare – specie in quella del Corazzini evocato da Curi – era a tutti gli effetti oggetto della versificazione, supportata da espliciti intenti confessionali, qui diventa strumento conoscitivo dell'alienazione, secondo un approccio gnoseologico e fors'anche materialistico che raccorda il particolare all'universale. 2) Nel correggere le osservazioni pasoliniane prima citate sulla natura del suo sperimentalismo, Ferretti sposta l'oggetto dell'attaccamento dalla 'vita' alla 'cultura' e così facendo allarga la finalità della sua «ricerca» dalla sfera immediatamente privata a questioni che, tramite le «operazioni linguistiche», cioè tramite il linguaggio – che altro non è che medium di cultura²¹⁶, l'unico peraltro che ci distingue dagli animali – arrivano a riguardarci tutti come specie umana. 3) Da ultimo, l'asserzione relativa al tentativo di ridurre l'io, evidentemente mossa dalla volontà di allinearsi con gli intenti della nuova avanguardia che in quel periodo Ferretti andava frequentando, è giustificata attraverso quello che Greimas chiama “débrayage attanziale”, che consiste «nella disgiunzione del soggetto

²¹⁵ Massimo Ferretti, *una dichiarazione*, «Marcatré», 3, febbraio 1964, p. 36.

²¹⁶ Uno studio sul linguaggio come mezzo adibito alla conservazione delle informazioni è contenuto in Gerald M. Edelman, *Il presente ricordato. Una teoria biologica della coscienza*, Milano, Rizzoli, 1991 [Gerald M. Edelman, *The Remembered Present. A Biological Theory of Consciousness*, New York, Basic Books, 1989].

dell'enunciazione e nella proiezione nell'enunciato di un *non-io*²¹⁷, innescato, in questo caso, mediante l'adozione di un personaggio dalla fisionomia tutta linguistica, che, ci viene detto, «non è il poeta Massimo Ferretti, ma lo strumento espressivo dello scrittore Massimo Ferretti». A partire da questa prospettiva, quanto affermato dall'autore nella *dichiarazione* può trovare allora significato e compimento soltanto all'interno di una concezione della scrittura come atto pragmatico finalizzato, per dirla con Pagliarani, a «mantenere in efficienza per tutti la lingua di tutti»²¹⁸. E la citazione non sarà del tutto azzardata, se è vero che molti elementi sembrano accomunare la vicenda letteraria del Nostro a quella di Pagliarani, il quale, tra le altre cose, pubblicò la sua prima raccolta, *Cronache e altre poesie*, proprio nel 1954²¹⁹ – cioè nello stesso anno in cui Ferretti diede alle stampe il suo esordio poetico, il poemetto *Deoso*²²⁰ – e per di più da Schwarz, la stessa casa editrice che avrebbe dovuto ospitare *Allergia* di Ferretti, se Pasolini non l'avesse convinto a «rinunciare a quell'editore svalutato che ha pubblicato un pacco di inutili libri vanitosi e superficialmente sperimentali»²²¹. Inoltre, nel risvolto delle *Cronache*, Pagliarani si era sentito in dovere, così come Ferretti nella *dichiarazione* appena letta, di esternare le sue velleità anti-liriche, denunciando in quei versi la presenza di una «troppa carità di sé e conseguente bagaglio»²²². A vidimazione di questo, se non ci avesse già pensato Pasolini a stringere entrambi sotto il tetto quasi rassicurante del *neosperimentalismo espressionistico*, sarebbe bastevole evocare alcune immagini che ricorrono nei versi di entrambi, come ad esempio la trattoria, la dattilografa, il ballo. Ma c'è di più: ed è quello che più conta sottolineare in questa sede, dato che illumina un aspetto non trascurabile della poesia di Ferretti, ed è la comune fiducia nella funzione filogenetica implicata nella natura gestuale del linguaggio. L'idea, cioè, tanto pagliaranesca quanto ferrettiana, che il linguaggio non serva a rispecchiare la realtà esistente né a immaginarne una nuova, ma a provocarla, nel senso etimologico del termine, cioè a combatterla, a modificarla, con tutta la responsabilità brechtiana di lasciarla cambiata per *Coloro che verranno*. Non a caso, tanto Pasolini quanto Curi, negli interventi prima citati su Ferretti, pur sbagliando il tiro – almeno a detta dell'autore-oggetto, che ha corretto nella *dichiarazione* le affermazioni del primo e che evidentemente non poteva condividere la stroncatura del secondo – si lasciano sfuggire un'indicazione preziosissima sull'entità gestuale dei versi di *Allergia* (e qui

²¹⁷ Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 2007, p. 69 [Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979].

²¹⁸ Elio Pagliarani, *Per una definizione dell'avanguardia*, in *Tutte le poesie. 1946-2011*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, il Saggiatore, 2019, p. 473.

²¹⁹ Id., *Cronache e altre poesie*, Milano, Schwarz, 1954.

²²⁰ Massimo Ferretti, *Deoso. Rappresentazione poetica*, Siena, Edizioni Maia, 1954; ora in *Allergia*, cit., pp. 15-25.

²²¹ Pier Paolo Pasolini a Massimo Ferretti, lettera del 2 dicembre 1955, in Massimo Ferretti, *Lettere a Pier Paolo Pasolini e altri inediti*, cit., p. 63.

²²² Risvolto di Elio Pagliarani, *Cronache e altre poesie*, cit.

sta, forse, tutta la grandezza dei pulpiti, da cui, sia pure nell'errore della predica, una qualche verità resta sottesa). Pasolini parla, relativamente allo sperimentare di Ferretti, di «un solo *gesto* [...] che per valere deve essere sempre diverso», laddove Curi addossa le accuse di «corazzinismo espressionistico», «cronachismo egocentrico» e «onniloquenza» al «*gesto* di Ferretti»²²³. Ritornerei a questo punto, per chiudere il cerchio delle premesse ed entrare nel vivo del discorso, alla ricostruzione etimologica della parola *Allergia*. L'estraneità all'azione, che riguarda, come è noto, la condizione biografica segnata dall'endocardite reumatica e che costringe Ferretti se non all'immobilismo quantomeno a una vita non dinamica (come suggerisce l'attacco di *Raucedine*: «è inutile ragazzo pensare di correre se il cuore ha le valvole bruciate»²²⁴), viene rovesciata nei versi di *Allergia* mediante la referenzializzazione della gestualità e del movimento, ricercata a vario grado e su vari piani dell'enunciazione. In primo luogo, certamente, sul piano metrico, o, per dirla metonimicamente con la *dichiarazione* prima citata, su quello «[de]i ritmi», «[de]i toni» e «[de]le pronunzie» che l'autore dice di conoscere a memoria, a dispetto delle singole parole, che invece sembrano sfuggire alla presa del ricordo.

Sulla natura orale, corporale e dunque gestuale delle macchine metriche e sulla loro propensione alla memorabilità si è pronunciato più volte Frasca, che, forse non casualmente, tra i postillatori degli atti del Convegno sul romanzo sperimentale del Gruppo 63, ripubblicati da L'orma nel 2013²²⁵, rientra tra i pochi che nei loro scritti hanno evocato il nome di Ferretti (il quale, sia detto pure per inciso e a testimonianza della marginalità di cui dicevamo, conta in tutto il volume 6 occorrenze²²⁶). Dagli studi fraschiani emerge a chiare lettere la relazione tra metrica, oralità, gesto e memorabilità:

Liberato da quello che si potrebbe definire il pregiudizio del *logos*, restituito alla sua stessa origine di supporto al gesto [...], il linguaggio vocalico in tale accezione sarebbe già di per sé un supporto memoriale [...].

I media, tutti i media, a partire dal linguaggio sono pròtesi, e le pròtesi per funzionare devono tornare [...] a incunearsi, magari con l'ausilio stesso del “dolore”, cioè del “più potente coadiuvante della mnemotecnica”, nella carne...

Ora, naturalmente, tale modificazione non è un calco o uno stampo [...], dal momento che l'informazione non genetica procede nell'interfaccia reminiscenza-percezione per “costruzione”, in quanto la memoria biologica” necessaria al permanere dell'informazione è “creativa e non rigidamente replicativa”. Ricordare è dunque un processo, una “forma di *ricategorizzazione* costruttiva di un'esperienza in corso e non una riproduzione puntuale di una sequenza passata di eventi” [...]. Si tratta, insomma, di un riposizionamento, di un

²²³ In entrambi i casi, corsivi miei.

²²⁴ Massimo Ferretti, *Allergia*, cit., p. 43.

²²⁵ *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, L'orma editore, 2013.

²²⁶ Per rendere meglio l'idea, solo due occorrenze in più rispetto a Brunetto Latini, che pure non mi sembra abbia mai avuto a che fare con le questioni del romanzo moderno e, a maggior ragione, con quelle del romanzo sperimentale.

riposizionamento fisico, sinaptico e di gruppi di sinapsi organizzati in un processuale, o metastabile, “nucleo dinamico”.

Se il linguaggio umano risulta, e non può che risultare, una programmazione complessa [...], l'informazione non genetica allora non può che utilizzare [...] una macchina astratta sostanzialmente “metrica”, perché memorabile e comunitaria, e “narrativa” (in quanto associativa), vale a dire di un insieme di regole per la memorizzazione di enunciati [...].²²⁷

Chiarite, spero, per via bioestetica le implicazioni sensomotorie coinvolte nei meccanismi metrici, non ci resta che verificare come questi (re)agiscono nei testi di *Allergia*. In tal senso, risultano preziose alcune indicazioni di Massimo Raffaeli, che nella prefazione alla riedizione della raccolta per Marcos Y Marcos ha rintracciato, riferendosi ad alcuni componimenti in cui il fenomeno è più marcatamente esplicito, la presenza di «endecasillabi mantenuti e di continuo sobillati, spezzati dall'interno» che «esprimono insieme un attaccamento e un assalto alla vita, un sì e un no, una rinuncia e un'accettazione»²²⁸. A partire da questa osservazione, si capisce allora che l'intenzione metrica soggiacente alla versificazione di Ferretti consista nel tentativo di esportare dal piano biografico a quello stilistico l'oscillazione dialettica tra condizione marginale e desiderio di partecipazione, tra stasi e movimento, tra reclusione e libertà, e cioè di quanto già ampiamente segnalato in sede paratestuale dal titolo, vale a dire – ancora una volta – da un luogo genettianamente liminale che, situato alle soglie tra testo e mondo, opera uno sconfinamento verso l'interno e verso l'esterno delle sue aspirazioni. Un valido esempio di questa metrica fluttuante tra chiusura e apertura è dato dal componimento *In trattoria*. Si tratta di una poesia afferente alla prima parte di *Allergia* e già apparsa sul n. 9-10 di «Officina» all'interno della *Piccola antologia neo-sperimentale*. Leggiamo il testo:

In questa trattoria di gente stanca
dove mangiare significa reagire
dove la grazia d'una dattilografa
si percepisce nel tono delicato
5 d'un piatto di fagioli chiesto *tiepido*,
dove un viaggiatore analfabeta
emancipato per via dello stipendio
spiega a una turista anacoreta
che il rialzo dei biglietti ferroviari
10 dipende tutto da questioni atlantiche –
non ho ragione d'essere contento
se il cameriere lieto della mancia,
leggendo la commedia del mio viso
m'ha detto che ho una maschera da negro?

²²⁷ Gabriele Frasca, *Perché muove il metro?*, in *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Piano Rosa Boca, Sossella, 2015, pp. 31-33.

²²⁸ Ora si legge in Massimo Ferretti, *Allergia*, cit., p. 163.

- 15 In questa trattoria di gente ottica
dove non so salvarmi dagli sguardi,
condannato al sentimento della morte,
serrato tra furore e timidezza –
non ho ragione d'essere felice
20 quando divorò una bistecca che fa sangue?
- Il mio complesso è una tragedia antica:
devo scrivere e vorrei ballare.²²⁹

Difficile non pensare che a essere «serrato tra furore e timidezza» non sia soltanto chi dice “io” nel testo, ma anche l'andamento endecasillabico che egli adotta per veicolare il suo messaggio, quasi a favorire un'identità semi-perfetta tra forma e contenuto, con tutte le conseguenze metatestuali del caso. Ed è in questo senso che si può sottoscrivere quanto espresso da Ferretti nella *dichiarazione*, secondo cui le vicende narrate nella raccolta sono «modi per organizzare i materiali linguistici» che il soggetto, adottando, proietta su di sé e sulla propria vicenda biografica, la cui manifestazione, a questo punto, dovrebbe essere percepita solo in quanto «motore, intellettuale e fisiologico (più fisiologico che intellettuale), che provoca le operazioni linguistiche del poeta». Ecco allora che la significazione della poesia è spostata sugli strumenti che servono a realizzarla, a dire, cioè, che quello che qui interessa non è tanto cosa si dice ma come viene detto.

Ciò sembra essere confermato da una lettera che Ferretti invia ad Antonio Porta in data 5 dicembre 1966, in cui è documentato l'interesse che il mittente rivolge ai mezzi dello scrivere, a dispetto dell'attenzione che invece il destinatario riserva alle sue cause:

Caro Leo,
capita, evidentemente, di usare codici diversi in queste nostre conversazioni a distanza. Semplificando molto, ecco cosa accade (a mio parere): tu con la solita accorata chiarezza, riesci a spiegare benissimo ‘perché’ scrivi; io, molto più aridamente, insisto sempre sul ‘come’ dello scrivere.²³⁰

Pertanto, il movimento rinvenibile sul piano della metrica, dialetticamente fluttuante tra il rigore strutturale degli endecasillabi canonici, quasi tutti con accenti di quarta e di sesta, e la loro violazione attuata mediante l'adozione di misure debordanti verso il dodecasillabo e oltre (vv. 2, 4, 7, 17, 20), stigmatizza e tradisce rabbiosamente l'intenzione sottesa dall'operazione: e cioè quella di inscenare la «tragedia antica» che divarica irrimediabilmente costrizione e desiderio, immobilismo e liberazione, o, in questo specifico caso, scrittura e ballo: «devo scrivere e vorrei ballare», appunto. A queste

²²⁹ Ivi, p. 48.

²³⁰ Massimo Ferretti ad Antonio Porta, lettera del 5 dicembre 1966, in Massimo Ferretti, *Lettere a Pier Paolo Pasolini e altri inediti*, cit., p. 213.

osservazioni, qualcuno potrebbe obiettare che non è detto che i testi di Ferretti seguano intenzionalmente una scansione sillabica e che l'algoritmo che regola il loro dimenarsi potrebbe essere alimentato da logiche puramente tipografiche, finalizzate alla realizzazione di una struttura strofica compatta, ottenuta mediante l'accumulo di unità di lunghezza uguale o simile. E a sostegno di queste obiezioni, magari, si potrebbero portare quei componimenti collocabili al confine tra la prosa e la poesia, in cui la possibilità di scorgere uno scheletro metrico-ritmico sembra negata in partenza. È il caso, ad esempio di alcune parti di *Falloforia del principe*, testo facente parte del primo nucleo di *Allergia*, poi accolto da Pasolini sul n. 5 di «Officina». Eccolo a seguire:

«Se udì primavera
se folleggiò sui prati
se precedette le api sui fiori più puri
se di gennaio lanciò nella notte il suo piccolo ruggito
5 se di fuoco le sue piccole pupille accesero la notte
a me di lui si dica,
a me - eterno viaggiatore d'un labirinto fin troppo chiaro;
a me di lui si dica in queste ore sospese
nell'eco orribile d'un latrato di uomo
10 mitragliato come cane dalla pioggia
in questa landa immobile e silente.»

Oh vento, eterno viaggiatore d'un labirinto fin troppo chiaro,
tu che t'adagi nel mondo e regoli la gazzarra delle nuvole,
barriera un giorno di gennaio lo slancio della pioggia
15 e fa' che il mondo legga l'epitaffio non scritto.
E quando io più non sarò serba tu per me la memoria
del mio nobile modello di vita,
esempio della vita che grida e si muove sui prati.

«O Massimo – amico del sole, del vento e delle parole –
20 quando più non sarai
cadrà un granello di polvere dalla polare
e sarà pietra in terra, presso un pioppo;
e ognuno leggerà quel che v'è scritto:
Sotto quest'erba giace il Principe; un gatto
25 *meraviglioso grigio e nero che visse*
*per la bellezza e morì per l'amore.»*²³¹

²³¹ Massimo Ferretti, *Allergia*, cit., pp. 29-30.

Soprattutto relativamente alla seconda strofa – ma ciò è osservabile anche in altri luoghi della raccolta – si può asserire che l'entità versale pare il risultato di una disposizione più che di un computo metrico-ritmico; ma questo, io credo, non sposta di molto il nostro discorso. Se così fosse, infatti, sarebbe piuttosto opportuno parlare di una spazializzazione dei versi, cioè, propriamente di *spazi metrici*, per dirlo con Amelia Rosselli, che tra le altre cose, i critici, e in primis il Curi prima citato, hanno spesso associato al Nostro, e non solo per il rapporto amicale che legava i due²³² e né solamente per la comune genetica pasoliniana²³³. E se pure l'intento fosse quello rosselliano di creare appunto degli *spazi metrici*, cioè delle forme-cubo ottenute mediante l'omologazione, non pedissequa ma comunque visivamente attestabile, delle misure dei versi a partire da quella stabilita dal primo, ciò non ci impedirebbe di individuare comunque la medesima tendenza, vale a dire quella che ha le sue ragioni nella precarietà della condizione biografica (altro elemento in comune con Rosselli) e che si muove tra chiusura e apertura, tra regola e contravvenzione, tra ossessione e desiderio di liberazione, laddove l'obbedienza alla lunghezza imposta in sede incipitaria (chiusura, regola, ossessione) non preclude ai versi un'estensione anti-tradizionale (apertura, contravvenzione, desiderio di liberazione). Siamo infatti davanti a un testo che, come altri della raccolta, è costruito mediante la reiterazione di alcune parole, a funzionalizzare una certa fissità del dettato, che però è spesso sovvertita dalla variazione del lessema ripetuto. La prima strofa, più mobile da un punto di vista tipografico, segue un andamento sostanzialmente anaforico realizzato tramite la ripetizione in prima posizione di «se» e «a me», mentre le ultime due, visivamente più compatte, operano la variazione dei sintagmi reiterati, sia in termini contenutistici che di posizione: «Oh vento» al v. 12 diventa «O Massimo» del v. 19; «legga» del v. 15 subisce poliptoto nel «leggerà» del v. 23; «vita» del v. 17 viene ripetuto

²³² Il rapporto di stima e amicizia tra Ferretti e Rosselli è testimoniato da una poesia di *Serie ospedaliera* intitolata *Brutta poesia per te*, con dedica «a Massimo Ferretti» (cfr. Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012, p. 187). Inoltre, assai eloquenti in questo senso sono le parole rilasciate dalla Rosselli in un'intervista con Isabella Vicentini, *L'immagine del mondo fuori luogo* [1988]; in Amelia Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia De March, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 249: «Dei cinque poeti più noti quelli che mi hanno influenzata di più sono stati, strano a dirsi, Massimo Ferretti, che è morto purtroppo, e Antonio Porta. Ferretti ha scritto un libro bellissimo chiamato *Allergia*, di poesia: è stato ristampato dopo la morte a quarant'anni ed è la poesia di uno che vive a Jesi, vicino ad Ancona, di un'enorme spontaneità e brillante intelligenza».

²³³ Cfr. Fausto Curi, *Sulla giovane poesia*, in *Gruppo 63*, cit., p. 59: «Alla razionalizzazione e alla storicizzazione del linguaggio poetico delle avanguardie [...] Ferretti e la Rosselli preferiscono un'assunzione acritica e metastorica di quel linguaggio e l'uso di esso in funzione catartica, mediante un associazionismo automatico, o semiautomatico, capace di scaricare la tensione dei traumi e delle nevrosi che sono alla base della condizione poetica». Per un approfondimento sulla questione, si veda anche Marco Berisso, *Amelia Rosselli e la neoavanguardia*, in *Il Fondo Amelia Rosselli dell'Università della Toscana. Saggi e apparati catalografici*, a cura di Paolo Marini, Maria Giovanna Pontesilli e Laura Tavoloni, Olschki, Firenze 2024, pp. 116-117.

tale e quale nel verso successivo ma in posizione diversa, per poi assumere la sua forma verbale nel «visse» del v. 25; «sarai» del v. 20 cambia pronome e diventa «sarà» del v. 22.

Da ultimo, non resta che verificare se la tensione tra immobilismo costrittivo e ricerca di movimento che abbiamo individuato in ambito metrico e retorico sia rintracciabile anche a livello semantico. E in tal senso basterà dimostrare quanto la tramatura dei componimenti sia intessuta di dicotomie che referenzializzano i due estremi in questione. Per restare agli esempi che offre il testo che stiamo analizzando, ma il fenomeno è diffusamente documentabile in tutta la raccolta, mi avvalgo di accostamenti come «eterno viaggiatore d'un labirinto» (vv. 7; 12), «ore sospese» (v. 8), «t'adagi nel mondo e regoli la gazzarra delle nuvole» (v. 13), «barrica un giorno [...] lo slancio della pioggia» (v. 14), «sole [e] vento» (v. 18), «cadrà un granello [...] | e sarà pietra» (vv. 21-22); «giace [...] | [...] visse [...] | [...] morì» (vv. 24-26).

Arrivati a questo punto, credo che la poetica del movimento di *Allergia* abbia in parte scoperto le sue carte. Se così non fosse, si può tornare ancora una volta a questo componimento per osservare come i tre versi che fungono da collante delle strofe, il 7 («a me - eterno viaggiatore d'un labirinto fin troppo chiaro»), il 12 («Oh vento, eterno viaggiatore d'un labirinto fin troppo chiaro») e il 19 («O Massimo – amico del sole, del vento e delle parole»), operano sulla replicazione e sulla sostituzione per ottenere come risultato l'identificazione metaforica me = vento = Massimo, che altro non è che il certificato delle proprietà deindividualizzanti del dinamismo poetico, attraverso cui è possibile trasformare, con Lacan, il *moi* in *je*, e il *je* in un soggetto tutto linguistico, come avverrà perentoriamente nella produzione successiva del Nostro, e in particolare nei *parties* verbali e wittgensteiniani del *Gazzarra*²³⁴. Ma, d'altronde, di tali propositi cinetico-linguistici Ferretti aveva già dato ampiamente conto nel suo poemetto mitobiografico d'esordio, *Il Deoso*, che si concludeva con la viva speranza, a cui ora ci sentiamo di partecipare, che di lui, finalmente, «CORRA LA VOCE IN TUTTO IL MONDO»²³⁵.

²³⁴ Massimo Ferretti, *Il gazzarra*, Milano, Feltrinelli, 1965.

²³⁵ Id., *Deoso*, cit., p. 25.

**«Tu citi un poeta: buon segno!»,
echi e citazioni di *Un amore del nostro tempo* di
Tommaso Landolfi
di Giulia Caprarelli**

Abstract in italiano

Il contributo intende analizzare le numerose citazioni contenute nel romanzo di Tommaso Landolfi *Un amore del nostro tempo* (Vallecchi, 1965). Attraverso la storia della ricezione dell'opera, che i critici classificarono come mero gioco letterario e tacciarono di dannunzianesimo, e la disamina delle recensioni di critici illustri – Walter Pedullà, Luigi Baldacci, Giacinto Spagnoletti, Carlo Bo – si giungerà a una riflessione sulla lingua del romanzo, caratterizzata dalla presenza di aulicismi e toscanismi, e da una sintassi volutamente complessa e poetica. Si procederà poi con l'indagine delle citazioni contenute nel romanzo, che vanno da Dante a Montale, da Poe a Lermontov e alla Bibbia, indagine che si avvarrà di suggerimenti tratti dalla prosa diaristica e saggistica di Landolfi. Quella di *Un amore del nostro tempo* può essere considerata una scrittura mosaicata, intessuta di continui rimandi a opere disparate che ne accentuano la profondità semantica e costituiscono per il lettore l'occasione di cimentarsi in una ricerca erudita e affascinante. In ultima analisi, le ragioni di tale struttura linguistica risiedono nel carattere mistificatorio e *fumiste* di un autore come Landolfi, che recita un falsetto coltissimo allo scopo di celare il nucleo più intimo della propria narrativa.

Abstract in inglese

This contribution aims to analyze the numerous quotations contained in Tommaso Landolfi's novel *Un amore del nostro tempo* (Vallecchi, 1965). Through the history of the reception of the work, which critics classified as a mere literary game and accused of D'Annunzian tendencies, and the examination of reviews by illustrious critics – Walter Pedullà, Luigi Baldacci, Giacinto Spagnoletti, and Carlo Bo – we will come to a reflection on the language of the novel, characterized by the presence of aulicism and Tuscanisms, and by a deliberately complex and poetic syntax. We will then proceed with an investigation of the quotations contained in the novel, ranging from Dante to Montale, from Poe to Lermontov and the Bible, an investigation that will draw on suggestions from Landolfi's diary and essayistic prose. *Un amore del nostro tempo* can be considered a mosaic interwoven with continuous references to disparate works that accentuate its semantic depth and provide the reader with an opportunity to engage in erudite and fascinating research. Ultimately, the reasons for this linguistic structure lie in the mystifying and deceitful character of an author such as Landolfi, who recites a highly cultured *false* in order to conceal the most intimate core of his narrative.

Parole chiave

Landolfi, romanzo, ricezione, citazioni, dannunzianesimo

Una scrittura a mosaico

Quando dava alle stampe *Un amore del nostro tempo*, nel marzo del 1965, Vallecchi forse non sospettava che quello sarebbe stato l'estremo esito romanzesco di una lunga e proteiforme produzione letteraria. *A posteriori* è possibile collocare il libro nella fase mediana dell'opera landolfiana, tra i fulgori narrativi della giovinezza e i tardi testi poetici di *Viola di morte* (1972) e *Il tradimento* (1977)²³⁶. Questo proficuo decennio, dal 1960 ai primissimi anni Settanta, si caratterizza per la scarsa presenza di narrazioni distese e di ampio respiro. Era stato, del resto, lo stesso Landolfi ad accorgersi di un suo certo “fiato corto”, se nella *BIERE DU PECHEUR* (1953) annotava:

Per mesi ho riflettuto al mio romanzo sceneggiato, e infine ieri ho veduto che non so ormai costruire neanche il più semplice racconto. Così, su tutte le altre, si trova frustrata la mia antica e perenne aspirazione alla terza persona: son condannato, forse per sempre, a questa prima²³⁷.

Un amore del nostro tempo, composto tra il novembre e il dicembre del 1965, deroga in parte rispetto a questa affermazione: di un romanzo si tratta, infatti, ma condotto in prima persona dai protagonisti. La trama è povera di avvenimenti e colpi di scena, se si esclude l'incesto, destinato a sconvolgere la vita dei due fratelli. Alla luce di ciò Idolina Landolfi è indotta a parlare, più che di romanzo, «di quadri drammatici, o, se si vuole, di teatro filosofico»²³⁸. L'opera, in effetti, non segue uno sviluppo lineare come chiarisce subito la voce narrante della protagonista Anna:

È una febbre, un delirio. Che cosa? La vita, che diamine: *fever called living*; e, come la febbre, oscura. Accenna talvolta ad alcunché di filato, sembra proporre uno svolgimento e una conseguenza, ma son momenti. Dicono che l'annegato, nell'attimo supremo, coi suoi occhi morenti, veda svilupparsi il rotolo veloce della trascorsa esistenza: no, la vera immagine della vita è questa, per esempio questa che della mia mi giunge a raffiche, dalle quali

²³⁶ In essa trovano posto i racconti con cui lo scrittore collaborò al settimanale «Il Mondo», poi raccolti in *Se non la realtà* (1960) e *In società* (1962), e quelli concepiti per la terza pagina del «Corriere della sera», riuniti in *Un paniere di chioccioline* (1968). Oltre alla pubblicazione dei *Racconti impossibili* (1966), vanno ascritti a questa fase due lavori diaristici (*Rien va*, del 1963 e *Des mois* del 1967), un testo composito e peculiare quale *Breve canzoniere* (1971), una sceneggiatura televisiva (*Scene dalla vita di Cagliostro*, andate in onda nel maggio 1961 e stampate da Vallecchi nel 1963), e un'opera teatrale, *Faust 67* (1969).

²³⁷ Tommaso Landolfi, *LA BIERE DU PECHEUR*, Milano, Adelphi, 2024, p. 7. Per una riflessione sullo stato di insufficienza del narratore si leggano le pagine di Marcello Carlino in *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos, pp. 89-94.

²³⁸ Idolina Landolfi, *Solipsismo di Landolfi*. Un amore del nostro tempo quale testo esemplare, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, Venezia, La Nuova Italia, 1996, p. 125. Per una disamina del rapporto tra Landolfi e il teatro si veda Silvana Cirillo, *Tra grottesco e assurdo la teatralità della prosa landolfiana*, in *L'arte di scompigliare le carte*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 101-107.

sarebbe difficile, vano, cavare od astrarre un'alleanza, una parentela, e le quali sarebbe vano voler comporre in un unico evento.²³⁹

Come ha sottolineato Wladimir Kryszinski²⁴⁰, Landolfi tende a frantumare il filo della narrazione, dando inoltre spesso l'illusione del racconto parlato ed espresso direttamente. Perciò lo studioso rievoca la tecnica russa dello *szak*, di cui Leskov fu maestro. Tale espediente consente di orientare la narrazione sulla parola, rendendola il fulcro dell'affabulazione romanzesca.

Un romanzo che accoglie, dunque, raffiche di memoria, articolandosi in quattro parti: nella prima è Anna a parlare, a dettare al suo compagno Sigismondo i propri ricordi; seguono le memorie di Sigismondo, pronunciate questa volta perché la donna le scriva; una breve ma serrata sequenza dialogica anticipa il finale, dove la parola è affidata nuovamente ad Anna.

Sul piano della diegesi la narrazione conosce due tempi, separati dalla parola «negramente raggianti»²⁴¹ nel cielo dei due protagonisti: incesto. Secondo Marcello Verdenelli, la parte più convincente del romanzo è nel gioco di accenni, di riferimenti velati e di sottintesi che precedono il dispiegarsi della passione²⁴². La narrazione, lungi dal perseguire una struttura lineare, «incespica, si ferma, procede a balzi»²⁴³, assumendo i contorni di una dialettica dissertazione filosofica ed esistenziale alla Voltaire, su temi quali la libertà, l'infelicità, l'opposizione tra natura e cultura, quest'ultimo ispirato, secondo Vincenzo Romeo, a Calderón de la Barca, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand e Byron²⁴⁴. Oreste Macrì, che aggiunge a questi modelli quelli di Rousseau, Melville, Stevenson e Mérimée²⁴⁵, considera *Un amore del nostro tempo* in dittico con *Racconto d'autunno*

²³⁹ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, Milano, Adelphi, 1993, p. 11. Si legga anche quanto Landolfi scrive in *Rien va*: «E a proposito, quale visione unitaria del mondo, quale “messaggio” sono io in grado di trasmettere ai miei simili? Nessuno di certo, non tanto perché procedo o penso frammentariamente e sperimentalmente, quanto per motivi più profondi e anche migliori. Difatto una visione unitaria del mondo, quale è necessaria a o per una vera letteratura, si configura di necessità eticamente (noioso ora dire perché); laddove la mia qualunque letteratura non sarà mai etica se non per debolezza», Tommaso Landolfi, *Rien va*, Milano, Adelphi, 2012, p. 32.

²⁴⁰ Wladimir Kryszinski, *Le narrazioni di Landolfi e alcuni modi discorsivi*, «L'Illuminista», numero monografico dedicato a Tommaso Landolfi, vol. 22-23, Roma, Ponte Sisto, 2015, pp. 201-211.

²⁴¹ Ivi, p. 91.

²⁴² Marcello Verdenelli, *Prove di voce: Tommaso Landolfi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, p. 322.

²⁴³ Vincenzo Romeo, *Un amore del nostro tempo*, in *Landolfi libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, Alatri, Hetea, 1988, p. 113.

²⁴⁴ Ivi, p. 114.

²⁴⁵ «Resta, di certo, il prototipo romantico della vergine natura, convalidato dalla fuga nel paradiso terrestre di Papeete non senza “atollo” e “capanna”, e tutto l'esotismo derivato dal naturalismo roussoviano, dal *Paolo e Virginia* di Bernardin de Saint-Pierre al *Typee* di Melville, ai *Mari del Sud* di Stevenson; una storia romantica d'un incesto nell'America meridionale è narrata in *La famille de Carvajal* di Prosper Mérimée», Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, Firenze, Le Lettere, 1990, p. 53.

(1947), dove la figura di Lucia risulta «sororizzata»²⁴⁶, alla luce del rapporto pseudo-filiale intrattenuto dal protagonista con il Conte padre.

L'opera possiede un alto tasso di intertestualità, essendo intessuta di citazioni talora palesi, talora opacizzate nei loro riferimenti. Secondo Calvino la prosa landolfiana è sempre recitata con «una voce che pare faccia il verso a un'altra voce»²⁴⁷, ricamata su una scrittura «non d'un autore particolare, ma come d'un autore immaginario che tutti abbiamo l'illusione d'aver letto una volta»²⁴⁸.

Calvino resta sul piano dell'interdiscorsività e del dialogismo, che si configura, per adoperare le parole di Cesare Segre, come la condizione soddisfatta da un testo quando questo si riferisce ad altri enunciati «non firmati, o di cui non è nota la firma»²⁴⁹. Marcello Carlino, allargando la prospettiva all'intera narrativa landolfiana, ricorda come questa non sia mai priva di un «ipotesto possibile»²⁵⁰: «il narratore surroga un narratore assente, il narratore fededegno che fu, [...] avviene anzi che sappia di citazione anche quel che citazione non è»²⁵¹. *Un amore del nostro tempo* è senz'altro un'opera dall'alto tasso di dialogismo, se pensiamo a d'Annunzio, alla tempra tardoromantica e decadente²⁵² del racconto e a una certa affinità del linguaggio con quello della librettistica²⁵³. Ma ad accentuarsi, in queste pagine, è la tendenza alla vera e propria citazione, in diversa misura esplicita, di una fonte. Come ricorda Segre

Attraverso l'intertestualità [...] passa anche un rinvio alle parti *non utilizzate* della fonte, così che il testo più recente richiami in qualche modo i precedenti [...], il senso o le connotazioni (integrando o costituendo un chiaroscuro allusivo) della fonte nella sua totalità organica. Il gioco intertestuale mette dunque a contatto i due testi anche oltre i segmenti che hanno in

²⁴⁶ Ivi, p. 49.

²⁴⁷ Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Milano, Adelphi, 2001, p. 464.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Cesare Segre, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata*, a cura di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, p. 19.

²⁵⁰ Marcello Carlino, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos, 1998, p. 85.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Per certi versi *Un amore del nostro tempo* ricorda i romanzi di Antonio Fogazzaro, insieme a *Fede e bellezza* (1840) di Niccolò Tommaseo, con il quale condivide anche la veste toscaneggiante. L'amore sensuale che sfuma nel sacro, la sublimazione di un sentimento colpevole, la tensione erotico-intellettuale sono temi che Landolfi sembra attingere dalle opere di Fogazzaro e Tommaseo, autori amanti, tra l'altro, del genere epistolare. In *Fede e bellezza*, come nel romanzo landolfiano, parte della narrazione è affidata alla voce della protagonista femminile.

²⁵³ Si veda il seguente passo tratto da *Prefigurazioni: Prato*, racconto della raccolta *Ombre* (1954): «Ma poiché [...] la città non offriva (come dicono) grandi risorse, avveniva che a un medesimo spettacolo assistessimo per avventura ripetutamente. Così, a sentire l'*Aida* andammo due o tre volte, e devo in tale occasione aver contratto quella malattia cronica dell'*Aida* che i miei amici, e soprattutto le mie amiche, più pazienti, mi conoscono», Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, cit., p. 263.

comune, anzi alona il secondo con il primo; esso organizza il sistema letterario secondo le linee di una filiazione volontaria, di una genealogia regressiva.²⁵⁴

Ricostruendo tale genealogia è possibile individuare nelle citazioni dei dispositivi che approfondiscono la pregnanza dell'opera, realizzando un doppio livello di comprensione offerto all'uso del lettore. Il quale può limitarsi al primo livello, godendo della narrazione senza chiedersi cosa celi, oppure decidere di scandagliarne i recessi, scoprendo il senso dei rimandi che essa contiene. Secondo Riffaterre²⁵⁵ l'intertestualità mette in gioco un tipo di lettura detta *retroattiva*, *comparativa* o *riflessiva*, la quale consente di ricostruire l'*ipogramma* (vale a dire l'intertesto) e di giungere a un ulteriore livello di senso, definito *significanza* e distinto dal significato lineare del testo. Attraverso le citazioni si giunge, dunque, a un piano successivo, strettamente connesso in questo caso all'ironia del narratore. Ciò risulta particolarmente evidente nella scena *clou* del romanzo, quella dell'incesto, fitta di citazioni spesso tratte dai testi sacri, ma capovolte nel loro significato e impiegate in maniera irriverente e blasfema. Proprio nelle pagine dell'incesto l'uso della citazione rivela un Landolfi satanico e *fumiste*, assai lontano da quei «veleni reazionari»²⁵⁶ di cui, secondo Pedullà, si alimenterebbe il romanzo. L'ironia del narratore si esprime attraverso un'intertestualità portata al parossismo, con l'impiego di echi e rimandi quasi in ogni pagina del romanzo.

Particolarmente interessante sarà dunque ricostruire il reticolo delle citazioni, ripercorrendo un itinerario che non soltanto consentirà di apprezzare l'opera in tutte le sue allusioni, ma permetterà anche di conoscere parte della cultura letteraria e della virtuale biblioteca di un autore i cui libri sono andati, per la maggior parte, dispersi.

Le due edizioni del romanzo: una fredda accoglienza e qualche ripensamento

Alla sua uscita, nel 1965, l'opera cadde nell'indifferenza generale, se si eccettuano le scarse e gelide recensioni di alcune eminenti voci critiche del tempo. Sull'«Avanti» Walter Pedullà accusava Landolfi di aver esaurito la sua carica dissacrante e di aver voluto indulgere a una funzione di restauratore:

Landolfi, che non crede alla storia, ritiene di recuperare puri ed eterni sentimenti, e invece smercia valori e idee un po' stantii e regressivi, e precisamente quelli della più tarda fase romantica, che frequenta con amorevoli e congeniali traduzioni.²⁵⁷

²⁵⁴ Ivi, p. 23.

²⁵⁵ Micheal Riffaterre, *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983.

²⁵⁶ Walter Pedullà, *Dissacratore e corrosivo*, «Avanti!», 27 maggio 1965, p. 3.

²⁵⁷ *Ibid.*

La critica di Pedullà è condotta sul duplice fronte del contenuto e della forma: ad affrontare la «pretestuosa» idea di fondo del romanzo sarebbe stato più adatto un Landolfi caustico e cinico, irriverente e *fumiste*, o persino il Landolfi “informale”, il radicale e corrosivo dissacratore dei valori tradizionali²⁵⁸. Intrecciate a queste considerazioni, quelle non meno severe sul linguaggio tronfio e artefatto del romanzo, ai limiti della più frusta retorica e memore di una letteratura «di assai più bassa qualifica»²⁵⁹. Di *pastiche* e gioco parodistico parlano Baldacci e Spagnoletti, per il quale è un peccato che Landolfi abbia abolito in quest’opera il controcanto ironico, che costituisce gran parte del divertimento per il lettore affezionato²⁶⁰. Giuliano Gramigna, il più severo censore di *Un amore del nostro tempo*, definisce il romanzo «una specie di beffa *monstre* [...] dove le più belle doti dello scrittore sono stravolte quasi sempre in vizi»²⁶¹.

Come ha notato Idolina Landolfi, il solo Carlo Bo, tra i più brillanti esegeti dello scrittore di Pico, comprende di trovarsi dinanzi a un caso significativo²⁶². Bo è il primo critico a non dare per scontato che l’opera sia stata concepita come un puro *divertissement*:

Si tratta di un semplice divertimento o al contrario, come è già accaduto per altri testi del Landolfi, che la critica e i lettori non sono riusciti a interpretare, siamo di fronte a un lavoro impegnativo, a un testo emblematico di quelle che sono le segrete ambizioni dello scrittore?²⁶³

Il critico individua nel romanzo una provocazione basata sul grande tema, tipico dell’immaginario romantico, della colpa eccezionale (e come non pensare a Byron?) e sull’ostentazione delle più preziose abilità dello scrittore²⁶⁴. Dopo aver isolato due grandi modelli di ispirazione, *Sang réservé* di Thomas Mann e *Confidence africaine* di Roger Martin du Gard, mette in guardia il lettore: un tema simile esigerebbe una partecipazione sincera e un senso del dolore assenti dalle pagine di *Un amore del nostro tempo*. Del resto è possibile che Landolfi stesso fosse conscio di questa assenza, e che le ragioni delle circonvoluzioni linguistiche siano da ricercarsi in motivi di vulnerabilità emotiva. Il critico fu il solo a tentare un’interpretazione della singolare veste letteraria di quest’opera, individuando quella fragilità che costituisce, a nostro parere, un nodo doloroso ed essenziale della letteratura landolfiana tutta. Con il suo intervento si chiude la scarsa serie di recensioni

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Giacinto Spagnoletti, *Un incesto letterario*, «ABC», 29 giugno 1965, p. 30; poi in *Scrittori di un secolo*, II, Milano, Marzorati, 1974, pp. 587-589. Il critico ipotizza così, per salvare il romanzo da una critica troppo diretta, che la volontà autoriale tacitamente preveda una partecipazione ironica da parte del lettore.

²⁶¹ Giuliano Gramigna, *Un amore di Landolfi*, «La Fiera Letteraria», 30 maggio 1965, p. 3.

²⁶² Idolina Landolfi, *Solipsismo di Landolfi. Un amore del nostro tempo quale testo esemplare*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, cit., p. 124.

²⁶³ Carlo Bo, *Due nuovi amori del nostro tempo*, «Corriere della sera», 13 giugno 1965, p. 11.

²⁶⁴ *Ibid.*

ricevute dal romanzo alla sua uscita. Bisognò attendere ventotto anni perché la polvere venisse soffiata via dalle pagine di *Un amore del nostro tempo*, grazie alla riscoperta di Adelphi, a cura di Idolina Landolfi, nel 1993.

Quando Roberto Calasso audacemente ripubblicò il meno amato dei romanzi landolfiani ci fu chi, come Luigi Baldacci, tornò a scriverne a distanza di anni. E tornò a farlo con convinzioni mutate, distaccandosi dalle originarie accuse di parodia e gioco letterario. Baldacci ora parla invece di un'urgenza di confessione affidata a una lingua che è sì, *pastiche* stilistico, ma che non potrebbe essere altro da ciò, data l'oltranza della materia: «Se l'uomo moderno è costretto a servirsi di una lingua massificata, perché non affidare le nostre verità più profonde appunto a quella non-verità estrema che s'identifica con la finzione della finzione letteraria?»²⁶⁵. Del romanzo prima giudicato mera «geometria letteraria»²⁶⁶ Baldacci coglie ora l'autenticità dell'intenzione: celandosi, Landolfi si confessa e si rivela.

Le recensioni del 1993 si limitano per lo più a ricordare incomprensione e insuccesso raccolti dalla *princeps*, riducendosi a riassumerne la trama ed eludendo le questioni sollevate a suo tempo dai pochi che ne scrissero. Se alcuni hanno recuperato l'etichetta di parodia, Vico Faggi traccia una linea di demarcazione tra serietà del contenuto e *divertissement* formale:

Se Landolfi abbia fatto il verso, con ironia, al romanticismo decadente, oppure se abbia inteso dire qualcosa di alta serietà, è questione ancora aperta. E forse c'è del vero in entrambe le tesi, perché in molti passi l'intonazione ironica è innegabile, quale parodia del linguaggio tardoromantico, ma del pari innegabile è la serietà delle domande che i personaggi, e per loro l'autore, vanno disseminando per il libro, e in specie nella seconda parte.²⁶⁷

Questa interpretazione, che separa la densità del contenuto (una felicità impossibile da raggiungere) dalle scelte formali, appare la più persuasiva. Le parole di Faggi richiamano alla memoria quelle di Giuliano Manacorda, il quale si domandava fino a che punto la parola di Landolfi fosse mero gioco letterario, e dove, invece, iniziasse a configurarsi come spia di una condizione tragica, quasi assurgendo, la scrittura, a religione²⁶⁸. Ma allora è proprio sulle ragioni di una siffatta veste lessicale e stilistica che varrà la pena concentrarsi.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ Vico Faggi, *Le mille sfide di Landolfi*, «Giornale di Brescia», 11 giugno 1993, p. 3.

²⁶⁸ Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre (1919-1943)*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 335.

Nel suo libro *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi* Paolo Zublena²⁶⁹ ha descritto la fisionomia del linguaggio di *Un amore del nostro tempo*, valorizzando la presenza di numerosi arcaismi²⁷⁰, aulicismi e toscanismi che rasentano il vernacolo²⁷¹, e mettendo in evidenza l'uso fitto della *coniunctio relativa* e dei pronomi soggetto *egli* ed *ella*, di marca antimanzoniana. Oltre ad avverbi o locuzioni avverbiali peculiari (*travagliosamente*, *peritosamente*, *diuturnamente*, *supponibilmente*, *del pari*, *non pure*), si segnalano congiunzioni come *quantunque*, *seppure*, *checché*. Quanto alla struttura del discorso, Zublena pone l'accento sui meccanismi di complicazione e turbamento del consueto ordine delle parole, come l'enclisi pronominale²⁷² e l'inversione determinante-determinato (l'aggettivo preposto al sostantivo). Ciò non scalfisce l'equilibrio della sintassi, classicheggiante e «ben temperata nelle sue variazioni barocche»²⁷³. Come nota Dardano la, coordinazione risulta prevalente e tale scelta appare in conflitto con «le sofistiche scelte del lessico»²⁷⁴. Piuttosto frequente è il ricorso a secondarie implicite, specialmente gerundive.

Marcello Verdenelli ha rilevato un eccessivo artificio e scarsa agilità nei passaggi da una sequenza narrativa all'altra, stabilendo una congiunzione tra l'aulicità della lingua e il cerebralismo delle riflessioni filosofiche del romanzo²⁷⁵. Proprio la lingua adoperata, tendendo a un registro aulico e a una non immediata comunicatività, è l'elemento che

²⁶⁹ Paolo Zublena, *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi*, Firenze, Le Lettere, 2013.

Un primo lavoro di sondaggio sulla lingua landolfiana fu effettuato da Oreste Macrì nel suo *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., pp. 173-200.

²⁷⁰ A proposito degli arcaismi, così frequenti nella prosa landolfiana, Maurizio Dardano scrive: «Qui possiamo parlare senz'altro di "antico come artificio"; ma in questa categoria il nostro immette una carica pirotecnica e umoristica, del tutto assente nei severi cultori dell'arcaismo», Maurizio Dardano, *Sulla lingua di Tommaso Landolfi*, in *Cento anni di Landolfi*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Bulzoni, 2010, p. 51.

²⁷¹ Tra i primi, *declinatorio*, *fidanza*, *gromma*, *tinnulo*, *covacciolo*, *sgroppamento*, *rappigliare*, *pronare*, *brago*, *arrostarsi*; tra i toscanismi, invece, *bubolare*, *arruffo*, *infruscarsi*, *giuccherella*, *paterna*. Ma questo elenco è ben lungi da alcuna pretesa di esaustività, e si rimanda, per una disamina completa del lessico del romanzo, a Paolo Zublena, *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi*, Firenze, Le Lettere, 2013, pp. 23-24. Si veda anche quanto scrive Francesca Serafini: «Landolfi studia in Toscana e muove i suoi primi passi da scrittore a Firenze, in un ambiente letterario molto aperto al toscano parlato. Gli echi di quell'atmosfera si ritrovano nei ricordi fiorentini di Macrì, con Luzi, Bonsanti, Palazzeschi, Pratolini e Rosai, fra i più assidui frequentatori di Landolfi», Francesca Serafini, *Appunti linguistici sulla narrativa landolfiana*, in *La liquida vertigine*. Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi. Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999, a cura di Idolina Landolfi, Firenze, Olschki, 2002, p. 237.

²⁷² L'enclisi pronominale è un tratto linguistico fortemente arcaizzante, già criticato da Pascoli come proprio di uno scrivere accademico e affettato. Si veda Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, p. 710.

²⁷³ Marcello Carlino, *Landolfi e il fantastico*, cit., p. 96.

²⁷⁴ Maurizio Dardano, *Sulla lingua di Landolfi*, in *Cento anni di Landolfi*, cit., p. 67.

²⁷⁵ «I passaggi da una sequenza narrativa all'altra risultano piuttosto artificiosi e poco legati. Né si può dire che il romanzo si riscatti pienamente in quelle parti che piegano verso un certo autobiografismo, né in quelle che rivelano una certa vocazione metaletteraria. Ombre e luci insomma si contendono la supremazia di una scrittura, che sembra aver perso forza, smalto, efficacia, anche sul versante dell'aulicità lessicale. Aulicità che sembra rafforzare ora quella diffusa sensazione di cerebralismo che si ricava in fondo dalla lettura di *Un amore del nostro tempo*», Marcello Verdenelli, *Prove di voce: Tommaso Landolfi*, cit., p. 326.

condusse i critici a tacciare il romanzo di manierismo e dannunzianesimo, e che penalizzò l'opera presso il grande pubblico. Accuse che non riguardano soltanto *Un amore del nostro tempo*, ma la maniera landolfiana dei testi posteriori a quelli del primo periodo, rispetto al quale alcuni critici rilevano una spinta involutiva, come fece Alfredo Giuliani, per il quale il tempo avrebbe determinato su Landolfi una vera e propria regressione²⁷⁶, rendendolo morbosamente ottocentesco e, in particolare, dannunziano. Chiarire in quale accezione Landolfi sia, in questo periodo della sua produzione letteraria, dannunziano²⁷⁷, vuol dire considerare l'operazione che caratterizza i testi degli anni Sessanta. Nello sforzo di scandagliare il repertorio della tradizione per ricercarne le "gemme", lo scrittore si rivela, nel suo sperimentalismo linguistico, un vero e proprio conservatore, come ebbe a definirlo Italo Calvino:

Insomma, non è la spinta innovativa dell'avanguardia a muovere le acrobazie di Landolfi: al contrario, egli è un conservatore in quel modo speciale (addirittura metafisico) in cui non può non essere conservatore il giocatore cui l'immutabilità delle regole garantisce che l'azzardo non sarà abolito a ogni colpo di dadi.²⁷⁸

Cercare una lingua che esuli dalla realtà dell'uso e che sia, tuttavia, legittimamente letteraria è quanto accomuna Landolfi a d'Annunzio: più nello specifico Landolfi impiega in prosa gli stessi espedienti che Pascoli e d'Annunzio usarono per rinnovare la poesia²⁷⁹, a partire dalla preminenza attribuita al significante piuttosto che al significato. Della parola si sfumano i contorni, essa ha lo scopo di evocare, con la sua musica, qualcosa di ignoto. Sotto la superficie linguistica, come nota con piglio ermetico Oreste Macrì, «sono da rilevare [...] intenzioni fonosemantiche del nucleo di mistero»²⁸⁰. Ricorda Francesca Serafini che Landolfi aveva espresso una certa ostilità nei confronti del significato nei versi di *Viola di morte*: «La parola significa. E ben questa | È la sua morte – | Nulla significare,

²⁷⁶ «La storia di Landolfi è, a mio parere, la storia di una involuzione. [...] nelle opere successive diventa sempre più macchinoso, ottocentesco, patologicamente "letterario", dannunziano e raramente riesce a sgomentare il lettore», Alfredo Giuliani, *Tommaso Landolfi è morto*, «la Repubblica», 10 luglio 1979, pp. 12-13.

²⁷⁷ Per una disamina particolareggiata del rapporto tra Landolfi e D'Annunzio si legga quanto scrive Francesca Serafini in *Appunti linguistici sulla narrativa landolfiana*, in *La liquida vertigine*, cit., pp. 237-240.

²⁷⁸ Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, postfazione a Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*, cit., p. 473. Calvino prosegue con alcune interessanti notazioni riguardanti differenze e similarità tra i due scrittori: «d'Annunzio era partito in direzione eroico-euforica, Landolfi in direzione autoironica e depressiva; insomma, i personaggi, la presenza letteraria, il rapporto col mondo erano opposti. Poi pensandoci ho capito che il vero elemento in comune tra i due era un altro: dell'uno e dell'altro (e solo di loro due) si può dire che scrissero al cospetto della lingua italiana tutta intera, passata e presente, disponendone con competenza e mano sicura come d'un patrimonio inesauribile cui attingere con dovizia e con piacere continuo», *ibid.*

²⁷⁹ *Ivi*, p. 239.

²⁸⁰ Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 163.

nulla dire: | Tale forse il supremo atto d'amore»²⁸¹. Direttamente collegato al suo essere "dannunziana" è l'alto tasso lirico della prosa di *Un amore del nostro tempo*²⁸².

Serafini ha sintetizzato gli attributi poetici della prosa landolfiana:

la disposizione degli elementi della frase e del periodo (più adatta al verso che alla parola narrata), l'uso esagerato di aggettivi spesso esornativi e anteposti al sostantivo di riferimento, e il ricorso a un variegato apparato figurale.²⁸³

La peculiarità di Landolfi risiede nella speciale competenza grazie alla quale le parole più auliche o desuete vengono inserite all'interno di una struttura linguistica levigata e coerente, la capacità, vale a dire, di raggiungere una compattezza della congerie stilistica che diventa la cifra più originale dello scrittore.

La «levigatezza» dell'impasto linguistico landolfiano è una dote che gli riconosce persino Eugenio Montale, in un suo intervento uscito sul «Corriere della sera»²⁸⁴. Ma, pur ammettendo l'immancabile classe dell'amico²⁸⁵, il poeta non gli risparmia una critica: il senso di *pastiche* e l'onnipresente falsetto non consentono al lettore di abbandonarsi con fiducia alla pagina²⁸⁶. Oltre all'accusa di dannunzianesimo, dunque, a Landolfi viene mossa anche quella di manierismo. Sarebbero innumerevoli le citazioni da coloro che hanno rilevato questo tratto della prosa landolfiana, acutizzatosi nelle opere più tarde. La stessa particolare struttura sintattica del romanzo, guardando a Genette, rientra nella pratica dell'imitazione in quanto ha per fine la simulazione «di un'altra lingua o di uno stato più antico della stessa»²⁸⁷.

L'alto tasso di intertestualità che caratterizza da sempre la prosa landolfiana sembra, in *Un amore del nostro tempo*, accrescersi vertiginosamente, producendo una scrittura mosaicata, derivante dall'accostamento di suggestioni molteplici e spesso esibite. Come dimenticare allora il minaccioso monito lanciato da Giacomo Debenedetti a proposito della scoraggiante quantità di riferimenti letterari contenuti nelle opere di Landolfi?

²⁸¹ Tommaso Landolfi, *Viola di morte*, Milano, Adelphi, 2011, p. 60.

²⁸² Si veda l'esemplare descrizione dell'addensarsi della tempesta sulla casa avita: «La notte stessa, da un gelido... voglio forse dire impartecipe, ma non è neanche la parola: accigliato, piuttosto, scrutante la terra come con cigli levati...da un gelido cielo crepuscolare si scatenò una violenta tempesta; non improvvisa secondo avviene d'estate, bensì gradualmente acquistando nervo, fino all'ultimo parossismo, od orgasmo. Cominciò con sorde melodie, vacuamente e remotamente ripercosse dall'aria quasi in un chiuso, in un cavo d'echi, e ad un tempo sonanti in tuono acuto, appena udibili per soverchia altezza, come corde d'arpa o violino battute da raffiche in libero spazio, or sì or no tinnule, sfumanti in minaccioso silenzio», Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 71.

²⁸³ Francesca Serafini, *Appunti linguistici sulla narrativa landolfiana*, in *La liquida vertigine*, cit., p. 234.

²⁸⁴ Eugenio Montale, *Lecture*, in «Corriere della sera», 25 dicembre 1953, p. 3.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 80.

Ma per carità, non cominciamo, con Landolfi, a cercare le genealogie letterarie. C'è chi l'ha fatto, e ne usciva l'almanacco di Gotha della poesia e del romanzo. [...] Senza pregiudizio dell'originalità, Landolfi è uno scrittore tremendamente dotto. A voler risalire la trafilata dei precedenti cui ammicca, sottilizzandoli con manipolazioni da illusionista trascendentale, non basterà di retrocedere fino ai romanzi picareschi e oltre, per tornare a quelli libertini, poi ridiscendere alle storie di educazione sentimentale coi tardi derivati decadenti e satanisti, e chi più ne ha più ne metta, che tanto alla fine rimarrà sempre il sospetto di aver tralasciato il meglio.²⁸⁸

Ma in *Un amore del nostro tempo* l'esibizione di materiali testuali altrui, sotto forma di citazioni di cui talora si registra e talora si occulta la fonte, è così ingombrante e costituisce una componente così rilevante del romanzo, da non poter essere trascurata.

Prime ramificazioni: nel nome di Anna

Il romanzo realizza una citazione già all'interno del suo titolo. *Un amore del nostro tempo* richiama infatti in maniera patente l'opera *Un eroe del nostro tempo*, pubblicata nel 1840 da Michail Jur'evič Lermontov (1814-1841). L'autore russo, morto neppure ventisetteenne a seguito di un duello, era stato tradotto da Tommaso Landolfi subito dopo Puškin: *Liriche e poemi* venne pubblicato da Einaudi nel 1963, con un saggio introduttivo di Angelo Maria Ripellino²⁸⁹. Come è stato evidenziato da Valentina Parisi²⁹⁰, contrariamente a quanto accadde per la traduzione puskiniana, la nuova impresa di Landolfi non lascia tracce considerevoli nei diari del tempo, ma qualche vaga e stereotipata lamentela per l'attività mercenaria di traduttore è reperibile all'interno delle lettere inviate ad Angelo Maria Ripellino dalla Liguria, tra l'autunno del 1961 e la primavera del 1962. Non è questa la sede adatta a condurre una disamina dello stile traduttorio landolfiano e dei criteri scelti dallo scrittore per rendere nella nostra lingua i versi lermontoviani²⁹¹. Ciò che sarà

²⁸⁸ Giacomo Debenedetti, *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 217 e 229.

²⁸⁹ La traduzione landolfiana è stata riproposta da Adelphi nell'agosto del 2006.

²⁹⁰ Per il rapporto tra Landolfi e Lermontov si fa riferimento ad alcune riflessioni contenute in Valentina Parisi, *Tommaso Landolfi traduttore di Michail Lermontov*, in *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, a cura di Alizia Romanovic e Gloria Politi, Lecce, Pensa Multimedia, 2007, pp. 603-619. Per una disamina del rapporto di Landolfi con gli scrittori russi in generale si veda invece Stefania Pavan, *Tommaso Landolfi, ovvero la Russia e la cultura comparata*, in *Gli altrove di Tommaso Landolfi*, Atti del Convegno di Studi, Firenze, 4-5 dicembre 2001, a cura di Idolina Landolfi ed Ernestina Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 59-76.

²⁹¹ Per cui si rinvia al già menzionato lavoro di Parisi. Si veda comunque il seguente passaggio: «il dato più interessante è indubbiamente la fedeltà quasi assoluta rispetto all'originale. Intere strofe appaiono tradotte per così dire interlinearmente, rispettando perfino l'ordine sintattico del verso russo. Il risultato è, ovviamente, una torsione espressionistica del linguaggio poetico italiano, adattato in modo minuzioso alle caratteristiche ritmiche e stilistiche del testo di partenza. [...]», Valentina Parisi, *Tommaso Landolfi traduttore di Michail Lermontov*, in *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, cit., p. 609. Per una disamina generale del rapporto intrattenuto da Landolfi con gli autori russi si veda Pia Pera, *Tommaso Landolfi nello specchio russo*, in *Landolfi libro per libro*, cit., pp. 33-45.

opportuno sottolineare, sulla scorta di Parisi, è la contiguità tematica esistente tra i due autori: a colpire è la comune predilezione per i *clichés* o luoghi comuni della lingua, la medesima immaginazione attratta dalle aree estreme del sogno e del delirio, la presenza invadente, nelle opere di entrambi, dell'immagine del palazzo avito. Ma soprattutto, in relazione a *Un amore del nostro tempo*, ciò che attira l'attenzione è la presenza, in Lermontov, di un tema che, oggetto di riflessioni malinconiche nella prosa diaristica landolfiana, viene poi sviluppato narrativamente nell'opera del 1965: il tema, si intende, dell'impossibilità della felicità, o meglio, «dell'impossibilità di rendere felici le persone amate»²⁹². Quanto alla funzione assunta nel romanzo dalla citazione lermontoviana, è opportuno ragionare sulla trama dell'opera più famosa dello scrittore russo: *Un eroe del nostro tempo*. Pubblicato nel 1840, il libro si compone di cinque novelle le quali hanno in comune il protagonista, Pečorin, giovane ufficiale caucasico, emblema di tutti i vizi di una generazione condannata all'indifferenza e al cinismo. Nel corso delle sue avventure il protagonista dà prova della propria insensibilità e fredda spregiudicatezza. Se si tiene conto delle caratteristiche del protagonista e del suo comportamento, ci si avvedrà con estrema facilità di come il titolo lermontoviano sia tutto giocato sul meccanismo dell'antifrasi. Pečorin è un personaggio tutt'altro che eroico, derogando rispetto alle caratteristiche di valore, nobiltà d'animo e rettitudine morale che in ogni epoca contraddistinguono, per l'appunto, un eroe. E tuttavia è un eroe, se si intende con ciò un campione esemplare o un eccellente esempio delle qualità, tutte negative, della gioventù che visse sotto Nicola I. A questo punto risulta evidente come Landolfi abbia ricalcato la stessa via di Lermontov, nel momento in cui lo cita: l'amore di Anna e Sigismondo *non è* un amore del nostro tempo, in primo luogo perché le atmosfere evocate e sempre sfumate sembrano appartenere a un tempo sospeso, non specificato ma tendente all'antico²⁹³.

Ma l'amore che, attraverso la scelta del titolo lermontoviano, Landolfi spaccia per comune, è soprattutto un amore del tutto eccezionale, anticanonico, improbabile fino a infrangere le regole del consorzio umano: «un amore che trascolora fra la perfezione e il sacrilegio»²⁹⁴. E tuttavia, proprio come in Lermontov, è un amore esemplare in quanto rappresenta la condizione comune a tutti gli esseri umani, vale a dire l'impossibilità di essere felici: «Vedi!... Dovremo forse tenerci la nostra parte d'infelicità e non parlarne più»²⁹⁵.

²⁹² Valentina Parisi, *Tommaso Landolfi traduttore di Michail Lermontov*, in *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, cit., p. 617.

²⁹³ Se si tengono in considerazione le abitudini dei protagonisti (l'esistenza trascorsa da *rentiers* nel vecchio maniero avito, la caccia, le lunghe passeggiate nei boschi, l'abitudine di comunicare soltanto per lettera), o le descrizioni del loro abbigliamento, in effetti, sembra essere esclusa dalla narrazione ogni traccia di modernità.

²⁹⁴ Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 54.

²⁹⁵ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 124.

Prima dell'inizio del romanzo, nell'area del paratesto, troviamo un'epigrafe che costituisce un piccolo mistero letterario:

Ahimé che solo è tempo da parole,
E di deboli donne...

Il distico, composto da un endecasillabo e da un settenario, non sembra riconducibile ad alcuna opera letteraria precedente *Un amore del nostro tempo*. Per quanto non si tratti di un'operazione cui Landolfi solitamente indulge, in questo caso la citazione potrebbe essere fittizia. Le ragioni che ci spingono a ipotizzare una tale circostanza sono almeno due: in primo luogo Landolfi è solito esplicitare la fonte delle citazioni poste in esergo, e si veda, a questo proposito, la frequenza di attribuzioni precise nella prima opera landolfiana, *Dialogo dei massimi sistemi*, uno dei testi del Nostro che presenta il più alto numero di epigrafi. La seconda ragione è invece di ordine stilistico, e riguarda il tono della citazione: le interiezioni del genere di quella adoperata nel distico sono frequenti nella scrittura poetica di Landolfi²⁹⁶. Ciò legittima un'attribuzione filologica del distico preso in esame a Landolfi stesso. Infine, è curioso notare come i due versi posti in apertura di *Un amore del nostro tempo* siano stati ripresi, con ogni probabilità proprio da questa epigrafe, da Patrizia Valduga, che li varia in parte: all'interno della raccolta *Donna di dolori*, infatti, leggiamo «Ahimè che solo è tempo da parole | e di deboli uomini»²⁹⁷.

L'incipit stesso del romanzo contiene anch'esso una citazione esplicita, fedele ed evidenziata dal corsivo: «È una febbre, un delirio. Che cosa? La vita, che diamine: *fever called living*; e, come la febbre, oscura. Accenna talvolta ad alcunché di filato, sembra proporre uno svolgimento e una conseguenza, ma son momenti»²⁹⁸. Qui Landolfi riprende Edgar Allan Poe (1809-1849)²⁹⁹, forse l'autore la cui ispirazione sull'opera landolfiana è stata maggiormente notata e discussa dai critici. Landolfi dovette frequentare con costanza le pagine dello statunitense fin dal 1929, anno cui risale un

²⁹⁶ Si vedano i seguenti versi, tratti da Tommaso Landolfi, *Viola di morte*, Milano, Adelphi, 2011: «Ecco, ahimè, quanto non so dire» (p. 32); «Ahimè, di tale amore è sola specie | Quell'antico castigo» (p. 153); «E sei restata, valle | Ahimè quanto remota» (p. 261); «Ahimè, ma è come quando | L'antico rinviva corpi morti» (p. 279); «Ahimè, soccorritrice malaccorta» (p. 295). Numerosi sono poi gli esempi tratti da Tommaso Landolfi, *Il tradimento*, Milano, Adelphi, 2014: «Per sempre alla tua mano d'artefice | Ahi quanto diletta... Laggiù, laggiù» (p. 19); «Ahimè nell'universo | Non ha luogo la morte, ora ben vedo» (p. 21); «Ahimè, cosa è di qua dell'universo | Che oltre?» (p. 25); «Peggior ahimè il mio male» (p. 77); «Ahimè, vedo furente il vostro sangue | Contro il fraterno sangue armato» (p. 111).

²⁹⁷ Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, Milano, Mondadori, 1991, p. 26. Colgo l'occasione per ringraziare Patrizia Valduga, la quale mi ha suggerito la somiglianza dei versi misteriosi con le poesie delle due raccolte landolfiane, da Lei molto amate.

²⁹⁸ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 11.

²⁹⁹ «Thank Heaven! the crisis – | The danger is past, | And the lingering illness | Is over at last – | And the fever called “Living” | Is conquered at last», Edgar Allan Poe, *Complete poems*, New York, Gramercy Books, 1992, p. 13, vv. 1-6.

tentativo di traduzione incompiuta del racconto *Eleonora*. Il 31 gennaio del 1956 Landolfi pubblica sulle colonne del «Mondo» *L'altra stella di Poe*, recensione dell'epistolario dello scrittore curato da Henry Furst per Longanesi alla fine del 1955. Nell'opera landolfiana il nome di Poe ricorre una volta tra le pagine di *Rien va*:

Voltaluna: quando oggetti ed eventi, anche senza apparire positivamente misteriosi (di tutto si può trovare una spiegazione «naturale», e lo stesso Poe insegna), rivelano tuttavia alcunché di buio e forse di minaccioso soltanto attraverso modalità leggermente abnormi³⁰⁰

L'influenza di Edgar Allan Poe su Tommaso Landolfi non si esaurisce nelle atmosfere cupe, oniriche e orrوره che pervadono i racconti del Nostro, ma si estende alla comune e peculiare modalità con cui i due realizzano il racconto fantastico, radicandolo con forza entro una cornice concreta e reale, allargandosi all'immaginario pervasivo e claustrofobico dell'antico palazzo avito e alla maniera in cui entrambi sono soliti delineare personaggi molto spesso patologici, crudeli o sull'orlo della nevrosi³⁰¹. Qui l'effetto conseguito da Landolfi attraverso la citazione è proprio quello del *pastiche*: l'introduzione del riferimento nelle parole del personaggio di Anna è messo in rilievo come la tessera di un mosaico ed è lo strumento attraverso cui l'eloquio della protagonista femminile inizia a connotarsi come colto e artificiale. Non è da escludere una corrispondenza tra il nome di Annie e quello di Anna. Sarà opportuno soffermarsi per un attimo su questo intreccio onomastico: entrambi i nomi, infatti, a loro volta celano una rete complessa di corrispondenze. Bisognerà in primo luogo ricordare che il nome Annie è ricorrente nell'onomastica di Poe, riaffacciandosi nel racconto *Landor's Cottage*. Tanto nel racconto quanto nella poesia *For Annie* la donna che porta questo nome è oggetto di una descrizione fisica, dettagliata nel primo caso, parziale nel secondo (di Annie l'io lirico cita infatti soltanto le lunghe trecce e i seni). Eppure le donne di Poe sono di rado concrete: «sono dei fantasmi, non hanno nulla della donna reale di carne e sangue, rappresentano una bellezza morbosamente asessuata, che ricorda quella adolescenziale ed efebica, di fronte alla quale la sessualità maschile viene meno»³⁰². Paradossalmente, in *Un amore del nostro*

³⁰⁰ Tommaso Landolfi, *Rien va*, cit., p. 20.

³⁰¹ Aspetti, questi, analizzati da Costanza Melani nel saggio *Poe e Tommaso Landolfi. Due scrittori perturbanti (con un codicillo dedicato a Ennio Flaiano)*, in *Effetto Poe: influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Letteratura e storia, Università degli studi di Firenze, Centro di studi Aldo Palazzeschi, 3, 2006, pp. 201-220. Si veda anche quanto scrive in proposito Calvino: «di Poe, scrittore che spesso gli viene avvicinato, il tema dominante, la necrofilia, non c'è. Ritroviamo il tema complementare, l'angoscia della morte presunta e del funerale prematuro, ma come sottile *pastiche* e ironico omaggio al maestro, nel racconto *Le labrene*», Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, Postfazione a Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Milano, Adelphi, 2001, p. 476.

³⁰² Costanza Melani, *Poe e Tommaso Landolfi. Due scrittori perturbanti (con un codicillo dedicato a Ennio Flaiano)*, in *Effetto Poe: influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, cit., p. 208.

tempo la protagonista femminile non viene mai descritta fisicamente³⁰³ eppure è al centro di un amore passionale e impetuoso, che ruota attorno all'incesto e all'attrazione carnale. In un capovolgimento rispetto al modello Poe, dunque, Landolfi tenta di togliere concretezza al personaggio femminile, in maniera tale da renderlo pura voce, *dramatis persona* di un vero dialogo filosofico o, come aveva supposto Idolina Landolfi, di una serie di quadri drammatici. Landolfi volle forse alleggerire la fisicità del personaggio femminile per ragioni ancorate all'importanza del nome Anna, e a un suo possibile corrispettivo biografico. Dal 1953 al 1962 Tommaso Landolfi intrattenne infatti una fitta corrispondenza con l'attrice Anna Proclemer. A giudicare dal tenore delle lettere, si può affermare che tra i due fosse nata una passione violenta e tormentata, anche a causa della condizione di Proclemer, sposata con lo scrittore Vitaliano Brancati dal 1946. Dalle lettere landolfiane all'attrice, da lei donate all'Archivio "Alessandro Bonsanti" di Firenze e oggi ivi custodite, sappiamo che lo scrittore aveva dedicato ad Anna Proclemer un racconto della raccolta *Ombre* (1954), il feroce *La beccaccia*. Esso era significativamente seguito dal racconto *Annina*. Anche il nome di Sigismondo cela un'eco letteraria che viene dalla *Vita è sogno* di Calderón de la Barca, dal protagonista omonimo³⁰⁴.

Quasi all'inizio del romanzo il personaggio di Sigismondo mostra ad Anna alcuni dei suoi componimenti in versi, di cui la donna riassume il contenuto per il lettore:

La donna in essi evocata era, si capisce, una donna immaginaria, ma finiva coll'assumere una sua enigmatica consistenza; l'agognamento si faceva in qualche misura carne viva. E da ultimo, particolare per me sotto un certo angolo terrificante, ella era spesso chiamata «sorella».³⁰⁵

Sarà interessante notare almeno due elementi: in una lettera spedita da Roma l'8 ottobre 1953 per tre volte Landolfi si rivolge a Proclemer con l'appellativo «Anna di carne»³⁰⁶. In una successiva missiva, spedita da Roma il 5 gennaio 1954, leggiamo: «Mi darai un figlio? Non lo voglio figlio d'incesto»³⁰⁷. Alcuni anni dopo, il 25 settembre 1961, Landolfi scrive da Pico: «Ah, sorellina, come mi conosci male»³⁰⁸. Oltre a questi indizi, sufficienti ad attestare una corrispondenza tra verità biografica e finzione letteraria, bisogna tener conto che le lettere landolfiane affrontano spesso il tema della felicità e della sua impossibilità,

³⁰³ Del resto, come ricorda Silvana Castelli, a partire dagli anni Sessanta i personaggi di Landolfi tendono all'evanescenza, «diventano pure parvenze, creature quasi senza carne», Silvana Castelli, «Sono un vuoto, una lacuna, una dimenticanza» da Faust '67, in *Landolfi libro per libro*, cit., p. 30.

³⁰⁴ Lo fa notare Oreste Macrì nel suo *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 49.

³⁰⁵ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 20.

³⁰⁶ Lettera inedita, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Anna Proclemer, d'ora in avanti FAP. Questo brano e tutti i successivi tratti dalle lettere inedite si pubblicano qui per gentile concessione della dottoressa Antonia Brancati che si ringrazia sentitamente.

³⁰⁷ Lettera inedita, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", FAP.

³⁰⁸ Lettera inedita, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", FAP.

perno della conclusione del romanzo³⁰⁹. Non soltanto. Taluni passaggi sembrano essere stati trasposti dalle lettere alle pagine del romanzo. Si confrontino i seguenti passi:

Si, t'amo, e in questo istante non lo sai; t'amo come tutto ciò che non è me stesso e insieme tutto ciò che è me stesso, come la nube che è il mio sudore e la foresta che è il mio pube; t'amo quale creatura della nostra vera patria, e quale terrena protervia, quale musica siderale e quale gemito di morte.³¹⁰

Io ti amo, tu mi ami. E sei mia sorella: sorella! Nessuna ha la mia stessa carne, i miei occhi con codeste mie minime rughe e piegoline intorno, col loro subito volgersi altrove, al di là, col loro stemperarsi o fermamente brillare di malinconia, nessuna ha membra che rechino la mia medesima antichissima, misteriosa impronta, e nessuna risponde in codesto mio modo alle cose [...] E in nessuno, se non in me, tu ti specchi e conosci, o vorresti a ciò chiudere gli occhi?³¹¹

Questi passi testimoniano la «speculare omofilia d'autoadorazione»³¹² verso la sorella che è doppio e sosia del protagonista maschile.

Tra la vita e la letteratura, dunque, Landolfi opera un rovesciamento («La letteratura non è vita»³¹³, scriveva in *Rien va*): se la vera Anna era fatta di carne, la protagonista di *Un amore del nostro tempo* è ridotta a pura voce, pur conservando tutta la sua conturbante sensualità. Si tratta, molto probabilmente, di un tentativo di copertura del personaggio biografico che si cela dietro il nome di Anna. Una tecnica, in sostanza, di allontanamento tra arte e vita. Simile rovesciamento si può leggere, tornando alla nostra citazione, nella scelta di impiegare un verso di *For Annie*: se l'io lirico di Poe riscontrava con sollievo la fine dell'agonia, della febbre chiamata vita, Anna constata il proseguire di tale delirio, il persistere delle raffiche di memoria che la scuotono e che sarebbe vano voler comporre in un unico vento.

Il personaggio di Anna sembra recare le tracce di altri riferimenti, operando esso stesso come una citazione. Non è da escludere, infatti, che la protagonista di *Un amore del nostro tempo* abbia ereditato il proprio nome da quello della cieca della *Città morta* di d'Annunzio. La passione che divora gli amanti e che domina la loro vita è descritta da ambedue gli scrittori con il termine «febbre». Le trame si sovrappongono per la presenza del tema

³⁰⁹ Si vedano i seguenti passi: «e il vigile rimorso per non essere stati ancora felici» (lettera inedita del 9 ottobre 1953, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", FAP); «fà che noi siamo eternamente felici, che trascorriamo in mai travolta pace il nostro tempo accanto ai tuoi capelli di fiamma, nello sguardo confidente dei tuoi occhi di bragia; noi e i nostri figli, ora e dopo l'ora della nostra morte» (lettera inedita del 24 dicembre 1953, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", FAP); «Oppure potremo, potrai, stabilire le condizioni per una felicità? Dimmi, cara, saremo felici, o almeno arriveremo a sperare di esserlo?» (lettera inedita del 17 gennaio 1954, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", FAP).

³¹⁰ Lettera inedita dell'8 ottobre 1953, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", FAP.

³¹¹ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., pp. 75-76.

³¹² Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 51.

³¹³ Tommaso Landolfi, *Rien va*, cit., p. 78.

dell'incesto, divergendo nell'esito finale. Se nella tragedia dannunziana, infatti, Leonardo uccide sua sorella Bianca Maria per mantenere intatta la propria purezza, qui l'incesto viene consumato e i due fratelli trascorrono insieme il resto della loro vita. A prima vista si direbbe che l'epilogo dannunziano raggiunga l'apice del tragico, in realtà Landolfi, pur privando di una tragicità *evidente* la vicenda dei due protagonisti, ne potenzia lo scacco finale: Anna e Sigismondo, infatti, non riusciranno mai a essere felici insieme. Si potrebbe ipotizzare che Landolfi si sia ispirato a d'Annunzio soprattutto nel dipingere le remore dei due fratelli dinanzi a una situazione tanto fuori dal comune: «Nessun amore è eguale al mio, su la terra»³¹⁴, dice Leonardo. E lui, come Sigismondo, all'inizio fugge la sorella, le oppone un fiero riserbo e un misterioso rifiuto. Se Bianca Maria, innamorata di un altro uomo, è presa dall'inquietudine e va incontro senza saperlo al suo tragico destino, Anna si lascia convincere da Sigismondo e si incammina spaventata ma fiduciosa verso un'impossibile felicità. Landolfi potrebbe aver tratto ispirazione dalla *Città morta* per delineare un sentimento fuori dall'ordinario: come Sigismondo fa notare ad Anna che nessuna unione potrebbe essere più perfetta di quella di due fratelli, allo stesso modo Leonardo sostiene di essere il solo a conoscere l'anima di Bianca Maria. Si confrontino i seguenti passi:

Ah, quando s'è chinata su l'acqua per bere... Ho udito il primo sorso scorrere nella sua gola... mi pareva ch'ella bevesse dal mio cuore, che in quel sorso passasse tutto il dolore sofferto, tutta l'esistenza vergognosa, e ogni conoscenza, e ogni memoria, e l'intero essere mio...³¹⁵

nessuna ha membra che rechino la mia medesima antichissima, misteriosa impronta, e nessuna risponde in codesto mio modo alle cose [...] E in nessuno, se non in me, tu ti specchi e conosci, o vorresti a ciò chiudere gli occhi?³¹⁶

Non è questa la sede per realizzare una disamina del fitto rapporto che Landolfi intrattenne con d'Annunzio³¹⁷, basti qui citare un passo della *BIERE DU PECHEUR* particolarmente adatto a fornire cognizione dei sentimenti di Landolfi verso il Poeta:

Alcune opere dannunziane, per esempio *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, ci fornirebbero, se non fossero sostenute da un potente ingegno, la pittura più esatta di ciò che si chiama stato di sufficienza. Solo a rovesciarne i termini, io darei una pittura altrettanto esatta del mio proprio stato, che pertanto, con definizione quasi clinica, dovrei chiamare stato di insufficienza. Tutto si potrà trovare nelle mie passate opere e in me, fuorché... la vita³¹⁸.

³¹⁴ Gabriele d'Annunzio, *La città morta*, Roma, Il Vittoriale degli Italiani, 1942, p. 168.

³¹⁵ Ivi, p. 169.

³¹⁶ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, p. 75.

³¹⁷ Per la quale si rimanda al brillante saggio di Beatrice Stasi «Un che di sposato alla vita»: Landolfi e D'Annunzio, in «Critica Letteraria», XXIV, 91-92/2-3, 1996, pp. 539-557.

³¹⁸ Tommaso Landolfi, *LA BIERE DU PECHEUR*, cit., p. 7.

Ciò che sorprende è la presenza di un'altra Anna incestuosa, questa volta nel racconto *Anna, soror* che apre l'opera di Marguerite Yourcenar *Come l'acqua che scorre* (1982). Il romanzo di Landolfi sarebbe stato tradotto in francese solo due anni dopo (uscì nella collana *Du monde entier* di Gallimard), ma non si può escludere che Yourcenar abbia letto l'opera in italiano. Come in *Un amore del nostro tempo* anche nelle pagine della scrittrice francese Anna è vittima del desiderio per suo fratello, il quale, per sfuggire al peccato, si arruola e muore giovane in battaglia.

Quando, attraverso la voce di Anna, si giunge all'antefatto della vicenda, la morte del padre dei due fratelli, ci si imbatte in due citazioni semi-occulte: si tratta, sarebbe meglio dire, di espressioni attribuite a una fonte non specificata. Si leggano i seguenti passaggi: «Mio padre morì d'improvviso, in una di quelle splendide giornate d'autunno che il poeta ha detto "di congedo"»³¹⁹; «Del resto la sola cosa che conti nella vita di un uomo, ha detto qualcuno, è la morte del babbo»³²⁰.

Le due citazioni costituiscono un esempio di ciò che Calvino intendeva, quando parlava di una lingua che fa il verso a un'altra scrittura, «non d'un autore particolare, ma come d'un autore immaginario che tutti abbiamo l'illusione d'aver letto una volta»³²¹.

Si entra così nel vivo del "gioco" landolfiano di rimandi e allusioni: l'autore si appella alle risorse culturali del lettore, nel quale vuol far riecheggiare il ricordo di un testo precedente che resta ignoto. Potremmo forse definire questa pratica come una sadica sfida al lettore, impacciato nel recupero della fonte e indotto a dubitare delle proprie risorse. Tuttavia non è da escludere che in casi come questi Landolfi faccia riferimento a false citazioni, allo scopo di evidenziare in maniera netta la componente artificiale della lingua romanzesca, perché, come si legge qualche pagina oltre, «la sincerità non basta a poetare»³²².

Sembra ricollegarsi a questa pratica una battuta attribuita, all'interno di una lettera scritta alla sorella, a Sigismondo:

Sorellina, e allora? Cominciano a fiorire le giunchiglie nella nostra corte? Che fa la gatta? Ora è senza lucertole, si annoierà; o forse c'è ancora qualche gecko che sinuosamente si arrampica su per i muri sgretolati? E lei buona, ferma, con gli zampini in pari, e se quello scivola o cala...zaf! (*qui ci andrebbe una citazione classica in lingua russa, ma tu sei un'ignorante e te la risparmi*)³²³.

³¹⁹ Ivi, p. 12.

³²⁰ Ivi, p. 13.

³²¹ Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, in Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*, cit., p. 464.

³²² Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 20.

³²³ Ivi, p. 33. Corsivo mio.

Si potrebbe osservare che la scena descritta ricalchi il gioco qui intrattenuto da Sigismondo con Anna e, più a fondo, dall'autore con il suo lettore. Come la gatta si diverte a tormentare lucertole, così Landolfi provoca il suo pubblico facendo appello alle proprie conoscenze in materia di letteratura russa, conoscenze di cui non reputa il lettore sufficientemente equipaggiato. Ancora una volta la citazione ha lo scopo di mettere in evidenza la struttura artificiale del linguaggio e la tecnica di montaggio attraverso cui lo si assembla, tale che in esso si possa inserire, o da esso espungere, come in questo caso, una tessera.

Usi iconici e usi ironici: da El Greco a Manzoni

Esulando dalla pratica della citazione in senso stretto, è possibile rilevare nella prosa romanzesca anche un rimando dotato di particolare icasticità. Siamo all'interno di una delle molte lettere che, accostate l'una all'altra, compongono parte della narrazione. Sigismondo sta descrivendo a sua sorella Anna lo sfarzo e l'emozione di una serata di teatro, indugiando con voluttà sullo «splendore di gioielli, di rasi, di piume perfino, e d'occhi, di bianchi seni, di colli torniti, sottili»³²⁴ che popola e irradia l'ambiente. Nel tentativo di descrivere ogni particolare del ricco abbigliamento delle signore, nel suo elenco accosta stoffe eteree e abiti «interiti, quasi metallici (come le stoffe del Greco)»³²⁵. A colpire l'attenzione del lettore, più che l'impiego di un aggettivo raro e desueto, è il secondo termine del paragone, che rimanda alla sfera visiva e presuppone, da parte del lettore, la conoscenza del pittore cui si fa rapidamente cenno. Pur non trattandosi, come si è già detto, di una citazione in senso stretto, il rimando, di tipo illustrativo, può essere trattato come tale. Risulta prezioso a questo proposito quanto scrive Genette in merito alla intertestualità: «Da parte mia la definisco, in maniera probabilmente restrittiva, come una relazione di copresenza fra due o più testi, vale a dire, eideticamente e come avviene nella maggior parte dei casi, come la presenza effettiva di un testo in un altro»³²⁶. Il rimando a El Greco è dunque, in senso lato, una citazione, in quanto realizza la compresenza tra due testi: quello in prosa, e quello, per così dire, visivo. Attraverso tale rimando Landolfi potenzia la carica di icasticità del discorso, servendosi del paragone per dipingere in modo efficace la scena. Quanto ai rapporti intrattenuti da Landolfi con El Greco, sarà interessante notare come, all'interno della biblioteca landolfiana superstite, sia presente un volume dedicato al pittore del Cinquecento. Si tratta dell'opera *El Greco* di Jacques Lassaigue, nella traduzione spagnola di Juan Luis del Pozo³²⁷. Il volume è

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, cit., p. 4.

³²⁷ Jacques Lassaigue, *El Greco*, traduzione di Juan Luis del Pozo, Barcelona, Ediciones Daimon, 1973.

posteriore alla stesura di *Un amore del nostro tempo*, ma può testimoniare di un interesse coltivato dal nostro per l'illustre pittore di origine ellenica³²⁸.

La successiva citazione proviene da Dante. La domestica di Anna vuole presentarle sua nipote Ernestina, che sta per sposarsi ma è assediata dai dubbi sul suo futuro sposo. Anna è presa da turbamento, paragonando la propria viltà al coraggio istintivo di quella creatura semplice come una gatta, che accetterà «un atto antico e supposto ineluttabile»³²⁹ dopo aver dissipato le sue incertezze. Sarà opportuno leggere il passaggio per intero:

Mi veniva in mente, ecco, anche la nostra gatta; la quale puntualmente un paio di volte l'anno metteva al mondo e al vitale travaglio un certo numero di cuccioli, assumendosene ogni cura, fatica, noia e «lo 'mperché non sapeva». In diverse parole, ammiravo dal profondo dell'animo quella creatura semplice che con una sorta di generica devozione verso la vita si disponeva a un atto antico e supposto ineluttabile, non rifiutando le varie traversie antecedenti o conseguenti, non discutendo se medesima, ma se mai le esterne condizioni di esso; giacché non correva dubbio che Ernestina si sarebbe in ogni modo sposata, e proprio con colui.³³⁰

Tra le pagine landolfiane è possibile rilevare numerosi riferimenti al Poeta, che si addensano, in particolar modo, all'interno dei diari. In *Des Mois*, ad esempio, Landolfi riporta ironicamente l'aneddoto di un Dante «che scrive il *Fiore* per farsi la mano»³³¹, per smentire l'idea che l'esercizio possa aiutare lo scrittore a formarsi uno stile³³². Successivamente il nome di Dante compare a sostegno dell'idea per cui il *labor limae* ossessivo e puntiglioso sarebbe appannaggio esclusivo di dannunziani di poco conto: «Basta leggere Dante per vedere che lo stile non è fatto di preoccupazioni stilistiche; laddove queste sembrerebbero retaggio di spiriti mediocri»³³³. Una trasposizione di tale concetto è rintracciabile proprio tra le righe di *Un amore del nostro tempo*: «Appunto: sei uno spregevole esteta. Dante non ha paura delle ripetizioni e tu sì?»³³⁴.

In una pagina del diario Landolfi si sofferma a parlare più a lungo del prediletto poeta, definendolo «l'uomo più intelligente mai comparso sulla faccia della terra»³³⁵, un

³²⁸ La biblioteca di Tommaso e Idolina Landolfi è conservata presso la Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena. Ad oggi, purtroppo, non esiste un elenco dei libri del Fondo Tommaso e Idolina Landolfi, il che rende difficile orientarsi tra i numerosi volumi. Il Fondo comprende opere di proprietà dello stesso Landolfi e di sua figlia Idolina, molte delle quali sono individuabili grazie a dediche indirizzate alla studiosa e presenti all'interno dei volumi. Considerando che il volume dedicato a El Greco è stato pubblicato nel 1973, è probabile che esso appartenesse allo stesso Tommaso Landolfi, che sarebbe morto solo qualche anno più tardi (1979).

³²⁹ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit. p. 43.

³³⁰ Ivi, p. 43.

³³¹ Tommaso Landolfi, *Des mois*, Milano, Adelphi, 2022, p. 49.

³³² «La nostra scienza o ci esce armata (già articolata) dal cervello, o non esce per nulla», *ibid.*

³³³ Ivi, p. 96.

³³⁴ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 81.

³³⁵ Ivi, p. 128.

individuo «che non è figlio di alcun tempo»³³⁶. Landolfi si domanda se Dante credesse davvero alle «assurdità teologiche, scientifiche e pseudoscientifiche»³³⁷ che stanno alla base del suo poema, e si risponde negativamente: all'impeto poetico di Dante era necessaria una solida impalcatura concettuale, vale a dire una precisa fede, in assenza della quale la poesia stessa sarebbe stata invalidata. Dal momento che neppure la fede dei Padri si presentava a Dante credibile, egli dovette disperare. Perciò si addentrò nella teologia, perdendone però il senso dei rapporti universali e riducendosi ai suoi particolari: è proprio dal senso del limite che l'universalità di Dante prende l'abbrivio. Il passaggio landolfiano è complesso, ma rende bene l'idea della profondità e dell'attenzione con cui il Nostro meditò la poesia dantesca, fino a volerne comprendere le ragioni prime e originarie. Altrove il nome di Dante viene menzionato allo scopo di dimostrare come la cultura non sia mai disinteressata, neanche nel caso dei più grandi, «da Shakespeare a Dante a Omero a Kant a Diofanto a Beethoven»³³⁸: tutti «hanno trattato la cultura come loro guattera»³³⁹. In *Des mois*, insomma, Dante viene sempre preso in considerazione come un esempio illustre sulla base del quale convalidare o smentire la fondatezza di generali considerazioni che riguardano lo stile o la cultura letteraria.

In *LA BIERE DU PECHEUR* troviamo invece una notazione di carattere più intimo, anch'essa foriera di preziose informazioni circa il rapporto che lega Landolfi al Poeta:

M'annoio. Sulla piazza sono le solite e medesime strida di fanciulli, e c'è il solito coagulo che corre dietro al sasso che il compiacente babbino gli scaglia tra le gambe delle coppie vaganti; e Dante sul suo piedistallo che non riesce a infondermi valore.³⁴⁰

In questo caso Landolfi misura sul modello di Dante la propria piccolezza e viltà, non riuscendo a farsi penetrare dal valore del Poeta. Constatata così una distanza che risulta incolmabile, Landolfi ribadisce, anche se lo fa in maniera negativa, l'inarrivabilità di Dante e il suo carattere esemplare. Torniamo, alla luce di questa ultima menzione dantesca, alle pagine di *Un amore del nostro tempo*. Nella viltà di Anna si riflette quella dell'autore, mentre la citazione tratta dal III canto del *Purgatorio* è lievemente modificata, si rivela efficace nel descrivere la saggezza istintiva e priva di complicazioni della giovane Ernestina e della gatta. Nel III canto del *Purgatorio* Dante e Virgilio riprendono il cammino dopo essersi fermati ad ascoltare il musico Casella, ma il poeta latino appare in difficoltà in presenza di un'erta, così i due sono costretti a chiedere aiuto a un gruppo di anime purganti:

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ Tommaso Landolfi, *Des mois*, cit., p. 108.

³³⁸ *Ivi*, p. 111.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ Tommaso Landolfi, *LA BIERE DU PECHEUR*, cit., p. 66.

Come le pecorelle escon del chiuso
a una, a due, a tre, e l'altre stanno
timidette atterrando l'occhio e 'l muso;

e ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
semplici e quete, e lo 'mperché non sanno;

sì vid'io muovere a venir la testa
di quella mandra fortunata allotta,
pudica in faccia e nell'andare onesta.³⁴¹

Anche Dante effettua un paragone tra le anime purganti e gli animali, in questo caso un gregge di pecore, e l'emistichio «e lo 'mperché non sanno»³⁴² serve proprio a unificare il comportamento delle une e dell'altro. Analogamente Landolfi paragona la giovane Ernestina a una gatta che, seguendo l'istinto, è lontana dalle complesse circonvoluzioni mentali di Anna, ogni anno mette al mondo dei cuccioli. La facilità con cui la gatta partorisce è la stessa con la quale Ernestina si sposerà: entrambe non sanno il perché, sembrano rispondere automaticamente a una legge ineluttabile. Come ha fatto notare Natalino Sapegno, in Dante

lo studio dal vero dei movimenti del gregge, che nasce da una memoria così precisa pacata e fedele delle cose, risponde, come già nella similitudine dei colombi (*Purg.*, II, 124-29), e poi in quella del cicognino (XXV, 10-12) o delle formiche (XXVI, 34-36), a una disposizione dell'animo intenerita e affettuosa.³⁴³

Allo stesso modo Anna guarda con tenerezza e intimorita ammirazione all'atteggiamento di Ernestina e della gatta, entrambe guidate da una saggezza semplice e irriflessa. La citazione dantesca è dunque più di un vezzo stilistico, ma comporta una serie di implicazioni semantiche che legano con un doppio filo Landolfi al suo modello.

La menzione del «vitale travaglio» cui la gatta mette i cuccioli partorendoli sembra riecheggiare un passo del primo volume del *Saggio teoretico di diritto naturale* del filosofo Luigi Taparelli D'Azeglio, stampato a Roma nel 1855 per i tipi di Civiltà Cattolica. Per quanto il libro sia assente dalla biblioteca landolfiana, la quale, è pur vero, subì intense perdite nel corso del tempo, l'accostamento di tale aggettivo e del medesimo sostantivo ricorre all'interno delle pagine del filosofo ottocentesco con una certa frequenza³⁴⁴. Il travaglio

³⁴¹ Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Purgatorio*, Canto III, vv. 79-86, Revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011, p. 63.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ivi*, pp. 29-30.

³⁴⁴ Allo scopo di descrivere l'essenza del dolore e del piacere, infatti, egli scrive: «il movimento col quale i nervi rispondono alla impressione di un oggetto esterno, considerato da sè solo e in sè solo è un movimento della natura di tutti gli altri movimenti che sieguon nel mondo: considerato poi come fenomeno vitale

vitale è, secondo il filosofo, la sensazione, «prima condizione dell'esser vitale [...] talché non si darà vita senza sensazione»³⁴⁵. Il riferimento a un trattato di diritto naturale dell'Ottocento è oltretutto utile a connotare il personaggio di Anna nel senso di una mente filosofica, e non dimentichiamo a questo proposito ciò che già Idolina Landolfi, brillante esegeta delle pagine paterne, aveva messo in evidenza: il romanzo, più che quella di un'opera narrativa, possiede la fisionomia di un vero e proprio dialogo filosofico³⁴⁶.

Una funzione ironica appartiene alla citazione seguente. Dopo una lunga notte passata con gli occhi sbarrati per l'angoscia, Anna sente bussare al portone e subito avverte la sensazione che un grande avvenimento stia per compiersi. Sigismondo è infatti tornato alla casa paterna e Anna, prima ancora di saperlo, sente che per lei è finito il «lungo bando»³⁴⁷: «È finito il lungo bando, Egli è desso, il Redentor»³⁴⁸. La citazione, resa esplicita dall'uso delle virgolette, è tratta dalla *Resurrezione*, uno degli *Inni Sacri* di Alessandro Manzoni. In maniera implicita, attraverso questo richiamo, il risveglio dei sensi di Anna è associato, in modo irriverente, alla resurrezione di Cristo. Già poco prima di questo passaggio Anna si domandava: «Ah, perché il mio cuore assopito sobbalzò adesso e si sciolse come campana di Pasqua?»³⁴⁹, con un riferimento sacro che anticipa sul piano tematico la citazione manzoniana. Nei diari landolfiani Manzoni è citato una sola volta, e più precisamente in *Des mois* e in opposizione a Dante. Se quest'ultimo, incapace di aderire alla fede dei Padri, aveva studiato la teologia con attenzione ai suoi particolari (e, come si diceva, la sua universalità nasceva proprio da questa coscienza profonda del limite), Manzoni aspirava alla fede come conseguenza di una debolezza e la praticava come una ricerca di «confine e recinzione»³⁵⁰, ma anche di ordine, «ritmo e scansione»³⁵¹. Tale considerazione riconduce senz'altro al ritmo marziale degli *Inni sacri*,

costituisce una sorta di travaglio *sui generis* a cui gli ideologi hanno accordato il nome, meno evidente, di sensazione», Luigi Taparelli D'Azeglio, *Saggio teoretico di diritto naturale appoggiato sul fatto*, Roma, Civiltà Cattolica, 1855, p. 84.

³⁴⁵ Ivi, p. 85.

³⁴⁶ In altri casi l'impiego della citazione è ironico. Si veda il dialogo serrato di Anna con il cugino Raimondo, cui aveva concesso un bacio senza tuttavia provare alcun sentimento. Per sminuire la carica di quell'episodio Anna dice: «Vedi, cugino: un bacio. Che cos'è un bacio?» (E mi sorgeva alle labbra, tanto ero indifferente, la risposta: «È un'apostrofe rosea...»), Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 46. La citazione, che Landolfi evita di concludere per la facilità con cui ciascun lettore può ricostruirla nella sua mente, è tratta dal *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand. Il suo carattere ironico è evidente: la menzione di un vero e proprio luogo comune ha qui la funzione di dimostrare con chiarezza tutta l'indifferenza con cui Anna risponde al povero cugino.

³⁴⁷ Ivi, p. 49.

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ Ivi, p. 48.

³⁵⁰ Tommaso Landolfi, *Des mois*, cit., p. 129.

³⁵¹ *Ibid.*

da cui Landolfi riprende il distico, variandolo leggermente³⁵². I rapporti di Landolfi con Manzoni sono tuttavia più profondi di quanto la scarsa presenza dell'autore milanese nei diari possa far credere. Si pensi al conturbante *Racconto d'autunno*, tra le cui pagine si muove una novella Lucia, esangue e fatale prigioniera di un padre-Conte tenero e perverso, che ricorda da vicino la figura dell'Innominato³⁵³. Landolfi deve aver tenuto presente il modello manzoniano, salvo stravolgerlo per trasformare la conversione in rito negromantico e il lieto fine in una conclusione amara di violenza e morte.

Ma la più evidente derivazione manzoniana è quella del *Landolfo VI di Benevento*, dramma in endecasillabi sciolti i cui primi frammenti vennero pubblicati nel 1956 (il volume uscì invece nel marzo del 1959). Tuttavia l'opera che Landolfi tiene presente è la tragedia *Adelchi*, non solo per ragioni di carattere stilistico, ma anche per via della presenza di certi temi e situazioni, a partire dalla condizione dei due protagonisti: come Adelchi è figlio dell'ultimo re dei Longobardi Desiderio, così Landolfo VI, tre secoli dopo, è l'ultimo re longobardo di Benevento. Ma si considerino anche le riflessioni sulla morte, sulla forza cieca della storia, sull'accidia di re Landolfo e sulla generosità del figlio Pandolfo, che si sacrifica in battaglia. Su tutto campeggia la comune presenza dell'eroe sconfitto, anche se Landolfi, ancora una volta, opera uno stravolgimento del modello manzoniano, facendone cadere tutte le certezze, dipingendo un personaggio inetto e accidioso, «dall'inerzia quasi peccaminosa»³⁵⁴, come scrisse Sanguineti.

Tornando, alla luce di ciò alle pagine del romanzo landolfiano, sarà più chiaro come l'autore abbia impiegato la citazione manzoniana in maniera ironico-enfatica, sfruttando il ritmo incalzante ed esclamativo degli ottonari per dare maggiore efficacia alla descrizione del risveglio sensuale di Anna. Ciò non è esente dalla parodia, in quanto la citazione sacra è inserita in un contesto del tutto diverso e, anzi, opposto, a confermare un rapporto di filiazione manzoniana non pedissequo, ma problematico e spregiudicato.

La notte dell'incesto: il rovesciamento del sacro

Proseguendo nella disamina delle citazioni di *Un amore del nostro tempo* ci si imbatte in un riferimento a Montale: «Nondimeno la notte e talora il giorno ci inviavano freschi

³⁵² Manzoni, infatti, scriveva: «È finito il vostro bando | Egli è desso il Redentor», Alessandro Manzoni, *La Resurrezione* in *Tutte le poesie di Alessandro Manzoni*, a cura di Arcangelo Leone de Castris, Firenze, Sansoni, 1965, p. 150, vv. 34-35.

³⁵³ Come del resto riconduce alle pagine dei *Promessi sposi* la descrizione del maniero avito in cui la vicenda si dispiega: una grande casa tra irti monti e forre scoscese, vera protagonista della narrazione landolfiana e moderna controfigura del palazzo dell'Innominato.

³⁵⁴ Edoardo Sanguineti, recensione a Tommaso Landolfi, *Landolfo VI di Benevento*, in «il verri», III, 1959, 5, pp. 87-88, ora compresa in *Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Arago, 2009, p. 47.

improvvisi: quali la replica che lascia interdetti, o l'anello che non tiene, l'evento che discorda, il segno algebrico che tradisce e scompiglia il calcolo»³⁵⁵. Il riferimento è naturalmente a *I limoni* di Eugenio Montale. In questo testo programmatico, «l'anello che non tiene» è l'epifanico momento in cui Natura cede e lascia che la verità gelosamente custodita alla fine si dispieghi. Per quanto concerne tale concezione della poesia Montale è debitore nei confronti del filosofo francese Émile Boutroux, convinto dell'esistenza di momenti in grado di spezzare la catena delle necessità naturali e contingenti. Su tali avvenimenti, epifanie o illuminazioni, Montale costruisce tanta parte della propria poesia giovanile. Landolfi reinterpreta il verso montaliano alla luce della condizione dei due protagonisti. Prigionieri di un'estate ardente e smaniosa³⁵⁶ e presi nelle ferree leggi sociali che impediscono loro di abbandonarsi alla passione, Anna e Sigismondo scoprono negli inaspettati momenti di fresco e respiro quello sbaglio di Natura, quello spiraglio che consentirebbe una fuga dalla catena delle necessità. Non è certamente un caso che Landolfi abbia scelto l'espressione montaliana dei *Limoni* per descrivere la condizione dei due amanti. Come ricorda Segre, attraverso «l'intertestualità [...] passa anche un rinvio alle parti *non utilizzate* della fonte»³⁵⁷. Si tenga presente proprio il montaliano «sbaglio di Natura», che, alluso dalla citazione impiegata da Landolfi, farebbe pensare all'incesto. E tuttavia anche in questo caso il riuso della citazione non sarebbe diretto e, per così dire, pedissequo, ne ribalterebbe, invece, il senso: l'incesto andrebbe perciò inteso come spiraglio, momento di libertà, occasione (per impiegare un altro termine montaliano) di fuga dalle costrizioni assurde e soffocanti della società civile.

Quanto al rapporto che Landolfi intrattenne con il grande poeta ligure, si trattò di una vera e propria amicizia nata nelle sale del Caffè fiorentino delle Giubbe Rosse nel corso degli anni Trenta e ampiamente documentabile. Un primo indizio ci proviene dalle pagine de *La melotecnica esposta al popolo*, racconto incluso nella raccolta del 1942 *La spada*:

Era mio intento testimoniare qui pubblicamente la mia riconoscenza a Eugenio Montale, il celebre baritono profondo (o basso cantante o singing bass), che mi fu largo di consigli e incoraggiamenti durante la redazione dei tre capitoli che seguono. Debbo rinunziarvi per sua espressa volontà: così grande è la sua modestia! Essa è anzi tale, che il Maestro fa ben poco conto della sua universal fama di artista lirico e volentieri – ebbe egli medesimo a confessarmi – la cambierebbe con una anche più modesta nell'arengo delle patrie lettere: debolezze d'uomini illustri! (Da sapere, infatti, che il Montale è autore di due libretti di

³⁵⁵ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 61.

³⁵⁶ «ben presto s'accartocciarono le foglie lustre degli aranci; le cicale sfinivano e insieme rinfocolavano la mente, che col loro insano coro ronzava; le acque erano da gran tempo evaporate, invano dissolte nell'aria ardente; dalle nostre campagne di continuo giungevano contadini o castaldi a chiederne, acqua, per le bestie e per se stessi; dal fondo delle grandi cisterne familiari, quasi esaurite, erano già emersi gli orbi e i lucenti specchi dei pozzetti, ultime riserve», *ibid.*

³⁵⁷ Cesare Segre, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, cit., p. 23.

poesie, non prive al certo di pregi, ancorché lontane dall'eccellenza ch'egli ha raggiunta sulle scene liriche)³⁵⁸.

Come è evidente, la dedica del racconto presenta un tono ironico, ma come ha messo in luce Beatrice Stasi, potrebbe rivelare il comune amore dei due amici per la musica³⁵⁹. Secondo Giovanna Ioli, Montale stesso sarebbe il destinatario della *Lettera di un romantico sul gioco*, anch'essa inclusa all'interno della raccolta del 1942³⁶⁰.

Nel marzo del 1939, inoltre, il poeta fu ospite di Landolfi presso il palazzo di Pico: a tale occasione risale la stesura della lirica *Elegia di Pico Farnese*, successivamente inclusa nella raccolta *Le occasioni* (1939). Non è questa la sede per analizzare le molteplici influenze che la narrativa landolfiana ha avuto sulla lirica, basti qui ricordare quanto Stasi ha evidenziato: il tema della processione, evocato all'interno del componimento montaliano, è una costante della narrativa landolfiana stessa, mentre i paesaggi evocati da Montale nella sua *Elegia* sembrano ricalcare le ambientazioni rurali e montane del landolfiano *La pietra lunare*. E sono molteplici le spie lessicali che legano con un doppio filo le pagine landolfiane ai versi dell'amico. Di un certo Eugenio, senza dubbio il poeta ligure, Landolfi scrive all'interno di una poesia giocosa della raccolta *Viola di morte* (1972): «Se chiedi chi questo Consilio – ti dia, sornione e traverso, | Eugenio, non battere cillio: – è il tuo Leone Traverso»³⁶¹. All'interno di un elzeviro della raccolta *Del meno*, infine, Landolfi menziona l'amico:

Con una delle sue belle illuminazioni, il Montale definì una volta [...] il nostro diletto Gadda «un tradizionalista impazzito»: [...] Taluni invero non possono essere come tradizionalisti, che impazziti; ma d'altro canto non possono essere che tradizionalisti... Taluni del resto?³⁶²

La notazione è segno dell'interesse con cui Landolfi seguiva Montale, anche nell'attività di critico letterario³⁶³.

³⁵⁸ Tommaso Landolfi, *La spada*, Milano, Rizzoli, 1976, p.85.

³⁵⁹ Beatrice Stasi, *Montale e Landolfi: cronaca di una relazione letteraria*, rintracciabile negli «Annali della Scuola Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, 1987, Serie III, 17, 4, p. 1136.

³⁶⁰ Giovanna Ioli, *Il bestiario poetico di Tommaso Landolfi*, «Rapporti», 1981, pp. 22-23.

³⁶¹ Tommaso Landolfi, *Viola di morte*, cit., p. 26. Probabilmente Landolfi scrisse questi versi per la morte del comune amico Leone Traverso, scomparso nell'agosto del 1968. Stasi ipotizza che, avendo letto sulla «Stampa» e sul numero di «Studi Urbinati» dedicato nel 1971 a Traverso le poesie a lui dedicate da Montale, ne abbia ripreso poi lo schema. Si veda ancora Beatrice Stasi, *Montale e Landolfi: cronaca di una relazione letteraria*, cit., p. 1149.

³⁶² Tommaso Landolfi, *Del meno*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 172.

³⁶³ Montale vestì per Landolfi anche i panni del recensore: sono sue alcune brillanti pagine sui diari *LA BIERE DU PECHEUR* e *Rien va*. Per una disamina completa delle citazioni montaliane in Landolfi è giusto rimandare al brillante saggio di Beatrice Stasi, basti solo qui specificare che molte di tali citazioni riguardano la poesia landolfiana delle raccolte *Viola di morte* e *Il tradimento*.

Un elemento utile a mettere in luce come quello realizzato da Landolfi sia un vero e proprio disparato *pastiche* proviene dalla citazione seguente. Essa è semi-occulta, in quanto non viene evidenziata attraverso l'uso delle virgolette, è trasposta in italiano dalla lingua latina, e non è letterale. Siamo all'interno della descrizione della notte in cui si consuma l'incesto, una notte romanticamente partecipe al turbamento dei sensi dei due protagonisti. Landolfi descrive la furia di un temporale, partendo dall'oscuro accigliarsi del cielo fino all'orgasmo della tempesta stessa: «poi si spalancarono le mille bocche dei venti, cedettero alla gravezza le cateratte del cielo, mentre lampi gessosi, candenti, svuotavano e popolavano il paesaggio, grandi alberi di saette lo crocifiggevano»³⁶⁴. Per la verità, il passaggio presenta diversi rimandi letterari: si pensi ai lampi «candenti», che fanno pensare ai «ghiacciai candenti» del carducciano *Mezzogiorno alpino*. Ma la citazione nascosta è un'altra: le «cateratte del cielo», infatti, rimandano senza dubbio a quelle menzionate nella *Genesi*, 7, 11 e 8, a proposito del diluvio universale, e in *Isaia*, nella minaccia lanciata dal profeta agli abitanti della Terra. La parola compare, con riferimento ai flutti, anche nel *Salmo* 42, 8: «Abyssus abyssum invocat, in voce cataractarum tuarum; omnia excelsa tua, et fluctus tui super me transierunt»³⁶⁵. Non è un caso, poi, che Landolfi accosti questo riferimento alla menzione della crocifissione. Ciò contribuisce, infatti, a conferire un'aura di sacralità e di sacrificialità alla notte dell'incesto. Il modello scritturale è qui impiegato, nella *climax* della descrizione del temporale, in senso latamente blasfemo. Ciò è confermato dagli ulteriori riferimenti biblici nei quali è possibile imbattersi nella descrizione dell'incesto. Anna, nella sua confessione, menziona l'urlo ferino sorto dalle sue viscere nel momento dell'amore con Sigismondo, paragonandolo al raglio degli asini, i quali

talvolta esalano al cielo donde ci vengono in dono un appello robusto e bramoso (quasi dicessero: Padre, allontana da me questo calice), che è insieme di francamento dalla natura per nostro uso assunta, in parole povere di liberazione. Raglio, noi lo chiamiamo, e il suo clangore di tromba del giudizio a noi suona discorde.³⁶⁶

Come risulta evidente, l'esclamazione «Padre, allontana da me questo calice» proviene dal Vangelo di Marco (14, 36), mentre la menzione della «tromba del giudizio» rinvia alle sette trombe dell'*Apocalisse*. Ma ciò che colpisce è il riutilizzo di questo genere di citazioni: inserite in un contesto incongruo rispetto a quello di origine finiscono per assumere un senso, come si diceva, ironico e blasfemo.

Non si tratta, tuttavia, delle sole citazioni presenti nella narrazione della notte dell'incesto. Più oltre, infatti, troviamo un riferimento in lingua tedesca che recita:

³⁶⁴ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 71.

³⁶⁵ «Un abisso chiama l'abisso al fragore delle tue cascate; tutti i tuoi flutti e le tue onde sopra di me sono passati».

³⁶⁶ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 79.

«*Himmlich war wenn ich bezwang...aber...*»³⁶⁷. I versi, riconducibili al poeta tedesco Heinrich Heine, possono essere tradotti in questo modo:

Era divino quando vincevo
il mio peccaminoso desiderio,
ma quando non riuscivo,
provavo comunque un gran piacere.³⁶⁸

Nella mente di Anna, che ha subito lo sconvolgente contatto con Sigismondo, risuonano «follemente»³⁶⁹ i versi del *Libro dei canti* (1827). Ancora una volta la citazione serve a dare profondità all'evento narrato, aprendo come una finestra intertestuale che connette due testi tra loro differenti per lingua, forma e cultura. Ma in questo caso, come nella primissima citazione del romanzo, l'intertestualità è anche una spia che consente di percepire come colto e artefatto il linguaggio della protagonista, conferendo alla scena le caratteristiche di una messinscena e frenando, nel lettore, l'abbandono alla mimesi.

Landolfi, oltre che un esperto conoscitore della letteratura tedesca³⁷⁰, è anche competente in letteratura latina, come dimostra la successiva citazione. In un serrato dialogo tra i due fratelli circa l'opportunità di lasciare il consorzio civile per vivere liberamente la propria felicità, Anna chiede a Sigismondo: «non rischiamo di mutare cielo senza mutare animo?»³⁷¹. La citazione è nascosta, e tuttavia denunciata nelle successive parole di Sigismondo, che dice: «Anna, stasera non parli la tua duttile lingua: queste frottole non sono tue, tu le hai udite spacciare e chissà per quale malizia fingi di gettarle contro»³⁷². Nelle parole del protagonista maschile è forse possibile ravvisare una delle accuse più frequentemente mosse allo stesso Landolfi: quella di involtarsi nel suo bozzolo di retorica, e di non essere sincero. L'accusa, in una parola, di essere un manierista. La citazione è ripresa dal I libro delle *Epistole* oraziane: «Caelum, non animum mutant qui trans mare currunt»³⁷³. Non si fugge da sé stessi. La frase, nel contesto romanzesco, assume un valore profetico: Anna, malgrado le insistenze di Sigismondo, sembra aver previsto il triste epilogo della propria vicenda. Nonostante il trasferimento

³⁶⁷ Ivi, p. 76. La quartina completa recita: «Himmlich war's, wenn ich bezwang | meine sündige Begier, | aber wenn's mir nicht gelang | hatt' ich doch ein groß Pläsier», Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, Poetische Nachlese, J. G. Cotta, 1886, p. 203.

³⁶⁸ Ringrazio il dottor Matteo Iacovella per la traduzione.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Landolfi tradusse autori tedeschi negli anni che vanno dal 1941 al 1946. Più nello specifico, l'autore ciociaro tradusse alcune fiabe dei fratelli Grimm e una scelta dei capitoli dell'*Enrico di Ofterdingen* di Novalis su proposta di Leone Traverso, curatore dell'antologia di narratori tedeschi *Germanica*. Nel 1942 l'antologia fu ospitata nella collana «Pantheon» di Bompiani, diretta da Elio Vittorini.

³⁷¹ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 93.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ Quinto Orazio Flacco, *Le Epistole*, Libro I, a cura di Andrea Cucchiarelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2019, p. 132, v. 27.

dei due fratelli a Papeete, infatti, l'infelicità continuerà ad albergare nei cuori dell'incestuosa coppia, tanto da indurla a lasciare l'isola e a tornare nel maniero paterno.

Un dialogo particolarmente fitto di rimandi e citazioni comincia quando Anna implora Sigismondo di raccontarle la loro storia dal suo punto di vista e il fratello avvia la narrazione:

«E che aspetti, va', comincia. E comincia la tua storia dal principio; fa' presto».
 «Voglio prima che tu ancora una volta lo intenda: io non so nulla».
 «Lo so; lo so da sempre».
 «Non sai fino a che punto io non sappia».
 «Anche questo, signor mio, so. Va', sciocco, invece di fare il verso a qualcuno».
 «Che qualcuno, o spirante sorpresa, o in una sol femmina gente dalle molte vite?»
 «Tu citi un poeta: buon segno! [...]».³⁷⁴

Quanto al «fare il verso a qualcuno», ciò non può non ricordare al lettore quanto sosteneva Calvino quando parlava di una lingua che ricalca un'altra scrittura, «non d'un autore particolare, ma come d'un autore immaginario che tutti abbiamo l'illusione d'aver letto una volta»³⁷⁵.

L'espressione «gente dalle molte vite» costituisce il secondo richiamo carducciano del romanzo, questa volta a *La chiesa di Polenta*, lirica contenuta nella raccolta del 1898 *Rime e ritmi*. Se Carducci, in un'apostrofe accorata, si rivolgeva all'«Itala gente dalle molte vite»³⁷⁶, qui Sigismondo impiega il verso in maniera ironico-enfatica quasi si trattasse dell'omerico *polytropon*: Anna è una donna sorprendente, dalle molte risorse e virtù. Tanto da riuscire a cogliere la citazione del suo Sigismondo («Tu citi un poeta»). Il serrato scambio di battute continua, di citazione in citazione;

«Aspetta. “Chi vuol fame e sete e stenti mi segua”... ricordi?».
 «Sempre meglio: sei nel pieno delle tue facoltà!... E come no: ricordo. Ma tu non ricordi che t'ho già seguito».³⁷⁷

La prima citazione, posta tra virgolette, fa il verso a un passo evangelico ribaltandone il senso: «Perché io ho avuto fame e mi avete dato da mangiare, ho avuto sete e mi avete dato da bere; ero forestiero e mi avete ospitato» (Matteo, 35). Ancora una volta, in presenza di materiale tratto dalle Sacre Scritture, Landolfi si comporta con irriverenza, coerentemente con la propria natura di scrittore satanico e *fumiste*. Nel passaggio preso in esame, comunque, è possibile rilevare un altro rimando, questa volta montaliano: stiamo

³⁷⁴ Ivi, p. 100.

³⁷⁵ Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, postfazione a Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, cit., p. 464.

³⁷⁶ Giosue Carducci, *Rime e ritmi*, a cura di Marco Veglia, Roma, Carocci, 2011, p. 170, v. 37.

³⁷⁷ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 100.

parlando dell'espressione «Ma tu non ricordi», chiara trasposizione dell'*incipit* della lirica *La casa dei doganieri* (nella raccolta *Le occasioni*). Il riferimento montaliano è impiegato qui in funzione ironica, dal momento che Anna controbatte a Sigismondo con piglio sarcastico. E oggetto del sarcasmo della protagonista femminile è proprio l'abitudine di Sigismondo a parlare in falsetto: qui Landolfi sembra quasi prendere in giro sé stesso, attraverso le battute dei suoi personaggi. Del resto, come nota Gallerani a proposito di *Breve canzoniere*, «parlano gli amanti delusi, rassegnati, ma è lo scrittore al tramonto che suggerisce le battute»³⁷⁸.

Ultime citazioni: il finale

Quando Sigismondo, dopo tanti sforzi di intendersi con Anna, inizia la sua narrazione, esordisce con una citazione, questa volta esplicitata tramite l'uso delle virgolette: «Io, Anna, ero io. Pare uno scherzo degno di quel cavaliere “morto, morto davanti a Pavia”, no? [...] Io, ero proprio io, e per così dire null'altro... “Un quarto d'ora prima della sua morte egli era ancor vivo”»³⁷⁹. Il riferimento è, per così dire, destrutturato, diviso in due parti le quali, tuttavia, provengono dalla stessa fonte: si tratta di una strofa composta, secondo la leggenda, dai soldati al comando del Maresciallo La Palice, morto nella Battaglia di Pavia (1525). La strofa, che contiene una verità ovvia (da qui l'uso del termine *lapalissiano*) recita:

Hélas ! la Palice est mort,
il est mort devant Pavie ;
Hélas ! s'il n'estoit pas mort,
il seroit encore en vie³⁸⁰.

Sembrerebbe un riferimento ironico, e tuttavia, se analizzato nel contesto d'arrivo, esso cela un'insospettabile carica drammatica. La citazione, infatti, è ribaltata nel suo originario significato per esprimere il rovello interiore di Sigismondo, il quale non sa trovare una risposta a una domanda in apparenza semplice: «Poiché infatti, chi ero alla fin delle fini io, posto che non m'ingannassi, che fossi davvero io, che davvero fossi? o almeno chi era, oggettivamente, quell'io?»³⁸¹. L'impiego del riferimento a La Palice serve

³⁷⁸ Stefano Gallerani, *Landolfi uno e bino*, «L'Illuminista», numero monografico dedicato a Tommaso Landolfi, 22-23, 2015. Si veda anche il seguente passo, tratto dallo stesso saggio: «E sicuramente è impossibile non leggere, nei crucci dei due amanti che si scrivono, o nelle perplessità di quelli che leggono, gli stessi dubbi e la stessa insicurezza dell'artista al cospetto della propria frusta», ivi, p. 198.

³⁷⁹ Ivi, p. 101.

³⁸⁰ «Ahimè! La Palice è morto, | è morto davanti a Pavia; | Ahimè! se non fosse morto, | sarebbe ancora in vita».

³⁸¹ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 101.

dunque a dimostrare, in modo paradossale, quanto sia difficile trovare risposte a una domanda in apparenza innocua, mostrando così tutto il tormento del personaggio, un uomo moderno.

Ormai tutto preso dal racconto della propria passione per Anna, il protagonista maschile descrive in questo modo il momento in cui concepisce una speranza:

Improvvisamente ebbi, allora, la notizia della morte di nostro padre; e venni. Venni e vinsi. Non: venni, vidi e vinsi, ma, in qualche modo al contrario, vinsi perché ti vidi e solo per quello. E che cosa vinsi? Non te, naturalmente (sebbene, anche te colla pesante croce di falsità che recavi sulle spalle); vinsi la mia disperata dubbiosità; cominciai a sperare...³⁸²

La citazione, riportata letteralmente dalla *Vita di Cesare* (50,3), una delle *Vite parallele* dello storico e biografo greco Plutarco, è qui ripresa per essere in certo modo smembrata e smentita nel suo significato originario. La trasposizione di elementi di carattere bellico in campo amoroso è già classica, e gli esempi in proposito sarebbero innumerevoli. Basti considerare qui la massima ovidiana «Quae bello est habilis, Veneri quoque convenit aetas»³⁸³.

Il successivo rimando costituisce un'autocitazione che nasconde alcuni probabili rimandi. Sigismondo sta raccontando ad Anna ciò che più egli aveva temuto in lei: la rassegnazione. La donna è dipinta «abbandonata “ai doni e alle offese del cielo”». Le virgolette sono l'indizio più evidente della presenza di un riferimento, che stavolta però è intertestuale, se consideriamo l'opera landolfiana tutta come un unico macrotesto. Più precisamente, il riferimento è a uno dei racconti della raccolta *La spada* (1942), la spregiudicata *Lettera di un romantico sul gioco*. In un passaggio del racconto Landolfi descrive la condizione del giocatore: «egli, tutto creatura, sollecita, quasi calice di fiore aperto ai doni e alle offese del cielo, un immediato responso, pronto a rivoltarsi, pronto ad adorare, pronto (se è un uomo vero) ad adorare anche colpito»³⁸⁴. La citazione, dunque, viene ribaltata nel suo senso: se il giocatore è degno di stima proprio in virtù della sua rassegnazione, che viene interpretata come un'apertura illimitata agli azzardi del gioco, nella donna, al contrario, si teme la rassegnazione, la disponibilità, appunto, ad abbandonarsi «ai doni e alle offese del cielo». Ma la citazione, come si diceva, cela alcuni rimandi probabili e, per così dire, occultati. Si leggano i seguenti versi della lirica leopardiana *La quiete dopo la tempesta*:

onde il lungo tormento,
fredde, tacite, smorte
sudar le genti e palpitar vedendo

³⁸² Ivi, p. 102.

³⁸³ Ovidio, *Amores*, a cura di Fabio Varieschi, Milano, Mondadori, 1994, p. 30.

³⁸⁴ Tommaso Landolfi, *La spada*, cit., p. 36.

mossi alle nostre offese

folgori, nembi e vento.³⁸⁵

La Natura è dipinta nella sua forza distruttrice, mentre porta offese ai mortali («folgori, nembi e vento»). Leopardi è, del resto, uno dei modelli di Landolfi. Si pensi all'appendice che conclude il romanzo *La pietra lunare*: «Dal giudizio del Signor Giacomo Leopardi sulla presente opera»³⁸⁶.

Ma il nome di Leopardi è anche spesso citato all'interno dei diari. Partiamo da una notazione ironica in cui Landolfi afferma:

«È strano anche che Leopardi ed io finiamo coll'essere partigiani dello spirito, quando siamo convinti che esso sia solo un ripiego. E par quasi che io conosca Leopardi o la sua opera, come deve aver affermato un recensore buontempone».³⁸⁷

Altrove, sempre nelle pagine del diario del 1963, una citazione leopardiana è presa in considerazione allo scopo di dimostrare la forza espressiva dei luoghi comuni:

E bisogna ancora intendersi: certe cose, o forse tutte quelle che si son rapprese in luogo comune, non possono esser dette meglio di come sono ivi dette, e parrebbe quasi una volta per tutte. «Tempestate di...»: tanto vale confessarsi che meglio di così non si può dire, che questa è espressione da dover figurare in cima a una catasta di cancellature (come il «fuggitivi» leopardiano), anzi che non vi potrebbe mai figurare poiché non c'è barba di poeta capace di elaborarla.³⁸⁸

In un passaggio della *BIERE DU PECHEUR* Landolfi cita Leopardi in riferimento alla sua vena metafisica³⁸⁹, mentre in *Des mois*, a conclusione di un ragionamento sull'opportunità di non rivelare particolari circa la propria personalità, nel timore di essere «appuntati come farfalle su un foglio di carta»³⁹⁰: «Già il Leopardi, se è lui, osservava

³⁸⁵ Giacomo Leopardi, *La quiete dopo la tempesta*, in *Canti*, introduzione e commento di Mario Fubini, Torino, Loescher, 1970, pp. 190-191, vv. 32-46.

³⁸⁶ Tommaso Landolfi, *La pietra lunare*, Milano, Adelphi, 1995, p. 149.

³⁸⁷ Tommaso Landolfi, *Rien va*, cit., p. 23.

³⁸⁸ Ivi, p. 131.

³⁸⁹ «A favorirmi ancora venne da ultimo una frase che devo supporre sfuggita all'amico e per verità un po' buffa, se vi passano contenuti kantiani, leopardiani, e poi giù dell'altro, e quasi le persone fisiche di quei grandi: in tal modo possono talvolta insorgere, in forma di veri accessi, domande numerose, inutili, irrisolvibili e perfino sciocche, che l'ammalato si sforza invano di reprimere. Il contenuto di queste questioni prende non di rado un indirizzo generale, metafisico e riferentesi specialmente alla provenienza e allo sviluppo delle cose (*domande sulla creazione*) e formando con esse una lunga catena. Che cos'è Dio? Come è Egli? Da dove è venuto? Come sono sorti il mondo, l'uomo? Uno dei miei ammalati provava, specialmente quando era fuori di casa, il bisogno di riflettere "sull'infinito, poiché tutto lo opprimeva"», Tommaso Landolfi, *LA BIERE DU PECHEUR*, cit., p. 43.

³⁹⁰ Tommaso Landolfi, *Des mois*, cit., p. 78. Anche qui è possibile rilevare un'eco, questa volta da *The Love Song of J. Alfred Prufrock* di T. S. Eliot: «The eyes that fix you in a formulated phrase, | And when I am

analogamente il vantaggio che ci deriva dal non mostrare i limiti della nostra cultura o personalità in genere»³⁹¹.

Siamo arrivati quasi alla conclusione del romanzo, e Sigismondo mette in atto un complesso sillogismo per giungere alla comprensione dell'errore che egli, insieme ad Anna, ha compiuto, vale a dire quello di rifuggire gli altri, esiliandosi a Papeete: «Fuggendo gli altri, l'oppressione, la tirannia degli altri, non commettevamo forse peccato contro noi stessi?»³⁹². Il lungo discorso comincia da lontano, dal ricordo, vale a dire, di una vecchia zia che, spirando, aveva recitato: «*In te, Domine, speravi: non confundar in aeterno*»³⁹³.

La citazione latina costituisce il verso conclusivo del *Te Deum*, preghiera della liturgia cattolica che chiude l'ufficiatura del Mattutino, ma che viene intonata anche in circostanze solenni, come l'elezione del pontefice, la consacrazione di un vescovo, la canonizzazione di un santo. L'inno, in prosa ritmica, è qui citato per conferire solennità alle parole della vecchia moribonda, la quale soleva parlare «per strofette» come la seguente:

«Se Dio veder tu vuoi, Cercalo in ogni obbietto. Cercalo nel tuo petto: Lo troverai con te. E se dov'Ei dimora [...] Non intendessi ancora, Confondimi, se puoi: Dimmi, dov'Ei non è?».

Qui Landolfi interviene con la sua carica di *fumiste* a confondere il lettore, attribuendo la strofetta al Parzanese. In realtà si tratta di versi ripresi da un'aria mozartiana della *Betulia liberata* (1771), il cui libretto fu scritto da Pietro Metastasio. Sono frequenti, nel corso del romanzo, le intonazioni da librettistica: i due protagonisti si scambiano battute come fossero all'interno di un'aria musicale. La citazione rientra inoltre nell'ambito dei riferimenti scritturali, in quanto l'opera mozartiana trae ispirazione dal biblico *Libro di Giuditta*. Viene attribuita alla zia anche una seconda strofetta mozartiana, la quale tuttavia subisce una lieve variazione rispetto alla sua fonte:

Non meritò di vivere
Chi visse sol per sé.³⁹⁴

La strofetta, tratta questa volta dall'atto unico mozartiano *Il sogno di Scipione* (1772), su libretto dello stesso Pietro Metastasio, viene impiegata come precetto moralistico a sostegno dell'ipotesi avanzata da Sigismondo: è stato un errore lasciare il consorzio umano

formulated, sprawling on a pin, | When I am pinned and wriggling on the wall, | Then how should I begin | To spit out all the butt-ends of my days and ways?», T. S. Eliot, *The Waste Land, Prufrock, The Hollow Man and Other Poems*, New York, Dover Publications, 2022, p. 7, vv. 56-60.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 112.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.* Nell'opera mozartiana leggiamo invece: «Non meritò di nascere | Chi visse sol per sé».

e ritirarsi su un'isola dei mari del Sud. Paradossalmente, qualche pagina più oltre, Sigismondo confuta la propria stessa tesi lanciandosi in una curiosa «apologia dell'egoismo»³⁹⁵. Traendo le mosse dalla stessa strofetta metastasiana, che viene ripetuta, Sigismondo sostiene il contrario di ciò che Anna intende:

Il nostro egoismo, proprio lui, testimonia del fatto che non siano perfettibili o completabili attraverso gli altri [...] non diverso mezzo si dà per giovare agli altri che essere sé fino in fondo e fino alle estreme conseguenze.³⁹⁶

Si tratta di un ragionamento sofisticato, «alessandrino»³⁹⁷, come lo definisce Anna, e nella mente del lettore subentra il sospetto che Landolfi stia operando una delle sue solite mistificazioni logiche, quasi allo scopo di prendersi gioco di coloro che, fiduciosi, si affidano alla sua pagina. Ma, a un'analisi più attenta, il passaggio risulta come essenziale e imprescindibile premessa alla conclusione cui i due protagonisti pervengono: l'essere umano è infelice e non può che essere tale, qualunque espediente egli elabori per sfuggire alla propria desolazione.

La conclusione del romanzo è di tipo metaletterario, e al suo interno Anna riflette sulla narrazione condotta assieme all'amato Sigismondo. Anna ha interrogato Sigismondo sulla sua giovanile vocazione letteraria, la quale lo aveva indotto a poetare di una misteriosa "Fiordellaltre" o "Flos Aliarum":

m'ha ovviamente risposto che la nominata Fiordellaltre era un'immagine tendenziale di me medesima, colle rimanenti e facilmente rintracciabili concordanze istituite dal suo simbolistico furore. Più singolare la sua successiva dichiarazione: a sentirlo, egli avrebbe in seguito concentrato ed anzi tuttora concentrerebbe il proprio interesse sulla... (guarda un po' cosa) sulla partenza del crociato o per la crociata. «Le navi sono al porto E vogliono collare: Ahi misera tapina... etc.» citò egli da un nostro remoto e problematico antenato. La quale dichiarazione, il qual tutto, a me non rende senso preciso.³⁹⁸

L'interesse di Sigismondo per le crociate può essere interpretato come una trasposizione di quello che lo stesso Landolfi, autore del dramma *Landolfo VI di Benevento*, aveva coltivato per il Medioevo. Sigismondo è infatti un chiaro *alter ego* dell'autore, come si evince da innumerevoli cenni alla sua mania per un linguaggio in falsetto, carico di citazioni, e per la sua passione per gli intricati sillogismi. La citazione viene attribuita da Anna a un lontano e misterioso antenato suo e di Sigismondo. Si tratta di Rinaldo d'Aquino, che Landolfi, implicitamente, dichiara suo stesso avo per ragioni evidentemente geografiche. La famiglia Landolfi era infatti imparentata con i Conti d'Aquino, vantando tra i propri

³⁹⁵ Ivi, p. 123.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ Ivi, p. 136.

avi niente meno che Tommaso d'Aquino. Rinaldo d'Aquino (1227/28-1279/81), poeta della scuola siciliana, resta una figura sfuggente e misteriosa. La canzone qui liberamente citata è nota come *Già mai non mi conforto*, un lamento femminile o preghiera dedicata da un'amante al proprio uomo partito per la Sesta Crociata (1227-1229). La citazione non è letterale: in Rinaldo d'Aquino, infatti, leggiamo

Già mai non mi conforto
né mi vo' ralegrare.
Le navi sono al porto
e vogliono colare.
[...]
oi me lassa, dolente,
io come degio fare?³⁹⁹

E il landolfiano «Ahi misera tapina» traduce, nello specifico, «Oimè, lassa dolente» del modello.

L'intertestualità landolfiana è anche, potremmo dire, endogena. Non riguarda, cioè, soltanto il rapporto intrattenuto dal testo con altri autori, ma anche quello che si viene a creare nel macrotesto che è l'opera dello scrittore. Un esempio di tale intertestualità interna è offerto proprio dalla conclusione di *Un amore del nostro tempo*:

Egli era mio figlio e nulla più, e nulla meno, era mio figlio e basta: che consolante sentimento. Non c'era più bisogno di tentarlo e di tentarsi per lui od al suo confronto: si poteva amarlo quale figlio, e perfino quale uomo, quale maschio... senza angoscia e terrore, senza disagio; la natura tutta, le stesse leggi umane, convergevano sul mio nuovo, struggente sentimento e lo approvavano, come non avevano mai approvato nulla di me!⁴⁰⁰

Il passo sembra richiamare alcune riflessioni contenute in *Des mois* (1967) a proposito della Minor, e datate marzo 1964:

Sei anni tra due mesi: un'età da stupro, da peccato senza remissione, da violazione profonda, da sacrilegio. Che delizia, che ebbrezza pensare, non già che io sia il suo custode e che ogni idea di peccato cada come vela alla bonaccia davanti a lei, ma al contrario e semplicemente che con lei non peccherò⁴⁰¹.

L'ultima citazione del romanzo, riconducibile alla *Commedia*, è stata riconosciuta e finemente interpretata da Oreste Macrì. Anna tira le fila della propria storia, ma si

³⁹⁹ *Antologia dei primi secoli della Letteratura Italiana*, a cura di Gerolamo Lazzari, Milano, Hoepli, 1942, p. 593, vv. 3-4 e vv. 7-8.

⁴⁰⁰ Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 129.

⁴⁰¹ Id., *Des mois*, cit., p. 101.

accorge che può disporre soltanto di una conclusione provvisoria e incerta nel suo significato:

E finalmente, poiché ogni cosa, anche monca, straziata, o non mai affiorata alla vita o per contro di essa abietta prigioniera, ha da giungere a tal punto: e finalmente, sembrerebbe che questa oscura vicenda o non vicenda si fosse richiusa su di sé. Ma forse configurando il cerchio senza tuttavia completarlo, ignoro per qual modo o per quale ritegno: vedere come si convenga l'immagine al cerchio o come vi si indovi, non sono da ciò le mie penne; non pacificata, la nostra vicenda, forse solo provvisoriamente posante in uno sciagurato ordine possibile...⁴⁰²

Nel XXXIII Canto del *Paradiso* Dante scrive:

Qual è il geometra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio on'delli indige,
tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'immagine al cerchio e come vi s'indova;
ma non eran da ciò le proprie penne
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore che in sua voglia venne⁴⁰³.

Scrivono Macrì: «la quadratura del cerchio è posta da Dante come esempio di incomprendibilità dell'ultima Visione, e quindi del “garbuglio” incestuoso e del suo significato reale nella mente di Anna narratrice e ricapitolatrice»⁴⁰⁴. Così si chiude la vicenda di Anna e Sigismondo: con una sconfitta, con il riconoscimento di quello *stato di insufficienza* che l'autore si diagnosticava.

⁴⁰² Tommaso Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, cit., p. 136.

⁴⁰³ Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Paradiso*, Canto XXXIII, vv. 133-140, Revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2016, pp. 402-403. Secondo Giorgio Inglese, inoltre, la menzione delle «penn» potrebbe alludere al mito di Icaro. La vicenda del figlio di Dedalo si configura come ipotesto ideale di un fallimento, quello di Anna e Sigismondo, nella loro sfida al consorzio sociale e all'infelicità a cui i due, da ultimo, non riescono a sfuggire.

⁴⁰⁴ Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua*, cit., p. 50.

Landolfi dispiega nelle pagine del romanzo un'insistita *ars combinatoria*⁴⁰⁵ e realizza così una scrittura mosaicata, carica di tasselli dal significato pregnante. Lo scrittore sembra divertirsi nell'ostentare le sue fonti, costruendo per il lettore una macchina narrativa a più dimensioni: è possibile leggere il testo su un doppio livello, quello mimetico o letterale e quello ironico e metaletterario cui si attinge per mezzo degli echi e delle citazioni. Questo secondo livello di lettura è a sua volta duplice, collocandosi entro i poli dell'interdiscorsività (una lingua che fa il verso a un'altra, generica e nota) e quello, più stringente, dell'intertestualità.

Le ragioni della mania citazionistica di Landolfi andrebbero ricercate nella volontà, da parte sua, di segnalare il carattere menzognero della narrazione per renderne cosciente il lettore, che saprà così «tenere a distanza il testo, particolarmente nei suoi esercizi di seduzione e nei suoi tentativi di coinvolgimento emotivo»⁴⁰⁶.

Le citazioni assumono dunque la funzione di espedienti metaletterari, denunciando la finzione come tale: una strategia di «distanziamento»⁴⁰⁷ critico dal testo. Come risulta evidente dalla scena dell'incesto, carica di rimandi sacri impiegati in maniera blasfema, infine, le citazioni costituiscono il luogo privilegiato dell'ironia del narratore, un «tradizionalista impazzito»⁴⁰⁸, come Landolfi stesso aveva definito Gadda. Sotto la patina del decadentismo più estenuato si intravede la sfida che Landolfi lancia, ironicamente, al lettore e alla propria squisita maniera.

⁴⁰⁵ L'espressione è stata impiegata per la prima volta in relazione alla scrittura landolfiana da Anna Dolfi in *Tommaso Landolfi: «ars combinatoria», paradosso e poesia*, in *Una giornata per Landolfi*, Atti del Convegno, Firenze, 26 marzo 1979, Firenze, Nuovedizioni Vallecchi, 1981, pp. 169-227.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 86.

⁴⁰⁷ Maurizio Dardano, *Sulla lingua di Tommaso Landolfi*, in *Cento anni di Landolfi*, cit., p. 62.

⁴⁰⁸ Tommaso Landolfi, *Del meno*, cit., p. 172.

«Singbarer Rest»:
per una lettura sinthomatica di Paul Celan
di Gabriele Screponi

Abstract in italiano

L'obiettivo di questo saggio è mostrare la validità ed efficacia critica degli approcci al testo poetico contemporaneo sviluppati da Péter Szondi e Julia Kristeva. In particolare, i loro metodi critici, non molto diffusi in Italia, verranno utilizzati per indagare le modalità con cui Paul Celan, attraverso le sue poesie, riesce a costruire il proprio *sinthome* (Lacan, *Seminario xxiii*) come garanzia di testimonianza degli orrori del genocidio ebraico. Si partirà da una riflessione sull'utilizzo a-teologico dell'*Intention auf die Sprache* benjaminiana in Péter Szondi (Szondi, *L'ora che non ha più sorelle*) per mostrare la necessità di un approccio anti-metafisico alla scrittura di Celan. Sempre seguendo la strada anti-metafisica, si indagherà, poi, il concetto celaniano di «data» attraverso la teoria del trauma di Lacan e gli studi di Derrida (Derrida, *Shibboleth*). Alla luce di queste riflessioni seguirà un tentativo di rileggere le posizioni di Szondi sulla poesia celaniana attraverso il concetto di «*lalangue*» (Lacan, *Seminario xx*) per arrivare a mostrare alcune delle modalità concrete del «saperci-fare» sinthomatico di Celan. Ci si concentrerà, in particolare, sulle modificazioni della struttura sintattica (Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*) e sul costrutto allofonico del «*metagerman*» (Steiner, *Dopo Babele*).

Abstract in inglese

This essay aims to demonstrate the validity and critical effectiveness of the approaches to contemporary poetic texts developed by Péter Szondi and Julia Kristeva. In particular, their critical methods, not very well known in Italy, will be used to investigate the ways in which Paul Celan manages to construct his own *sinthome* (Lacan, *Seminario xxiii*) through his poems as a guarantee of testimony to the horrors of the Jewish genocide. We will begin with a reflection on the a-theological use of Benjamin's *Intention auf die Sprache* in Péter Szondi (Szondi, *L'ora che non ha più sorelle*) to show the need for an anti-metaphysical approach to Celan's writing. Continuing along the anti-metaphysical path, we will then investigate Celan's concept of «data» through Lacan's theory of trauma and Derrida's studies (Derrida, *Shibboleth*). In light of these reflections, we will attempt to re-read Szondi's positions on Celan's poetry through the concept of '*lalangue*' (Lacan, *Seminario xx*) in order to show some of the concrete modalities of Celan's sinthomatic "know-how". We will

focus, in particular, on the modifications of syntactic structure (Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*) and on the allophonic construct of “metagerman” (Steiner, *Dopo Babele*).

Parole chiave

Paul Celan, Péter Szondi, Julia Kristeva, testimone, data, sinthomo

Portati con l'Arte là dove sei più ristretto in te stesso. E realizza la tua libertà
Paul Celan, *Il meridiano*

«*Voci* dal sentiero delle ortiche: | *viene a noi camminando sulle mani*. | Chi con la lampada è solo, | Non ha che la mano, per leggervi»⁴⁰⁹. Apriamo con questi versi, perché ci siano di buon auspicio, il nostro tentativo rischioso di indagare i pressanti del fare poetico celaniano, il litorale traumatico della sua «*untrüglichen Spur*»⁴¹⁰. Il nostro obiettivo, come scrive Russo Previtali, non sarà, «un discorso di giustezza *sull'opera*, e nemmeno *dentro* l'opera, bensì un discorso *a partire dall'opera* [...] che cerchi di seguire l'indicazione dell'opera, il suo *in-segnare*»⁴¹¹ verso la «verità» singolare del *sinthome*. In questo modo, infatti, crediamo di seguire con fedeltà le indicazioni di Celan che «chiede ad ogni lettore lo sforzo di abbandonare la comoda posizione di chi cerca un referente determinato e dato per ogni parola, di avere occhi e orecchie per vedere e sentire il proprio e l'estraneo»: di «incedere non a piedi, ma “sulle mani”»⁴¹². Fedeli a queste indicazioni tenderemo un *rovesciamento*, come il Lenz di Büchner e come Lacan, dell'esperienza poetica di Celan per individuare le modalità del suo «saperci-fare»⁴¹³ con i resti traumatici delle sue date. Su questo «sentiero delle ortiche» a malapena *tracciato* tenderemo di incamminarci (senza mai porci *Unterwegs*) tendendo l'orecchio al contrappunto celaniano, nella speranza di un in-contro con il poema «solitario e in cammino»⁴¹⁴, con il nodo del *sinthome* celaniano.

In questo nostro incamminarci sarà fondamentale la frequentazione di alcuni aspetti dell'ermeneutica materiale di Péter Szondi, il critico che nella sua celebre raccolta postuma, *L'ora che non ha più sorelle*, ha saputo più di tutti porsi a fronte (*Gegenüber*) di Paul Celan come uomo e come poeta⁴¹⁵. In particolare, a consentirci l'ingresso nel sentiero è un aspetto fondamentale dell'approccio critico di Szondi nei confronti di Celan, esemplificativo della sua volontà di *disabbonarsi* da ogni «adesione arbitraria» a qualsivoglia «sistema eziologico»⁴¹⁶: l'utilizzo a-teologico delle teorie di Walter Benjamin. Celan lesse con molta

⁴⁰⁹ Si tratta della poesia *Stimmen (Voci)*, poesia d'apertura di *Sprachgitter*, nella traduzione riportata all'interno di Paul Celan, *Il meridiano. Discorso in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner, Darmstadt, 22 ottobre 1960*, in *La verità della poesia. «Il meridiano» ed altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008, p. 19 [Paul Celan, *Der Meridian*, in *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, bearb. Beda Allemann, Klaus Reichert, Rolf Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, p. 202].

⁴¹⁰ Paul Celan, *Engführung*, in *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Jg. I, cit., p. 195.

⁴¹¹ Alberto Russo Previtali, *Letteratura e reale lacaniano. La critica psicoanalitica e l'al di là del senso*, Modena, Mucchi, 2023, p. 55.

⁴¹² Camilla Miglio, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 74.

⁴¹³ Si veda nota 126.

⁴¹⁴ Paul Celan, *Il meridiano*, cit. in *La verità della poesia*, cit., p. 15.

⁴¹⁵ Per il rapporto tra Celan e Szondi: Paul Celan, Péter Szondi, *Tra l'oro e l'oblio. Lettere 1959-1970*, tradotto da Luca Guerreschi, Vicenza, Neri Pozza, 2023; Christoph König, *Strettoie. Peter Szondi e la letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2009.

⁴¹⁶ Jean Bollack, *Un futuro nel passato: l'ermeneutica materiale di Péter Szondi*, in Péter Szondi, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, Ferrara, Gallio, 1990, p. 161.

attenzione (seppur «in modo del tutto personale»⁴¹⁷) l'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, facendosi profondamente influenzare dall'idea «neoplatonica»⁴¹⁸ di una lingua doppiamente decaduta e ontologicamente melanconica⁴¹⁹. La lente critica della «“teologia” linguistica»⁴²⁰ benjaminiana è, quindi, certamente adeguata ad un'analisi della poesia di Celan; tanto più che il poeta bucovino sembra ricercare nella lettura dell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels* una vera e propria «indicazione operativa piuttosto che un giudizio storico e letterario»⁴²¹. Tuttavia, come nota con particolare sensibilità Szondi, la difficoltà nell'uso di Benjamin per leggere Celan non risiede tanto nelle *indicazioni operative* della teoria del linguaggio benjaminiana, che certamente influenzarono la poetica di Celan; quanto, piuttosto, nel suo stesso fondamento metafisico di ispirazione qabbalistica⁴²². Si apre qui un discorso molto complesso in cui sia per Celan che per Benjamin l'impegno poetico e la teoria del linguaggio si innestano nell'impegno storico-civile ed è rischioso e svilente recidere questo innesto fruttuosissimo⁴²³ la cui ricaduta pratica deve necessariamente assumere una certa struttura metafisico-messianica⁴²⁴. Il nostro obiettivo non è quello di mettere in discussione la validità di questo innesto, ma di cercare ciò che garantisce a Celan il suo proprio «angolo di incidenza»⁴²⁵ del linguaggio a partire dal quale è possibile anche l'innesto personale nell'impegno storico-civile. Le teorie benjaminiane storiche e linguistiche, infatti, mostrano una natura necessariamente dialettica, seppur in ottica «micrologico-dissolutiva»⁴²⁶. La decisione rivoluzionaria, esattamente come l'idea di

⁴¹⁷ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione. Un saggio su Paul Celan traduttore*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2019, p. 115.

⁴¹⁸ Ivi, p. 116.

⁴¹⁹ Come sostiene Dal Bo, «sebbene non siano state riscontrate evidenti tracce di lettura dei saggi giovanili di Benjamin nelle copie personali di Celan, una solidarietà tematica e concettuale stringe l'ampio volume *Ursprung des deutschen Trauerspiel* con le riflessioni precedenti sulla natura della lingua e della traduzione letteraria» (ivi, p. 135). Si veda a titolo d'esempio il seguente brano «segnato doppiamente a margine e contrassegnato con un asterisco a matita» da Celan (Ivi, p. 116): «Il concetto, infatti, che è ciò a cui corrisponde il segno, è un depotenziamento di quella stessa parola che trova nell'idea la sua realtà essenziale» (Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, p. 56).

⁴²⁰ Bruno Moroncini, *La lingua muta ed altri saggi benjaminiani*, Napoli, Filema, 2000, p. 19.

⁴²¹ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., p. 116.

⁴²² Un rapporto anche più evidente è individuabile nelle teorie sul linguaggio avanzate da Benjamin nei suoi lavori giovanili reperibili in: Walter Benjamin, *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, Einaudi, Torino 1982. Dal Bo sostiene, al contrario, che il vero limite dell'analisi di Szondi in *Poetry of Constancy* sia proprio quello di aver «bonificato la fonte ispiratrice di Benjamin, privandola del suo sostrato qabbalistico», riducendo, così, l'*Intention* ad «una sorta di fenomeno linguistico» (Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., p. 154).

⁴²³ Interessanti le riflessioni in: Camilla Miglio, *Dal tempo-altro al tempo-proprio. Statica, dinamica, erotica*, in *Il tempo degli altri*, a cura di Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti, Roma, Sapienza Università Editrice, 2018, pp. 57-84.

⁴²⁴ Si veda Franco Crespi, *Assenza di fondamento e progetto sociale in Il pensiero debole*, a cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli, 2011, pp. 243-259.

⁴²⁵ Paul Celan, *Risposta a un questionario della libreria Flinker. Parigi (1958)*, in *La verità della poesia*, cit., p. 38.

⁴²⁶ *Il pensiero debole*, a cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, cit., p. 17.

un' *Intention auf die Sprache*, individua nella «parte maledetta»⁴²⁷ (ciò che è stato escluso dalla cultura dei dominatori, il *Wahrheitsgehalt* di un'opera d'arte) una *intention*, come sottolinea Szondi⁴²⁸, un contenuto di verità la cui natura è messianico-teleologica. Come sostiene Vattimo, infatti, per opporsi al concetto di «totalità» proprio dei dominatori, Benjamin deve necessariamente attuare una selezione, individuare una *intention*:

Non tutto il passato in quanto tale può e deve essere riscattato; il riscatto avviene solo in una prospettiva di *costruzione alternativa* a quella dello storicismo borghese [...] A questo punto, però, il buon diritto della rivoluzione non è più fondato sulla capacità di redimere tutto ciò che è stato escluso; è ormai il diritto di una nuova forza che si esercita attraverso altri atti di esclusione.⁴²⁹

Tradotta in termini di teoria del linguaggio l'idea di un' *Intention* pre-suppone l'idea di una *Reine Sprache*, di una «lingua della verità»⁴³⁰ a cui tendere indefinitamente e in nome della quale attuare delle selezioni. È a questo punto che riteniamo utile tracciare un parallelo con la teoria del linguaggio lacaniana. Il primo Lacan, infatti, il Lacan strutturalista, ha in comune con Benjamin la possibilità, per il soggetto (*assoggetto* al linguaggio), di dar voce alla verità del suo inconscio attraverso la «parola piena», la parola che traspare «nei vuoti e nelle interruzioni del discorso cosciente»⁴³¹. La parola piena consentirebbe, così, una storicizzazione e risoggettivazione *après-coup* del «senso imprigionato»⁴³² e alienato, riconducendolo al registro Simbolico e redimendo il sintomo, la «parte maledetta». Non si tratta semplicemente dell'archeologia freudiana del celebre «*Wo Es war, soll Ich werden*»⁴³³, togliere la rimozione per accedere al «tesoro dell'inconscio». Si tratta, piuttosto, di produrre un «nuovo sapere sulla propria storia»⁴³⁴. In modo simile il critico benjaminiano può «trasformare i dati storici che stanno alla base di ogni opera significativa in contenuti di verità filosofici»⁴³⁵: l'*Ausdrucklose* è in grado di portare alla luce il contenuto di verità di

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ Péter Szondi, *Poetry of Constancy. Poetica della costanza. La traduzione di Celan del sonetto 105 di Shakespeare*, in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 99.

⁴²⁹ Ivi, p. 16 (corsivo nostro).

⁴³⁰ Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1981, p. 47 (anche questo testo posseduto da Celan).

⁴³¹ Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Volume I. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 88.

⁴³² Jacques Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, Torino, Einaudi, 1976, vol. I, p. 274.

⁴³³ Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, traduzioni di Marilisa Tonin Dogana e Ermanno Sagittario, Torino, Bollati Boringhieri, 2023, pp. 488-489.

⁴³⁴ Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Volume I*, cit., pp. 360-361.

⁴³⁵ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., p. 119 (traduzione modificata da Dal Bo di: Walter Benjamin, *Il Dramma Barocco Tedesco*, cit., p. 210).

un'opera⁴³⁶, la sua relazione con l'*idea*. Non è nostra intenzione assimilare le posizioni sul linguaggio del primo Lacan a quelle sull'arte e la critica di Benjamin (la cui complessità, anche diacronica, impedisce qualsiasi assimilazione); ci interessa piuttosto mostrare come entrambe richiedano, per essere pienamente adottate, la presupposizione di un'idea di verità, quale che sia la sua forma⁴³⁷. Il concetto di verità, in Lacan, implica sempre una struttura metafisica, implica un «soggetto supposto sapere»⁴³⁸ che creda ciecamente nella verità dell'inconscio, nel Nome-del-Padre. Così è anche per Benjamin se, come sostiene Dal Bo e come abbiamo detto, «il senso dell'allegoria può venire compreso solo entro una prospettiva teologica»⁴³⁹. Ora, se per il primo Lacan l'ipotesi dell'inclusione della struttura nel Reale (attraverso l'idea di una «parola piena») aveva autorizzato ad avvicinare la psicoanalisi alla scienza, per l'ultimo Lacan la parola 'struttura' è sostituita dalla parola 'menzogna'⁴⁴⁰. Si tratta di un passaggio molto complesso presente in modo latente già negli *Scritti* ma che trova le sue tappe fondamentali, oltre che in *Radiofonia*, nei seminari VII, XI e XVII per poi divenire centrale dal *Seminario XX* in poi: il passaggio dall'inconscio strutturato come un linguaggio all'inconscio *une-bévue*⁴⁴¹, dal soggetto supposto sapere al «*parlêtre*» ('parlessere')⁴⁴². In questo lavoro, purtroppo, non possiamo affrontare i vari mutamenti e *rovesciamenti* che portano dal primo al tardo e poi all'ultimo Lacan. Ci limitiamo a sottolineare, per ora, il passaggio dall'«effetto di senso» all'«effetto di godimento»⁴⁴³ come conseguenza del riconoscimento della natura sintomatica del Nome-del-Padre (ora *Noms-du-père*⁴⁴⁴ e *père-version*⁴⁴⁵) o, meglio ancora, della sua natura strumentale: «il Nome-del-Padre è l'S₁ che vi permette di costruire del senso con il godimento»⁴⁴⁶. Il Nome-del-Padre ha la sola funzione di «insegnare la comunicazione, cioè

⁴³⁶ Walter Benjamin, *Le affinità elettive di Goethe*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 221-222.

⁴³⁷ Pensiamo, per Benjamin, al concetto di *figura* in cui «risuona in maniera decisiva il carattere messianico della verità» (Fabrizio Desideri, *1935-1936: Benjamin e Heidegger sull'opera d'arte*, «Studi germanici», XXIX, n. 29, 1991, p. 124).

⁴³⁸ Jacques Lacan, *Proposta del 9 ottobre 1967 sullo psicoanalista della Scuola*, in *Altri scritti*, testi riuniti da Jacques-Alain Miller, edizione italiana a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2013, p. 246.

⁴³⁹ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., pp. 114-115.

⁴⁴⁰ Jacques-Alain Miller, *Il disincanto della psicoanalisi*, «La Psicoanalisi», 34, 2003, p. 267.

⁴⁴¹ L'inconscio *une-bévue* è trattato in Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXIV. L'insu che sait de l'une-bevue s'aile a Mourre* (inedito). Si rimanda a Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo. Il tardo e l'ultimo Lacan*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2020, in particolare pp. 239-274.

⁴⁴² Jacques Lacan, *Joyce il sintomo*, in *Altri scritti*, cit., p. 557. Crasi di 'parlante' ed 'essere' che sottolinea la natura di 'essere parlante', 'essere-del-linguaggio' dell'uomo.

⁴⁴³ Si rimanda a Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi. 1969-1970*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2001.

⁴⁴⁴ Si veda: Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro XXI. Les non-dupes errent* (inedito), in particolare quanto detto in Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., pp. 43-7.

⁴⁴⁵ Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro XXII. R.S.I.*, lezione del 21 gennaio (inedito). Si veda Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., pp. 46-51.

⁴⁴⁶ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati. Introduzione al seminario XXIII. Il «sinthomo»*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Roma, Astrolabio, 2006, p. 94.

elucubrare un linguaggio, introdurre una *routine* che faccia coincidere il significante e il significato»⁴⁴⁷. Si tratta del superamento della supposizione di un sapere-verità nel Reale (a/S_2) e la scoperta della doppia azione del S_1 come «separazione» e come «alienazione»⁴⁴⁸ nel soggetto. Riducendo la questione all'osso, la scoperta del tardo ed ultimo Lacan è quella della *lettera* asemantica come luogo dell'incontro traumatico dell'essere parlante con il linguaggio, luogo sia di mortificazione e alienazione del *moi* nella catena significante (nella struttura), sia di iniezione di godimento nel linguaggio, sprigionamento di *lalangue* materna: la 'lettera' che segna la nostra singolarità assoluta⁴⁴⁹. L' S_1 , quindi, anziché essere luogo della verità ultima, si mostra nella sua natura litorale di marca contingente, di traccia derridiana⁴⁵⁰, luogo eretico della *lalangue* fuori senso di cui il linguaggio è «solo un'elucubrazione di sapere»⁴⁵¹: il legame tra S_1 e S_2 (il sapere con tutte le sue dualità) è sorretto solo dal fantasma, dalla finzione primaria della ripetizione traumatica. Il tardo ed ultimo Lacan, in sintesi, è il Lacan che ha scoperto l'inconsistenza dell'Altro, l'assenza fondamentale di un Altro dell'Altro che sia garante trascendentale del senso.

Adesso che abbiamo mostrato le caratteristiche della scoperta lacaniana della contingenza dell' S_1 , comprendiamo perché una visione ancora legata alla fede nella verità come è quella del primo Lacan e di Benjamin non può essere considerata che 'metafisica', basata, cioè, sulla garanzia di senso (tutt'al più rimosso) e su un elemento ordinatore che consenta il discernimento e l'interpretazione (la «costruzione alternativa» di Benjamin) anche se in un'ottica «micrologico-dissolutiva»⁴⁵². Bisogna chiarire, tuttavia, che l'implicazione di una verità nel linguaggio e di una posizione tetica non costituisce, in sé, un limite: il soggetto non può fuggire dalla catena significante, siamo tutti «gabbati» dal linguaggio⁴⁵³. Il problema risiede nella scelta di applicare in sede interpretativa, senza ulteriori chiarimenti, un criterio di verità metafisica esterno ad un autore come Celan la cui

⁴⁴⁷ Ivi, p. 31.

⁴⁴⁸ Jacques-Alain Miller, *I sei paradigmi del godimento*, in *I sei paradigmi del godimento*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Roma, Astrolabio, 2001, pp. 21-22.

⁴⁴⁹ Jacques Lacan, *Lituraterra*, «La Psicoanalisi», 20, 1996, p. 16: «La lettera non è forse più propriamente [...] litorale, raffigurando che un intero territorio fa da frontiera per l'altro in quanto essi sono estranei al punto di non essere reciproci? Il bordo del buco nel sapere, ecco ciò che essa delinea».

⁴⁵⁰ Per le inevitabili differenze tra traccia derridiana e marca lacaniana e, più in generale, per i rapporti tra Lacan e Derrida, su cui torneremo: Matteo Bonazzi, *Il segno, la traccia, il sintomo. Jacques Derrida da Hegel a Joyce*; Domenico Cosenza, *Derrida e Lacan: un incontro mancato?*; Daniele Tonazzo, *Tra Derrida e Lacan: un chiasmo*; in *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, a cura di Paolo D'Alessandro e Andrea Potestio, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2008, rispettivamente pp. 231-248; 271-282; 283-304.

⁴⁵¹ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora. 1972-1973*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, edizione italiana a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, p. 139.

⁴⁵² Sulla struttura metafisica delle teorie benjaminiane rimandiamo anche ai due testi di Derrida: Jacques Derrida, *Nome di Benjamin*, in *Forza di legge. Il «fondamento mistico dell'autorità»*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, traduzione di Angela Di Natale, pp. 86-143; Id., *Des tours de Babel*, «aut aut», n. 189-190, 1982.

⁴⁵³ Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., pp. 51-58.

«posizione nei riguardi della propria esperienza di linguaggio»⁴⁵⁴ è profondamente e deliberatamente anti-metafisica e anti-dialettica (dialettica a cui è esposta, consapevolmente, la «costruzione alternativa»). Vedremo, infatti, che la costruzione di un *sinthome* consente al *parlêtre*, in questo caso a Celan, una modalità del tutto particolare di attuare una «contro-effettuazione» e una «torsione»⁴⁵⁵ della propria verità-menzogna (S₁) consentendogli di essere un *non dupes* tra i *dupes*. In questo senso una critica di Celan che si fermi alla *Intention auf die Sprache* è una critica che necessita di alcune specifiche, perché, anche portata ai suoi estremi «micrologico-dissolutivi», rischia di fermarsi alla sottomissione ad un significativo padrone e all'imposizione del suo «*savoir supposé sujet*»⁴⁵⁶ frainteso per verità: «un sapere che cifra e lavora all'insaputa del soggetto»⁴⁵⁷. La «parte maledetta» espressa nell'*Intention* non è mai davvero fuori-senso, non è mai espressione di una debolezza sostanziale dell'Altro, è sempre riletta in un'ottica di sapere e resta, in un certo senso, nel circolo ermeneutico dell'omeostasi del *Lustprinzip*⁴⁵⁸. Dal Bo sostiene che «solo una lingua diritta e corretta [...] mantenuta amorevolmente entro i propri confini comunicativi»⁴⁵⁹ può sopperire alla mancanza di un testimone per il testimone⁴⁶⁰, costituirsi come «lingua pura» o come «prospettiva metalinguistica consolidata»⁴⁶¹. In realtà, una prospettiva di questo tipo rischia di trascurare proprio il problema fondamentale dell'assenza di un testimone per il testimone: il «nerbo» dell'impresa poetica di Celan⁴⁶². Si tratta di un elemento cruciale per comprendere la struttura anti-metafisica della poesia di Celan ed è bene chiarirlo fin da subito: coprire con un sapere l'assenza di testimoni per il testimone, significa rischiare di non cogliere il legame profondo di questa assenza con la scoperta traumatica di un'altra assenza: quella dell'Altro dell'Altro. Il trauma del genocidio ebraico (del *Churban*⁴⁶³) e, vedremo, di tutta la costellazione traumatica ad esso legata, irrompe nel simbolico che si rivela incapace di arginare e di reinserire dialetticamente l'orrore Reale nella struttura del

⁴⁵⁴ Dato il noto interesse di Zanzotto nei confronti di Celan, prendiamo in prestito questa definizione da Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in Andrea Zanzotto, *Poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 2019, p. XI.

⁴⁵⁵ Matteo Bonazzi, Daniele Tonazzo, *Lacan e l'estetica. Lemmi*, Milano, Mimesis, 2015, pp. 93-96.

⁴⁵⁶ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXI*, lezione XI (inedito). Si veda Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., p. 52.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ Sull'omeostasi del *Lustprinzip* si veda: Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 89. Per il rapporto tra Benjamin e circolo ermeneutico si veda Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., p. 142.

⁴⁵⁹ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., p. 148.

⁴⁶⁰ Si fa riferimento alla poesia *Aschenglorie* (*Aureola di cenere*) raccolta in *Atemwende*: Paul Celan, *Poesie*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, p. 625 [Paul Celan, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Jg. II, bearb. Beda Allemann, Klaus Reichert, Rolf Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 72].

⁴⁶¹ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., p. 152.

⁴⁶² *Ivi*, p. 19.

⁴⁶³ Sull'utilizzo da parte di Celan del vocabolo *Churban* o *Hurban* per indicare il genocidio ebraico ad opera dei nazisti si veda Camilla Miglio, *Le parole per dire "L'Accaduto". Paul Celan e l'Hurban*, «poloniaeuropae», n. 2, 2011, https://www.poloniaeuropae.it/pdf/Miglio_Accaduto.pdf (ultima consultazione 20 ottobre 2025).

linguaggio. Premettiamo che, come per Lacan con Joyce, non ci interessa, né riteniamo che sia utile o tantomeno etico, diagnosticare a Celan una qualsiasi forma di psicosi o pre-psicosi. L'obiettivo di questo lavoro non è quello di arrivare ad una qualche verità clinica su Celan che spieghi la sua scrittura come effetto tipico di una certa condizione psichica: oltre che irrispettoso non sarebbe poi così diverso dall'accettare una verità o un senso inconscio dietro al suo linguaggio. Quello che vorremmo indagare è il saper-ci-fare specifico di Celan con il godimento traumatico del linguaggio, le «caratteristiche singolari»⁴⁶⁴ del suo quarto nodo sostitutivo del Nome-del-Padre infranto dal trauma. Il trauma, infatti, «che appartiene più al registro della forclusione (*Verwerfung*) che non a quello della rimozione»⁴⁶⁵, rompe il fantasma dell'individuo, causando «il crollo del proprio mondo, la sua perdita di senso, la rivelazione melanconica del non-senso dell'esistenza»⁴⁶⁶. Il trauma mette in luce il *trou-matisme*⁴⁶⁷, la mancanza insita nel sistema simbolico dell'Altro (mancanza dell'Altro dell'Altro) e il nodo borromeo edipico non regge più, si allenta, rischia di sciogliersi. Giuliana Grando, studiando l'esperienza di Anne-Lise Stern, psicoanalista lacaniana sopravvissuta ai campi di sterminio, sottolinea come la lingua traumatizzata nei campi arrivi «a contenere, un ulteriore indicibile, rispetto all'indicibile strutturale» (il *troumatisme*) ed è «il reale del trauma»⁴⁶⁸. C'è qualcosa, infatti, un *resto* di godimento, che non può dirsi, che si ripete, che non si riesce a testimoniare, quel godimento che negli ultimi anni affascinò molto Celan nella forma del *Todestrieb*⁴⁶⁹. Più profondamente, non c'è testimone del sopravvissuto dopo il trauma, del sopravvissuto come *resto*⁴⁷⁰: «ogni deportato» – sostiene Anne-Lise Stern – «testimonia, in realtà, di questo, di quel relitto che era diventato. È questo il sapere del deportato, un sapere sui relitti»⁴⁷¹. Il rischio, realizzatosi per molti sopravvissuti, è quello di una «mutilazione della

⁴⁶⁴ Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Volume II. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, Milano, Raffaello Cortina, 2016, p. 122.

⁴⁶⁵ Id., *Nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, Milano, Raffaello Cortina, 2019, p. 157.

⁴⁶⁶ Massimo Recalcati, *Nuove melanconie*, cit., p. 158.

⁴⁶⁷ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXI*, lezione del 19 febbraio 1974 (inedito). Il gioco è tra la parola *traumatisme* e *trou* ('buco').

⁴⁶⁸ Giuliana Grando, *Volgere uno sguardo coraggioso al campo di concentramento. Anoressia e silenzio de lalingua*, «Attualità lacaniana», n. 12, 2010, p. 63.

⁴⁶⁹ Giuseppe Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos. La parabola di Paul Celan*, in Paul Celan, *Poesie*, cit., p. CXIV.

⁴⁷⁰ L'isolamento del «torsolo» di Reale, la scoperta della natura mendace della struttura è anche l'obiettivo dell'analisi che ha, infatti, una natura 'traumatica' (Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 32). Ovviamente il mezzo per raggiungere questo esito comune mostra tutta la differenza con cui l'individuo si pone di fronte a questa scoperta. L'attraversamento del soggetto supposto sapere che porta, in analisi, a cogliere il «punto di rovesciamento» individuale (Matteo Bonazzi, *Scrivere la contingenza. Esperienza, linguaggio, scrittura in Jacques Lacan*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, p. 269) non è assolutamente paragonabile all'esperienza traumatica biografica in cui il Reale attua una vera e propria violenza sulla struttura del soggetto e gli impone il suo riconoscimento come *scarto*, come *oggetto piccolo (a)*, nella forma della ripetizione. Cfr. Matteo Bonazzi, Daniele Tonazzo, *Lacan e l'estetica*, cit., pp. 141-144.

⁴⁷¹ Anne-Lise Stern, intervento al Convegno di Orléans, *Témoignages, savoirs, traces*, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, citato in Annette Wieviorka, *L'era del testimone*, Milano, Raffaello Cortina, 1998, p. 138.

parte affettiva della lingua, di quella parte che ha un suono, una materialità, un godimento che passa attraverso il corpo»⁴⁷²: *lalangue*. Questo per Celan, grazie ad un immenso sforzo poetico, non avviene, anzi, l'impresa di Celan che stiamo indagando è stata proprio quella di riuscire a trasformare quei resti di godimento (e sé stesso come resto) in *Singbarer Rest*⁴⁷³. Celan riesce a saperci-fare con il resto, a scoprire, come Lacan, che il resto è «fecondo», che è «ciò che costituisce il nostro valore, per poco che sappiamo farlo passare allo stato di opera»⁴⁷⁴. Senza anticipare troppe questioni, questo saperci-fare con i resti, la creazione del proprio *sinthome*, è per Celan ciò che si muove, non detto, dietro alla seguente affermazione della Stern: «Ma quando [il sopravvissuto] ne parla, quando testimonia [il suo sapere del deportato], egli non è più un relitto»⁴⁷⁵. Il sopravvissuto, se posto in condizione e se capace di farlo, può «usare» (e non decifrare)⁴⁷⁶ il sintomo, la lingua «arricchita» dal suo passaggio nel trauma⁴⁷⁷, per farne testimonianza, per farsi *super-stes*⁴⁷⁸.

La seconda traccia da seguire per indagare la natura anti-metafisica della scrittura di Celan è l'idea di data, un concetto molto complesso che, se sottoposto ad un'interpretazione univoca, rischia di vedere svilita la sua necessaria polisemia. La nostra interpretazione lacaniana della data, dunque, non va che ad aggiungersi alle tante già presenti, certamente più esaustive, con le quali non vuole assolutamente entrare in contrasto, tentando, al contrario, di porvisi in dialogo, al fianco. In particolare, la strada che proviamo a seguire e ri-tracciare con 'passi lacaniani' è quella segnata da Derrida in *Shibboleth*, prestando comunque attenzione a non usare Derrida come un «*plakativ*» ma a porlo «prudentemente "accanto"» alla nostra lettura⁴⁷⁹. Cominciamo con il dire che la data è un trauma, «ferita di realtà»⁴⁸⁰: qualcosa che incide il linguaggio e incide «un certo modo di abitare il linguaggio»⁴⁸¹. La data ha una natura traumaticamente *après-coup*, di «futuro

⁴⁷² Giuliana Grando, *Volgere uno sguardo coraggioso al campo di concentramento*, cit., p. 66.

⁴⁷³ Comprendiamo così le critiche ad alcuni aspetti della lettura adorniana di Celan che esaltano la dimensione del *resto* come «punto d'arrivo», senza concedere alla poesia la possibilità di dinamizzarlo in un contrappunto (cosa che invece Adorno concede alla musica). Si veda: Camilla Miglio, *Ricerca per verba*, cit., pp. 227-229.

⁴⁷⁴ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., pp. 32, 43.

⁴⁷⁵ Annette Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., p. 138.

⁴⁷⁶ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., pp. 26.

⁴⁷⁷ Paul Celan, *Allocuzione. In occasione del conferimento del Premio letterario della Libera Città Anseatica di Brema*, in *La verità della poesia*, cit., p. 35.

⁴⁷⁸ Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 13: «"superstes" indica colui che ha vissuto qualcosa, ha attraversato fino alla fine un evento e può, dunque, renderne testimonianza».

⁴⁷⁹ Facciamo riferimento, qui, alle preziose considerazioni di Camilla Miglio sulla lettura derridiana di Celan in: Camilla Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 16n.

⁴⁸⁰ Paul Celan, *Allocuzione*, cit., in *La verità della poesia*, cit., p. 36.

⁴⁸¹ Jacques Derrida, *Shibboleth. For Paul Celan*, in *Sovereignities in Question. The Poetics of Paul Celan*, ed. Thomas Dutoit and Outi Pasanen, New York, Fordham University Press, 2005, p. 7 (le traduzioni del testo in inglese, se non è indicato altrimenti, sono ad opera nostra). Si veda anche Id., *Language is Never Owned: An Interview in Sovereignities in Question*, cit., p. 104-105.

anteriore»⁴⁸² perché è «ciò che sarò stato per ciò che sto per divenire»⁴⁸³. È in questo senso profondamente lacaniano che, sempre seguendo Celan, possiamo anche affermare che la data è in realtà una costellazione di date, un'insistenza traumatica che si realizza tutta insieme, ogni volta, nel momento *après-coup* della ripetizione traumatica: «ma non è forse da queste date che noi deduciamo la nostra sorte? E a quali date la votiamo?»⁴⁸⁴. L'uomo delle date è, quindi, il *parlêtre* della costellazione traumatica e del *trou-matisme*, l'uomo «ferito di realtà» posto sotto il segno della ripetizione del destino. Viene da chiedersi, a questo punto, quali potrebbero essere considerate le date che compongono la costellazione traumatica di Celan, sia nella forma negativa del trauma biografico, che nella forma positiva degli «incontri»⁴⁸⁵ (la *τύχη* lacaniana). Difficile anche solo pensare di esaurirne il numero, ma certamente alcune stelle-*lettere* fisse della costellazione del trauma biografico sono: la morte della madre, Fritzi Schrager Antschel, per mano nazista in mezzo alla neve della Transnistria, durante la marcia di deportazione (con il senso di colpa che questa morte comportò per Celan⁴⁸⁶); l'esperienza in prima persona dell'«Accaduto», della deportazione nei campi in Moldavia; la condizione di apolide con la perdita progressiva del suo Est, della Bucovina, fino al trasferimento a Parigi in cui si sentirà sempre un estraneo; il crollo della grande narrazione dell'*Humanität*, la cultura materna; la violenza, su cui torneremo, subita da *Todesfuge*, il suo riassorbimento dialettico⁴⁸⁷; lo sviluppo della malattia psichica e le concause che ne favorirono lo scatenamento (la morte di Nelly Sachs, l'*affaire* Goll, «il ritorno dell'antisemitismo – supposto in maniera eccessiva»⁴⁸⁸). Dal lato della *τύχη*, invece, la presenza più significativa è certamente quella delle poesie altrui, «doni che implicano destino»⁴⁸⁹, e delle lingue-altre (della loro *Fremde Nähe* ['Vicinanza estranea']⁴⁹⁰) che costituiranno la sua costellazione linguistica (in particolare l'ebraico, lo yiddish, l'ucraino, il rumeno e il russo). Sottolineando così tanto la componente traumatica della data ci stiamo già discostando dalla lettura derridiana e stiamo attraversando il solco sottile che divide il filosofo Derrida e lo psicoanalista Lacan. Per Derrida, infatti, la traccia (qui, la data) è «una differenza supplementare che supplisce alla presenza nella sua mancanza originaria a se stessa»⁴⁹¹, nell'assenza di un Altro dell'Altro. La traccia è un «movimento», un'«operazione»,

⁴⁸² Marc Redfield, *Shibboleth. Judges, Derrida, Celan*, New York, Fordham University Press, 2021, p. 41.

⁴⁸³ Jacques Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, vol. I, cit., p. 283.

⁴⁸⁴ Paul Celan, *Il meridiano*, cit. in *La verità della poesia*, cit., p. 14.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 15.

⁴⁸⁶ Si veda al riguardo quanto scrive Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., pp. 259-260.

⁴⁸⁷ Ivi, pp. 51-54; Giuseppe Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, cit., in Paul Celan, *Poesie*, cit., p. LI.

⁴⁸⁸ Giuseppe Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, cit., in Paul Celan, *Poesie*, cit., pp. XC-XCI.

⁴⁸⁹ Paul Celan, *Lettera a Hans Bender*, cit., in *La verità della poesia*, cit., p. 58.

⁴⁹⁰ Si tratta del titolo pensato da Celan per il progetto, mai andato in porto, di una raccolta di traduzioni dal francese al tedesco. Si veda al riguardo Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., pp. 89-91, 247-252.

⁴⁹¹ Matteo Bonazzi, *Il segno, la traccia, il sintomo*, cit., in *Su Jacques Derrida*, cit., p. 238.

che reitera l'assenza originaria nata dall'indecostruibile⁴⁹² «sì minimale e primario»⁴⁹³, dalla *chance* in cui il nostro sintomo è *caduto*⁴⁹⁴ e con cui noi siamo entrati inevitabilmente nella metafisica. Anche in Lacan abbiamo, se vogliamo, l'indecostruibilità del lutto primario: solo la psicosi è, a modo suo, fuori dai giochi della *duperie*. Quindi, lo scarto di Lacan rispetto alle posizioni derridiane non è tanto nell'idea della *père-version* o della *jouissance* (riscontrabili, in un certo modo, anche in Derrida⁴⁹⁵), quanto nella nozione teorica di *lalangue* e, soprattutto, nell'idea che con quel sintomo caduto, con quel resto, ci si possa fare qualcosa, ci si possa sapereci-fare. Per Derrida, infatti, la scrittura poetica che nasce dalla data è un'«esperienza della data»⁴⁹⁶, una scrittura che ripete (*autòmaton*), la *τύχη*, la *chance* della data, testimoniandola attraverso la reiterazione dell'alterità che l'ha causata, continuando a riproporla, ad *ex-perirla*⁴⁹⁷. Con Derrida, di fatto, siamo molto più vicini all'idea di contro-effettuazione della *chance*⁴⁹⁸ (una «*counter-signature*»⁴⁹⁹, una '*bonne chance*'⁵⁰⁰ per il *non-dupes* tra i *dupes*) o, in negativo, all'idea espressa da Cathy Caruth di una sorta di *acting-out* etico⁵⁰¹ sempre esposto al rischio di diventare scrittura melanconica in senso kristeviano⁵⁰². Il problema di questa visione è che, come dice espressamente Derrida, può succedere che la data smetta di avere un testimone, di essere un testimone: che l'*Aschenglorie*⁵⁰³ torni *ash* e ci resti. La data derridiana, in fondo, non è né *terstis* nel

⁴⁹² Ivi, p. 242.

⁴⁹³ Ivi, p. 243.

⁴⁹⁴ Jacques Derrida, *Mes chances. Au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes*, in *Psyché: inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1998, p. 357.

⁴⁹⁵ Matteo Bonazzi, *Il segno, la traccia, il sintomo*, cit., in *Su Jacques Derrida*, cit., p. 239, 246.

⁴⁹⁶ Jacques Derrida, *Shibboleth*, cit., in *Sovereignities in Question*, cit., p. 6.

⁴⁹⁷ Si fa riferimento a Philippe Lacoue-Labarthe, *Poetry as Experience*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 18. Le pagine sono segnalate e riportate in Marc Redfield, *Shibboleth. Judges, Derrida, Celan*, cit., p. 40: «*Writing here may be called the experience of the date, if, like Philippe Lacoue-Labarthe, we take the word experience "in its strict sense – the Latin ex- periri, a crossing through danger," and "avoid associating it with what is 'lived,' the stuff of anecdotes"*».

⁴⁹⁸ Matteo Bonazzi, Daniele Tonazzo, *Lacan e l'estetica*, cit., p. 93-95; questo movimento è evidente in Jacques Derrida, *Shibboleth*, cit., in *Sovereignities in Question*, cit., pp. 104-105.

⁴⁹⁹ Ivi, pp. 99-100.

⁵⁰⁰ Jacques Derrida, *Mes chances. Au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes*, in *Psyché: inventions de l'autre*, cit., p. 374 (proposta nella traduzione offerta da Matteo Bonazzi in *Il segno, la traccia, il sintomo*, cit., in *Su Jacques Derrida*, cit., p. 246): «il limite tra la coscienza e l'inconscio, o anche tra l'io inconscio e l'altro della coscienza, è forse questa possibilità per le mie *chances* di essere una *malchance* e per la mia *malchance* di essere in verità una *chance*».

⁵⁰¹ Facciamo riferimento, in particolare, alla lettura di Cathy Caruth, *Unclaimed experience. Trauma, Narrative and History* (1996) riportata in: Francesco Giusti, *Canzonieri in morte. Per un'etica poetica del lutto*, L'Aquila, Textus, 2015, pp. 425-426.

⁵⁰² Si veda direttamente Kristeva, *Sole nero. Depressione e melanconia*, Roma, Donzelli, 2013, p. 33: «Infine, quando anche questa musicalità frugale a sua volta si esaurisce, o semplicemente non riesce a prendere piede a forza di silenzio, il melanconico sembra sospendere con la proferizione anche qualsiasi ideazione, sprofondando nel bianco dell'asimbolia, nella perdita di senso, nella morte».

⁵⁰³ Jacques Derrida, *Poetic and Politics of Witnessing*, in *Sovereignities in Question*, cit., p. 69.

simbolico⁵⁰⁴, né è stata usata in modo sinthomatico come *superstes* incarnato: «*It is always possible that there may no longer be any witness for this witness. We are slowly approaching this affinity between a date, a name – and ash*»⁵⁰⁵. Di fronte a queste considerazioni riteniamo che una lettura sinthomatica del testo poetico celaniano marchiato dalla data sia più efficace e renda maggiore giustizia all'immenso sforzo di Celan di garantirsi come colui che nonostante tutto può testimoniare per il testimone, come garante di sé stesso in assenza di garanzie, garante del suo dire di fronte all'orrore iterato della data. Solo in questo senso si può dire, con Szondi, che la poesia non corrisponde al solco-data, ma la *segue* come le «tracce d'acqua freatica» di *Engführung*, consentendo una comunicazione che è «erba | scritta disgiunta»⁵⁰⁶. Il *sinthome* consente di scrivere la contingenza della data in modo tale da renderla davvero luogo di un incontro, esattamente come la contingenza del *sinthome* supplisce all'impossibile incontro d'amore: qualcosa smette di non-scriversi e ci si incontra nella contingenza, «nella comune solitudine del *sinthome*»⁵⁰⁷. Così, forse, possiamo comprendere più a fondo il dolore commovente di quell'*Aber* di Celan quando afferma: «*Aber das Gedicht spricht ja!*»⁵⁰⁸. Non si tratta solo della possibilità della data di invadere parassitariamente la parola poetica affettandola (imponendovi *affezione*), di *ex-perire* un godimento come dice Derrida, per quanto positiva sia la definizione che ne dà parlando di *Singbarer rest* e *Aschenglorie*⁵⁰⁹. Si tratta, piuttosto, di scrivere la contingenza, di lavorare il Reale traumatico del sintomo per farne un *sinthome* che sostenga il dire, il testimoniare di un io, a questo punto sì, davvero «straniato»⁵¹⁰, fuori-catena, fuori-*moi*: «poroso»⁵¹¹. L'*Aber* è la vittoria del testimone. Una vittoria sempre precaria e sempre da rinnovare nella scrittura, ma a tutti gli effetti una vittoria: la possibilità di creare nella contingenza della testimonianza un luogo di in-contro, un *Gegenüber* tra due solitudini, tra quella del testo-*sinthome* e del lettore⁵¹². In questo senso la data forse non è già di per sé un «*oath*», un «*proper name*» e una «*signature*»⁵¹³, come dice Derrida, o quanto meno non lo è a partire attivamente dal soggetto: sono atti imposti al *parlêtre*, contratti stipulati a suo nome,

⁵⁰⁴ Ivi, p. 40: «No dialectic of sense-certainty can reassure us about an archive's safekeeping».

⁵⁰⁵ Ivi, p. 32.

⁵⁰⁶ Péter Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., pp. 63-67.

⁵⁰⁷ Matteo Bonazzi, *Scrivere la contingenza*, cit., p. 268, 287-288.

⁵⁰⁸ Paul Celan, *Il meridiano*, cit. in *La verità della poesia*, cit., p. 14.

⁵⁰⁹ Jacques Derrida, *Shibboleth*, cit., in *Sovereignties in Question*, cit., pp. 11, 37-38, 69.

⁵¹⁰ Paul Celan, *Il meridiano*, cit., in *La verità della poesia*, cit., p. 12.

⁵¹¹ Paul Celan, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer, Bernhard Böschstein und Heino Schmull, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999, p. 105: «das Gedicht: offen, porös, spongiös».

⁵¹² Jacques Derrida, *Shibboleth*, cit., in *Sovereignties in Question*, cit., p. 5: «Singularity, but also solitude: the only one, the poem is alone (ein sam)».

⁵¹³ Si veda, in particolare, ivi, p. 16.

giuramenti strappati dal S₁ nella sua «omeostasi superiore»⁵¹⁴. La data è una marca residuale che può essere usata per farne davvero «*oath*», «*proper name*» e «*signature*» solo se si fa *sinthome*. È l'idea dietro all'affermazione di Lacan per cui Joyce con il suo *sinthome* costituirebbe il suo nome proprio: «il nome proprio [...] fa di tutto per diventare più dell'S₁, più del significante padrone. Il nome proprio è altro rispetto all'S₁»⁵¹⁵. La differenza con Joyce, necessaria data la natura assolutamente singolare di ogni *sinthome*, è che il nome proprio di Celan è legato al Reale del suo sintomo, è legato al trauma delle sue date, è il nome proprio del testimone, il *superstes*. Il suo quarto nodo, potremmo dire, è un '*Überwusste*'⁵¹⁶: il *sinthome* che rende possibile la testimonianza come ciò che si sa nodoramente, ciò che è stra-nodo. Siamo nel campo della nominazione, estraneo a quello della comunicazione, in cui il simbolico è capace di agire sul Reale, di aggiungere al reale qualcosa che fa senso: «è nella nominazione che la chiacchiera si lega al reale»⁵¹⁷. Per Celan, vedremo, una manifestazione della nominazione è il suo «metatedesco» in cui «ogni singola espressione o locuzione assume il carattere di singolarità e unicità significante»⁵¹⁸, di nome proprio, i nomi «portatori di memoria per eccellenza»⁵¹⁹. Ora, un'opera poetica *sinthomatica* fondata su un atto di nominazione «sembrerebbe resistere ogni interrogazione, ogni forma di indagine filosofica, ogni oggettivazione, ogni tematizzazione teoretico-ermeneutica»⁵²⁰. Se è certamente vero che l'imposizione di una verità assoluta nella lettura di Celan è, di fatto, una ferita nei confronti del testo⁵²¹, va comunque chiarito che nominare non vuol dire tanto impedire il rapporto con l'Altro, quanto, piuttosto,

⁵¹⁴ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 90. Diversa, ovviamente dall'omeostasi del *Lustprinzip* citata per Benjamin.

⁵¹⁵ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 64.

⁵¹⁶ Gioco di parole che richiama il gioco dell'*un-bévue* lacaniano e che lega (annoda): l'*Unbewusste* ('inconscio') ancora freudiano; lo *Über* di *Stretto* molto simile al *Jenseits* freudiano nel suo andare 'oltre', nei pressi dell'*«Untrüglichen Spur»* (Péter Szondi, *Lettura di «Stretto»*, *Saggio sulla poesia di Paul Celan*, in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., pp. 56-57); il *super-* del *super-stes*. Richiama, inoltre, il verbo *Wissen* (di cui *Wusste* è la terza persona singolare) nei suoi legami con il *Weiss* celaniano (Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 39) e lo *über-* dell'*Übermensch* neitschiano il cui movimento di «decapitazione del serpente della ripetizione traumatica» condivide molti aspetti con il *sinthome* (Massimo Recalcati, *Nuove melanconie*, cit., p. 123). Si potrebbe tradurre, svilendo, come 'colui che sa troppo' (l'orrore dell'*«Accaduto»*), ma anche, in un certo senso, come 'ciò che è risaputo, stranoto'.

⁵¹⁷ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXII*, lezione dell'11 marzo 1975 (inedito). La traduzione utilizzata è quella presente in Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 60.

⁵¹⁸ Francesco Camera, *Dall'io all'Altro. Lévinas lettore di Celan*, in *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*, a cura di Massimo Baldi, Fabrizio Desideri, Firenze, Firenze University Press, 2008, p. 50.

⁵¹⁹ Evelyn Hünneke, *Namengebung im Dichtungsakt. Lyrische Proprialisierung im Werk Paul Celans*, «*Celans-Jahrbuch*», n. 8, 2001-2002, pp. 131-152 (nella traduzione offerta da Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 40). In particolare, come sottolinea Camilla Miglio si fa riferimento alla «riformulazione di parole in forma di nomi propri» a partire da participi sostantivati (*Ibid.*).

⁵²⁰ Jacques Derrida, *Shibboleth*, cit., in *Sovereignities in Question*, cit., p. 5.

⁵²¹ Jacques Derrida, *The Truth That Wounds: From an Interview*, in *Sovereignities in Question*, cit., pp. 164-169.

differirlo⁵²² (anche in senso derridiano): aprire il testo ad una sovrabbondanza di senso⁵²³. Infatti, come scrive Russo Previtali facendo riferimento alla «pluralità testuale»⁵²⁴ di Barthes:

le manifestazioni di lalingua rappresenteranno il punto più basso della strutturazione, il punto di massima vicinanza al reale come impossibile (buco o incandescenza, vuoto o muro), il punto estremo della pluralità testuale in tensione verso l'articolazione o al di là di essa.⁵²⁵

L'obiettivo di questo lavoro, lo abbiamo già detto per Benjamin, non è quello di invalidare ogni interpretazione del testo di Celan. Il nostro obiettivo è quello di parlare del *sinthome*, parlare del gesto (*Sprachgestus*⁵²⁶) che incide l'apertura infinita del testo, che differisce il rapporto con l'Altro creando «pluralità testuale»: anche Celan, come il Joyce di Lacan, darà da lavorare agli accademici per i prossimi trecento anni (e anche più).

Dopo aver visto alcuni aspetti anti-metafisici della poesia di Celan e dopo averne individuato i legami possibili con le posizioni lacaniane sul linguaggio, proviamo adesso a fare un passo ulteriore, un passo eretico, e guardando alla stilistica szondiana dall'angolo 'fallimentare'⁵²⁷ della *linguisteria*, seguiamo Celan *al di là* del segno saussuriano. In *Poetry of Constancy*, esplicitata la volontà di un uso a-teologico di Benjamin, Szondi sostiene che l'*Intention auf die Sprache* «si potrebbe definire [...] come l'esser indirizzato della coscienza verso la lingua, vale a dire come la concezione linguistica che precede ogni lingua; come il modo di intendere che informa l'uso della lingua»⁵²⁸. Attraverso l'analisi dell'*Intention* dell'autore Szondi costruisce una costellazione tendente verso l'*idea* (a-teologica) dello stile individuale (l'adorniana logica con cui l'opera è prodotta⁵²⁹) di un autore a sua volta concepito come «luogo in cui una data lingua prende forma in un modo particolare»⁵³⁰. Anche Lacan sostiene che l'intellezione della regola è sempre soggettiva e si realizza nel fantasma, nel «modo di intendere» linguistico di ciascuno⁵³¹. Per Lacan, infatti, lo stile è, sì, il modo di intendere la *langue* dell'individuo, ma non si tratta della semplice *parole* nel

⁵²² Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 59.

⁵²³ Jacques Derrida, *The Truth That Wounds: From an Interview*, in *Sovereignities in Question*, cit., pp. 164-169, p. 165.

⁵²⁴ Barthes, *S/Z* in *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, vol. III, p. 122: «Interpretare un testo non significa dare ad esso un senso (più o meno fondato, più o meno libero), significa invece comprendere di quale pluralità è fatto» (la traduzione riportata è quella presente in Alberto Russo Previtali, *Letteratura e reale lacaniano*, cit., p. 44).

⁵²⁵ Alberto Russo Previtali, *Letteratura e reale lacaniano*, cit., p. 46.

⁵²⁶ Péter Szondi, *Poetry of Constancy*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 102.

⁵²⁷ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 36: «il godimento è del corpo come il fallimento è del pensiero. Il fallimento deriva dal corpo e dal suo godimento».

⁵²⁸ Péter Szondi, *Poetry of Constancy*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 100.

⁵²⁹ Id., *Poetica dell'idealismo tedesco*, trad. it. di Marta Buzzo Margari, Torino, Einaudi, 1974, p. 26.

⁵³⁰ Id., *L'ermeneutica di Schleiermacher*, in *ivi*, p. 215 sgg.

⁵³¹ Jacques-Alain Miller, *I sei paradigmi del godimento*, cit., p. 112.

senso comune del termine (come non lo è per Szondi). Lo stile è l'effetto della castrazione sul corpo dell'individuo, è la nostra *père-version* personale, il modo in cui ciascuno ha costruito il proprio senso (la propria struttura-inconscio, verità-menzogna) a partire dal godimento di *lalangue* iniettato dalla *lettera*: «l'inconscio è un sapere, un saper-fare con *lalangue*. E quel che si sa fare con *lalangue* supera di gran lunga ciò di cui si può rendere conto a titolo di linguaggio»⁵³². Ogni stile ha un suo saper-fare, un'*idea* nel senso benjaminiano a-teologico di Szondi, qualcosa che lo informa, il «battito» dell'inconscio⁵³³. Ma l'*Intention* singolare è indice di qualcosa di più della semplice regola, essa è organizzazione del godimento e quindi questo centro inesistente verso cui asintoticamente tendono (e da cui nascono) le modalità dell'*Intention*, è un centro vuoto: è la marca con il nostro saper-fare o, per Celan, *saperci-fare*⁵³⁴. In questo senso, per una lettura lacaniana dell'*Intention*, proponiamo di andare al di là (*Jenseits*) delle «concezioni della linguistica più recente» a cui si affida Szondi e di ricorrere all'idea lacaniana di *linguisteria*: la 'linguistica' del godimento. L'*Intention* di Celan, dice Szondi, «perfora le quinte della *performance* linguistica, della *parola*, e si dà via libera allo sguardo sull'impalcatura del sistema linguistico, della *langue*»⁵³⁵. Qui, in queste «impalcature» sul vuoto, in questi «ricami intorno al reale»⁵³⁶ che sono il «*Kugelfang*» ['para-proiettili'] di *Engführung*, la lingua poetica di Celan incontra «*der untrüglichen Spur*»⁵³⁷:

ciò che avviene, e oltrepassa i limiti di questo luogo di ripudio, di esposizione e di morte, è un'apparizione, un'epifania. Non di un dio, ma di «solchi» e «tracce».⁵³⁸

Dove, in ottica benjaminiana, dovrebbero trovarsi *e negativo* i frammenti riscattabili della «lingua pura» divina, Celan incontra i «solchi» e le «tracce» lasciate dai morti che sono la vera non-origine, la *lettera* traumatica che, abbiamo visto, riduce la struttura in *resti*. Come

⁵³² Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XX*, cit., p. 133.

⁵³³ Ovviamente lo stile letterario individuale è legato al fantasma artistico del poeta che traspare dai testi, non certo al fantasma inconscio dell'autore come soggetto storico-biografico il cui rapporto con il primo fantasma è indecidibile. In questo siamo coerenti con quanto sostiene Szondi quando afferma che: «non appena la parola cessa di essere considerata come semplice mezzo espressivo, essa acquista una forza sua propria che ci impedisce di far dipendere la sua esegesi unicamente dall'intenzione dell'autore» (Péter Szondi, *Poetica dell'idealismo*, cit., p. 24).

⁵³⁴ In sintesi: il saper-fare è proprio di chi non si è reso conto (per via analitica o nell'esigenza di un *sinthome*) dell'inconsistenza dell'Altro dell'Altro, chi crede ancora al «maestro di verità» che possa dare un senso al sintomo; il *saperci-fare* è «*sbrogliarsela*» con il proprio sintomo «ma senza prendere la cosa come concetto», è la creazione di «una nuova disposizione del soggetto nei confronti del sintomo» attraverso un *signifiant nouveau* che sia forgiato dal soggetto e non ricevuto passivamente: il *sinthome* (Jacques-Alain Miller, *La teoria del partner*, «La Psicoanalisi», n. 34, 2003, pp. 80-82; Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., pp. 325-327).

⁵³⁵ Péter Szondi, *Poetry of Constancy*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 88.

⁵³⁶ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 32.

⁵³⁷ Paul Celan, *Engführung*, in *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Jg. I, cit., p. 195.

⁵³⁸ Péter Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 57.

abbiamo già anticipato, però, la stessa traccia traumatica rende anche possibile, anzi, «dovere e necessità» – specifica Szondi – la poesia di Celan. È questo solco, infatti, che attesta «la forza creatrice del verbo» e «l'origine verbale della realtà»⁵³⁹: «la poesia» – come nel *sinthome* – «non è più *mimesis*, rappresentazione: diventa realtà»⁵⁴⁰. Siamo di fronte alla declinazione fondamentale dell'esperienza anti-dialettica del linguaggio di Celan. Se la poesia si 'limitasse' ad essere «testo-rappresentazione» dell'orrore, a «fornirne un'immagine poetica»⁵⁴¹ rischierebbe di tradire la sua stessa necessità. Il rischio del testo-rappresentazione è di non farsi *super-stes* sinthomatico di sé stesso, ma di essere esposto al potere del *ter-stis*⁵⁴², dell'Altro come 'terzo' che può riassorbire il testo e alienarlo nel movimento dialettico della catena significante⁵⁴³. Si tratta, di fatto, dell'abuso notoriamente subito da *Todesfuge*, la cui «forma-fuga» 'musicale' tradizionale – sottolinea Camilla Miglio – le consentì di essere sfruttata come «parte della costruzione identitaria e del consolidamento [...] della comunità immaginata di lingua tedesca e del cosiddetto “*deutscher Geist*”»⁵⁴⁴. Di fronte a questa realtà Szondi, rifacendosi agli studi di Derrida⁵⁴⁵, arriva a sostenere che «non è appropriato, non più che per Mallarmé, quando si analizza il linguaggio di Celan, conservare il modello saussuriano del segno»⁵⁴⁶. Questa affermazione contiene un'indicazione fondamentale per la nostra analisi: anche per Szondi l'«angolo di incidenza» di Celan può essere compreso solo *al di là* del Nome-del-Padre con la sua funzione di *point de capiton*⁵⁴⁷, *al di là* del segno e della sua dualità ontologica, *al di là* della comunicazione⁵⁴⁸. Con il riferimento indiretto al «gramma»⁵⁴⁹ derridiano (che abbiamo già incontrato nella data) Szondi attribuisce alla poesia di Celan un «rifiuto della concezione linguistica tradizionale, secondo cui a diversi *signifiant* può corrispondere lo stesso *signifié*,

⁵³⁹ Ivi, p. 59.

⁵⁴⁰ Ivi, p. 16 (nella traduzione proposta in Camilla Miglio, *Ricercar per verba*, cit., p. 132).

⁵⁴¹ Péter Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 17.

⁵⁴² Come spiega Agamben si tratta di una delle due parole latine per 'testimone', inadatta, rispetto all'alternativa *superstes*, per indicare la condizione del sopravvissuto di Auschwitz come testimone (Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 13).

⁵⁴³ Jacques Lacan, *Soggetto e desiderio dell'inconscio freudiano*, in *Scritti*, vol. I, cit., p. 236: l'«Altro distinto come luogo della Parola, s'impone anche come testimone della Verità [...] il significante esige un altro luogo – il luogo dell'Altro [...] – perché la Parola di cui è supporto possa mentire, cioè porsi come Verità».

⁵⁴⁴ Camilla Miglio, *Ricercar per verba*, cit., p. 54. Rivediamo in questa problematica tutti i limiti riscontrati nell'idea benjaminiana di una costruzione alternativa.

⁵⁴⁵ Péter Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 52. Il testo a cui rimanda Szondi è: Jacques Derrida, *Sémiologie et grammatologie*, «Information sur les sciences sociales», VII, n. 3, 1968. Il testo è presente in italiano nella raccolta di saggi *Posizioni*: Jacques Derrida, *Semiologia e grammatologia. Colloquio con Julia Kristeva*, in *Posizioni*, Verona, Bertani, 1975, pp. 53-70.

⁵⁴⁶ Péter Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 52.

⁵⁴⁷ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., p. 31.

⁵⁴⁸ Jacques Derrida, *Semiologia e grammatologia*, cit., in *Posizioni*, cit., p. 60. Anche il *sinthome* è *al di là* della comunicazione (Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., pp. 58-60).

⁵⁴⁹ Jacques Derrida, *Semiologia e grammatologia*, cit., p. 60.

l'intenzione anzi di negare una differenziazione tra *signifiant* e *signifié*⁵⁵⁰. Se la poesia di Celan è anche per Szondi una poesia del «gramma», una poesia della data, appare meno grave il nostro abbandono eretico della linguistica in favore della *linguisteria*, l'«unica pratica in grado di dire qualcosa su *lalingua*»⁵⁵¹. Si tratta di un mutamento di paradigma critico non indifferente, perché attraverso *lalangue* possiamo guardare da un punto di vista molto particolare la lingua poetica celaniana, esplorandone quel suo aspetto che Szondi definisce «non espositivo (rappresentativo)»⁵⁵². Nell'ottica lacaniana del «ritorno a Jakobson»⁵⁵³ potremmo parlare di una focalizzazione sulla funzione poetica del linguaggio come «funzione senso-determinante» al di là di quella «senso-discriminante»:

Se il linguaggio, inteso come sistema differenziale, non è altro che un'elucubrazione di sapere su *lalingua*, un artificio che regge fintanto che viene *mantenuto* il dualismo di significante e significato, *lalingua* condensa suono e senso rendendoli tra loro equivalenti [...] Laddove il linguaggio si struttura a partire dalla funzione senso-discriminante, *lalingua* – che impregna di godimento il corpo che parla – è l'incarnazione lacaniana della funzione senso-determinante.⁵⁵⁴

Si tratta sempre di un'accentuazione *linguistica* di quanto già Szondi sottolinea in *Poetry of Constancy* mostrando il legame tra la funzione poetica del linguaggio in Jakobson e la tendenza di Celan (come *Intention* a-teologica) alla realizzazione metadiscorsiva della «costanza» a livello sintattico, fonetico e di disposizione e struttura del verso⁵⁵⁵: una «condensazione di suono e senso»⁵⁵⁶ che esalta la «dimensione materica, fonematica della parola»⁵⁵⁷ contro «la dimensione immaginaria del senso»⁵⁵⁸. Per analizzare un fare poetico *al di là* del segno saussuriano come quello di Celan ci sembra che l'approccio critico preliminare migliore da assumere sia quello dell'«umiltà critica» di Szondi, della sua «etica filologica»⁵⁵⁹. Approcci critici che si basano su una de-supposizione di sapere del testo da

⁵⁵⁰ Péter Szondi, *Poetry of Constancy*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 87. L'affermazione è legata all'*Intention* specifica della traduzione celaniana del sonetto di Shakespeare ma, come sottolinea sempre Szondi, è applicabile a tutta la poetica celaniana.

⁵⁵¹ Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., p. 303.

⁵⁵² Péter Szondi, *Poetry of Constancy*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 102.

⁵⁵³ Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., pp. 298-328.

⁵⁵⁴ Ivi, p. 306.

⁵⁵⁵ Péter Szondi, *Poetry of Constancy*, cit., in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., pp. 71-102.

⁵⁵⁶ Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., p. 306.

⁵⁵⁷ Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Volume I*, cit., p. 548.

⁵⁵⁸ Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 50.

⁵⁵⁹ Come segnala Eberhard Lämmert, *Peter Szondi. Una retrospettiva in occasione del 65° anniversario della sua nascita*, in *Peter Szondi. La storia, le forme, l'unità della parola*, a cura di Elena Agazzi, Giovanni La Guardia, Giulio Raio, Salerno, Multimedia Edizioni, 1997, p. 41, questa espressione viene da un commento di Szondi (allegato alla lettera n. 134 a Hans Jost Frey) alla sua presa di posizione in Péter Szondi, *Zur Methode des Gutachtens Knauer/Borinski über die Broschüre "Kritische Universität"*, in *Über eine "Freie (d. h. freie) Universität". Stellungnahmen eines Philologen*, a cura di Jean Bollack, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, p. 151.

analizzare, de-supposizione finalizzata ad individuare le modalità allegoriche del testo (per De Man)⁵⁶⁰, o il suo «punto di poesia» e «*désœuvrement*» (per Milner e Blanchot)⁵⁶¹, si rivelano meno efficaci del solito quando si tenta una critica del *sinthome*. Di fronte ad alcuni testi celaniani (come *Engführung* che vedremo tra poco) bisogna fare un passo ulteriore e de-supporci un sapere: porsi, dice Szondi, «come qualcuno che non deve sapere»⁵⁶². Nella lettura, per come la intende Szondi, il critico-lettore si muove sempre in bilico su un crinale vertiginoso: in quanto lettore non può non tentennare di fronte all'oscurità di alcuni passi e in quanto critico non può non cedere, di tanto in tanto, all'interpretazione. Tuttavia, l'umiltà del suo approccio critico consiste nel dare il massimo credito al testo proprio laddove il lettore è tentato di passare oltre e il critico è tentato di interpretare, magari ricorrendo al metodo apparentemente etico dei «passi paralleli» (che Szondi, invece, evita consapevolmente mostrandone i limiti)⁵⁶³. Si tratta, per Szondi, di riconoscere il diritto del testo all'ambiguità e, al contempo, il diritto del critico ad una «ben determinata pluralità»⁵⁶⁴ di interpretazioni che non ceda alla sregolatezza decostruttiva (in questo è molto vicino a De Man)⁵⁶⁵. L'ambiguità, infatti, il superamento della struttura arbitraria del segno, costituisce per Szondi «la struttura stessa del testo poetico»⁵⁶⁶ celaniano. Individuare la «ben determinata pluralità» dell'ambiguità vuol dire riconoscerne la struttura di *idea* benjaminiana ma sempre in senso a-teologico: indicare in quell'ambiguità la presenza di un «tutt'Altro»⁵⁶⁷, la necessità etica di una «lettura, certamente incompleta»⁵⁶⁸. Il compito della lettura, dice Szondi, non è quello di «passare in rassegna tutte le ipotesi» che potrebbero sciogliere un'ambiguità, ma: «da un lato, di constatare l'oscurità e di caratterizzarla, dall'altro, di prendere in considerazione ciò che appare malgrado e a causa di essa»⁵⁶⁹. Si tratta, di fatto, di guardare all'ambiguità in un'ottica di funzione e non di senso⁵⁷⁰, come il *parlêtre* può guardare alla sua ambiguità, il sintomo, non come portatore di senso o verità, ma nella sua funzionalità, nella sua possibilità di costituirsi come *sinthome*, di diventare utile.

⁵⁶⁰ Eduardo Saccone, *Pratica e teoria della lettura*, in Paul De Man, *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1997, pp. XXXV-XXXVII.

⁵⁶¹ Alberto Russo Previtali, *La letteratura e il reale lacaniano*, cit., pp. 46-48.

⁵⁶² Eberhard Lämmert, *Peter Szondi. Una retrospettiva in occasione del 65° anniversario della sua nascita*, in *Peter Szondi. La storia, le forme, l'unità della parola*, cit., 1997, p. 12.

⁵⁶³ Ivi, p. 12.

⁵⁶⁴ Giovanni La Guardia, *Peter Szondi: il critico e l'unità della parola*, in ivi, pp. 131-135.

⁵⁶⁵ Ivi, p. 137: «La determinazione precisa quanto è possibile della molteplicità della parola da parte di Szondi è resistenza a ciò che in Derrida è acutezza, *detournements*, sospensione del senso».

⁵⁶⁶ Eberhard Lämmert, *Peter Szondi. Una retrospettiva in occasione del 65° anniversario della sua nascita*, in ivi, cit., p. 14.

⁵⁶⁷ Paul Celan, *Il meridiano*, in *La verità della poesia*, p. 14.

⁵⁶⁸ Eberhard Lämmert, *Peter Szondi. Una retrospettiva in occasione del 65° anniversario della sua nascita*, in *Peter Szondi. La storia, le forme, l'unità della parola*, cit., p. 22.

⁵⁶⁹ Paul Celan, *Lettura di "Stretto"*, in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 49.

⁵⁷⁰ Ivi, p. 33-34.

Chiarito questo punto vediamo concretamente due delle tante manifestazioni sinthomatiche di *lalangue* in Celan⁵⁷¹. La prima modalità lalinguistica di Celan che analizzeremo è riscontrabile al livello delle ambiguità sintattiche. Come sostiene Kristeva, le «modificazioni del seguito frastico», specialmente le modificazioni che coinvolgono la «struttura profonda» (per come la intende la grammatica generativa), sono traccia di «un aumento dei processi semiotici»⁵⁷². Questo tipo di soppressioni tendono a «evitare o camuffare la predicazione, sottrarre la linearità, ritornare al funzionamento “olofrastico” spaziale che traspone la pulsione nel suono e opera sull’asse della condensazione»⁵⁷³. La conseguenza fondamentale è che «la linearità indispensabile alla predicazione risulta ostacolata» e il linguaggio poetico si costituisce «come una sovracompetenza grammaticale e nel contempo come un rischio per il soggetto, ovvero, in altri termini, come un terreno su cui il limite superiore e il limite inferiore del linguaggio si toccano»⁵⁷⁴. Un esempio evidente è riscontrabile nel passaggio tra la quarta e la quinta parte di *Engführung*, esemplare per tutta la struttura del componimento:

Bin es noch immer -

Jahre,
Jahre, Jahre, ein Finger
tastet hinab und hinan tastet
umher
Nahstellen, fühlbar, hierùklafft es weit auseinander, hier
Wuch es wieder zusammen - wer
Deckte es zu?

Deckte es
zu - wer ?

Kam, kam.

⁵⁷¹ Ne segnaliamo comunque alcune che meriterebbero senza dubbio degli approfondimenti per loro pregnanza nella poetica celaniana: la presenza del dispositivo semiotico a livello fonetico, specialmente in merito al «differenziale significante» teorizzato da Kristeva (Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., pp. 206-208) la «dis-metrica» (de-)costruita a partire da un riutilizzo dei «relitti di forme metriche» dell’*Humanität* traumatizzata (Camilla Miglio, *Ricerca per verba*, cit., pp. 12-13); l’uso pronominale da leggere alla luce delle riflessioni kristeviane sulla «negatività» del tu e l’«eccentrimento» dell’io (Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., pp. 311-322); il movimento della correzione, specialmente in alcuni versi di *Engführung* come «il luogo dove giacquero, ha | un nome – non ne | ha. Non giacquero lì» (Péter Szondi, *Lettura di “Stretto”*, in Id., *L’ora che non ha più sorelle*, cit., pp. 22-24) letti sotto la luce kristeviana delle «trasformazioni indefinite» del «contesto presupposto» (Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., pp. 335-344).

⁵⁷² Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 251.

⁵⁷³ Ivi, pp. 255-256.

⁵⁷⁴ Ivi, p. 255.

*Kam ein Wort, kam,
kam durch die Nacht,
wollt leuchten, wollt leuchten*

*Asche.
Asche, Asche.
Nacht.
Nacht - und - Nacht. - Zum
Aug geh, zum feuchten.*

[Lo sono ancora - | Anni, | Anni, anni, un dito | tasta in su e in giù tasta | intorno: | zone di sutura, tangibili, qui | si apre ampio uno squarcio, qui | si richiuse di nuovo - chi | lo coprì? | | Lo coprì - | chi? | Scese, scese | scese una parola, scese, | scese attraverso la notte, | volle risplendere, volle risplendere | | Cenere. | Cenere, cenere. | Notte. | Notte - e - notte. - Dal - | l'occhio va', | dall'umido]

Oltre all'evidente stile nominale della seconda strofa (già di per sé sintomo di perturbazione frastica) ciò che colpisce dei versi riportati è il passaggio da una strofa all'altra. Come spiega Szondi, questa peculiare struttura di raccordo tra le varie parti di *Engführung* [Stretto], è legata allo stesso titolo della poesia che impone una lettura contrappuntistica:

si chiama *stretto* l'unificazione contrappuntistica di temi che stringe i tempi, cioè il più possibile simultanea. In senso più preciso, lo stretto è la terza ed ultima parte della fuga, in cui gli attacchi tematici canonici delle varie voci, succedendosi rapidamente, producono un intreccio particolarmente denso del tessuto contrappuntistico.⁵⁷⁵

Gli accordi tra le strofe, quindi, rappresentati dalle parole stampate sul margine destro della pagina, non sono semplici ripetizioni, «coincidono, piuttosto, con l'attacco che segue» e «la loro collocazione tipografica esprime la quasi-simultaneità essenziale allo stretto musicale, e che ne costituisce il carattere serrato»⁵⁷⁶. I rapporti tra le varie voci (e lo sono non soltanto nel senso musicale del termine⁵⁷⁷), del componimento sono realizzati, quindi, non in modo discorsivo «ma, per così dire, musicale: in forma di stretto»⁵⁷⁸. Qui subentra la necessità di

⁵⁷⁵ Péter Szondi, *Lettura di "Stretto"*, in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 19.

⁵⁷⁶ Ivi, p. 19.

⁵⁷⁷ Szondi individua l'autonomia delle varie voci anche in base al modo, al tempo e alla persona verbale prevalenti in ciascuna: Ivi, pp. 20-22.

⁵⁷⁸ Ivi, p. 22.

un approccio szondiano alla lettura che sospenda, nei limiti già indicati, il tentativo interpretativo:

Comporre una poesia sul modello di uno stretto [...] implica che si rinunci, in una parte dell'enunciato, all'espressione discorsiva. È per questo che non solo le parole e le frasi, ma anche, e in modo del tutto particolare, le relazioni – create dall'iterazione, dalla trasformazione e dalla contraddizione – devono essere *lette*. [...] I rapporti [tra le voci] non si possono mai stabilire con certezza poiché si traduce da un linguaggio non verbale, non discorsivo, nella lingua della lettura, che invece lo è. Ma se la lingua della lettura non vuole falsare la lettura stessa, non sostituirà con un senso determinato, una certezza positiva, qualcosa che non attiene ad essa, che non può attenervi.⁵⁷⁹

In questo caso, quindi, l'inversione «Lo coprì – | chi?» (già di per sé deformazione frastica⁵⁸⁰) va letta indagandone non il senso ma la funzione e lasciandola, così, dal lato del senso, in quella ambiguità che abbiamo detto essere uno dei punti forti della lettura szondiana. Se non se ne indaga il senso, infatti, si scopre la frattura (tramite inversione, *enjambement* e lineetta) nella domanda all'interno del richiamo («Lo coprì – | chi?») e l'abisso che separa le due strofe dalla parte che da essa è introdotta. Ora, se ci chiedessimo qual è il senso di questa frattura abbandoneremmo il principio della lettura contrappuntistica. La frattura, infatti, non richiede interpretazione, perché lo stesso rapporto tra la domanda e l'attacco chiarisce la «funzione della frattura» (e Szondi ci tiene a specificare che è di 'funzione' che si tratta, non di 'senso')⁵⁸¹. Riportiamo per intero (per quanto lunghe) le complesse conclusioni di Szondi, difficili da riassumere senza correre il rischio di svilirle:

Se questo attacco (“Scese, scese. / Scese una parola, scese, / scese, attraverso la notte...”)⁵⁸² chiarisce la funzione della frattura all'interno della domanda, ciò avviene perché non può dar risposta alla domanda “chi / lo coprì?”. È ancora inconcepibile che sia la parola che scende, che scende perché vuol risplendere in questa notte di parole dormienti (“nessuna / si destò”, II⁵⁸²), ad aver “coperto” l'apertura del ricordo. Ora, dire che è inconcepibile, e pronunciarsi per la frattura della domanda, equivale

⁵⁷⁹ Ivi, p. 23.

⁵⁸⁰ Kristeva pone le inversioni tra le «soppressioni recuperabili» in Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 252. Per altri esempi di inversione tipicamente celaniani, soprattutto nelle traduzioni, si veda: Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 149.

⁵⁸¹ Péter Szondi, *Lettura di “Stretto”*, in *L'ora che non ha più sorelle*, cit., p. 33.

⁵⁸² Szondi sta richiamando una parte della seconda «voce» di *Engführung* («Non videro, no, | parlarono di | parole. Nessuna | si destò, il | sonno | scese su di loro») in cui la parola è carenza, è «parlare di parole» come «il cattivo non-essere, il «parlare di parole» da cui non nasce nulla» (Ivi, p. 38). Si tratta, nell'economia generale del testo, di un parlare e di una parola che ignorano il trauma, che tentano di coprirlo con un «verde | silenzio» (vedi nota 308).

ad affermare che il pronome interrogativo del richiamo non è lo stesso “chi?” della domanda finale della IV parte (“chi / lo copri?”), questo pronome non è più il soggetto del predicato. [...] [Questa tesi] diventa falsa se si astrae dal fatto che questo “chi?” si presenta malgrado tutto (malgrado l’inversione e la lineetta) come il soggetto del predicato, pur non essendolo. Ciò che abbiamo descritto [...] somiglia molto alla cosiddetta variazione enarmonica. Infatti, una volta ammesso che il “chi?” in “Lo copri - / chi?” è presentato come soggetto della domanda, ma che contemporaneamente, separato dal resto (“Lo copri -”), serve da domanda alla risposta che costituisce la parte successiva (“Scese, scese /scese una parola”), si presuppongono due diverse funzioni e il passaggio da una funzione all’altra, dunque esattamente ciò che è designato da questo termine musicale. Ciò non fa che confermare l’ipotesi della nostra lettura, secondo cui *Stretto* esige che non si consideri tanto il senso delle parole quanto la loro funzione⁵⁸³

La frattura, quindi, indica (non significa) una frattura più grande che è la frattura tra la IV e la V voce, voce che a sua volta, data la struttura di «4 + 1 +4» voci⁵⁸⁴ del componimento, rappresenta e incarna la frattura strutturale dell’intero componimento nella cesura, nell’abisso, che essa stessa contiene nelle sue due strofe ([...] volle risplendere | | Cenere. [...]). Quel vuoto al centro della V voce, al centro dell’intero componimento, e che è indicato dalla frattura di «Lo copri - | chi?», è il vuoto fuori-senso del trauma senza mediazione, senza possibilità di parola (da qui il richiamo in negativo di Szondi alle parole omertose della II voce⁵⁸⁵): la data dell’«*Untrüglichen Spur*». Il fuori-senso del *resto*, quindi, del trauma che ha investito la lingua, è presente nella struttura contrappuntistica di *Engführung* ed è costantemente rieseguito in avanti (*wieder-holen*⁵⁸⁶) dalle voci e dai loro raccordi ambigui fino all’ultima voce, la IX, che riprende la I e lo fa tra parentesi, «sotto voce»⁵⁸⁷. Questa ripresa tra parentesi impedisce di concepire la poesia come un cerchio che ritorna al suo punto di partenza: l’ultima strofa, anche se identica alla prima, è stata modificata dalla sua ripresa in avanti, dall’attraversamento di tutto il poema. L’«*Untrüglichen Spur*», e con lei il lettore (quello della *lettura* szondiana che si de-suppone un sapere), è passata per una struttura contrappuntistica è stata arricchita da questo

⁵⁸³ Ivi, pp. 33-34.

⁵⁸⁴ Ivi, p. 32.

⁵⁸⁵ Vedi nota 368.

⁵⁸⁶ Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 233: «Consapevolmente e programmaticamente Celan forza, in un senso che potremmo dire kierkegaardiano, il verbo “wiederholen” [“ripetere”], facendone un verbo separabile “wieder-holen”, letteralmente: “andare a riprendere”. Attraverso le parole è possibile andare a riprendere ciò che irrimediabilmente sembra “falcato” dalla morte». Si tratta di un movimento paragonabile al contrappunto musicale molto vicino alla struttura del *sinthome* (Id., *Ricercar per verba*, cit., p. 43-45).

⁵⁸⁷ Ivi, p. 64.

movimento, da questo «*petit décalage*»⁵⁸⁸, e il suo silenzio incommunicabile (realizzato nella struttura duplice della V voce e rilanciato ad ogni voce) è divenuto «colloqui, grigiogiorno | delle tracce d'acqua freatica»⁵⁸⁹. Nonostante il silenzio del trauma, della data, si può dire «*Aber, das Gedicht spricht ja!*»:

“Condotta nella / landa / dall’inconfondibile traccia” (I, 1): il lettore non poteva né doveva sapere cos’è l’“inconfondibile traccia”. Ora lo comprende, al termine di quella progressione, che era la lettura, la lettura di ciò che è esso stesso progressione. [...] Mentre il lettore, all’inizio di *Stretto*, doveva arrendersi all’evidenza di non dover sapere ancora di che si trattava, ora deve comprendere che egli sa già di che si tratta, cioè che le “tracce d’acqua freatica” sono “i / solchi, i / cori, un tempo, i / salmi”, ma anche l’“inconfondibile traccia” che caratterizza questa “landa” in cui si muove sin dall’inizio della lettura senza sapere dove si trova. La ripresa dall’inizio qui è fatta perché ora lo sappia. I “colloqui [...] / delle tracce d’acqua freatica”, la loro comunicazione attraverso il verbo sostituiscono, alla fine di *Stretto*, la non-comunicazione [...] l’isolamento in cui “parlarono di / parole /” di cui “nessuna / si destò” (II, 2) e quel “silenzio / allattato a veleno” che vi hanno steso “sopra” (VI, 3).⁵⁹⁰

In generale, al di là di questo esempio concreto molto complesso, riteniamo che la stessa struttura contrappuntistica (riscontrabile anche in altri componimenti⁵⁹¹), nel suo voler andare oltre la predicazione discorsiva e il senso, riesca a sostenere con il suo *surplus* formale la linearità frastica spezzata (in particolare in concomitanza dei passaggi di strofa o di «voci») con un movimento di ripresa in avanti propriamente *sinthomatico* che a partire dal non-senso (ambiguità) costituisce, come abbiamo già detto, una pluralità di sensi. Lo stesso Lacan riconosce al *sinthome* una struttura contrappuntistica di questo tipo: «un contrappunto tonico, una modulazione che fa sì che ciò [la *lettera* traumatica] si canti, poiché dalla tonalità alla modulazione, c’è uno slittamento»⁵⁹².

La seconda modalità lalinguistica di Celan che vogliamo analizzare dà vita ad un processo *sinthomatico* che crediamo possa essere posto alla base del nostro ‘*Über-wusste*’ e che possiamo riscontrare nel già menzionato «metatedesco» (termine coniato da George

⁵⁸⁸ L’immagine del *petit décalage*, che Recalcati deriva dall’*Idiota della famiglia*, monumentale biografia su Gustave Flaubert scritta da Jean-Paul Sartre, è studiata dallo psicoanalista sotto la lente del *sinthome*. In questo contesto il *petit décalage* rappresenta quel ‘piccolo scarto’, quella torsione, che consente al soggetto «di sottrarsi al destino assegnatogli dall’Altro, di introdurre una discontinuità nell’*autòmaton* dell’Altro, di inventarsi singolarmente» (Massimo Recalcati, *Jacques Lacan, Volume I*, cit., pp. 425-466).

⁵⁸⁹ Péter Szondi, *Lettura di “Stretto”*, in *L’ora che non ha più sorelle*, cit., pp. 62-66.

⁵⁹⁰ Ivi, pp. 64-65.

⁵⁹¹ Camilla Miglio, *Ricercar per verba*, cit., pp. 154-185, applica la lettura contrappuntistica a *Stimmen [Voci]*. In generale il movimento contrappuntistico di Celan è al centro delle riflessioni dell’opera citata di Camilla Miglio, in particolare si veda: ivi, pp. 31-64.

⁵⁹² Jacques Lacan, Il seminario. Libro XXIV, lezione del 19 aprile 1977 (inedito) riportato in Matteo Bonazzi, *Scrivere la contingenza*, cit., p. 220. Si vedano anche: Ivi, pp. 261-261.

Steiner) o «tedesco translazionale»: una lingua totalmente altra, direbbe Derrida, «sul bordo» del tedesco⁵⁹³. Nel «metatedesco» di Celan, infatti, si potrebbe leggere la creazione di un nuovo idioma, un «*signifiant nouveau*» che sia forgiato dal soggetto e non semplicemente «ricevuto» passivamente (magari dalla LTI, come ‘*lingua ter-stis imperii*’), un significante che nomini, che «non abbia alcuna specie di senso»⁵⁹⁴ perché costruito come *sinthome*:

Filtrata attraverso l’esperienza personale del poeta, la lingua materna viene “riscritta”, le parole “ricreate”, formando nuove connessioni tra *signifié* e *signifiant* spesso contrastanti con quelle correnti.⁵⁹⁵

Questa ‘forgiatura significante’ avviene in Celan attraverso la sua personalissima realizzazione di una sorta di «cubismo letterario»⁵⁹⁶ tra paronomasie, *calembour* e allofonie che impastano insieme un materiale profondamente eterogeneo. Paola Gnani tenta una lista vertiginosa ma non esaustiva (sarebbe impossibile) di questo materiale analizzato da Steiner:

termini provenienti da altre lingue (francese, russo, ebraico, yiddish, latino e spagnolo), vocaboli della chimica, della fisica, dell’anatomia e della botanica, nomi di personaggi cari alla sua cultura e al suo cuore, come Mandel’stam, Hölderlin, Heine, Nelly Sachs, Marina Cvetaeva, Petrarca, Rabbi Loew, e nomi di luoghi, come Czernowitz [*sic*], Parigi, Zurigo, la Siberia, Praga, l’Umbria, Varsavia, Cracovia [...].⁵⁹⁷

Una delle manifestazioni di questo «cubismo», oltre a quella più facilmente riscontrabile dell’ambiguità dei composti⁵⁹⁸, è certamente la «poetica relazionale e citazionale» di Celan in cui:

⁵⁹³ Jacques Derrida, *Il monolinguisma dell’altro o la protesi d’origine*, Raffaello Cortina Editore, Roma, 2004, p. 7.

⁵⁹⁴ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXIV*, lezione XII (inedito). Le traduzioni utilizzate provengono da: Cimatti, *Il seminario perpetuo*, cit., p. 325.

⁵⁹⁵ Francesco Camera, *Dall’io all’Altro*, cit., in *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*, cit., p. 50.

⁵⁹⁶ Jacques-Alain Miller, *Lacan avec Joyce. Le Séminaire de la Section clinique de Barcelone*, «Revue de la Cause freudienne», n. 38, 1998, p. 16 (la traduzione utilizzata è quella presente in Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., p. 66).

⁵⁹⁷ Paola Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, Firenze, Giuntina, 2010, p. 101.

⁵⁹⁸ Péter Szondi, *Lettura di «Stretto»*, cit., in *L’ora che non ha più sorelle*, cit., pp. 51-56: un’«ambiguità che trascende il livello del “significante” (si tratta dunque di ben altro che di mera polisemia) [...] le parole composte permettono a Celan non solo [...] di “racchiudere” il linguaggio discorsivo in parole isolate, ma di racchiuderlo in modo tale che la predicazione vi ritrova una libertà che di per sé non possiede, dati i limiti dell’ambiguità sintattica». Sulla *jouissance* di questo tipo di polisemia di veda Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., p. 274.

Rimodulando la voce dell’“altro, anche totalmente altro” da sé⁵⁹⁹, insieme alla propria; nel citare note e voci il poeta mantiene – sempre – una discontinuità di tema e tono che crea dissonanza; marca la singolarità di chi parla, riscrive, risponde.⁶⁰⁰

Si tratta di un movimento di *wieder-holen* in cui Celan, come traduttore e come poeta, esegue voci-altre, ri-componendole nella propria voce singolare e liberandone la *Fremde Nähe*, il loro mormorio lalinguistico. Non potremo approfondire, in questa sede, l’importantissimo ruolo della traduzione nella poetica celaniana, ma è chiaro che anche la traduzione è, per Celan, una costruzione sinthomatica. La traduzione, infatti, è una «*Gegenwort*» come il «Viva il Re!» di Lucile nel *meridiano*⁶⁰¹, un «contrappunto interlinguistico»⁶⁰²: il suo scopo è, a partire dai *resti* (lingue-altre), costruire una lingua liberata⁶⁰³ capace di testimoniare l’alterità di questi *resti* ma con voce propria. Dietro al gesto traduttivo di Celan c’è un triplice movimento: un’istanza etica, la volontà di verificare la «propria posizione all’interno della tradizione letteraria»⁶⁰⁴ e una «necessità poetica»⁶⁰⁵ fonte di piacere e gioia (diremmo, *jouissance*). Sono tutti elementi sinthomatici (riscontrabili nell’analisi lacaniana di Joyce), propri dell’atto traduttivo di un «*par-être*»⁶⁰⁶ (*Gegenübersein*) che può affermare: «traduco per me stesso, mi diverte, mi dà gioia, mi avvicina alla mia lingua madre»⁶⁰⁷. La traduzione, se vogliamo, non è che una delle tante forme dell’allofonia celaniana. Con allofonia intendiamo il cuore stesso del «metatedesco» di Celan, il suo «cantare translinguistico»:

configurazioni di serie paronomastiche, altre lingue e citazioni da altri autori, che lasciano con-parlare il “tempo” e le parole dell’“altro” [...] in cui i suoni sempre vengono “arricchiti” da “impurità” [...] Una nuova intenzione del *Lied* viene raggiunta [in particolare da *Die Niemandsrose*] nel campo di tensione tra francese, tedesco e russo [...] Il loro ritmo e soprattutto le loro rime mettono in questione i limiti delle sillabe e liberano suoni e potenzialità sonore.⁶⁰⁸

⁵⁹⁹ Paul Celan, *Il meridiano*, cit. in *La verità della poesia*, cit., p. 14.

⁶⁰⁰ Camilla Miglio, *Ricercar per verba*, cit., p. 35.

⁶⁰¹ Paul Celan, *Il meridiano*, cit., in *La verità della poesia*, cit., p. 5.

⁶⁰² Camilla Miglio, *Ricercar per verba*, cit., p. 339.

⁶⁰³ Paul Celan, *Il meridiano*, cit., in *La verità della poesia*, cit., p. 15.

⁶⁰⁴ Ute Harbush, *Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolismen*, Göttingen, Wallstein, 2005, p. 15 (nella traduzione proposta in Camilla Miglio, *Ricercar per verba*, cit., p. 341).

⁶⁰⁵ Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 90.

⁶⁰⁶ Matteo Bonazzi, *Scrivere la contingenza*, cit., pp. 220-221.

⁶⁰⁷ Registrazione radiofonica diffusa nel corso del Celan-Symposium di Parigi, “Paul Celan. 75 ans”, 23-25 novembre 1995, nella traduzione presente in Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 91.

⁶⁰⁸ Michael Auer, *Allophonie. Musikalität in den Niemandsrosen-Liedern*, «Celan-Perspektiven», 1, 2019, pp. 86-88; 94-95 (la traduzione è quella offerta in Camilla Miglio, *Ricercar per verba*, cit., p. 59n).

Per la nostra lettura sinthomatica l'allofonia celaniana è molto simile a quanto Luisella Mambrini scrive per Amelia Rosselli⁶⁰⁹ quando sostiene che, se per la poetessa «il bagno natale è multilinguistico», bisogna pensare a «traumi raddoppiati nell'incontro con le lingue della sua storia personale», una «contaminazione reciproca che ha segnato per lei l'apprendimento de *lalingua*»:

Se a connotare una lingua rispetto ad un'altra è l'integrazione degli equivoci che in essa sono possibili, punto di Reale di ciascuna lingua, quando il bagno natale è multilinguistico è possibile che tale integrale degli equivoci non riesca mai a profilarsi, a fare sistema, che sia anticipato da un registro degli equivoci trasversale, intralinguistico senza chiusura.⁶¹⁰

Si tratta di un movimento simile a quello descritto da Dal Bo quando sostiene che in Celan per forzare la *Sprachgitter*, per «diventare liberi» a partire da una *Übersingularität* (diremmo, dalle nostre date), serve «l'eco attivo di molte altre lingue»⁶¹¹, della loro eco lalinguistica.

Possiamo dire, quindi, che l'allofonia è la cifra della fucina significante di Celan, del suo «metatedesco» capace di costruire, annodare, il suo '*Über-wusste*'. In quest'ottica ci sembra molto interessante concludere il nostro lavoro mostrando la struttura profondamente lalinguistica e allofonica di una celebre firma celaniana del 1962⁶¹²:

*Pawel Lwowitsch Tselan | Ruskij poët in partibus nemetskisch infidelium | 's ist nur ein Jud -*⁶¹³

La firma è il luogo di affermazione della «scrittura dell'ego»⁶¹⁴, è la ri-scrittura contingente del Nome Proprio come ciò che è «*pas-à-lire*»⁶¹⁵: è il luogo della scrittura-impronta in cui «la singolarità della mano annienta l'universale»⁶¹⁶. In questo caso, inoltre, la firma è un

⁶⁰⁹ Per i rapporti tra Rosselli e Celan vedi Alessandro Baldacci, *Fra tragico e assurdo. Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Cassino, Università di Cassino Editore, 2006.

⁶¹⁰ Luisella Mambrini, *Amelia Rosselli, con maestà e furore*, in «La Psicoanalisi», 46, 2009, pp. 224-236.

⁶¹¹ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., pp. 123-124. La differenza, ovviamente, è che nella «poetica della trasformazione» di Dal Bo è preponderante la teoria benjaminiana di una metafisica della lingua il cui ruolo, in base a quanto abbiamo già detto, è certamente presente ma in modo differito, vale a dire a partire dallo *Sprachgestus* sinthomatico.

⁶¹² Per i rapporti che intercorrono tra produzione sinthomatica e «funzione e modi di manifestazione del nome proprio nelle opere letterarie» (soprattutto nella forma di «scritture autografe, calligrammi, tracce grafiche, segni irrelati») vedi: Alberto Russo Previtali, *Letteratura e reale lacaniano*, cit., pp. 59-60.

⁶¹³ Reinhard Fedelmann, *In memoriam Paul Celan*, «Die Pestsäule», I, n. 1, 1972, p. 18.

⁶¹⁴ L'ego del *sinthome* è differente dall'Ego come *moi*: si veda l'ultima lezione di Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXIII*, cit., pp. 139-151.

⁶¹⁵ Jacques-Alain Miller, *Pezzi staccati*, cit., pp. 68-69.

⁶¹⁶ Jacques Lacan, *Liturgia*, cit., p. 10.

vero e proprio *calembour* allofonico a cui Celan dedicò lo stesso impegno e serietà che dedicò alle poesie: «per molti anni [Celan] cercò di elaborare *una firma* particolare che permettesse di contrassegnare – se non addirittura *sigillare* – la propria identità»⁶¹⁷. Non è casuale, quindi, che proprio la firma assuma una struttura così profondamente allofonica⁶¹⁸ e, soprattutto, che la traduzione metalinguistica (in senso lacaniano)⁶¹⁹ del proprio nome contenga, di fatto, una riscrittura delle tracce paterne⁶²⁰ (dell'S₁), confermando letteralmente (*lituralmente*) quanto dice Lacan rispetto al *sinthome*: «del Nome-del-Padre si può fare a meno. Se ne può fare a meno a condizione di servirsene»⁶²¹. In quest'ottica anche l'anno non è casuale⁶²² perché è proprio dal 1962 che con molta probabilità comincia la storia di ricoveri di Celan⁶²³: l'anno in cui il nodo comincia a cedere, l'anno in cui inizierà quella sofferta discesa durante la quale Celan sosterrà di «dover scrivere continuamente per tenersi in vita»⁶²⁴. Proprio in quell'anno Celan produce una firma che riassume tutta la sua persona impossibile da racchiudere analiticamente: uomo, poeta, ebreo, vittima, testimone, traduttore, figlio, padre, marito, esule, poliglotta... In quest'ottica, forse, capiamo ancora meglio perché le accuse di Claire Goll abbiano tanto contribuito al crollo psichico di Celan: accusare di plagio il poeta-*sinthome* che è «un'unica cosa»⁶²⁵ con le sue poesie vuol dire mettere in discussione la 'verità' del suo essere, insistere sui punti fragili del nodo, vuol dire, in sintesi, tentare nuovamente di riassorbire *Todesfuge*⁶²⁶, di negare all'«*Über-wusste*» la

⁶¹⁷ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., p. 30.

⁶¹⁸ Per i vari giochi allofonici si rimanda a Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., pp. 33-36: «la firma è composta sulla base latina di una formula ecclesiastica» su cui subentra «un'ortografia alterata del nome [...] e l'introduzione di parole in russo traslitterato [...]. *Lwowotisch* [...] corrisponde all'uso del patronimico in russo [...] con l'allusione al nome di suo padre *Leo*», *Lwowotisch*, inoltre, «qualifica Celan come ebreo perché “figlio di Lev” non è troppo differente da “figlio di Levi”».

⁶¹⁹ Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., pp. 276-277: «Sebbene non sia possibile uscire dal linguaggio, si può *transitare* da una lingua all'altra, attraverso delle operazioni di translitterazione. Questo permetterebbe sia di rendere il metalinguaggio qualcosa di immanente e di processuale [...] sia di anteporre la materialità del significante al senso: [...] piuttosto che evitare il senso, il significante ne produce un costante rimpasto, manipolandolo in modo da ricavarvi una fonte inesauribile di godimento».

⁶²⁰ Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 96: «se guardiamo al nome, anzi al nuovo Nome Proprio che Celan introduce in questa firma-terzina, vi leggiamo la memoria del padre, Leo Antschel (il patronimico tipico dei nomi russi), ma anche il toponimo di Lwów (Leopoli, oggi L'viv), la grande città galiziana fino al 1875 capoluogo del Kronland Galizia-Bucovina (dalla Galizia veniva del resto la famiglia di suo padre)».

⁶²¹ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXIII*, cit., p. 133.

⁶²² Come specifica Dal Bo: «Questa complessa firma venne elaborata da Celan alla fine del 1961 e impiegata ufficialmente in una lettera allo scrittore austriaco Reinhard Federmann, datata 23/2/1962 [...] sappiamo che la concezione di questa firma risale almeno alla fine del 1961 e che venne successivamente elaborata in modo costante anche dopo il suo impiego nella corrispondenza» (Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., p. 34).

⁶²³ Giuseppe Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, cit., in Paul Celan, *Poesie*, cit., p. CLIV.

⁶²⁴ Ivi, p. CIII.

⁶²⁵ Paul Celan, Lettera a Theodor W. Adorno, 17 marzo 1961, riportata in: Paola Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*, cit., p. 99.

⁶²⁶ Federico Dal Bo, *Qabbalah e traduzione*, cit., pp. 37-43.

testimonianza. Questa firma, come «tutto il lavoro di Celan successivo alla *Todesfuge* si può rileggere come continua, sempre più severa ricerca di una contro-parola»⁶²⁷, lacanianamente «apparola»⁶²⁸, la ricerca di una poesia che fosse Contrappunto e non più solo Fuga. Da *Todesfuge* in poi Celan inizia il suo personale «*tour de force*»⁶²⁹ poetico in cui tenta di modulare la *Gegenwort* dell'«Accaduto». Questo percorso lo porterà nella fase tarda, ad una vera e propria «lingua del corpo»⁶³⁰, ad una poesia come «risonanza del corpo»⁶³¹, direbbe Lacan, fino ai capolavori di *Niemandrose* (1963, un anno dopo la firma), di *Atemwende* (1967); e poi oltre, fino agli ultimi sforzi poetici in cui Celan arriva a «prendersela con la lingua stessa» in un corpo a corpo «profanatorio, aggressivo, vendicativo» in un costante «disfare, contaminare, invertire, irridere»⁶³² mentre la neve materna cade copiosa e copre tutto con quel bianco che è *Schneepart*, «partecipazione funebre»⁶³³. Poi più nulla, il nodo è spezzato, l'«orologio delle ore buie»⁶³⁴ segna l'ora definitiva del 20 aprile 1970 in cui Celan compie l'atto estremo e la parola cade nel «bianco dell'asimbolia»⁶³⁵.

Abbiamo aperto questo nostro tentativo di indagine sul *sinthome* celaniano con le mani del poeta che tastano il terreno e abbiamo voluto concluderlo (o quantomeno circoncluderlo) con quelle stesse mani che tracciano un Nome Proprio. La scelta non è casuale: i due movimenti attuati dalla mano, in realtà, sono sempre lo stesso. Le linee della mano di *Stimmen* vanno pensate come delle vere e proprie ferite, dei solchi, delle incisioni dovute al camminare su una «via di ortiche» che è la via delle date, del trauma. Ogni incisione, infatti, è un incontro con la costellazione traumatica di cui abbiamo parlato. In questo senso, chi si fermerà a leggere la mano del poeta, «solo, con la lampada», troverà «la partitura di un canto a più voci, che si raccolgono in un palmo piegato, piagato, senza voce»⁶³⁶. La mano, dunque, è il luogo del *sinthome*, il luogo in cui si in-scrive il canto eteroglotto, in cui le voci-altre, gli incontri, i traumi, vengono ritessuti artigianalmente dal poeta secondo un *saperci-fare* con i *resti* che è contrappuntistico. Nell'ultimo documento

⁶²⁷ Camilla Miglio, *Ricercar per verba*, cit., p. 54.

⁶²⁸ Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., p. 210: «il fenomeno essenziale dell'apparola non è più la trasmissione di un senso bensì la sua sospensione. Ciò che si trasmette [...] è in rapporto al reale, al godimento [...] L'apparola è una parola che si ritira dall'altro e si confonde con la Cosa. È questo, se si vuole, il grado zero della poesia».

⁶²⁹ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXIV*, seduta del 15 marzo 1977 (inedito) nella traduzione proposta in Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., p. 321.

⁶³⁰ Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., pp. 232-238.

⁶³¹ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXIV*, lezione X (inedito) nella traduzione di Gioele P. Cima, *Il seminario perpetuo*, cit., p. 321.

⁶³² Giuseppe Bevilacqua, *Eros-Nostos-Thanatos*, cit., in Paul Celan, *Poesie*, cit., p. CV.

⁶³³ Ivi, p. CVIII.

⁶³⁴ Ivi, p. CXX.

⁶³⁵ Julia Kristeva, *Sole nero*, cit., p. 33.

⁶³⁶ Camilla Miglio, *Ricercar per verba*, cit., pp. 74-75.

raccolto nel carteggio tra Celan e la moglie, come ci segnala Miglio, troviamo un foglio di carta pieno di variazioni grafiche in corsivo e in maiuscolo della locuzione biblica «*yad vachen*: letteralmente *mano*, in senso figurato *monumento* e insieme *nome*». In ebraico, infatti, *mano*/*monumento* e *nome* sono etimologicamente e graficamente equivalenti. Questo l'anello di congiunzione, in Celan, tra la mano che tasta il terreno e la mano che incide il proprio nome:

Se pensiamo quella mano in ebraico, ecco che il pensiero si sposta verso la creazione, il monumento, il nome – nome perenne, nome che resta, nome che “sta”, [“steht”] potremmo dire con Celan, si mantiene fedele alla propria posizione, a se stesso.⁶³⁷

La mano (che firma, che tasta il terreno) è quindi il luogo del Nome come di ciò che «sta», del Monumento. Il 6 aprile 1970, appena due settimane prima della sua scomparsa, Celan, in una lettera molto sofferta all'amica Ilana Shmueli, scrive: «Le mie poesie mi procurano momentaneamente, proprio mentre le leggo, la possibilità d'essere, stare»⁶³⁸. Questo è il *sinthome*, niente di più: ciò che permette al *parlêtre* di avere un Nome: d'essere, stare. Ciò che gli consente di testimoniare: «*Aber das Gedicht spricht ja!*».

⁶³⁷ Camilla Miglio, *Vita a fronte*, cit., p. 74.

⁶³⁸ Ilana Shmueli, *Dì che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969-aprile 1970*, Macerata, Quodlibet, 2003, p. 81 (corsivo nostro).

dell'ombra e dello stemma

***Balene delfini bambini* di Antonio Porta: genesi del testo e edizione critica**

di Camilla Maffini

Abstract in italiano

Il contributo ricostruisce la genesi testuale di *Balene delfini bambini* di Antonio Porta attraverso lo studio delle carte manoscritte e dattiloscritte conservate presso il Centro APICE di Milano e l'archivio privato di Rosemary Liedl. L'analisi dei materiali, finora non inventariati, consente di delinearne una composizione stratificata, segnata da riscritture, riordini cronologici e variazioni strutturali, nonché di ricostruire la progressiva configurazione macrotestuale del poemetto. Dalle carte emerge inoltre che, a fronte dei sette testi fissati nella redazione a stampa, una delle fasi elaborative ha previsto scansione in otto testi, di cui uno successivamente espunto. Il saggio ne propone l'edizione e l'analisi, delineandone la funzione all'interno dell'assetto originario. La seriazione dei testimoni chiarisce il rapporto tra il testo e il contesto teorico del *Favorite Malice Symposium* (New York, 1979), mettendo in luce il dialogo polemico con le posizioni ontologiche di Luigi Ballerini e, in secondo piano, di Nanni Cagnone, presenti, insieme ad altri scrittori e studiosi, al simposio. Particolare attenzione è dedicata all'analisi filologica delle varianti microtestuali – in particolare all'uso e alla progressiva sistematizzazione delle parentesi – che contribuiscono a ristrutturare il dettato in senso performativo e quasi teatrale, accentuandone la dimensione orale e dialogica. Nel suo complesso, il poemetto emerge come risposta poetica al dibattito su ontologia e referenzialità, riaffermando una concezione della poesia come *fare*, radicata nella corporeità e nell'esperienza, e assumendo una funzione programmatica all'interno del progetto poetico complessivo di *Invasioni*.

Abstract in inglese

This study reconstructs the textual genesis of *Balene delfini bambini* by Antonio Porta through an examination of manuscript and typescript materials preserved at the APICE Center in Milan and in Rosemary Liedl's private archive. Analysis of these previously unlisted documents reveals a layered composition characterized by rewritings, chronological rearrangements, and structural variations, allowing the progressive macrotextual development of the poem to be traced. The materials also show that, while seven texts were finalized in the printed edition, one stage of the drafting process included eight texts, one of which was later removed. The essay presents both edition and analysis

of the poem, situating it within its original structural framework. The ordering of the textual witnesses illuminates the relationship between the work and the theoretical context of the *Favorite Malice Symposium* (New York, 1979), highlighting its polemical engagement with Luigi Ballerini's ontological positions and, to a lesser extent, those of Nanni Cagnone, who, along with other writers and scholars, attended the symposium. Special attention is given to the philological analysis of microtextual variants – particularly the use and gradual systematization of parentheses – which reshape the text in a performative, almost theatrical way, emphasizing its oral and dialogic qualities. Taken as a whole, the poem emerges as a poetic response to debates on ontology and referentiality, reaffirming a view of poetry as *making*, rooted in corporeality and lived experience, and serving a programmatic function within the broader poetic project of *Invasioni*.

Parole chiave

Antonio Porta, Neoavanguardia, *Balene delfini bambini*, poesia del secondo Novecento, filologia d'autore

1. Ricognizione dei materiali genetici

Nonostante la centralità di *Invasioni*, pubblicato da Mondadori nel 1984, nel percorso poetico di Antonio Porta, la genesi della raccolta non è stata finora oggetto di una ricognizione complessiva. Le monografie di Luigi Sasso⁶³⁹, Mario Moroni⁶⁴⁰, John Picchione⁶⁴¹ e Alessandro Terreni⁶⁴² si sono concentrate prevalentemente sugli aspetti teorici della ricerca portiana, e sulla sua ridefinizione della voce poetica; mentre l'edizione integrale delle poesie curata da Niva Lorenzini⁶⁴³ ha fornito un indispensabile punto di riferimento testuale e ha tracciato preziose linee di operatività anche in senso filologico, per un lavoro complessivo ancora in larga parte da fare. Il presente contributo indagherà la genesi di *Balene delfini bambini*⁶⁴⁴, prima sezione della silloge, attraverso l'analisi dei materiali avantestuali, con l'obiettivo di delinearne le diverse fasi redazionali e la progressiva configurazione interna; nonché di fare un'ipotesi sul motivo per cui Porta la colloca proprio in posizione incipitaria, fortemente marcata. Il poemetto, nella sua forma definitiva, si compone di 7 sezioni anepigrafe e contrassegnate da numerazione progressiva da 1 a 7, in versi prevalentemente lunghi e lunghissimi. Ci si soffermerà anche sulla genesi contestuale, per così dire, del testo, cioè sull'evento culturale e sulla cornice istituzionale che hanno contribuito in maniera decisiva alla sua nascita e al suo sviluppo. Come speriamo di chiarire in seguito, tale cornice, e alcuni dei co-protagonisti, giocano un ruolo decisivo nella definizione del senso di *BDB*.

Cominciamo dalla ricognizione dei materiali genetici di cui si dispone, conservati presso il Centro APICE dell'Università di Milano e nell'archivio privato di Rosemary Liedl, vedova ed erede del poeta. Presso APICE si conservano in totale 61 cc. relative a *BDB*: 22 nel faldone dedicato ad *Invasioni*; 39 nel faldone relativo alla precedente raccolta poetica *Passi Passaggi*⁶⁴⁵; di queste 39, 23 si trovano all'interno di una cartellina sulla quale Porta ha anche vergato parti del testo.

Desidero esprimere il mio più sentito ringraziamento a Rosemary Liedl, che mi ha costantemente supportata e seguita durante tutto il lavoro. La sua disponibilità e il suo sguardo attento hanno rappresentato per me un punto di riferimento fondamentale in ogni fase di questo progetto. Un grazie altrettanto sentito va a Luigi Ballerini, per il suo prezioso aiuto nel reperire materiale di difficile consultazione e per le informazioni cruciali che mi ha fornito. Ringrazio inoltre il personale del centro APICE dell'Università di Milano per la competente assistenza nella consultazione dei materiali.

⁶³⁹ Luigi Sasso, *Antonio Porta*, Firenze, La Nuova Italia, 1980.

⁶⁴⁰ Mario Moroni, *Essere e fare: l'itinerario poetico di Antonio Porta*, Rimini, Luisè, 1981.

⁶⁴¹ John Picchione, *Introduzione a A. Porta*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

⁶⁴² Alessandro Terreni, *La scelta della voce: la svolta lirica di Antonio Porta*, Milano, Arcipelago edizioni, 2015.

⁶⁴³ Antonio Porta, *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009, che uso come edizione di riferimento, e d'ora in poi *TP*.

⁶⁴⁴ D'ora in poi *BDB*.

⁶⁴⁵ Antonio Porta, *Passi Passaggi (1976-1979)*, Milano, Mondadori, 1980.

Le carte tramandano diverse redazioni parziali e integrali del poemetto, alcune delle quali includono una sezione in più, in quarta posizione, rispetto alle sette della stampa.

Nel complesso, il materiale genetico consta di 2 manoscritti – di difficile decifrazione a causa della grafia quasi illeggibile di Porta – e di 10 dattiloscritti. Le carte non sono ancora inventariate; ai fini della descrizione, si è adottato un sistema di sigle volto a identificare in modo univoco i diversi nuclei documentari.

Materiali inclusi nel faldone di *Passi Passaggi*:

- BDB1: cartellina bianca a banda blu; in alto, autogr. a inchiostro nero, il titolo: **BALENE DELFINI BAMBINI**
 - BDB1a: la cartellina che contiene i materiali (BDB1) ospita anche su *v* e *r* della coperta una stesura autogr. a inchiostro blu con interventi a inchiostro nero del quinto testo del poemetto, titolato «L'essere»; data autogr. «31.12.80».
 - BDB1b cc. 7 dss. (mm 280x223, carta velina) a inchiostro nero con pochi interventi autogr. a inchiostro blu; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 8 sezioni numerate.
 - BDB1c cc. 2 dss. (mm 297x210, fotocopie) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro nero; contengono una redazione delle sezioni numerate 1 e 2 del poemetto.
 - BDB1d cc. 2 dss. (mm 297x210, carta velina) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostri blu e nero; contengono una redazione delle sezioni numerate 1 e 2 del poemetto.
 - BDB1e cc. 6 dss. (mm 280x220) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro nero; contengono una stesura parziale del poemetto articolata in 6 sezioni numerate 3-8. Data autogr. su c. 6 «3.1.1981».
 - BDB1f c. 1 ds. (mm 297x210, carta velina) a inchiostro nero; contiene 1 testo numerato (.3).
 - BDB1g cc. 4 mss. a inchiostro nero (mm 193x150); contengono 1 testo numerato (.4) e titolato «all'essere ontologico». Data su c. 1 «31.12.80». Firma su c. 4 «A.P.».
 - BDB1h c. 1 ds. (mm 297x210, carta velina) a inchiostro nero; contiene parte di lettera a Luigi Ballerini per accompagnare il poemetto.
- BDB2 cc. 8 dss. (mm 297x210) a inchiostro nero; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 8 sezioni numerate e tradotte in inglese + c. 1 lettera a Luigi Ballerini per accompagnare il poemetto tradotta in inglese.
- BDB3 cc. 8 dss. (mm 330x220, fotocopie) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro nero; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 8 sezioni numerate + c. 1 lettera a Luigi Ballerini per accompagnare il poemetto.

Materiali inclusi nel faldone di *Invasioni*:

- BDB4 cc. 7 dss. (mm 297x210) a inchiostro nero; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 7 sezioni numerate.
- BDB5 cc. 8 dss. (mm 330x210, fotocopie) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro blu; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 8 sezioni numerate.
- BDB6 cc. 7 dss. (mm 297x210, fotocopie) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro blu; contengono una stesura a integrale del poemetto, articolato in 7 sezioni numerate.

L'ordine in cui i materiali sono conservati è radicalmente diverso dalla loro seriazione cronologica e compositiva. Si fornisce di seguito un elenco dei testimoni nella seriazione corretta che si è ricostruita:

- BDB1d cc. 2 dss. (mm 297x210, carta velina) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostri blu e nero; contengono una redazione delle sezioni numerate 1 e 2 del poemetto.
- BDB1c cc. 2 dss. (mm 297x210, fotocopie) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro nero; contengono una redazione delle sezioni numerate 1 e 2 del poemetto.
- BDB1f c. 1 ds. (mm 297x210, carta velina) a inchiostro nero; continente 1 testo numerato (.3).
- BDB1g cc. 4 mss. a inchiostro nero (mm 193x150); contengono 1 testo numerato (.4) e titolato «all'essere ontologico».
- BDB1a: stesura autogr. a inchiostro blu con interventi a inchiostro nero su *v* e *r* della coperta della cartellina del quinto testo del poemetto, titolato «L'essere».
- BDB1e cc. 6 dss. (mm 280x220) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro nero; contengono una stesura parziale del poemetto articolata in 6 sezioni numerate 3-8.
- BDB1b cc. 7 dss. (mm 280x223, carta velina) a inchiostro nero con pochi interventi autogr. a inchiostro blu; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 8 sezioni numerate.
- BDB3 cc. 8 dss. (mm 330x220, fotocopie) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro nero; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 8 sezioni numerate + c. 1 lettera a Luigi Ballerini per accompagnare il poemetto.
- BDB2 cc. 8 dss. (mm 297x210) a inchiostro nero; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 8 sezioni numerate e tradotte in inglese + c. 1 lettera a Luigi Ballerini per accompagnare il poemetto tradotta in inglese.
- BDB5 cc. 8 dss. (mm 330x210, fotocopie) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro blu; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 8 sezioni numerate.

- BDB4 cc. 7 dss. (mm 297x210) a inchiostro nero; contengono una stesura integrale del poemetto, articolato in 7 sezioni numerate.
- BDB6 cc. 7 dss. (mm 297x210, fotocopie) a inchiostro nero con interventi autogr. a inchiostro blu; contengono una stesura a integrale del poemetto, articolato in 7 sezioni numerate.

2. *The Favorite Malice Symposium*

La documentazione ms. e ds. mostra un processo compositivo dilatato nel tempo, con numerosi segni di datazione e riordini progressivi. Questi elementi permettono di seguire le diverse fasi redazionali del poemetto: si tratta dell'unica sezione della raccolta che ha conosciuto una precedente e autonoma pubblicazione; era infatti uscita in un volume intitolato *The Favorite Malice: Ontology and Reference in Contemporary Italian poetry*⁶⁴⁶, sul quale si tornerà a breve.

La decisione di pubblicare la sezione autonomamente è esplicitata in una rilevante lettera inedita del 18 gennaio 1983, conservata nell'archivio privato di Rosemary Liedl, indirizzata da Antonio Porta a Marco Forti, allora direttore della collana "Lo Specchio" Mondadori, che riporto per intero:

Milano, 18.1.1983

Carissimo Marco,

Come promesso eccoti in lettura il mio libro di poesia, *Invasioni*.

Dopo quello che ci siamo detti al telefono ho riflettuto e lavorato e mi pare giusto chiudere con il 1982 (ho sempre tenuto una certa distanza tra l'ultima poesia e il nuovo libro, distanza criticamente produttiva...).

Si tratta dunque di tre parti:

- | | |
|---|-----------|
| 1. Balene delfini bambini | 7 poesie |
| 2. Come può un poeta essere amato? Diario | 31 poesie |
| 3. Invasioni | 35 poesie |

In totale 73 poesie che vanno dai due versi ai 31. Occorre tenere conto che della serie *Invasioni* vorrei metterne due per pagina (in qualche caso tre).

La prima parte (e solo quella) verrà anticipata in un volume italo-americano che uscirà quest'anno dalla Out of London Press di Luigi Ballerini, con traduzione in inglese a fronte. Tutto il resto è inedito e non verrà anticipato da nessuna parte: tengo molto alla sorpresa editoriale perché si tratta di lavori veramente nuovi. È bene dunque evitare qualsiasi tipo di circolazione anche privata prima dell'uscita (salvo forse due o tre occasioni, tipo Maria Corti..., ma da valutare bene).

Il titolo, *Invasioni*, è la naturale conseguenza di *Passi Passaggi*, e a pensarci a lungo mi pare abbia uguale forma.

⁶⁴⁶ *The Favorite Malice: Ontology and Reference in Contemporary Italian Poetry*, edited and translated by Thomas J. Harrison, New York, Out of London Press, 1983.

Dunque aspetto il tuo giudizio e intanto ti saluto con affetto, tuo

Antonio Porta

Il poemetto esce, effettivamente, nel settembre del 1983 sul già citato *The Favorite Malice*, in una versione bilingue, con il testo in italiano accompagnato dalla versione in inglese. La redazione presentata in questa sede coincide quasi totalmente con quella di *Invasioni*⁶⁴⁷.

The Favorite Malice nasce dal simposio omonimo organizzato da Luigi Ballerini alla New York University nel marzo 1979, dedicato al rapporto tra linguaggio e questione ontologica. Il volume intende restituire il clima critico dell'incontro – in cui, come ricorda Ballerini, si discusse «con non sottile polemica»⁶⁴⁸ del problema della comunicazione o referenzialità – e raccoglie interventi di poeti e studiosi di generazioni e orientamenti diversi: Agosti, Ballerini, Cagnone, Girelli, Giuliani, Lumelli, Perrotta, Porta, Vattimo, Zanzotto, oltre a Fredi Chiappelli e Thomas J. Harrison, poi curatore del volume. Pur nato da tre giornate di discussione, il libro non si limita agli atti congressuali: ne amplia la portata integrando sviluppi teorici e poetici maturati nei tre anni successivi⁶⁴⁹.

I saggi, le poesie e le prose poetiche degli autori italiani contemporanei – in gran parte presentati qui per la prima volta al pubblico statunitense, con traduzione inglese a fronte – sono disposti nel volume secondo un criterio che mette in rilievo divergenze e punti di contatto tra i rispettivi orientamenti.

Il quadro teorico comune è quello aperto dalla crisi della metafisica: la 'morte di Dio' di Nietzsche, che dissolve ogni fondamento trascendente e colloca la poesia nel cuore del nichilismo, come gesto vitale e insieme 'illusione necessaria'; e la diagnosi heideggeriana dell'oblio dell'Essere, che affida alla poesia non la rappresentazione, ma l'accadere della verità (*Aletheia*).

Al centro del dibattito vi è dunque la crisi del linguaggio e del riferimento, nodo che unisce riflessione ontologica e pratica poetica. Se la parola non è più strumento di conoscenza, il testo poetico non può più mirare a rappresentare, piuttosto a mostrare e dischiudere l'indicibile. La Neoavanguardia aveva già reagito alla crisi del linguaggio

⁶⁴⁷ Con l'eccezione della dedica «a Luigi, New York», presente in *The Favorite Malice*, ma che scompare a stampa, e di una variante minima al v. 7 dell'ultimo testo, irrilevante ai fini di questo studio.

⁶⁴⁸ Luigi Ballerini, *Retractatio della semiguardia ovvero di Alfredo Giuliani frainteso*, «Autografo», numero 73, anno XXXIII, 2025, p. 166.

⁶⁴⁹ «The Favorite Malice was originally a symposium organized by Luigi Ballerini, with the assistance of Felicia Tedeschi Czin, at New York University on March 22/24, 1979. In this book we thought it best not to fossilize the proceedings of that one moment, but to incorporate the development that the poetry and ideas have had in the three and half years since. [...] The symposium itself is reconstructed in appendix. [...] The anthology proper consists of poetry, statements of poetics, and critical and theory al essays», Thomas J. Harrison, *Preface*, ivi, p. 15. Non è infatti plausibile che i segmenti poi confluiti in *BDB* – di cui l'incipitario reca la data del 22 agosto 1980 – siano stati presentati da Porta nel corso del simposio del marzo 1979. È invece più ragionevole supporre che, in quella sede, egli abbia delineato le proprie considerazioni in materia di ontologia, linguaggio, comunicazione e referenzialità, elaborandole soltanto in un secondo momento in forma poetica per la redazione della sequenza.

attraverso la rottura del significante, ma i poeti del *Favorite Malice Symposium* mirano a superare la sola fase distruttiva, riconoscendo nel linguaggio una dimensione originaria e pre-comunicativa. Come nota Stefano Agosti nel suo saggio teorico⁶⁵⁰, il linguaggio non è più sede della conoscenza, ma luogo della sua incrinatura, dove emergono le ‘figure impossibili’ del reale. La parola poetica non rappresenta: fa accadere il mondo, configurandosi come atto ontologico. In questa prospettiva la crisi del referente diventa occasione per ripensare la poesia come spazio di rivelazione, generativo dell’essere più che descrittivo⁶⁵¹.

Per ricostruire la genesi delle sette sezioni che compongono *BDB* e avanzare un’ipotesi sulle ragioni che hanno indotto l’autore a collocarlo in apertura di *Invasioni*, risulta necessario situarlo all’interno del contesto specifico del simposio. Bisogna cioè tenere conto delle posizioni relative a ontologia, linguaggio e referenzialità espresse da almeno due dei partecipanti: Luigi Ballerini, cui l’intervento di Porta è dedicato – quasi in forma di replica critica – e Nanni Cagnone, che, come emerge dall’appendice di Alain Arias-Misson (direttore tecnico del simposio) intitolata *From Offstage*, a Porta rivolse un severo rimprovero circa le sue posizioni sulla questione⁶⁵². I due – forse proprio perché l’uno fu promotore dell’evento e l’altro il più deciso oppositore delle posizioni portiane – compaiono insieme, accostati emblematicamente ai Manfredi e Piccarda danteschi (e si vedrà in seguito per quale ragione), nel sesto testo del poemetto (*quando la rosa è nominare la rosa*):

nel cuore di New York in un piccolo corteo⁶⁵³
e Manfredi e Piccarda e Luigi insieme a Nanni

Entro questo dialogo si colloca dunque la posizione di Luigi Ballerini, che – in linea con Heidegger – distingue il linguaggio come strumento (*naming*) dal *dire* come evento (*act of naming/saying*): non conta il nome, ma l’atto che lo fa emergere. Per questo la poesia si dà là dove il nome manca e il senso resta in sospensione.

⁶⁵⁰ Stefano Agosti, *The new Italian Poetry*, ivi, pp. 297-319.

⁶⁵¹ Questa riflessione teorico-linguistica non era astratta, ma si intrecciava alla crisi storico-epistemologica della fine degli anni Settanta in Italia. Il paese viveva allora il crollo delle grandi ideologie che avevano fornito per decenni un orizzonte di senso – marxismo, cattolicesimo, progressismo politico – e l’esaurirsi delle utopie collettive nate dal Sessantotto. La violenza degli anni di piombo, il trauma del terrorismo e l’assassinio di Aldo Moro avevano trasformato la crisi filosofica in un trauma reale, quotidiano e corporeo. In questo contesto, la poesia era chiamata a confrontarsi con la frantumazione dell’esperienza coscienziale, conseguenza diretta di una perdita di fiducia tanto nel linguaggio quanto nella storia. Il simposio del 1979, pur avendo luogo oltreoceano, registrava questo smarrimento e lo traduceva in una ricerca di fondamento alternativo: la parola poetica, privata di ogni garanzia metafisica o politica, si faceva allora atto ontologico e gesto conoscitivo, uno spazio in cui la verità poteva ancora accadere, anche se solo come evento fragile, effimero e immanente.

⁶⁵² Alain Arias-Misson, *From Offstage*, ivi, p. 348.

⁶⁵³ Vv. 3-4, *TP*, p. 408.

Per esplorare questa ontologia del nominare, Ballerini destruttura la lingua dall'interno, spezzando le funzioni sintattiche e forzando la referenza fino al limite. Le sue poesie, ora, accumulano 'riferimenti impossibili', serie nominali perturbanti e connessioni logiche instabili, portando avverbi, congiunzioni e deittici a diventare essi stessi materia poetica. Ne nasce una poesia congetturale che mette alla prova i confini del senso: non possiede l'oggetto, ma fa del dire un evento sempre precario e irripetibile.

Ecco un breve estratto del testo poetico inserito nel libro americano:

lungo dolce galoppo tutto madre⁶⁵⁴
 tutto ammaina odalische,
 lèmure pelo di neve,
 ma in questa stagione latte biondo
 saliva o sputo
 o alzavola tuffata nel tabacco
 della spirale senza diserzione,
 soglia-gatto, albicocca
 e passerà per la strada stagnante
 inclemente dilata il ragno impuro,
 [...]

Secondo Nanni Cagnone, invece, il nominare non ricongiunge all'oggetto, ma ribadisce la distanza: il linguaggio, incapace di afferrare il reale, diventa esso stesso *the favorite malice*, gesto necessario e insieme fallito. La poesia non descrive il mondo, ma lavora sul proprio riferirsi solo a sé stessa, facendo del testo non un ponte verso il referente, bensì l'intervallo tra soggetto e oggetto, luogo in cui affiora l'interruzione della conoscenza.

Il linguaggio poetico nasce da un vuoto originario – il «*God silence of the Father*» – e ciò comporta il rifiuto della verità come corrispondenza e della distinzione tra Essere (*Being*) ed enti (*beings*). A questo assetto sostituisce la similitudine: la conoscenza non è verità, ma somiglianza. La poesia diventa così coscienza del fallimento del linguaggio come possesso del reale e trasformazione di quel fallimento in esperienza centrata su intervallo e assenza.

Si prenda, anche in questo caso, un estratto da un testo di Cagnone presentato al simposio:

Questa notte⁶⁵⁵
 duramente senza lingua
 sembra degna di pianto. Anche il sonno
 fa cadere le armi, il sonno
 così munito di vittorie

⁶⁵⁴ Luigi Ballerini, *Poems*, in *The Favorite Malice*, cit., pp. 200-204, poi in *La parte allegra del pesce*, Modena, Tognolo, 1984.

⁶⁵⁵ Nanni Cagnone, *from Vaticination (Vaticinio)*, *Fourth Book*, ivi, p. 62, poi in *Vaticinio*, Napoli, Società editrice napoletana, 1984.

che nell'altro del mondo
 sta sicuro. Potesse
 il puntiglio delle palpebre scoprire il tramestio
 dei dormienti, come un intonaco
 di nubi cade dal cielo.

Sebbene Ballerini e Cagnone seguano vie linguistiche diverse – l'uno verso la saturazione referenziale, l'altro verso la rarefazione e il silenzio – condividono l'idea che la poesia nasca nel punto in cui il linguaggio riconosce il proprio limite: la frattura tra parola e mondo. Per entrambi il testo non restituisce l'oggetto, ma espone l'assenza che lo circonda, facendo del dire un evento che interroga la stessa possibilità di senso.

Porta si muove altrove: la sua poesia rimette al centro la 'fame' della vita concreta. Non l'autoanalisi del linguaggio, ma l'esperienza umana – etica, politica, sociale, civile – insieme alla dimensione interiore nel suo continuo scambio con il fuori. La sua voce, forte e mobile, usa registri diversi, anche devianti, ma sempre orientati alla restituzione del reale. La sua poesia è rumore, azione, vita, forma di critica culturale immanente. Porta non ricerca il grande evento metafisico né la rivelazione ontologica (il *Sagen* heideggeriano), ma si concentra sulla 'piccola apocalisse' del quotidiano, nel senso etimologico di ἀποκάλυψις: un atto di rivelazione e di trasformazione della realtà ordinaria.

3. *La rosa e il suo nome: per un'interpretazione del testo*

La posizione di Porta, e la sua risposta alle istanze teoriche avanzate da Luigi Ballerini e Nanni Cagnone, si riflettono bene all'interno di *BDB*; il tono dei sette segmenti è allegro, l'atmosfera onirica, tutto è elevato a metafora, in linea con la poetica portiana, caratterizzata da una continua tensione tra realtà e trasfigurazione⁶⁵⁶. Tuttavia, il registro delle prime due sezioni, e in parte anche della terza, mantiene una maggiore dimensione diegetica e un'atmosfera fiabesca rispetto ai segmenti successivi, che acquisiscono una natura più chiaramente metapoetica. Si prenda l'incipit della sequenza:

*caro vecchio, giovanissimo Melville, un mio amico nel ventre*⁶⁵⁷
 di New York ci è arrivato da Newport senza vele adesso
 mi racconta che le balene non ci sono più, qui intorno
 non ho capito subito che cosa voleva dirmi dal momento che
 vive nel ventre di una balena sospesa al 17° piano
 una balena piena di finestre al lumicino di un lumicino
 che se la balena sternuta si spegne e trovare i fiammiferi poi!

⁶⁵⁶ Si rimanda, per un'accurata analisi metrico-ritmica del poemetto, ad Alessandro Terreni, *La scelta della voce*, cit., pp. 159-166.

⁶⁵⁷ Vv. 1-7, *TP*, p. 403.

La scena si apre nel ventre di New York, entro il ventre di una balena «piena di finestre», dalla quale tuttavia non filtra luce diretta, essendo l'ambiente illuminato solo dalla tenue luce dei lumicini. Il discorso è rivolto a Melville e racconta lo scambio tra l'autore e un suo amico, il quale potrebbe essere proprio Luigi Ballerini; l'ipotesi trova un primo riscontro nel lavoro variantistico di Porta sulle carte, su cui mi concentro più avanti. Basti ora notare che sulla prima stesura autogr. del quarto segmento della sequenza (*Amico, non ti vedo più ancora*) e del quinto (*l'essere, dico io, a farlo vivere*), e sulla seconda redazione ds. del terzo (*se vedi un gruppetto di uccelli migratori*), in ogni luogo in cui nella versione di *Invasioni* si legge il più generico «amico», figurava proprio l'apostrofe diretta a «Luigi», successivamente cassata.

Qualche verso più avanti Porta prosegue così:

[...] allora gli chiedo: ma tu⁶⁵⁸
 quanti anni hai? questo è il punto, mi risponde, non lo so
 ma una cosa la so di sicuro (lo ascolto cercandogli gli occhi)
 comincerò a contare gli anni quando uscirò dal ventre della balena,
 dal momento in cui la vita ricomincia, non lo dico solo per me,
 amico: lo dico per tutti, perché adesso come adesso, porco...
 (per abitudine non trascivo le bestemmie, n.d.r.) non ci sono
 più io e neppure le balene... (forse comincio a capirlo un poco di più)
 stiamo a guardare fuori assieme adesso e sentiamo il grido soffocato
 proibito del venditore di pelli di delfino: servono, mi rivela, per
 avvolgerci dentro i bambini e spedirli nell'oceano, dietro
 la statua della Libertà c'è un buco, li infilano tutti lì

L'amico, dunque, viene collocato da Porta entro una dimensione chiusa e doppia (quella della città, e quella della balena), connotata da una luce fioca, simile a quella di un nascondiglio, e da un tempo sospeso. Ne risulta un ambiguo connubio tra protezione e morte, dal quale si può riaccedere alla vita soltanto attraverso l'uscita.

Entrambi i luoghi evocati sono densi di significati nell'immaginario portiano. La città – si pensi, ad esempio, alla Venezia di *Passi Passaggi*⁶⁵⁹ o alla Roma di *L'aria della fine*⁶⁶⁰ – è, in Porta, una città-madre, una città-utero, luogo di morte e di rinascita, dove i due momenti si intrecciano e si rigenerano a vicenda. La balena, simbolo che resta volutamente polisemico, richiama non solo il *Libro di Giona* – esplicitamente menzionato

⁶⁵⁸ Vv. 13-24, *TP*, pp. 403-4.

⁶⁵⁹ *TP*, pp. 293-4.

⁶⁶⁰ Antonio Porta, *L'aria della fine: brevi lettere 1976, 1978, 1980-1981*, Acireale, Lunarionuovo, 1982. *TP*, pp. 394-6.

nel secondo testo – e *Pinocchio* di Collodi⁶⁶¹, ma anche l'universo totemico delle popolazioni native americane, a cui Porta si riferisce spesso. In diverse interviste, infatti, egli ribadisce il trionfo grattacieli - balene verticali - totem, che esprime la tensione tra natura arcaica e modernità tecnologica.

In questa prospettiva, la balena può essere letta come ponte tra il presente e il passato remoto, uno spazio liminale, soglia di passaggio e di trasformazione: un luogo di frizione e di transito che il soggetto deve attraversare per poter morire e rinascere. La stessa natura e funzione degli edifici (il grattacielo, in questo caso) appartengono, sin dalle prime fasi della produzione poetica di Porta, a elementi quali porte e finestre⁶⁶², che assumono il ruolo di immagini-emblema del diaframma tra interno ed esterno, tra questo mondo e un altrove, tra presente e passato, tra vita e morte.

Analogamente, Porta costruisce spazi di tensione e transizione meno concreti, ma altrettanto significativi. Tra questi, emerge con particolare rilevanza l'immagine del buco⁶⁶³, che si configura come simbolo di soglia e passaggio, o meglio, in questo caso, di nascita, morte e ri-nascita. Belletti, infatti, in un articolo di notevole interesse, rileva che:

Il buco [...] è solo uno dei luoghi in cui le tensioni transitano e si amplificano. Altro territorio più volte frequentato nella silloge, è infatti, il bosco. Nella dimensione bosco l'io si perde volontariamente o fa perdere i personaggi che sceglie come protagonisti-vittime delle sue liriche [...]. Altro spazio metafora è lo specchio [...] Nello specchio, gli avvenimenti, le cose, i protagonisti e lo stesso poeta mutano, si ritrovano gettati così nel bel mezzo delle tensioni.⁶⁶⁴

Ed ecco infatti che il buco compare sin dalla prima sezione del poemetto, e sono proprio i bambini ad attraversarlo. La sequenza si conclude poi con una domanda amara all'amico-Luigi, che pure, un tempo, era stato un bambino-delfino:

Come erano azzurri i tuoi occhi, dieci anni fa, mi ricordo⁶⁶⁵
e di chi erano quegli occhi, e come si chiamava quel cucciolo d'uomo
quel cucciolo di balena, quel bambino-delfino che si tuffava impavido,
che fine ha fatto?

⁶⁶¹ L'immagine del «dumicino lontano lontano» è collocata alla chiusura del capitolo XXXIV; nel capitolo XXXV i «fiammiferi» e lo starnuto del Pesce-cane («il Pesce-cane starnutì») provocano lo spegnimento della candela di Geppetto.

⁶⁶² Si segnalano questi che sono i più frequenti, ma lungo tutta la produzione portiana troviamo moltissimi simboli dallo stesso significato – pareti, muri, inferriate, sbarre ecc.

⁶⁶³ Foro, fessura o galleria ecc.

⁶⁶⁴ Gabriele Belletti, *Per una sintomatologia del vero: le Invasioni portiane*, «Rivista di studi italiani», 1, 2012, pp. 216-217. <https://rivistadistudiitaliani.it/filecounter2.php?id=1616> (ultima consultazione il 19 dicembre 2025).

⁶⁶⁵ Vv. 28-31, *TP*, pp. 403-4.

Luigi Ballerini, il poeta ontologico, si rifugia in uno spazio chiuso, immerso nel buio e rischiarato solo da un piccolo lumicino: questo potrebbe rimandare all'assenza del nome che Ballerini pone al centro della poesia; il poeta abita questa assenza, ne fa il proprio rifugio e la trasforma in nucleo di riflessione e creazione poetica.

La critica di Porta è indirizzata a quella sospensione del fare quotidiano che la ricerca dell'Essere richiederebbe necessariamente. La dichiarazione dell'amico – «comincerò a contare gli anni quando uscirò dal ventre della balena» – mostra come l'attesa di una rinascita ontologica si traduca in una sospensione del tempo e delle azioni ordinarie, mettendo in evidenza il rischio di un linguaggio che si concentra e ripiega su sé stesso, distaccandosi dall'esperienza concreta del mondo, che pure Ballerini, secondo Porta, aveva in passato messo al centro della sua poesia.

In un'intervista a John Picchione, Porta spiega:

Un poeta si nutre di linguaggi. Abitare il linguaggio, non tanto, non solo per lo meno nel senso che Heidegger ha dato a questa parola; per lui il linguaggio è in fondo la "casa dell'essere". [...]. Secondo me, l'uomo è un animale linguistico; il linguaggio, quindi, è la sua "casa", è la "casa" dell'uomo, non dell'essere. Io non credo all'essere originario, assolutamente. L'essere così come l'ha inteso Heidegger non esiste. Il linguaggio nutre il poeta e il poeta se ne serve per fare poesia. Anzi, io penso che un poeta debba essere onnivoro, cioè mangiare tutti i linguaggi, poi non si sa quando li userà.⁶⁶⁶

Heidegger, infatti, nella *Lettera sull'umanismo* (1946) offre un paradigma ontologico nel quale il linguaggio non è concepito come espressione umana, bensì come la 'casa dell'Essere': non si tratta di uno strumento posseduto dall'uomo e funzione di qualcos'altro, ma di un ambiente in cui l'Essere si rivela. Porta ribalta la visione heideggeriana del linguaggio come il luogo privilegiato in cui l'Essere «dimora»: il poeta non è non custode e rivelatore dell'essere, mediatore tra l'essere e l'uomo, come lo voleva Heidegger, ma creatura 'onnivora' che assimila e trasforma i molteplici linguaggi a sua disposizione.

Nella seconda sezione i due escono dalla balena e scendono al Chelsea bar⁶⁶⁷, un altro luogo chiuso, in cui trovano Giona:

[...] al tavolo l'inevitabile Giona⁶⁶⁸
 inchiodato alla sedia, imbalsamato lì da secoli, con un
 cartellino sulla giacca dove abbiamo letto: Melville, con un certo
 stupore abbiamo riso a lungo soffocato per non farci sentire troppo,

⁶⁶⁶ John Picchione, *A colloquio con Antonio Porta*, «Quaderni d'italianistica», VII, 2, 1986, p. 254. <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/view/11005/7909> (ultima consultazione il 19 dicembre 2025).

⁶⁶⁷ Con probabile riferimento al bar del Chelsea hotel, luogo famoso per aver ospitato molti artisti.

⁶⁶⁸ Vv. 8-12, *TP*, p. 405.

[...]
 [...] in quel momento le palpebre di Giona si sono chiuse⁶⁶⁹
 sono cadute in cenere gli occhi di vetro azzurro si sono infranti sul marmo
 sul tavolino variegato, liscio come l'Oceano minaccioso sulla sedia Thonet

Giona, simbolo di chi è stato inghiottito in una prigionia esistenziale dall'allegoria, e Melville, l'autore dell'allegoria per eccellenza, sono ridotti a un nome fisso e morto: la ricerca ossessiva dell'Essere conduce a un'allegoria statica, priva di respiro.

La terza sezione prosegue articolando un netto contrasto tra la realtà urbana di New York – evocata dal Chelsea Bar con i suoi tavoli di legno – e l'immagine di un prato attraversato da «allodole impazzite di luce» e da «uccelli migratori più robusti» che, se trattiene al guinzaglio, permetterebbero una fuga. A questa possibilità il poeta domanda «ma dove?», e risponde:

(non all'inseguimento dell'essere, o amico, ma di un po' di ossigeno,⁶⁷⁰
 che è come l'essere, dici subito tu, ma che tu sei matto, dico io,
 come si fa a dirle, certe cose, io preferisco volare via, io respirare,
 questo è tutto) (perché il respiro mi consente almeno di parlarti, e
 dirti o amata [...]
 [...] (perché tu amico, il tuo corpo l'hai cancellato...)).⁶⁷¹
 Quando ho finito di dire queste parentesi strappi la giacca a Giona
 strappi il cappello al Capitano e mi confermi: io
 credo nella Balena Bianca! [...]

In questo quadro simbolico, l'ossigeno – il respiro, la vita fisica – viene assunto come ciò che rende possibile il parlare e l'amare, e dunque come l'atto primario del *fare*. Porta respinge l'equivalenza proposta dall'amico, sottraendosi alla riduzione del vivente a categoria ontologica.

L'accusa rivolta all'interlocutore è esplicita: nella sua ricerca dell'Essere egli avrebbe cancellato il proprio corpo, fondamento attraverso cui, secondo Porta, l'esperienza quotidiana e concreta si intreccia al linguaggio. Nonostante ciò, l'amico conferma il proprio legame con l'allegoria ontologica, dichiarando la propria fiducia incrollabile nella «Balena Bianca».

Nella quarta sezione ricompare il tema dell'assenza, cardine della poetica di Ballerini, ma Porta lo riformula come una condizione di isolamento sterile:

*Amico, non ti vedo più ancora, sei scomparso*⁶⁷²
 in una noce in un concavo strumento musicale non visibile

⁶⁶⁹ Vv. 23-25, *TP*, p. 405.

⁶⁷⁰ Vv. 10-14, *TP*, pp. 405-6.

⁶⁷¹ Vv. 16-19, *TP*, p. 406.

⁶⁷² Vv. 1-4, *TP*, p. 407.

subsuono o soprasuono non si sa. *Didascalìa*: questa è
l'assenza; il tuo non è che un guscio, una nicchia

L'immagine del ritiro ontologico si configura come una chiusura progressivamente più contratta: dalla vasta pancia della balena delle sezioni precedenti si passa alla noce, al guscio e infine alla nicchia. Questa contrazione si riflette nei poli del percepibile, definiti dalla coppia subsuono/soprasuono, che individuano ciò che resta al di sotto o al di sopra della soglia dell'udibile; in tal modo l'amico scompare gradualmente da qualsiasi spazio percepibile. Ne emerge l'esito paradossale di una rarefazione estrema: l'assenza assoluta si converte in chiusura autoreferenziale, recidendo il rapporto con la materialità dell'esistenza. Porta approfondisce questa critica nei versi successivi, collegando il ritiro ontologico al fallimento di un ideale trasformativo:

e ci stai dentro con il tuo cucciolo d'uomo, bianco,⁶⁷³
candido, con i capelli finissimi castani lievitano nella luce,
tra le tue braccia non tieni l'uomo nuovo, contro
la tua volontà è la specie che continua.

L'ideale dell'Uomo Nuovo, o del Superuomo in senso nietzschiano, è evocato come promessa di rigenerazione radicale. Porta mostra però come la ricerca ontologica, fondata sulla dissoluzione della referenza, non conduca a un soggetto rinnovato: l'astrazione contemplativa si risolve in un'attesa improduttiva, incapace di incidere sulla vita.

Ne deriva che nemmeno il ritiro più estremo nel linguaggio può sospendere le leggi fondamentali della realtà fisica e della generazione. La vita – il fare – persiste oltre ogni tentativo di negazione; l'Essere astratto non può infrangere la continuità della specie né annullare la concretezza dell'esistenza. L'assenza assoluta, collocata fuori dal reale, non può dunque costituire una dimora del soggetto. La vita continua, imponendo alla parola poetica il confronto con una fisicità che l'astrazione non è in grado di elidere.

Nei due segmenti seguenti – il quinto e il sesto – Porta formula la più esplicita dichiarazione di intenti:

*l'essere, dico io, a farlo vivere fu una voce*⁶⁷⁴
la sua esistenza affidata alla pura oralità
in principio: *démone* funerario, nato dentro un ventre
come un figlio nuovo di fronte alla morte, amico, e tu
lo cacci fuori, adesso, con fiati senza musica, ma guardami
bene mentre ti parlo allo specchio, ti sembra tardi
ma non è vero questa è la notte delle resurrezioni,
l'essere è fame che segue subito dopo la nascita.

⁶⁷³ Vv. 5-8, *TP*, p. 407.

⁶⁷⁴ *TP*, pp. 407-8.

L'Essere è presentato non come una sostanza stabile o come un principio trascendente, ma come una voce, un elemento «affidato alla pura oralità», e dunque alla dimensione corporea e sonora del linguaggio. L'immagine del «démone funerario, nato dentro un ventre» lega l'Essere alla soglia nascita-morte, in un ciclo in cui l'origine non è mai astratta, bensì fisica, generativa. La «notte delle resurrezioni» non richiama una trascendenza metafisica, ma un incessante rinnovarsi del corpo vivo, e l'ultima dichiarazione – «l'essere è fame che segue subito dopo la nascita» – rovescia l'ontologia tradizionale in una fenomenologia del bisogno e dell'urgenza. L'Essere, per Porta, non è ciò che fonda il reale, ma ciò che spinge ad agire: un impulso materiale, una pressione vitale.

Il sesto segmento della sequenza porta questo discorso a un livello più esplicitamente polemico, incorniciando le posizioni teoriche degli amici in una scena che ne problematizza l'impianto idealistico. Il segmento si apre con una proposizione che sembra aderire alla tesi ontologica di Ballerini, secondo cui l'essere coincide con il dire, risiede nell'atto di nominare:

*quando la rosa è nominare la rosa*⁶⁷⁵
di nome rosa nasce una rosa nuova
nel cuore di New York in un piccolo corteo
e Manfredi e Piccarda e Luigi insieme a Nanni
(siamo alla Brooklyn Promenade, adesso) e
gli occhi come non guardassero
perché dentro è lo sguardo del giardino

Ma immediatamente Porta introduce uno scarto: «nasce una rosa nuova nel cuore di New York». La parola non è un evento precario, né un luogo di pura risonanza ontologica: è un atto produttivo, capace di generare realtà nuova, situata in un luogo concreto della modernità. La rosa che nasce a New York non è il segno dell'assoluto, ma l'effetto del linguaggio come azione.

La presenza di Ballerini e Cagnone è tematizzata attraverso l'accostamento con Manfredi e Piccarda, figure dantesche emblematiche di una postura contemplativa e di una pacificazione nella grazia. L'associazione, tutt'altro che elogiativa, funziona come dispositivo critico: Porta colloca tutti e quattro in un «piccolo corteo» sulla Brooklyn Promenade, un luogo di passaggio, di apertura e di esposizione al reale, ma li rappresenta come incapaci di guardare intorno a sé. I loro occhi «come non guardassero» perché «dentro è lo sguardo del giardino»: lo sguardo rivolto all'interiorità, al giardino inteso

⁶⁷⁵ Vv. 1-7, *TP*, p. 408.

come luogo metafisico del linguaggio, impedisce loro di vedere il mondo esterno. La contemplazione diventa così una forma di cecità etica e mimetica.

La seconda stanza prosegue la critica, sciogliendo ogni residuo di idealismo nella dichiarazione più radicale dell'intero poemetto:

Così li aspetto disteso sopra l'erba⁶⁷⁶
 sopra gli specchi ascolto parole di malizia
 «questo non mi serve» dico loro «le rose
 sono rose e i nomi nomi e io ho molta fame
 e voglio far l'amore, questa è legge...»
 e ridono di me; la mia poesia, continuo
 è un fare non è un essere, o l'essere,
 se proprio lo volete, per me è un fare...

Qui Porta espone la propria legge poetica: le rose non coincidono con il nome, e il nome non possiede alcun accesso privilegiato all'essenza delle cose⁶⁷⁷. In questi ultimi versi si può individuare, infatti, un'allusione al celebre aforisma di Gertrude Stein, nonché al nome della moglie Rosemary, elemento che sembrerebbe implicare un legame tra segno e realtà. La questione della rosa, evocata nel testo, si ricollega alla riflessione filosofico-linguistica sulla relazione tra il nome e l'oggetto che esso designa. Il celebre verso di Gertrude Stein, «A rose is a rose is a rose», tratto da *Sacred Emily* (1913), sottolinea come la ripetizione del nome non aggiunga nulla all'essenza della rosa stessa, ma ne rafforzi la presenza linguistica, trasformando il segno in un atto poetico autonomo. Umberto Eco, nel saggio *La struttura assente* (1968), analizza questa frase in relazione alla riflessione semiotica sulla funzione del linguaggio e sulla sua capacità di generare significato indipendentemente da un referente stabile. In modo analogo, il titolo del romanzo *Il nome della rosa* gioca ironicamente su questa tematica, suggerendo che il nome, una volta pronunciato, non preserva l'essenza dell'oggetto, ma si configura come un residuo di esso. Questa problematizzazione del rapporto tra nome e realtà trova un antecedente significativo in *Romeo and Juliet* di Shakespeare (II.2), dove Giulietta afferma: «That which we call a rose by any other name would smell as sweet», mettendo in discussione la stabilità referenziale del linguaggio. In questo contesto, il verso «le rose sono rose e i nomi nomi» si colloca all'interno di una tradizione che interroga criticamente il rapporto tra linguaggio e realtà, evidenziando la tensione tra il segno e il suo referente e suggerendo una riflessione sulla natura convenzionale e arbitraria della denominazione.

⁶⁷⁶ Vv. 11-8, *TP*, p. 408.

⁶⁷⁷ La poesia di Porta riflette fin dai suoi inizi sul rapporto tra parola e cosa, se già nel 1958, con l'ortonimo Leo Paolazzi, l'autore aveva pubblicato su «Documenti d'arte d'oggi» un testo poetico anepigrafo incentrato proprio su questo problema, il cui primo verso suona «Una parola vuol dire la cosa». Si veda a tal proposito il contributo di Federico Milone, *I novissimi nei «Documenti d'arte oggi» del MAC*, «Per leggere», 13, 24, 2013, pp. 71-86.

Il fare poesia *in re*⁶⁷⁸, come azione radicata nella concretezza del linguaggio e dell'esperienza, segna una netta distanza dalla tradizione metafisica che ha posto l'Essere al centro della verità. In Porta la poesia non rappresenta il mondo, ma si configura come esperienza fenomenologica e atto linguistico.

Questa prospettiva entra in tensione con ogni ontologia fondata sulla separazione tra ontico e ontologico: l'Essere non è un principio astratto o pre-linguistico, ma qualcosa che accade nella voce e nella parola poetica. Porta si oppone così sia a una concezione statica dell'Essere sia a ogni sottrazione del linguaggio poetico alla sua dimensione performativa⁶⁷⁹. Rispetto a Heidegger, l'Essere non precede il linguaggio, ma ne è l'esito: processo ed evento, costruzione che si realizza nel dire, vera e propria *ποίησις*⁶⁸⁰.

La sequenza si conclude con un segmento che esemplifica il rapporto parola-cosa, proponendo una visione dell'Essere come processo di morte e rinascita inscritta nel ritmo cosmico e biologico:

Biglietto di capodanno.⁶⁸¹

«le sotterranee lingue dell'autunno
fiamme dal sottosuolo
bruciano foglie e cenere
nutrono le gemme nuove
pronte al solstizio d'inverno
come il contadino del mito
un berretto di lana sulla testa
gioco con il fuoco
e piscio il mio vino nella terra»

Il Capodanno evocato da Porta non è un convenzionale momento di transizione, ma un punto di massima densità simbolica in cui si intrecciano cicli naturali, ritmi corporei e processi cosmologici. Le «sotterranee lingue dell'autunno», le «fiamme dal sottosuolo», le

⁶⁷⁸ L'espressione *in re* rinvia alla distinzione anceschiana *ante rem / in re / post rem* e alla concezione della poetica come sapere operativo. In Porta, già nei *Novissimi*, la poesia si configura come pratica che nasce nel contatto diretto con l'esperienza, rifiutando modelli astratti e forme preordinate.

⁶⁷⁹ Il riferimento in questo caso è chiaramente alla performance art, che Antonio Porta senza dubbio conosceva e seguiva, e che implica la presenza corporea dell'artista all'interno della società. Tale pratica artistica si distingue per l'enfasi sull'azione e sull'interazione diretta tra l'artista e il pubblico, ponendo al centro l'esperienza sensoriale e fisica come elementi fondamentali della creazione. Porta, attraverso la poesia oralizzata, sembra aderire a questo principio di corporeità, trasferendo l'atto poetico dalla pagina al corpo e alla voce, e collocando la sua produzione all'interno di un contesto dinamico.

⁶⁸⁰ In tal senso, si potrebbe individuare una possibile influenza dell'*action painting* della Scuola di New York (J. Pollock fra tutti, ma anche W. de Kooning, F. Kline e altri), che pone l'accento sull'atto creativo come gesto concreto, sperimentazione e azione, in cui l'artista proietta sé stesso. L'*action painting*, attraverso la tecnica del dripping e l'impiego energico e spontaneo del colore, rappresenta un processo privo di vincoli formali, simile all'idea di Porta di un linguaggio in costante evoluzione e ridefinizione, un flusso che si struttura nel corso dell'atto poetico stesso.

⁶⁸¹ *TP*, pp. 408-9.

«foglie» che diventano «cenere» e poi nutrimento per le «gemme nuove» articolano una temporalità non lineare: il passato bruciato non scompare, ma si trasforma in sostanza fertile. L'immagine rigenerativa del solstizio d'inverno – momento di massima oscurità che dà avvio alla rinascita della luce – risuona con la «notte delle resurrezioni» del segmento 5, riaffermando la continuità tra distruzione e generazione come principio essenziale dell'essere.

La figura del «contadino del mito» segna un punto di svolta nella parabola di *BDB*. In opposizione alla trascendenza contemplativa attribuita agli amici-poeti nella sezione precedente, egli incarna una soggettività che agisce e trasforma la materia senza mediazioni concettuali. Il poeta si identifica con questo archetipo che «gioca con il fuoco»: gesto arcaico e ambivalente, insieme creativo e pericoloso, che afferma il fare contro ogni rinuncia all'azione. Il contadino mitico è così l'antitesi del poeta nel guscio o del mistico del linguaggio: non osserva né contempla un giardino interiore, ma lavora la terra, manipola la materia e accetta il rischio insito in ogni trasformazione. La climax del testo – e dell'intero poemetto – culmina nell'ultimo verso, «e piscio il mio vino nella terra», che condensa il manifesto della poetica del *fare*. Restituire il vino alla terra, simbolo insieme culturale e corporeo, assume il valore di un rito di sacrificio e fertilizzazione: non degradazione, ma continuità materiale. Ciò che è stato elaborato dal corpo ritorna alla matrice primordiale, riattivando il ciclo. L'essenza del poeta non risiede in un linguaggio assoluto o in un nome che pretenda di custodire l'essere, ma nell'atto concreto e biologico attraverso cui il corpo si iscrive nel ritmo della natura.

Il poemetto si conclude dunque con una vera e propria cosmogonia in miniatura, un'apocalisse quotidiana dove la distruzione diviene principio generativo e la parola riconsegna alla materia ciò che ha elaborato. In questo ritorno del vino alla terra si compie la legge del corpo rivendicata da Porta: la poesia non è un luogo dell'Essere, ma un gesto che interviene nel mondo, lo modifica e si lascia modificare da esso. È in questa circolarità, nel continuo passaggio dal fuoco alla cenere, dalla cenere alla gemma, dal corpo alla terra, che la poesia trova il suo ritmo e il suo significato più profondo.

La centralità di *BDB* emerge anche dal modo in cui le due sezioni successive di *Invasioni* sviluppano i suoi nuclei tematici. *Come può un poeta essere amato?*³ adotta la forma del diario in versi, ancorata al quotidiano; *Invasioni*, eponima, riduce invece il testo a schegge brevissime, portando quei temi alla massima intensità. In questo quadro, la collocazione iniziale di *BDB* appare come una scelta programmatica: apre e orienta l'intero progetto poetico. Non è un caso che l'ipotesi originaria – che abbiamo letto nella lettera a Marco Forti – prevedesse proprio queste tre sezioni, segno della loro coesione interna.

4. *I tragitti genetici*

La pubblicazione del poemetto nel volume statunitense è inoltre corredata da una lettera introduttiva rivolta a Ballerini, redatta con testo inglese a fronte e non ripresa nella successiva edizione di *Invasioni*. La lettera chiarisce le circostanze e le motivazioni che portarono alla stesura del poemetto. Se ne riporta di seguito il testo integrale in italiano:

Roma, 3.1.1981

Caro Luigi,

Qualche mese fa qualcuno mi ha scritto dal Canada per chiedermi delle poesie sulle balene, per contribuire a salvarle dallo sterminio. Ho scritto così le prime due poesie di questa serie intitolata *Balene delfini bambini* che ho sentito il bisogno di dedicare a te, e con te, a New York. Poi è arrivato l'invito della OOLP per il libro sul tema "Ontologia e referenza nella poesia italiana contemporanea", e ho cominciato a scrivere poesie su questo argomento, sul grande tema dell'essere e del linguaggio. Rileggendo le prime due poesie di *Balene delfini bambini* mi sono accorto di volerne scrivere una terza, sempre immaginando di parlare con te, a un tavolo immaginario di una città immaginaria che si chiama New York. Scritta questa terza poesia ho cominciato a lavorare sugli appunti di quelle poesie che intendevo dedicare all'essere e mi sono reso conto che era questo il tema, fin dall'inizio, e che le balene da salvare non c'entravano quasi nulla. Per questo ti faccio dire: "Io credo alla Balena Bianca." Tu credi all'Essere? È dunque una questione di Fede? Non so. So, ora, che con queste poesie ho cercato di parlarne, di parlatene, di contribuire al libro che tu hai pensato: perché io credo al fare, credo al linguaggio. Preferisco tenere la teoria dentro al fare: è il mio mestiere. Un amico poeta mi ha detto "Sei oscuro", a me sembra di essere chiaro. Ti prego di utilizzare questa mia lettera di accompagnamento al poemetto *Balene delfini bambini* come presentazione: saranno i nostri lettori a capire o a non capire. Io di più non posso dire.

Ti abbraccio, tuo

Si assiste, dunque, a una progressiva confluenza di due progetti inizialmente distinti, il cui avvicinamento risulta, a posteriori, motivato da una coerente continuità tematica. Da questa fusione nasce un evidente spostamento dall'occasione contingente della scrittura verso un'elaborazione poetica più consapevole e strutturata.

Se confrontiamo le dichiarazioni della lettera con le carte che conosciamo, possiamo confermare quanto affermato da Porta. L'analisi delle testimonianze manoscritte e dattiloscritte permette infatti di ricostruire con una certa precisione la sequenza compositiva dei testi, specialmente per quanto riguarda i primi cinque brani della sezione⁶⁸²: procedendo in ordine cronologico, disponiamo di due redazioni dattiloscritte per ciascuno dei primi due segmenti⁶⁸³, BDB1d e BDB1c; due redazioni dattiloscritte per

⁶⁸² Si parla dei primi cinque testi che nella stampa saranno inseriti in questo ordine. Al termine del contributo si fornisce apparato genetico relativo a ciascuno dei sette segmenti apparsi a stampa.

⁶⁸³ Il primo e il secondo testo sono considerati congiuntamente in entrambe le redazioni disponibili, poiché l'analisi delle carte e delle tipologie di inchiostro impiegate suggerisce che siano stati vergati nel medesimo

il terzo testo, BDB1f e BDB1e, c. 1; una redazione autogr. del quarto, BDB1g; e una stesura autogr. del quinto segmento, BDB1a. Tali documenti si trovano tutti all'interno della sotto-cartellina bianca con banda blu (BDB1a) nel faldone contenente i materiali di *Passi Passaggi*.

I primi due segmenti risultano datati, rispettivamente, «22 agosto 1980» e «23 agosto 1980» sin dalla prima redazione dattiloscritta (BDB1d).

Il ds. con la prima sezione della sequenza (*caro, vecchio, giovanissimo, Melville*, BDB1d, c. 1)⁶⁸⁴ presenta interventi ms. autogr. che, nella maggior parte dei casi, permarranno, attraverso le redazioni, a stampa. Si tratta, comunque, di una redazione già significativamente vicina a quella definitiva: i primi 14 versi (su un totale di 31), se si tiene conto delle varianti mss., corrispondono esattamente a quelli che compariranno a stampa.

Su questo primo ds., accanto alla data ds. del «22 agosto 1980», sul margine superiore destro c'è la dedica dattiloscritta «a Luigi Ballerini, New York». A sinistra, al fianco della data, manoscritti con la stessa penna blu utilizzata per le correzioni, si trovano la firma, il titolo in lettere maiuscole e sottolineato «BALENE DELFINI BAMBINI», e il numero «1», a indicare la posizione del componimento nella sequenza poemale.

Il secondo segmento in questa prima redazione (*siamo scesi insieme al Chelsea Bar*, ds., BDB1d, c. 2) si presenta in una forma più pulita rispetto al primo, con un'unica variante autogr. a penna blu. Tuttavia, soprattutto nella seconda parte, (vv. 11-28), il testo si discosta maggiormente dalla stampa. La data, riportata in alto a destra, è ds., così come il numero «2» sul margine superiore sinistro.

Nella seconda redazione ds. del primo segmento (BDB1c, c. 1) Porta trascrive a macchina alcuni degli interventi apportati nella prima redazione (BDB1d, c. 1): il titolo e le varianti dei primi due versi. Successivamente, riproduce le modifiche manoscritte della prima redazione con penna nera. Il testo poetico rimane dunque invariato rispetto alla versione precedente. Le principali variazioni riguardano la dedica, in cui il cognome Ballerini viene espunto lasciando solo «A Luigi, New York»; e la posizione della data, che viene cerchiata e spostata a fine testo, sul margine destro, tramite una freccia. Sotto il titolo dattiloscritto, inoltre, compare una cassatura manoscritta che rende poco leggibile una probabile ipotesi di titolazione autografa, con gli elementi del titolo in ordine diverso: «Bambini delfini balene».

Nella seconda redazione del secondo segmento (BDB1c, c. 2) si osserva un procedimento analogo: il testo rimane invariato, Porta ricopia l'unica variante ms. a penna nera, e interviene sulla data, cerchiandola e spostandola con una freccia nel margine inferiore destro.

momento (prima redazione qui considerata), e successivamente rielaborati, sempre insieme (nella seconda redazione considerata).

⁶⁸⁴ Si riporta l'incipit dei brani per chiarezza, in quanto la numerazione, pur presente fin da subito, cambierà nel corso delle redazioni.

Il fatto che la prima redazione (BDB1d) sia su carta velina suggerisce la possibile esistenza di stesure precedenti, che non ci sono giunte. Sia nella prima (BDB1d) che nella seconda redazione (BDB1c), al primo segmento viene aggiunto il numero «1» a penna, mentre il secondo presenta già il numero 2 dattiloscritto. Questo elemento suggerirebbe che, inizialmente, la numerazione non fosse intesa come progressiva, ma piuttosto come un semplice segno di separazione tra i due segmenti, cioè come una numerazione interna al componimento, diviso in due tempi, soprattutto considerando che il primo testo occupa l'intera pagina. Solo in un secondo momento sarebbe intervenuta l'idea di una numerazione sequenziale, estesa a tutta la sezione, volta a stabilire una struttura, appunto, progressiva.

La prima redazione del terzo segmento (*se vedi un gruppetto di uccelli migratori*, ds., BDB1f) presenta una data significativamente distante rispetto ai primi due: «21.12.1980». Il progetto viene dunque abbandonato e poi ripreso dopo un intervallo di diversi mesi. Tuttavia, è evidente che la sezione sia stata concepita in continuità con le due di agosto, poiché già in questa fase reca il titolo «Balene delfini bambini» e il numero «3» dattiloscritti, segno di una ponderata collocazione nella sequenza. Questa prima redazione, vergata su carta velina (il che anche in questo caso potrebbe suggerire l'esistenza di versioni precedenti non pervenute) si presenta del tutto priva di interventi manoscritti, e riporta solo alcune varianti dattiloscritte. Il testo, tuttavia, è ancora molto distante dalla stampa.

Nella seconda redazione ds. conservata (BDB1e, c. 1), Porta introduce diverse varianti manoscritte a penna nera, operando un primo affinamento del testo, che tuttavia non raggiunge ancora la forma definitiva. Anche in questo caso, la data viene cerchiata e spostata a fine sezione, il che lascia supporre che tale operazione sia stata eseguita contestualmente alla revisione delle prime due: lo confermerebbe l'uso dell'inchiostro nero in tutti e tre i casi.

Del quarto e del quinto segmento, come precedentemente accennato, si conserva, per ciascuno, una redazione autografa (rispettivamente BDB1g e BDB1a). Tale circostanza potrebbe essere spiegata dal fatto che queste sezioni nacquero inizialmente come appunti sul tema dell'essere, per poi essere rielaborati in chiave 'poetica' successivamente, come suggerito dallo stesso Porta nella lettera introduttiva.

Più nel dettaglio, il quarto segmento (*Amico, non ti vedo più ancora*, autogr. a penna nera, BDB1g) appare già in una forma strutturata e organizzata: presenta una data («31.12.1980»), un titolo («All'essere ontologico»); e, a fianco ad esso, il numero «4», che indica chiaramente la volontà dell'autore di includerlo nella sequenza di BDB. Come già accennato, l'incipit mostra inoltre un elemento significativo: il segmento si apre con «Luigi», poi cassato e sostituito con «Amico». La variante trova un riscontro nel v. 11 della terza sezione, seconda redazione (BDB1e, c. 1), dove si verifica un'analoga sostituzione, a ulteriore conferma della coerenza del processo di revisione. Questa

redazione manoscritta del quarto segmento, tuttavia, risulta ancora significativamente distante dalla stampa, cui approderà dopo un'ampia opera di revisione, implicante una notevole riduzione del testo.

Il quinto segmento (*l'essere, dico io, a farlo vivere*, autogr. a penna blu, con interventi a penna nera, BDB1e, c. 4) è vergato su *v* e *r* della coperta della cartellina bianca a banda blu contenente tutte le carte prese in esame sinora e risulta di difficile interpretazione. Anche in questo caso, la sezione reca una data («31.12.80») e un titolo («L'essere»); manca invece il numero progressivo che inserirebbe esplicitamente il segmento nella sequenza poemale. Tuttavia, un elemento di continuità con le sezioni precedenti è costituito dall'apostrofe, all'interno del testo, che originariamente era rivolta a «Luigi» e che, in un intervento successivo a penna nera, viene modificata in «amico», esattamente come nel quarto e nel terzo segmento.

Ciò che si conserva, dunque, non corrisponde agli appunti cui fa riferimento Antonio Porta nella lettera, bensì a una loro rielaborazione già avanzata, in cui emergono elementi che consentono di verificare come questi due segmenti fossero, in questo stadio, già concepiti come parte di una sequenza poematica e sottoposti a una revisione orientata alla coesione macrotestuale. In particolare, l'eliminazione del cognome «Ballerini» nella seconda redazione della prima sezione (BDB1c, c. 1) e, successivamente, la sostituzione dell'apostrofe diretta a «Luigi» con il più generico «amico», nella terza (BDB1e, c. 1), quarta (BDB1g), e quinta (BDB1a), indicano una tendenza generale della sequenza a rendere anonimo il destinatario. Questo processo trova ulteriore conferma nella stampa, in cui scomparirà anche la dedica iniziale.

Una volta completata la composizione e la revisione degli ultimi due segmenti manoscritti, Porta procede alla loro trascrizione in forma dattiloscritta, con qualche variante, e con un ulteriore passaggio: oltre a ricopiare i due già elaborati, l'autore ne aggiunge tre, numerando l'intera sequenza; lo attestano 5 cc. dss. numerate progressivamente dal 4 all'8, che si considerano insieme poiché presentano la stessa tipologia di carta e la stessa misura, unica nella cartellina, di 280x220 mm. A queste 5 cc. ne viene anticipata una, diversa per tipologia di carta e misura, che corrisponde alla finora considerata come seconda redazione del terzo segmento (*se vedi un gruppetto di uccelli migratori*)⁶⁸⁵.

La composizione dei nuovi segmenti comporta, in prima battuta, una revisione dei precedenti: uno dei tre, *labbra sulle labbra*, viene numerato come quarto; *Amico, non ti vedo più ancora* è quinto; e *l'essere, dico io, a farlo vivere*, scritto su *v* e *r* della cartellina, sesto; seguono il settimo, *quando la rosa è nominare la rosa* e l'ottavo, *Biglietto di capodanno*.⁶⁸⁶

⁶⁸⁵ L'unità così costruita si identifica in BDB1e.

⁶⁸⁶ Da questo momento si segue dunque questa nuova numerazione per riferirsi ai testi.

L'aggiunta del nuovo segmento numerato come quarto, datato «3.1.1981», comporta un'ulteriore modifica, significativa nel sistema di datazione. Infatti, le sezioni che in precedenza erano state datate «31.12.1980» nei manoscritti – quelle ora numerate quinta (*Amico, non ti vedo più ancora*) e sesta (*L'essere, dico io, a farlo vivere*) – nella trascrizione dattiloscritta vengono riportate al «3.1.1981». Questo risulta un fatto anomalo rispetto alla prassi di Porta, che solitamente mantiene la data originale di composizione e, al massimo, ne aggiunge un'altra per indicare un arco cronologico di elaborazione. È plausibile che Porta abbia operato questa modifica per mantenere una coerenza cronologica interna alla sequenza del poemetto. Anche gli ultimi due segmenti, il settimo e l'ottavo, portano la data del «3.1.1981».

Le 6 cc. ds. (BDB1e), comunque, si presentano sostanzialmente pulite, prive di interventi autografi significativi, fatta eccezione per il terzo segmento della sequenza, già considerato. Una volta ultimata la stesura degli otto segmenti, Porta li trascrive consecutivamente (ricopiando dunque le versioni di BDB1c, e BDB1e) in un unico nucleo ds. di 7 cc. graffate tra loro: ognuno nell'ultima redazione e numerati progressivamente. In questa fase, che assumiamo essere una prima redazione della sequenza (BDB1b), i testi, soggetti a pochi ritocchi marginali, appaiono ancora distanti dalla stampa.

La prova che Porta considerasse, in un primo momento, questa (BDB1b) come la redazione ultima è fornita dalla sua traduzione in inglese per *The Favorite Malice* (BDB2), dove i testi sarebbero comparsi in italiano con traduzione inglese a fronte. Forniamo un esempio mettendo a confronto: il quinto segmento della prima redazione in italiano (*amico, non ti vedo più ancora*, BDB1b, c. 5) con il quinto della prima traduzione in inglese (BDB2, c. 6); quindi il quarto segmento della stampa⁶⁸⁷, (*Amico, non ti vedo più ancora*, S) con il corrispondente inglese di *The Favorite Malice* (Y)⁶⁸⁸:

5. (BDB1b) amico, non ti vedo più ancora, sei scomparso in una noce in un concavo strumento musicale non visibile subsuono o soprasuono non si sa, questa è l'idea dell'essere, l'assenza, scusami, io sono didattico, pedante, il tuo non è che un guscio è una nicchia, in senso ecologico, naturalmente, New York, e ci stai dentro con il tuo cucciolo d'uomo, bianco,	5. (BDB2) I can't see you anymore my friend you've disappeared into a walnut an invisible concave musical instrument subsonic or supersonic just isn't clear that's the essence of being, absence – forgive me if I'm didactic, a pedant yours is not a shell but a nook in ontological sense, New York of course, and you're inside whit your man pup, snow/white,
--	---

⁶⁸⁷ Infatti il segmento *labbra sulle labbra*, inserito come quarto, verrà espunto nella redazione finale.

⁶⁸⁸ D'ora in poi si assimilino i testi italiani delle redazioni Y e S poiché risultano, come si diceva, differenziati da varianti minime.

candido, con i capelli finissimi che volano nella tua luce, non sei un angelo, tra le tue braccia non tieni l'uomo nuovo, contro la tua volontà, semplicemente, la specie continua la sua legge e le parole, le mie, come le tue che non pronunci, svelano il segreto di Pulcinella, guarda la mia veste candida come il tuo volto la mia maschera di cuoio nero e rispondimi: dentro chi parla? o come dice un grande clown: chi chiacchiera? 3.1.1981	with very fine hair flying in your light you are no angel, you're not holding tight in your arms the new man, against your will the species simply continues its laws and words, mine and yours which you do not pronounce, they unveil the secret of Punch, look at my clothing as white as your face my mask of black hide and answer me this: who's talking inside? Or as great clown says: who's chattering? 3.1.1981
4. (S)⁶⁸⁹ Amico, non ti vedo più ancora, sei scomparso in una noce in un concavo strumento musicale non visibile subsuono o soprasuono non si sa. <i>Didascalia</i>: questa è l'assenza; il tuo non è che un guscio, una nicchia e ci stai dentro con il tuo cucciolo d'uomo, bianco, candido, con i capelli finissimi castani lievitano nella luce, tra le tue braccia non tieni l'uomo nuovo, contro la tua volontà è la specie che continua. 3.1.1981	4. (Y)⁶⁹⁰ friend, I still can't see you anymore, you've vanished in a walnut in an invisible musical instrument subsonic or supersonic, it just isn't clear. <i>Caption</i>: that is absence; yours is but a shell, it's a nook and you're inside it whit your pup of a man, white, snow-white, whit very fine brown hair rises in the light, you don't hold in your arms the new man, against your will the species continues. 3.1.1981

Non è possibile stabilire con certezza chi abbia tradotto il testo della prima versione che si possiede (BDB2), poiché tale traduzione si presenta dattiloscritta, con un'unica variante ms. che non sembra riconducibile alla grafia di Antonio Porta. Tuttavia, sappiamo che i primi due segmenti della sequenza *BDB* vennero anticipati, in inglese, nella forma della prima versione (BDB2), in un altro libro, pubblicato nel gennaio 1983 in Canada, *Whales*:

⁶⁸⁹ *TP*, p. 407.

⁶⁹⁰ *The Favorite Malice*, cit., p. 287.

a *Celebration*⁶⁹¹. Questa potrebbe essere la sede in cui furono pubblicati i due segmenti per l'anonimo canadese citato nella lettera. Inoltre, a chiusura del secondo segmento compare l'indicazione: «Translated from Italian by Rosemary Liedl»⁶⁹², che suggerisce un possibile coinvolgimento della moglie anglofona nella traduzione di tutto il testo.

È certo comunque che, in un periodo non meglio determinabile, compreso tra il gennaio e il settembre del 1983, si sia svolto un significativo processo di revisione della prima versione italiana (BDB1b) e, di conseguenza, della relativa traduzione (BDB2). L'evoluzione testuale è documentabile attraverso le carte conservate nel faldone della raccolta *Invasioni*⁶⁹³, in cui viene riportato il testo ds. identico alla prima versione presa in esame finora (BDB1b), e vengono applicate varianti mss. autogr. a penna blu. In questa fase si hanno dunque due dattiloscritti identici⁶⁹⁴: il primo (BDB1b), privo di interventi autogr.; il secondo, invece, recante diverse correzioni mss., BDB5.

Prima di procedere all'analisi, conviene riepilogare sinteticamente le diverse redazioni disponibili per ciascun segmento, seguendo l'ordine stabilito nell'edizione a stampa (e lasciando pertanto privo di numerazione il brano *labbra sulle labbra*).

Si ricordi che con BDB1 si indica un primo raggruppamento di testi, composto da: *se vedi un gruppo di uccelli migratori; labbra sulle labbra; Amico, non ti vedo più ancora; l'essere, dico io, a farlo vivere; quando la rosa è nominare la rosa; Biglietto di capodanno*. BDB1b, invece, designa la prima redazione di BDB pervenutaci in pulito, ricopiata su BDB5, che presenta varianti mss. autogr. a penna blu, e successivamente fissata nell'edizione di *The Favorite Malice* (Y) e quindi nella versione a stampa (S).

⁶⁹¹ *Whales: a Celebration*, edited by Greg Gatenby, Toronto, Prentice Hall, 1983, p. 95. Le sedi editoriali che conosciamo in cui il poemetto, parziale o per intero compare, sono in tutto quattro qui di seguito ricordate per comodità: la prima, *Whales: a Celebration*, edited by Greg Gatenby, Toronto, Prentice Hall, 1983, appunto; *The Favorite Malice: Ontology and Reference in Contemporary Italian Poetry*, edited and translated by Thomas J. Harrison, New York, Out of London Press, 1983; Antonio Porta, *Invasioni (1980-1983)*, Milano, Mondadori, 1984; Antonio Porta, *Invasions and Other Poems*, edited by Paul Vangelisti with translations by Anthony Baldry, Pasquale Verdicchio & Paul Vangelisti, and an afterword by Peter Carravetta, San Francisco, Los Angeles, The Red Hill Press, 1986, quarta sede in cui compare per intero con testo inglese a fronte.

⁶⁹² *Whales: a Celebration*, cit., p. 95.

⁶⁹³ Non è chiaro il motivo per cui una parte dei materiali, in particolare quelli con una redazione ancora distante dalla stampa, sia stata collocata nel faldone di *Passi Passaggi*, raccolta pubblicata poco prima di *Invasioni*. Non è plausibile, infatti, che Porta intendesse includere questa sequenza in *Passi Passaggi*, dal momento che il volume esce per Mondadori nel gennaio 1980, mentre i primi due testi di *Balene delfini bambini* risultano composti, come si è visto, nell'agosto dello stesso anno.

⁶⁹⁴ Precisamente si hanno tre ds. identici, poiché di BDB1b viene fatta un'ulteriore fotocopia, su cui non vengono apportati interventi autogr., identificabile in BDB3 e trascurabile in questa sede.

1° e 2° segmento (<i>caro, vecchio, giovanissimo Melville; siamo scesi insieme al Chelsea Bar</i>)	BDB1d Prima redazione ds.	BDB1c Seconda redazione ds.		BDB1b BDB5	Y	S
3° segmento (<i>se vedi un gruppo di uccelli migratori</i>)	BDB1f Prima redazione ds.		BDB1e	BDB1b BDB5	Y	S
Segmento espunto (<i>labbra sulle labbra</i>)			BDB1e	BDB1b BDB5		
4° segmento (<i>Amico, non ti vedo più ancora</i>)	BDB1g Prima redazione ms.		BDB1e	BDB1b BDB5	Y	S
5° segmento (<i>l'essere, dico io, a farlo vivere</i>)	BDB1a Prima redazione ms.		BDB1e	BDB1b BDB5	Y	S
6° segmento (<i>quando la rosa è nominare la rosa</i>)			BDB1e	BDB1b BDB5	Y	S
7° segmento (<i>Biglietto di capodanno:</i>)			BDB1e	BDB1b BDB5	Y	S

Le varianti introdotte nei singoli segmenti – lessicali, metriche e d'interpunzione, talvolta minime – sono numerose, e non è possibile esaminarle tutte in questa sede. È quindi preferibile concentrarsi sulle linee di trasformazione più significative, che riguardano in particolare la redazione BDB5 e sembrano orientate a rendere il poemetto più performativo e teatralizzabile, più vicino a una scansione orale dei materiali.

Un aspetto rilevante è la progressiva sistematizzazione delle parentetiche nelle prime tre sezioni – intesa non come introduzione di nuovi incisi, ma come regolarizzazione grafica di porzioni di testo già presenti. Già nella prima versione del primo segmento (*caro, vecchio, giovanissimo Melville*; BDB1d) compaiono alcune parentesi che rimarranno sostanzialmente invariate nelle redazioni successive:

quelli che mangino i delfini e si fanno le mutande di balena⁶⁹⁵
(non lo avevo mai sentito) [...]
(per abitudine non trascivo le bestemmie) non ci sono più⁶⁹⁶
né io né le balene (forse comincio a capirlo un po' di più)

⁶⁹⁵ VV. 11-12, *TP*, p. 403.

⁶⁹⁶ VV. 18-19, *TP*, p. 403.

Nella redazione BDB1b viene invece introdotta a penna blu una nuova parentetica al v. 14:

quanti anni hai? Questo è il punto, risponde: non lo so
ma una cosa la so di sicuro (lo ascolto cercandogli gli occhi)

Nel sistema enunciativo dei primi segmenti di *BDB*, Porta adotta un discorso diretto non segnato: la voce dell'interlocutore entra nel corpo della voce poetica senza alcuna soglia grafica, e proprio questa continuità prosodica permette al dialogo di apparire immerso, naturale, quasi parlato in tempo reale. Un esempio proprio dai versi centrali (8-15) di questo primo brano:

ma il mio amico quando parla ha il fiato che si condensa
nel ventre della balena e mi dice: stai attento! non tutti
i pesci sono buoni ma gli uomini sono peggiori
quelli mangiano anche i delfini e si fanno le mutande di balena
(non lo avevo mai sentito) ma sì, aggiunge, le guepières
(che non si usano più) allora gli chiedo: ma tu
quanti anni hai? questo è il punto, mi risponde, non lo so
ma una cosa la so di sicuro (lo ascolto cercandogli gli occhi)
comincerò a contare gli anni quando uscirò dal ventre della balena,

L'assenza di virgolette non produce però indistinzione, perché sono le parentetiche a fissare i punti di densità percettiva e cognitiva che scandiscono il flusso del dettato. Già nelle prime due redazioni (BDB1d e BDB1c) esse compaiono come elementi strutturali, e funzionano come deviazioni minime della linearità sintattica: spostano lo sguardo, registrano una micro-consapevolezza, precisano un gesto o una postura, modulano il ritmo del discorso. La loro presenza fa sì che l'oralità del testo non si dissolva in un continuum opaco, ma venga continuamente regolata, come se la coscienza stessa intervenisse a dirigere la scena dall'interno.

È precisamente su questo punto che diventa significativo il caso dell'inciso «(lo ascolto cercandogli gli occhi)»: nelle prime due redazioni, si è detto, è già presente come contenuto, ma non è ancora marcato graficamente dalle parentetiche. La fase finale della scrittura porta allo scoperto un meccanismo che nelle stesure precedenti era già attivo ma non ancora reso visibile: la parentesi trasforma un lieve scarto di percezione, avvertito nella voce, in un elemento riconoscibile del sistema grafico del testo. Il verso registra un gesto – cercare gli occhi dell'altro mentre gli si presta ascolto – e la scelta di segnalarlo con le parentesi indica che quel gesto dev'essere percepito come parte del dispositivo scenico, non come una semplice inflessione psicologica. In questo modo l'inciso si armonizza alle altre parentetiche che strutturano il testo fin dall'inizio: entra a far parte

di una rete coerente di segnali che distinguono piani cognitivi e percettivi, senza spezzare la continuità del discorso diretto.

L'effetto che si crea è duplice: da un lato, la parentetica esplicita il processo mentale («lo ascolto»), dall'altro registra un gesto fisico («cercandogli gli occhi») che permette al lettore di visualizzare la relazione tra i due personaggi con una nitidezza quasi cinematografica, teatrale. Il dialogo resta non segmentato, continuo, ma la scena si organizza grazie a una serie di microsegnali che funzionano insieme come un sistema di regia interna.

L'effetto complessivo, allora, non è quello di un semplice dialogo raccontato e trascritto, ma di una voce che narra e vive la scena simultaneamente, e che utilizza le parentesi come strumenti per orientare lo sguardo del lettore dentro la complessità di questa simultaneità. Il discorso diretto non segnato immerge, le parentetiche articolano; la voce parla, ma anche osserva mentre parla; la scena si svolge, ma nello stesso tempo si monta.

Ancora più evidente è la sistematizzazione che Porta introduce in BDB5 rispetto alla prima versione del secondo segmento (*siamo scesi insieme al Chelsea bar*, BDB1d). Anche qui alcune parentesi compaiono già nella prima redazione e restano immutate:

*siamo scesi insieme al Chelsea bar (18a angolo 7a, adesso ricordo bene)*⁶⁹⁷

Ai vv.14-23⁶⁹⁸, invece, in BDB1d era presente un'unica lunga parentetica in blocco:

(sai, mi ha detto qualcuno, a Norfolk, credo, che li ha visti
galleggiare come spugne di salvataggio: lui si è salvato, ci è rimasto
aggrappato tre giorni e tre notti, più o meno, finché un elicottero ...
c'era qualcun altro disposto a credermi, sì e no, come al solito
serviva per bere un po' di più, la trentasettesima birra, un po'
come noi quando abbiamo deciso di diventare i cacciatori dei cacciatori,
senza sapere che fare non siamo fratelli degli assassini o invece
lo siamo?) in quel momento le palpebre di Giona si sono chiuse

In BDB5, questa lunga sezione viene scissa e regolarizzata graficamente in due parentesi distinte, secondo interventi autogr. a penna blu. Questa redazione non coincide ancora con la versione a stampa (dove Porta riorganizza la versificazione e introduce alcune varianti lessicali), ma questa suddivisione in due blocchi parentetici rimane invariata:

⁶⁹⁷ V. 1, TP, p. 404.

⁶⁹⁸ La versificazione subisce modifiche nel corso delle diverse redazioni, verosimilmente allo scopo di costruire quel sistema metrico in cui, come osserva Alessandro Terreni, *La scelta della voce*, cit., pp. 159-66, convivono un'isocronia di tipo parlato – fondata su quattro accenti principali – e una ripresa dell'esametro barbaro carducciano. Tale configurazione metrica mira a generare un ritmo complessivo di natura quasi epico-organismica, aderente al respiro biologico che sostiene la voce poetica.

(sai, mi ha detto qualcuno, a Norfolk, credo, che li ha visti galleggiare come sugheri di salvataggio: lui si è salvato, ci è rimasto aggrappato tre giorni e tre notti, finché un elicottero ...)
 (c'era qualcun altro disposto a credermi, sì e no, come al solito serviva per bere un po' di più, la trentasettesima birra, un po' come noi quando abbiamo deciso di fare i cacciatori dei cacciatori, senza sapere come fare; non siamo fratelli degli assassini o invece lo siamo?) in quel momento le palpebre di Giona si sono chiuse

La lunga parentesi compatta della redazione BDB1d è già, *in nuce*, un dispositivo complesso: contiene un racconto riferito con elementi di ricordo incerto, un'autoriflessione e una domanda che presupporrebbe un giudizio. Nella sua forma originaria, però, questo materiale resta immerso in un unico blocco, come se fosse percepito tutto insieme, senza distinzione tra i due piani di coscienza che lo compongono.

La scissione operata in BDB5 rende invece evidente che si tratta di due movimenti discorsivi diversi, con due intensità e due orientamenti cognitivi differenti. La prima parentesi registra un ricordo altrui; la seconda, invece, registra il momento in cui il narratore valuta la credibilità di ciò che sta ascoltando e lo iscrive nella propria esperienza. La separazione grafica produce dunque un effetto di articolazione enunciativa: porta allo scoperto la divisione interna della coscienza, i suoi piani simultanei, e li rende visibili attraverso la tipografia.

Questa operazione, inoltre, ha un effetto scenico: distingue non solo due piani mentali, ma due tempi della scena. Nella versione BDB1d il discorso parentetico era percepito come un'unica lunga deviazione. In BDB5, invece, il lettore assiste a una doppia modulazione dello sguardo: un primo scarto verso il ricordo riferito e un secondo scarto verso l'autoriflessione critica. È come se il narratore parlasse, ricordasse e giudicasse nello stesso momento, e la revisione mettesse in trasparenza questo intreccio, rendendo la scena più controllata, più leggibile, ma anche più mobile.

La sistematizzazione investe poi l'ultimo verso, dove Porta introduce una parentetica *ex novo*:

(ma tu ci credi sul serio, voglio dire, che la vita continua?)

Questo intervento non è un'aggiunta marginale: esso modifica la funzione enunciativa del passo, trasformando quello che in BDB1d appariva come un dubbio inscritto nel flusso discorsivo in un inciso autonomo, esplicitamente marcato come appartenenza a un livello interiore dell'enunciazione, collocato in una dimensione mentale, separata e sospesa rispetto all'azione rappresentata:

un attacco di tosse le lacrime agli occhi abbiamo ripetuto all'unisono⁶⁹⁹
 la stessa domanda l'un l'altro a bocca aperta come in attesa di parola
 (ma tu ci credi sul serio, voglio dire, che la vita continua?)

L'inciso tra parentesi segnala l'emergere di una voce interiore non pronunciata ma condivisa, resa percepibile al lettore attraverso la marcatura grafica. La parentetica interviene così a colmare la sospensione della parola generata dallo stupore della scena, configurandosi come articolazione di un pensiero che, pur restando inespresso nel dialogo, appartiene al regime enunciativo del testo e risulta, per i due protagonisti, immediatamente comprensibile senza essere verbalizzato.

Sul terzo segmento Porta effettua ampia opera di revisione, su tutti i piani: già in BDB1e compaiono molte varianti, perlopiù lessicali, recepite integralmente in BDB5, dove la revisione riguarda soprattutto le parentetiche, che in questo caso vengono aggiunte. L'unica parentesi già presente cambia in modo significativo di funzione. In BDB1e si legge:

Le rondini di un affresco del Veronese? Maser, provincia di Treviso,
 me lo ha raccontato (o lo ha scritto) un poeta italiano alto di statura

In BDB1b, ds. senza interventi autogr., la stessa porzione testuale assume la seguente forma:

La rondine di un affresco (Paolo Veronese, Maser, provincia di Treviso
 me lo ha raccontato, o lo ha scritto, un poeta italiano piuttosto alto di statura)

Le varianti manoscritte in BDB5 mirano soprattutto all'eliminazione del dato del ricordo: la parentesi viene chiusa subito dopo «Treviso», con conseguente cassatura dell'intero verso successivo. Nella versione a stampa Porta conserva dunque, tra parentesi, il solo riferimento visivo, trattenendo unicamente ciò che risulta necessario alla scena. Tale procedimento acquista pieno significato se messo in relazione sia con le variazioni sinora osservate, sia con quelle che il poeta introduce nei versi successivi, dai vv. centrali del testo fino alla fine. Si confrontino dunque queste tre versioni:

BDB1b
questo non si sa, non alla ricerca dell'essere, o amico, ma di un po' di ossigeno, che è come l'essere, dici tu, tu che sei matto, dico io, come si fa a dire certe cose, io preferisco volare via, respirare questo è il tutto, perché il respiro mi consente almeno di parlarti, o amata, e dirti, come soltanto nel momento di sentirmi degno d'amore ho creduto,

⁶⁹⁹ Vv. 27-29, *TP*, p. 406.

ho potuto dirti... capisci quello che ho potuto dire, no, non lo capisci, questo è l'abisso che ci divide, tu, amico, il tuo corpo (non perché è una moda, lo sai bene) lo hai cancellato. Quando finisco di dire queste cose sei di cera, strappi la giacca a Giona, togli il cappello a Melville e confermi, solenne: io credo nella Balena Bianca! c'è un vento troppo forte per uscire, e sotto il tavolo, sul legno del pavimento, dobbiamo passare la morte.

BDB5

(non alla ricerca dell'essere, o amico, ma di un po' di ossigeno, che è come l'essere, dici tu, tu che sei matto, dico io, come si fa a dire, certe cose, io preferisco volare via, respirare, questo è il tutto) (perché il respiro mi consente di parlarti, o amata, e dirti come soltanto nel momento di sentirmi degno d'amore ho creduto, ho potuto dirti...) capisci quello che ho potuto dire, no, non lo capisci poiché tu, amico, il tuo corpo lo hai cancellato. Quando finisco di dire queste parentesi sei diventato di cera, strappi la giacca a Giona strappi il cappello al Capitano e confermi, solenne: io credo nella Balena Bianca! (c'è un vento troppo forte per uscire, e sotto il tavolo, sul legno del pavimento, dobbiamo passare la morte)

S

(non all'inseguimento dell'essere, o amico, ma di un po' di ossigeno, che è come l'essere, dici subito tu, ma che tu sei matto, dico io, come si fa a dirle, certe cose, io preferisco volare via, io respirare, questo è tutto) (perché il respiro mi consente almeno di parlarti, e dirti, o amata, come soltanto nel momento di sentirmi degno d'amore ho creduto, ho potuto dirti...) capisci quello che ho potuto dirti, no, non lo capisco (perché tu, amico, il tuo corpo l'hai cancellato...). Quando ho finito di dire queste parentesi strappi la giacca a Giona strappi il cappello al Capitano e mi confermi: io credo nella Balena Bianca! (c'è un vento troppo forte per uscire, e sotto il tavolo, sul legno del pavimento, dobbiamo passare la morte)

Nella versione pulita di BDB1b il testo si configura come un unico flusso discorsivo che ingloba quasi l'intero dettato. Il lettore fatica a distinguere ciò che appartiene al discorso principale da ciò che costituisce dialogo, riflessione interiore o voce oralizzata. La lunga sequenza non è ancora organizzata in blocchi autonomi: l'unica parentesi della redazione – «(non perché è una moda, lo sai bene)» – svolge una funzione marginale, limitandosi a introdurre un inciso che interrompe il flusso senza però strutturarne sul piano enunciativo.

Il testo prosegue così in un unico movimento respiratorio, caratterizzato dalla sovrapposizione di voci non marcate tipograficamente; le parentesi non concorrono ancora alla gestione dei livelli di voce.

Le varianti a penna blu su BDB5 determinano invece la trasformazione decisiva: Porta apre due blocchi parentetici ed elimina l'inciso della prima versione. La prima parentesi circonda il gesto fisiologico del respirare, configurandosi come risposta alla postura di Ballerini, impegnato nell'inseguimento dell'Essere e non dei bisogni fisico-vitali. La seconda parentesi introduce un diverso livello di voce: è qui che Porta mostra come solo attraverso il respiro – atto eminentemente corporeo – egli possa rivolgersi all'amata. In questa redazione le parentesi assumono già lo statuto di atti vocali, come dichiarato dall'autore quando scrive: «quando finisco di dire queste parentesi», e non più «queste cose», come nella versione precedente. La parentesi diviene evento enunciativo, performance della voce; nel progressivo succedersi delle redazioni, Porta apprende a 'dire' le parentesi, facendone il luogo di emergenza del soggetto. Fino a questo punto, infatti, le voci dei personaggi non erano state segnalate da alcuna soglia grafica: ora, entro la cornice parentetica, il soggetto inizia a prendere forma sulla scena.

A questa riorganizzazione si aggiunge una terza parentesi, collocata in chiusura, che ancora una volta descrive una scena visiva. L'adozione delle parentesi in questo luogo permette non solo di rispondere alla domanda finale del secondo testo – interrogativo mentale, anch'esso posto tra parentesi: «(ma tu ci credi sul serio, voglio dire, che la vita continua?)» – ma consente anche di costruire all'interno del terzo testo una struttura ciclica: la prima parentesi, che ospita la prima voce oralizzata, si apre sul tema dell'ossigeno e del respiro; l'ultima si chiude sulla morte, sul suo attraversamento. Il corpo che respira inaugura il discorso; il corpo che attraversa la morte lo conclude.

Nella versione a stampa il sistema parentetico viene ulteriormente precisato. Porta introduce tra parentesi anche l'accusa rivolta a Ballerini di aver cancellato il proprio corpo in favore della ricerca di un Essere astratto (la Balena Bianca, l'Assenza), gesto che implica – nella prospettiva di Porta – il rifiuto della concretezza e dell'aderenza al reale. Il poeta che fonda la propria pratica su un principio di astrazione radicale finisce per annullare il corpo che lo genera, rinunciando così all'unica fonte di verità e di rinnovamento poetico: l'immediata e ineludibile materialità dell'esistenza biologica. L'inserimento di tale accusa tra parentesi è significativo: è precisamente ciò che il poeta 'dice', ciò che viene pronunciato nella scena del discorso, secondo la logica già enunciata con l'espressione «dire queste parentesi».

È allora possibile individuare, nell'uso delle parentetiche, una vera e propria successione funzionale corrispondente all'ordine dei testi:

- nel primo segmento (*caro, vecchio, giovanissimo Melville*) le parentesi assolvono una funzione strutturale: deviano la linearità sintattica, spostano lo sguardo, registrano

una micro-consapevolezza, mostrano i gesti degli attori in scena, modulano il ritmo;

- nel secondo segmento (*siamo scesi insieme al Chelsea bar*) diventano dispositivi relazionali: accolgono ricordi altrui, riflessioni etiche, frammenti narrativi esterni; l'ultima parentesi ospita una voce non espressa, una domanda condivisa e non oralizzabile;
- nel terzo segmento (*se vedi un gruppetto di uccelli migratori*) emerge un io più marcato, che prende parola sulla scena, segnala graficamente il proprio dire e lo fa precisamente attraverso le parentesi: un io ancora parzialmente celato, ma in via di costituzione come presenza enunciativa.

In questo nuovo assetto, un ricordo altrui introdotto in forma parentetica risulta dissonante, poiché reimmette un materiale eterogeneo e laterale. Un ricordo attribuito a «un poeta italiano piuttosto alto di statura» costituirebbe infatti un 'altro altrove', capace di destabilizzare il regime integrato della voce. Esso non appartiene più a questo uso delle parentesi, essendo residuo della seconda sezione. Di conseguenza, Porta conserva il riferimento locativo «(Paolo Veronese, Maser, provincia di Treviso)», l'immagine visiva⁷⁰⁰, ma espunge il supporto memoriale, mantenendo solo ciò che serve alla scena e non ciò che ne amplierebbe i margini.

Questo impianto – che la revisione manoscritta e dattiloscritta mette progressivamente in luce – volto a far emergere il soggetto con la sua voce e il suo corpo sulla scena, prosegue coerentemente anche nelle sezioni successive. Esse confermano come ciò che stiamo leggendo sia, a tutti gli effetti, una scena teatrale, o quantomeno un discorso che si presta alla teatralizzazione: un luogo in cui il soggetto prende forma mediante atti di voce, posture, apparizioni e scomparse. Il quarto segmento (*Amico, non ti vedo più ancora*) e il quinto (*l'essere, dico io, a farlo vivere*), gli unici di cui si posseggano le redazioni manoscritte, sono stati sottoposti a un lavoro di revisione particolarmente esteso, a partire dal passaggio ms. → ds. Il manoscritto BDB1a del quinto testo, vergato a penna su *v* e *r* della coperta della cartellina bianca con banda blu, risulta purtroppo in parte illeggibile; ciò non permette una ricostruzione completa del suo stadio genetico. La revisione strutturalmente più rilevante riguarda tuttavia il testo di BDB1g, ossia il quarto, sul quale Porta interviene in modo decisivo già in BDB5: attraverso una serie di varianti mirate, egli opera una drastica riduzione – da 15 a 8 versi – e introduce un elemento decisivo per l'assetto enunciativo dell'intero poemetto.

⁷⁰⁰ Infatti, presso Villa Barbaro a Maser, in provincia di Treviso, si conserva un ampio ciclo di affreschi realizzato da Paolo Veronese; tra le scene figurate compare anche quella di un putto che conduce una rondine al guinzaglio.

Prima di analizzare tale elemento, è utile confrontare la prima redazione e la versione finale⁷⁰¹, ricordando che gli interventi correttori sono interamente testimoniati in BDB5, già molto prossima alla forma a stampa.

BDB1g
amico, non ti vedo più ancora, sei scomparso in una noce in un concavo strumento musicale invisibile subsuono o soprasuono non si può sapere, questa è l'idea dell'essere: l'assenza scusami io sono didattico e pedante, il tuo non è che un guscio, è una nicchia (in senso ecologico, naturalmente) e ci stai dentro con il tuo cucciolo d'uomo, bianco, i capelli finissimi volano nella tua luce, non sei un angelo e in braccio non tieni l'uomo nuovo Contro la tua volontà, con semplicità, è la specie che continua detta la sua legge e le parole, le mie, il segreto di Pulcinella svelano guarda la mia veste candida la mia maschera di cuoio nero e rispondimi: dentro chi parla? Oppure, come dice un grande clown: chi chiacchiera?
S
Amico, non ti vedo più ancora, sei scomparso in una noce in un concavo strumento musicale non visibile subsuono o soprasuono non si sa. <i>Didascalia</i>: questa è l'assenza; il tuo non è che un guscio, è una nicchia e ci stai dentro con il tuo cucciolo d'uomo, bianco, candido, con i capelli finissimi castani lievitano nella luce, tra le tue braccia non tieni l'uomo nuovo, contro la tua volontà è la specie che continua.

Durante il processo correttorio Porta introduce la parola «*Didascalia*», marcando per la prima volta in modo esplicito la natura scenica dell'enunciazione. Il termine non svolge una semplice funzione metatestuale, ma ristrutturata l'intero dispositivo del testo: la 'didascalia' è ciò che, nel teatro, non appartiene alla voce dei personaggi, ma definisce le condizioni materiali e gestuali della scena. Inserendola nel corpo del verso, Porta trasforma la struttura enunciativa ed elimina una serie di elementi che caratterizzavano il primo stadio della sezione:

⁷⁰¹ Cfr. p. 30 per confrontare queste due versioni con quella presente in BDB1b.

- l'autoqualificazione dell'io;
- la parentesi metalinguistica e locativa;
- l'intera parte conclusiva, con la componente carnevalesca e l'interrogativa finale sulla voce.

Attraverso tali interventi Porta sopprime l'esplicitazione teorica, la cornice filosofico-didattica e l'intero registro carnevalesco, strutturando una scena radicalmente spogliata. In questa scena svuotata, la voce è quella di un dispositivo teatrale che si impone come nuovo principio d'ordine: è la didascalia a parlare, non più il soggetto.

Questa eliminazione dell'io non comporta una sua scomparsa, ma il suo reinsediamento in una forma indiretta, quasi impersonale: l'io si ritrae affinché la scena possa produrre voce. La quarta sezione diventa così il luogo in cui l'enunciazione si istituisce come scena, e non come discorso. Ed è precisamente attraverso questa trasformazione che anche il quinto segmento – nato come appunto filosofico – può essere assorbito nella sequenza: non più come riflessione sull'Essere, ma come parola pronunciata dalla scena stessa.

In altre parole: la soppressione dell'io e della teoria esplicita non sottrae il soggetto, ma lo reimposta, è la soglia attraverso cui *BDB* entra pienamente in quella forma di teatralità interna che prepara l'emergere del soggetto come presenza vocale regolata, non più dichiarata.

E infatti, nei segmenti successivi questa dinamica trova la sua piena formalizzazione tipografica e enunciativa: nel sesto (*quando la rosa è nominare la rosa*) e nel settimo (*Biglietto di capodanno:*), la voce del soggetto viene finalmente isolata e riconosciuta come tale attraverso l'introduzione delle virgolette alte – destinate, nell'edizione a stampa, a diventare virgolette basse. È un passaggio non soltanto grafico, ma decisamente enunciativo: per la prima volta all'interno della sequenza, la voce del soggetto assume la forma del discorso diretto, non più mediato da parentesi, didascalie o dispositivi descrittivi. Essa parla in proprio, e lo fa esprimendo – in forma concentrata – i nuclei teorici e vitali della risposta di Porta a Ballerini:

«questo non mi serve» dico loro «le rose⁷⁰²
sono rose e i nomi nomi e io ho molta fame
e voglio far l'amore, questa è legge...»

«le sotterranee lingue dell'autunno⁷⁰³
fiamme dal sottosuolo
bruciano foglie e cenere
nutrono le gemme nuove
pronte al solstizio d'inverno

⁷⁰² Vv. 13-15, *TP*, p. 408.

⁷⁰³ Vv. 2-10, *TP*, pp. 408-9.

come il contadino del mito
 un berretto di lana sulla testa
 gioco con il fuoco
 e piscio il mio vino nella terra»

L'ingresso delle virgolette rappresenta l'esito di un processo avviato nei primi tre segmenti, attraverso cui Porta costruisce progressivamente la scena dell'enunciazione. Le parentesi delle sezioni 1-3 aprivano uno spazio interiore e laterale, in cui la voce poteva affiorare solo come pensiero o ripensamento. La Didascalia della quarta sezione istituiva poi una scena teatrale, sospendendo l'io dichiarativo per predisporre un luogo 'vuoto' di parola. Nelle sezioni 6 e 7 il processo si compie: la voce non è più mediata né preparata, ma finalmente pronunciata come flusso verbale autonomo. Le virgolette sanciscono così la nascita dell'io linguistico e la sua piena comparsa sulla scena testuale.

BDB si conclude così: con una voce che è giunta a quell'atto del dire, che afferma il primato della vita, del corpo, dei bisogni elementari, della ciclicità naturale e biologica contro ogni astratta ricerca dell'Essere. È una voce che non discute più l'Essere, ma vive; che non argomenta l'assenza, ma agisce; che non cerca l'astrazione, ma rivendica la continuità della specie, la fame, il desiderio, la materia. Una voce che finalmente parla, e nell'atto stesso di parlare porta a compimento il percorso che l'intera sequenza aveva pazientemente preparato. Allo stesso tempo, sembra essere una micro-summa di tutto il lavoro poetico di Porta, che passa dall'essere celato e frammentato in pluralità di voci, o tra parentesi⁷⁰⁴ ad un io che da qua in poi, a partire dalla sezione seguente di *Invasioni*, dice 'io sono'.

Un ulteriore elemento rilevante del processo di revisione riguarda l'operazione di asciugatura che Porta applica non soltanto al quarto segmento, ma anche al sesto e al settimo. In questi ultimi due, infatti, il lavoro di sottrazione conduce all'eliminazione sistematica delle spiegazioni ridondanti, degli appoggi metadiscorsivi e di ogni residuo ornamentale, fino a lasciare in primo piano la voce del soggetto, ormai pienamente riconoscibile e tipograficamente marcata. Il percorso che dal manoscritto conduce alla versione dattiloscritta e poi alla stampa mostra chiaramente come Porta ponga al centro del processo creativo una progressiva concentrazione dell'enunciazione: meno commenti, meno cornici interpretative, meno apparato teorico; più voce, più gesto verbale, più presenza.

È necessario, a questo proposito, ricordare che in *BDB*1e compare un segmento numerato come quarto – *labbra sulle labbra* – successivamente espunto durante il processo di revisione confluito in *BDB*5. La sua eliminazione comporta la rinumerazione manoscritta delle sezioni successive: *Amico, non ti vedo più ancora* torna a occupare la quarta posizione (come già nella redazione manoscritta). A seguire, *l'essere, dico io, a farlo vivere*

⁷⁰⁴ Come, per altro, in Antonio Porta, *Il re del magazzino*, Milano, Mondadori, 1978.

viene rinumerato come quinto, *quando la rosa nomina la rosa* come sesto e *Biglietto di capodanno*: diventa il settimo e ultimo segmento.

Il segmento vergato in BDB1e e inserito in quarta posizione in BDB1b, e depennato con una croce a penna in fase di revisione BDB5, è il seguente:

4.

labbra sulle labbra, capelli intrecciati ai capelli, sotto
gli occhi un autografo di Apollinaire, così tardo romantico, così
presurrealista, leggiamo che il latte delle mammelle di Tiresia è
il latte del futuro, si aprono dunque, nuovi spazi, per
l'essere, dici tu, o amico, in uni quali sussurro quasi di sogno, nuovi
prati, dico io, dove nessuno vuole più entrare e prima
dell'ultimo orizzonte, mi rispondi, c'è un fiume da bere,
qualcuno, dunque, ha ancora sete o di sete muore, senza
saperlo.....

3.1.1981

L'esclusione di questo segmento sembra rispondere, innanzitutto, alla medesima logica di riduzione strutturale riscontrata nelle altre fasi di revisione: un processo di asciugatura che mira a eliminare ridondanze tematiche, deviazioni associative e porzioni testuali incapaci di contribuire in modo essenziale alla costruzione dell'architettura enunciativa. Tuttavia, nel caso specifico, la rimozione appare motivata anche da una ragione ulteriore: la sezione introduce infatti un immaginario simbolico e intertestuale nuovo rispetto a quello delle prime tre: il riferimento ad Apollinaire e alla sua opera lirica *Les mamelles de Tirésias*, che apre a «nuovi spazi», i quali riecheggiano un motivo già presente nel terzo segmento, quando Ballerini e Porta sono idealmente trascinati dagli uccelli migratori nella ricerca rispettivamente dell'essere e dell'ossigeno. La presenza di questi elementi avrebbe, per altro, turbato l'equilibrio raggiunto tra parentesi, didascalia e voce diretta, tre dispositivi che – distribuiti in progressione ordinata – scandiscono il progressivo emergere del soggetto e ne definiscono la scena discorsiva. Il quarto segmento espunto, con la sua densità figurale e la sua natura fortemente digressiva, avrebbe introdotto un diverso regime semantico e immaginativo, capace di indebolire il centro dinamico appena instaurato: quello della voce che tenta di costituirsi.

La sua eliminazione può dunque essere letta come un atto di coerenza rispetto alla direzione impressa dal processo di revisione: un percorso di semplificazione formale e concettuale che non rinuncia alla complessità, ma la concentra in un asse enunciativo più stretto e riconoscibile, preservando la continuità interna della sequenza poemale e la chiarezza del dispositivo vocale che ne costituisce l'asse portante.

BALENE DELFINI BAMBINI

Per ciascuna sezione del poemetto si fornisce il testo con relativo apparato critico. Per un criterio di economia complessiva si è scelto di registrare negli apparati, di tipo genetico e negativo, solo l'ultima fase di ciascuna redazione, tralasciando le varianti interne, cospicue e stratificate. Il testo è quello che si legge in Antonio Porta, *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di Niva Lorenzini (Milano, Garzanti, 2009).

Ancora per economia e per chiarezza, vista la situazione intricata dei materiali genetici, a ogni fase redazionale della singola sezione è stata assegnata per la rappresentazione in apparato una sigla univoca composta da una lettera e da un indice numerico. Si dà di seguito lo schema di corrispondenza tra fasi redazionali e carte che le ospitano, con la loro siglatura (si veda la descrizione dei materiali all'inizio di questo contributo). Per esempio, *caro vecchio giovanissimo Melville*, prima sezione, è siglata A; A¹, prima redazione attestata di A, sta in BDBd, c. 1; A², seconda redazione, sta in BDB1c, c. 1, e così via.

caro vecchio, giovanissimo Melville

Testimoni

BDB1d, c. 1: (=A¹).
 BDB1c, c. 1: (= A²).
 BDB1b, cc. 1-2: (= A³).
 BDB3, c. 1-2: (= A⁴).
 BDB5, cc. 1-2: (= A⁵).
 BDB4, cc. 1-2: (= A⁶).
 BDB6, cc. 1-2: (=A⁷).

siamo scesi insieme al Chelsea bar

Testimoni

BDB1d, c. 2: (=B¹)
 BDB1c, c. 2: (= B²).
 BDB1b, cc. 2-3: (= B³).
 BDB3, cc. 2-3: (= B⁴).
 BDB5, cc. 2-3: (= B⁵).
 BDB4, c. 3: (= B⁶).
 BDB6, cc. 2-3: (=B⁷)

se vedi un gruppetto di uccelli migratori

Testimoni

BDB1f, c. 1: (=C¹).
 BDB1e, c. 1: (= C²).
 BDB1b, cc. 3-4: (= C³).
 BDB3, cc. 3-4: (= C⁴).
 BDB5, cc. 3-4: (= C⁵).
 BDB4, c. 4: (= C⁶).
 BDB6, cc. 3-4: (=C⁷).

Amico, non ti vedo più ancora

Testimoni

BDB1g, cc. 1-4: (=D¹).

BDB1e, c. 3: (D^2)
 BDB1b, c. 5: ($= D^3$).
 BDB3, c. 5: ($= D^4$).
 BDB5, c. 5: ($= D^5$).
 BDB4, c. 5: ($= D^6$).
 BDB6, c. 5: ($= D^7$).

l'essere, dico io, a farlo vivere
 Testimoni

BDB1a: (E^1).
 BDB1e, c. 4: (E^2)
 BDB1b, c. 5-6: ($= E^3$).
 BDB3, c. 5-6: ($= E^4$).
 BDB5, c. 5-6: ($= E^5$).
 BDB4, c. 6: ($= E^6$).
 BDB6, c. 5-6: ($= E^7$).

quando la rosa è nominare la rosa
 Testimoni

BDB1e, c. 5: ($= F^1$)
 BDB1b, c. 6-7: ($= F^2$).
 BDB3, c. 6-7: ($= F^3$).
 BDB5, c. 6-7: ($= F^4$).
 BDB4, c. 7: ($= F^5$).
 BDB6, c. 6-7: ($= F^6$).

Biglietto di capodanno:
 Testimoni

BDB1e, c. 6: ($= G^1$)
 BDB1b, c. 8: ($= G^2$).
 BDB3, c. 8: ($= G^3$).
 BDB5, c. 8: ($= G^4$).
 BDB4, c. 8: ($= G^5$).
 BDB6, c. 8: ($= G^6$).

1.
 caro vecchio, giovanissimo Melville, un mio amico nel ventre
 di New York ci è arrivato da Newport senza vele adesso
 mi racconta che le balene non ci sono più, qui intorno
 non ho capito subito che cosa voleva dirmi dal momento che
 vive nel ventre di una balena sospesa al 17° piano 5
 una balena piena di finestre al lumicino di un lumicino
 che se la balena sternuta si spegne e trovare i fiammiferi poi!
 ma il mio amico quando parla ha il fiato che si condensa
 nel ventre della balena e mi dice: stai attento! non tutti
 i pesci sono buoni ma gli uomini sono peggiori 10
 quelli mangiano anche i delfini e si fanno le mutande di balena
 (non lo avevo mai sentito) ma sì, aggiunge, le guepières
 (che non si usano più) allora gli chiedo: ma tu
 quanti anni hai? questo è il punto, mi risponde, non lo so
 ma una cosa la so di sicuro (lo ascolto cercandogli gli occhi) 15
 comincerò a contare gli anni quando uscirò dal ventre della balena,
 dal momento in cui la vita ricomincia, non lo dico solo per me,
 amico: lo dico per tutti, perché adesso come adesso, porco...
 (per abitudine non trascrivo le bestemmie, n.d.r.) non ci sono
 più io e neppure le balene... (forse comincio a capirlo un poco di più) 20
 stiamo a guardare fuori assieme adesso e sentiamo il grido soffocato
 proibito del venditore di pelli di delfino: servono, mi rivela, per
 avvolgerci dentro i bambini e spedirli nell'oceano, dietro

11 quelli... balena] quelli che mangiano i delfini e si fanno le mutande di balena A⁴⁻¹

14-5 quanti...occhi]) quanti anni hai? questo è il punto, risponde: non lo so | ma una cosa la so di sicuro, lo
 ascolto cercandogli gli occhi A⁴⁻¹

16-21 comincerò... soffocato] comincerò a contare gli anni da quando uscirò dal ventre della balena | dal
 momento in cui la vita ricomincerà, non lo dico per me, amico | lo dico: per
 tutti, perché adesso come adesso, porco..., | abitudine non trascrivo le
 bestemmie) non ci sono più | né io né le balene... (forse comincio a capire un
 po' di più) | allora guardiamo fuori assieme e ascoltiamo il grido soffocato A⁴⁻¹

la statua della Libertà c'è un buco, li infilano tutti lì,
 io non ci credo, gli dico, non posso, è più forte di me, 25
 che la balena ci conservi, mormora, indicandomi le lame luccicanti
 sferzano l'aria dentro New York sotto i nostri occhi di ghiaccio;
 come erano azzurri i tuoi occhi, dieci anni fa, mi ricordo
 e di chi erano quegli occhi, e come si chiamava quel cucciolo d'uomo
 quel cucciolo di balena, quel bambino-delfino che si tuffava impavido, 30
 che fine ha fatto?
 22.8.1980

24-5 la statua... me,] la statua della Libertà c'è un buco: li infilano lì | io non ci credo, gli dico, non posso,
 è più forte di me A¹
 la statua della Libertà c'è un buco: li infilano lì | io non ci credo, gli dico. non posso è
 più forte di me, A⁴⁻²
 la statua della Libertà c'è un buco: li infilano tutti lì | io non ci credo, gli dico, non posso,
 è più forte di me, A⁵
 27 sferzano... ghiaccio] sferzano l'aria gelida di New York sotto i nostri occhi di ghiaccio A²⁻¹
 sferzano l'aria tersa di New York sotto i nostri occhi di ghiaccio A³
 sferzano l'aria dentro New York sotto i nostri occhi di ghiaccio A⁴
 29-30 quel... fatto?] e di chi erano, quegli occhi, e come si chiamava quel cucciolo di uomo | quel cucciolo di
 balena, quel bambino delfino | che fine ha fatto? A⁴⁻¹
 e di chi erano, quegli occhi, e come si chiamava quel cucciolo di uomo | quel cucciolo di
 balena, quel bambino delfino, che si tuffava impavido, | che fine ha fatto? A⁷⁻⁵

2.

siamo scesi insieme al Chelsea bar (18^a angolo 7^a, adesso ricordo bene)

non so come ci siamo riusciti, forse con delle funi di canapa

sistemi molto rari, ormai, non c'è più canapa? no, nessuno vuole in-

trecciarla!, mani solide, piedi in gara con quelli delle scimmie;

con che aria di disgusto ci hanno offerto bistecche di balena,

5

filetti di delfino e abbiamo risposto insieme cantando in coro:

vorrei mangiare i tuoi lombi, piccolo maiale!, ma non c'era niente

da fare, bere e stare zitti, al tavolo l'inevitabile Giona

inchiodato alla sedia, imbalsamato lì da secoli, con un

cartellino sulla giacca dove abbiamo letto: Melville, con un certo

10

stupore abbiamo riso a lungo soffocato per non farci sentire troppo,

1-4 siamo... scimmie] siamo scesi insieme al Chelsea bar (18^a angolo 7^a adesso ricordo bene) | non so come
abbiamo fatto forse con delle funi di canapa | sistemi molto rari, ormai, non c'è più
canapa, nessuno vuole in | trecciarla!, mani solide, piedi in gara con quelli di scimmia
B⁴⁻¹

siamo scesi insieme al Chelsea bar (18^a angolo 7^a adesso ricordo bene) | non so come
ci siamo riusciti forse con delle funi di canapa | sistemi molto rari, ormai, non c'è più
canapa, nessuno vuole in | trecciarla!, mani solide, piedi in gara con quelli di scimmia;
B⁵

5-6 con... coro:] con che disgusto ci hanno offerto bistecche di balena | filetti di delfino e abbiamo risposto
insieme cantando come in coro: B⁴⁻¹

con che disgusto ci hanno offerto bistecche di balena, | filetti di delfino e abbiamo risposto
insieme cantando come in coro: B⁵

8-9 da fare... con un] da fare, bere e stare zitti, al tavolo dell'inevitabile Giona | inchiodato alla sua sedia,
imbalsamato lì da due secoli, con un B⁴⁻¹

11 stupore... troppo] stupore abbiamo riso a lungo soffocato per non farci sentire B⁴⁻¹
stupore abbiamo riso a lungo soffocato per non farci sentire, B⁵

Melville aveva lamelle di branchie sul collo ma non c'era niente
 da fare non respirava più nemmeno con quelle, i polmoni
 essiccati da tre secoli di Oceano Indiano (sai, mi ha detto
 qualcuno, a Norfolk, mi pare, che li ha visti 15
 galleggiare come sugheri di salvataggio: lui si è
 appunto salvato, ci è rimasto aggrappato
 tre giorni e tre notti, finché un elicottero...)
 (c'era qualcun altro disposto a credermi? sì e no, come al solito
 serviva bere un po' di più, la venticinquesima birra, un po' 20
 come noi quando abbiamo deciso di fare i cacciatori dei cacciatori,
 senza sapere come; non siamo fratelli degli assassini o invece
 lo siamo?) in quel momento le palpebre di Giona si sono chiuse

-
- 12-5 Melville... visti] Melville aveva lamelle di branchie intorno al collo | ma non c'era niente da fare non
 respirava più neppure | con quelle i polmoni essiccati da tre secoli nell'Oceano Indiano
 | (sai, mi ha detto qualcuno, a Norfolk, credo, che li ha visti B⁴⁻¹
 Melville aveva lamelle di branchie sul collo | ma non c'era niente da fare non
 respirava più neppure | con quelle, i polmoni essiccati da tre secoli di Oceano Indiano
 | (sai, mi ha detto qualcuno, a Norfolk, credo, che li ha visti B⁵
- 16-8 galleggiare... elicottero...)] galleggiare come spugne di salvataggio: lui si è salvato, ci è rimasto |
 aggrappato tre giorni e tre notti, più o meno, finché un elicottero... B⁴⁻¹
 galleggiare come sugheri di salvataggio: lui si è salvato, ci è rimasto |
 aggrappato tre giorni e tre notti, più o meno, finché un elicottero...) B⁵
- 19-23 c'era... chiuse] c'era qualcuno disposto a credermi, sì e no, come al solito | serviva bere un po' di più, la
 trentasettesima birra, un po' | come noi che abbiamo deciso di diventare cacciatori dei
 cacciatori senza sapere che fare non siamo fratelli degli assassini o invece lo siamo?) in
 quel momento le palpebre di Giona si sono chiuse B⁴⁻¹
 (c'era qualcuno disposto a credermi, sì e no, come al solito | serviva bere un po' di più,
 la trentasettesima birra, un po' | come noi quando abbiamo deciso di fare i cacciatori
 dei cacciatori senza sapere come fare; non siamo fratelli degli assassini o invece lo
 siamo?) in quel momento le palpebre di Giona si sono chiuse B⁵

sono cadute in cenere e occhi di vetro azzurro si sono infranti sul marmo
 sul tavolino variegato, liscio come l'Oceano minaccioso sulla sedia Thonet 25
 si sono afflosciati i vestiti sollevando forte polvere così in
 un attacco di tosse le lacrime agli occhi abbiamo ripetuto all'unisono
 la stessa domanda l'un l'altro a bocca aperta come in attesa di parola
 (ma tu ci credi davvero, voglio dire, che la vita continua?)
 23.8.1980

24-5 sono... Thonet] sono cadute in cenere e gli occhi di vetro si sono infranti sul marmo | sul tavolino
 variegato liscio come l'oceano minaccioso sulla sedia B⁴⁻¹
 sono cadute in cenere e occhi di vetro azzurro si sono infranti sul marmo | sul tavolino
 variegato liscio come l'oceano minaccioso sulla sedia Thonet B⁵
 26-9 si sono... continua?²) si sono afflosciati i vestiti sollevando polvere così in un attacco | di tosse irrefrenabile
 le lacrime agli occhi abbiamo ripetuto la stessa | domanda all'unisono l'un l'altro a
 bocca aperta in attesa di parola | ma tu ci credi sul serio, voglio dire, che la vita
 continua? B⁴⁻¹
 si sono afflosciati i vestiti sollevando forte polvere così in | un attacco di tosse
 le lacrime agli occhi abbiamo ripetuto all'unisono la stessa | domanda l'un l'altro a
 bocca aperta come in attesa di parola | ma tu ci credi sul serio, voglio dire, che la
 vita continua? B⁵

3.

se vedi un gruppetto di uccelli migratori, le allodole della luce,
 per esempio, salire e scendere dal boccale di birra più alto di New York,
 e scambi il tuo tavolo di legno tirato a cera, come si usa qui, negli
 angoli più segreti, e credi che davanti a te ci sia invece un prato e
 che sia pieno di allodole, impazzite di luce, allora come per i bambini
 nasce il sogno di tenere un'allodola al guinzaglio, come
 la rondine di un affresco (Paolo Veronese, Maser, provincia di Treviso)
 se invece prendi uccelli più forti al guinzaglio, i migratori più robusti,
 puoi crederlo, puoi giurarci, te ne vai via con loro, certo, ma dove?

5

2-6 per esempio... come] per esempio, salire e scendere nel boccale di birra più grosso di N.Y. | e scambi il
 tuo tavolo di legno tirato a cera, come si usava e si usa, qui, | negli angoli più segreti,
 e credi che davanti a te ci sia un prato e | che sia pieno di allodole, "impazzite di
 luce", allora come per i bambini | nasce il sogno di prendere le allodole al
 guinzaglio, come C¹

per esempio, salire e scendere nel boccale di birra più grosso di N.Y. | e scambi il
 tuo tavolo di legno tirato a cera, come si usava e si usa, qui, | negli angoli più segreti,
 e credi che davanti a te ci sia un prato e | che sia pieno di allodole, "impazzite di
 luce", allora come per i bambini | nasce il sogno di prendere un'allodola al
 guinzaglio, come C⁵⁻²

per esempio, salire e scendere nel boccale di birra più alto di New York, | e scambi
 il tuo tavolo di legno tirato a cera, come i usa, qui, negli | angoli più segreti,
 e credi che davanti a te ci sia invece un prato e | che sia pieno di allodole, impazzite
 di luce, allora come per i bambini | nasce il sogno di tenere un'allodola al
 guinzaglio, come C⁷⁻⁵

7-9 la rondine... dove?] le rondini in un affresco del Veronese? Maser, provincia di Treviso, | me lo ha
 raccontato (o lo ha detto) un poeta italiano alto di statura | e se prendi uccelli più
 forti al guinzaglio, i migratori più robusti, | puoi crederlo, puoi giurarci, perfino, vai
 via con loro, e dove?, C¹

la rondine di un affresco (Paolo Veronese, Maser, provincia di Treviso, | me lo ha
 raccontato, o lo ha scritto?, un poeta italiano, piuttosto alto di statura) | se invece
 prendi uccelli più forti al guinzaglio, i migratori più robusti, | puoi crederlo, puoi
 giurarci, te ne vai con loro, e dove?, C⁴⁻²

la rondine di un affresco (Paolo Veronese, Maser, provincia di Treviso) | se invece
 prendi uccelli più forti al guinzaglio, i migratori più robusti, | puoi crederlo, puoi
 giurarci, te ne vai con loro, certo ma dove?, C⁵

(non all'inseguimento dell'essere, o amico, ma di un po' di ossigeno, 10
 che è come l'essere, dici subito tu, ma che tu sei matto, dico io,
 come si fa a dirle, certe cose, io preferisco volare via, io respirare,
 questo è tutto) (perché il respiro mi consente almeno di parlarti, e
 dirti, o amata, come soltanto nel momento di sentirmi degno d'amore
 ho creduto, ho potuto dirti...) capisci quello che ho potuto dirti, no, 15
 non lo capisco (perché tu, amico, il tuo corpo l'hai cancellato...).

Quando ho finito di dire queste parentesi strappi la giacca a Giona

-
- 10-5 (non... no,] questo non si sa, non alla ricerca dell'essere, o Luigi, ma di un po' di | ossigeno, che è come
 l'essere, dici tu, tu che sei matto, dico io, | come si fa a dire certe cose, io preferisco volare
 via, respirare, questo | è tutto, perché il respiro mi consente di parlarti, o Amata e dirti |
 come soltanto nel momento di sentirmi degno d'amore ho creduto | ho potuto dirti... capisci
 quello che ho potuto dirti, no non capisci C¹
 questo non si sa, non alla ricerca dell'essere, o amico, ma di un po' di | ossigeno, che è come
 l'essere, dici tu, tu che sei matto, dico io, | come si fa a dire certe cose, io preferisco volare
 via, respirare, questo è | il tutto, perché il respiro mi consente di parlarti, o amata, e dirti |
 come soltanto nel momento di sentirmi degno d'amore ho creduto, | ho potuto dirti... capisci
 quello che ho potuto dire, no, non lo capisci C⁴⁻²
 (non alla ricerca dell'essere, o amico, ma di un po' di | ossigeno, che è come l'essere, dici
 tu, tu che sei matto, dico io, | come si fa a dire certe cose, io preferisco volare
 via, respirare, questo è | il tutto) (perché il respiro mi consente di parlarti, o amata, e dirti |
 come soltanto nel momento di sentirmi degno d'amore ho creduto, | ho potuto dirti...)
 capisci quello che ho potuto dire, no, non lo capisci C⁵
- 16-7 non... Giona] è questo l'abisso che ci divide, tu, o Luigi, il tuo corpo (non | perché è una moda, lo sai
 bene) lo hai cancellato. Quando ho finito di | dire queste parole Luigi eri di cera, hai
 strappato la giacca a Giona, C¹
 questo è l'abisso che ci divide, tu, o amico, il tuo corpo (non | perché è una moda, lo sai
 bene) lo hai cancellato. Quando finisco di | dire queste cose sei di cera, strappi la giacca
 a Giona C²
 questo è l'abisso che ci divide, poiché tu, o amico, il tuo corpo (non | perché è una moda,
 lo sai bene) lo hai cancellato. Quando finisco di | dire queste cose sei di cera, strappi la
 giacca a Giona C⁴⁻³
 poiché tu, o amico, il tuo corpo lo hai cancellato. Quando finisco di | dire queste parentesi
 sei diventato di cera, strappi la giacca a Giona C⁵

strappi il cappello al Capitano e mi confermi: io
credo nella Balena Bianca! (c'è un vento troppo forte per uscire, ora,
e sotto il tavolo, sul legno del pavimento, dobbiamo passare la morte) 20
21.12.1980

18-20 strappi... morte)] hai tolto il cappello a Melville e hai confermato, solenne: io | credo nella Balena Bianca! c'era un vento troppo forte per potere uscire | e sotto il tavolo, sul legno del pavimento, abbiamo passato la notte. C¹
togli il cappello a Melville e confermi, solenne: io | credo nella Balena Bianca! c'è un vento troppo forte per uscire | e sotto il tavolo, sul legno del pavimento, dobbiamo passare la morte. C⁴⁻²
strappi il cappello e confermi, solenne: io | credo nella Balena Bianca! (c'è un vento troppo forte per uscire | e sotto il tavolo, sul legno del pavimento, dobbiamo passare la morte) C⁵

4.

Amico, non ti vedo più ancora, sei scomparso
 in una noce in un concavo strumento musicale non visibile
 subsuono o soprasuono non si sa. Didascalia: questa è
 l'assenza; il tuo non è che un guscio, è una nicchia
 e ci stai dentro con il tuo cucciolo d'uomo, bianco,
 candido, con i capelli finissimi castani lievitano nella luce,
 tra le tue braccia non tieni l'uomo nuovo, contro
 la tua volontà è la specie che continua.

5

3.1.1981

1 Amico] amico D⁵⁻¹

2 non visibile] invisibile D¹

3-5 subsuono... bianco,] subsuono o soprasuono non si può sapere | questa è l'idea dell'essere: l'assenza | scusami sono didattico e pedante, il tuo non è che un guscio | è una nicchia (in senso ecologico, naturalmente) | e ci stai dentro con il tuo cucciolo d'uomo, bianco, D¹ subsuono o soprasuono non si sa, questa | è l'idea dell'essere, l'assenza, scusami, io sono | didattico, pedante, il tuo non è che un guscio | è una nicchia, in senso ecologico, naturalmente, New York, | e ci stai dentro con il tuo cucciolo d'uomo, bianco, D⁴⁻²

5-8 e ci stai... continua.] i capelli finissimi volano nella tua luce | non sei un angelo e in braccio non tieni l'uomo nuovo | Contro la tua volontà, con semplicità, è la specie che continua | detta la sua legge e le parole, le mie | il segreto di pulcinella svelano | guarda la mia veste candida la mia maschera d'avorio nero | e rispondimi: dentro chi parla? Oppure, come dice un grande clown: chi chiacchiera? D¹ i capelli finissimi che volano nella tua luce, | non sei un angelo, tra le tue braccia non tieni l'uomo nuovo, contro la tua volontà, semplicemente, | la specie continua la sua legge e le parole, le mie, come | le tue che non pronunci, svelano il segreto di Pulcinella, | guarda la mia veste candida come il tuo volto, | la mia maschera di cuoio nero come il tuo volto e rispondimi: dentro | chi parla? o come dice un grande clown: chi chiacchiera? D⁴⁻²

5.

l'essere, dico io, a farlo vivere fu una voce
 la sua esistenza affidata alla pura oralità
 in principio: démone funerario, nato dentro un ventre
 come un figlio nuovo di fronte alla morte, amico, e tu
 lo cacci fuori, adesso, con fiati senza musica, ma guardami
 bene mentre ti parlo dallo specchio, ti sembra tardi
 ma non è vero, questa è la notte delle resurrezioni,
 l'essere è fame che segue subito la nascita.

5

3.1.1981

3 in principio... ventre] in principio demone funerario nato dentro il ventre E¹

in principio: demone funerario nato dentro il ventre E⁴⁻²

4 di fronte alla morte] *manca* E¹

5-8 lo cacci... nascita.] lo cacci fuori con fiati senza musica | ma adesso guardami bene: io | ti parlo dallo
 specchio, ti sembra tardi, | è il contrario, è la notte delle resurrezioni, l'essere è la
 fame che segue la nascita | "chiamate l'aedo [1 parola ill.] è [1 parola ill.] d'Archiloco
 la parola ci nutre E¹

lo cacci fuori con fiati senza musica, ma adesso | guardami bene, io ti parlo dallo
 specchio, ti sembra | tardi, non è vero, è la notte delle resurrezioni, | l'essere è la fame
 che segue la nascita..... E⁴⁻²

lo cacci fuori con fiati senza musica, ma adesso | guardami bene, mentre ti parlo dallo
 specchio, ti sembra | tardi, ma non è vero, questa è la notte delle resurrezioni, |
 l'essere è la fame che segue subito la nascita..... E⁵

6.

quando la rosa è nominare la rosa
 di nome rosa nasce una rosa nuova
 nel cuore di New York in piccolo corteo
 e Manfredi e Piccarda e Luigi insieme a Nanni
 come è opportuno il capo sia cinto di rose
 (siamo alla Brooklyn Promenade, adesso)
 e gli occhi come non guardassero
 perché dentro è lo sguardo del giardino
 nei mille occhi che hanno rose e spine
 e pungono le dita a chi non vede...

5

10

così li aspetto disteso sopra l'erba
 sopra gli specchi ascolto parole di malizia
 «questo non mi serve» dico loro «le rose
 sono rose e i nomi nomi e io ho molta fame
 e voglio far l'amore, questa è legge...»
 e ridono di me; la mia poesia, continuo
 è un fare non è un essere, o l'essere,
 se proprio lo volete, per me è un fare...
 3.1.1981

15

1 è nominare] nomina F⁴⁻¹

11-2 così... malizia] così li aspetto disteso sopra l'erba | sopra gli specchi ascolto parole di malizia | e detti
 amari quasi un velo opaco li fasciasse F⁴⁻¹

13 «questo... rose] “questo non mi serve” dico loro “le rose F⁶⁻¹

15-8 e voglio... è un fare...] e voglio far l'amore, nutrirmi, riprodurmi | questa è legge...” e ridono di me
 “poesia | non è arte dell'inganno, la mia poesia | è un fare non è un essere o
 l'essere, se | volete, per me è un fare, con la sua morte | vicina, che la poesia
 preannuncia, | senza temerla, e osa chiamarla col suo nome | e sapere che non
 finisce..... F³⁻¹

e voglio far l'amore, nutrirmi, riprodurmi | questa è legge...” e ridono di me
 “la mia poesia | è un fare non è un essere, o l'essere, se | volete, per me è un
 fare, | labbra che palpitano come ciglia. F⁴

e voglio far l'amore, questa è legge...” | e ridono di me; la mia poesia, continuo
 | è un fare non è un essere, o l'essere, | se proprio lo volete, per me è un fare...
 F⁵⁻⁶

7.

Biglietto di capodanno:

«le sotterranee lingue dell'autunno

fiamme dal sottosuolo

bruciano foglie e cenere

nutrono le gemme nuove

5

pronte al solstizio d'inverno

come il contadino del mito

un berretto di lana sulla testa

gioco con il fuoco

e piscio il mio vino nella terra»

10

3.1.1981

Biglietto...capodanno:] e per finire, amico, ti scrivo questo verso che non | ti piacerà: | labbra che palpitano
come ciglia, e | ti aggiungo una poesia breve e fuori tema: G³⁻¹

2 «] “ G⁶⁻¹7 come... mito] come un contadino mitico mi calco G⁵⁻¹9 gioco... fuoco] manca G⁵⁻¹10 e piscio... terra»] e piscio nella terra il mio vino” G⁴⁻¹

frisbees

«Un demonietto maligno in noi sorride».
Giovanna Bemporad sul *Troilo e Cressida*
di Luchino Visconti al XII
Maggio Musicale Fiorentino
di Francesco Pascali

Abstract in italiano

Ripercorrendo l'attività pubblicistica di Giovanna Bemporad tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, l'articolo si concentra sulla recensione della poeta, per «Gazzetta Padana», al *Troilo e Cressida* di William Shakespeare allestito da Luchino Visconti al Giardino di Boboli nel 1949, in occasione del XII Maggio Musicale Fiorentino. Il racconto documentato dell'*iter* che condusse alla realizzazione dell'imponente spettacolo viene affiancato all'analisi di altri documenti, in particolare le recensioni di sostenitori e detrattori comparate con quella di Bemporad, la quale predilige un'esegesi accurata dell'opera shakespeariana a un ampio commento della pur apprezzata messa in scena di Visconti.

Abstract in inglese

Studying Giovanna Bemporad's journalistic activity between the 1940s and 1950s, the article focuses on the poet's review, for «Gazzetta Padana», of William Shakespeare's *Troilus and Cressida*, staged by Luchino Visconti at the Boboli Gardens in 1949, on the occasion of the XII Maggio Musicale Fiorentino. The documented story of how this impressive theatrical production was created is accompanied by an analysis of other documents, in particular reviews by supporters and detractors compared with that of Bemporad, who prefers to write an accurate exegesis of Shakespeare's work to an in-depth commentary on Visconti's staging, which she nevertheless appreciated.

Parole chiave

poesia, teatro, recensione, traduzione, estetica

Quando, nel 1948, esce la prima edizione degli *Esercizi*⁷⁰⁵, pubblicata grazie ai volontari Walter Urbani e Nino Pettenello, due studenti universitari che fondano una piccola casa editrice allo scopo di far esordire una poeta loro coetanea, Giovanna Bemporad, venticinque anni⁷⁰⁶, *filles prodige* delle lettere, scampata all'Olocausto e già da tempo immersa in una traduzione endecasillabica dell'*Odissea*, conduce una vita *bohémien* tra le calli di Venezia. A Bologna ha lasciato una famiglia numerosa e, nel suo genere, impegnativa – era l'ultima di sei figli –, specchio di una vita borghese rifiutata in modo irrevocabile, al punto di emanciparsi perfino dai sostegni economici che il padre, importante avvocato, le vorrebbe erogare. I quotidiani e le riviste culturali offrono a Bemporad uno spazio per tradurre testi in prosa o in poesia, e scrivere di argomenti di suo interesse. Sono anche la principale fonte di reddito per tamponare una vita quotidiana precaria ma vissuta con la stessa intensità intellettuale che era stata dell'adorato Baudelaire nella Parigi di metà Ottocento.

Bemporad aveva già preso parte a «Problemi», settimanale triveneto del Fronte della gioventù per l'indipendenza e per la libertà, organo del CLN: un giornale giovanile incentrato sull'attualità politica e su temi artistici e letterari, che limitò le sue pubblicazioni entro gli ultimi mesi del 1945⁷⁰⁷. Dal 1947, collabora in modo discontinuo con «Il Progresso d'Italia», giornale democratico della sinistra emiliana, e con il quotidiano di Venezia «Il Mattino del Popolo»⁷⁰⁸, nato come testata del Partito Comunista, poi acquisito da una società torinese che ne aveva mantenuto il profilo laico proprio degli intellettuali più avversi all'atmosfera clericale tanto diffusa in Veneto. Tra le firme appare

⁷⁰⁵ Giovanna Bemporad, *Esercizi. Poesie e traduzioni*, Venezia, Urbani & Pettenello, 1948. Unico libro di poesie originali cui Bemporad ha lavorato per tutta la vita, esistono almeno altre due edizioni di riferimento, rivedute e corrette dall'autrice, l'ultima delle quali solo con poesie originali: Giovanna Bemporad, *Esercizi. Poesie e traduzioni*, Milano, Garzanti, 1980; Ead., *Esercizi vecchi e nuovi*, a cura di Valentina Russi, Bologna, Luca Sossella, 2011.

⁷⁰⁶ La data di nascita ufficiale di Giovanna Bemporad (Ferrara, 19 novembre 1923) si è ricavata da una fotocopia dell'atto conservata presso Università degli studi di Milano, Centro APICE - Archivi della parola dell'immagine e della comunicazione editoriale, archivio Giovanna Bemporad, serie 11. *Documenti*, fasc. *Documenti personali*. Tuttavia, l'anno di riferimento è stato a lungo il 1928, anche in base alle informazioni fornite dalla stessa Bemporad nel corso di interviste.

⁷⁰⁷ Cfr. il portale online dedicato alla stampa veneziana a cura di Marco Borghi: <https://www.unsecolodicartavenezia.it/scheda/problemi/>. Sul Fronte della gioventù cfr. Primo De Lazzari, *Storia del Fronte della gioventù nella Resistenza (1943-1945)*, prefazione di Gillo Pontecorvo, Milano, Mursia, 1996 [Roma, Editori Riuniti, 1994]. Gli organi del CLN furono spogliati di ogni funzione già prima delle elezioni del 1946 e definitivamente sciolti nel 1947; allo stesso modo, il Fronte della gioventù, fondato nel 1943 da Eugenio Curiel, cessa di esistere nel 1947.

⁷⁰⁸ Per maggiori dettagli sulle due testate si rimanda rispettivamente a Belfagor [Mario Baratto], *La stampa quotidiana emiliana*, «Belfagor», Firenze, Leo S. Olschki, vol. 7, n. 1, 31 gennaio 1952, pp. 91-98, e a Id., *La stampa quotidiana veneta*, «Belfagor», Firenze, Leo S. Olschki, vol. 6, n. 6, 30 novembre 1951, pp. 713-721. Su «Il Mattino del Popolo» cfr. anche Mario Isnenghi, *La stampa in Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, a cura di Mario Isnenghi e Stuart Joseph Woolf, III, *Il Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002 e il portale online dedicato alla stampa veneziana a cura di Marco Borghi, <https://www.unsecolodicartavenezia.it/scheda/mattino-del-popolo-il/>.

anche un amico di gioventù di Bemporad, Pier Paolo Pasolini, autore di una bella recensione a quegli *Esercizi* catalizzatori di una comune idea di poesia che egli abbandonerà in modo netto dalle *Ceneri di Gramsci* in poi⁷⁰⁹. Nel 1948 Bemporad infittisce la sua collaborazione con «Il Mattino». Oltre a ospitare alcune liriche per promuovere gli *Esercizi* tra il pubblico colto della Laguna, le pagine del quotidiano si popolano di sue traduzioni da autori stranieri quali William Saroyan e Herman Hesse; da febbraio esce una rubrica quasi settimanale, *Breve storia della poesia moderna*, in cui Bemporad propone ogni volta un breve testo critico su un poeta amato (da Rimbaud a Byron, da Hölderlin a Novalis, da Dante Gabriele Rossetti a Rubén Darío), facendo seguire pochi versi scelti in una sua traduzione spesso inedita. Dopo vari tentativi di arginare una crisi editoriale insostenibile, a dicembre il giornale è costretto a chiudere: «ho letto con dispiacere che “Il Mattino del popolo” ha cessato le pubblicazioni col 24 corr. – scrive a Giovanna il padre, Ettore Bemporad, il 27 dicembre – Immagino che la tua situazione si renda sempre più difficile»⁷¹⁰. Rimasta senza entrate sicure, Bemporad non può che affidarsi al sostegno di estimatori e amici, grazie al quale, dal 1949 fino almeno alla metà degli anni Cinquanta, seguirà a scrivere di musica, letteratura e cinema per varie testate, pur senza mai rinnovare una collaborazione fissa.

Tito Di Stefano, ex direttore del «Mattino del Popolo», la recluta per «Cronache Veneziane», il nuovo «settimanale di vita e problemi cittadini» della sinistra locale che resistette poco, benché vantasse collaboratori come Diego Valeri, Carlo Izzo, Massimo Bontempelli e Bruno Zevi. La sorella Paola Bemporad, insegnante di lettere alle scuole superiori, la raccomanda alla redazione della «Sorgente», un mensile di Rovigo che si occupa dei «problemi dell'educazione e della cultura», e il padre Ettore la introduce nella sede ferrarese della «Gazzetta Padana», per cui seguirà il Maggio Musicale Fiorentino. In quegli anni Giovanna collabora anche al «Giornale dell'Emilia», con sede a Bologna, al settimanale femminista «Noi donne» e alle riviste romane «Il Paese» e «Pagine nuove», un mensile di «scienza, arte e letteratura nel mondo». L'intima amica Gabriella Bemporad⁷¹¹, grande germanista non sua parente ma figlia dell'editore fiorentino Enrico

⁷⁰⁹ Pier Paolo Pasolini, *Poesia della Bemporad*, «Il Mattino del Popolo», 12 settembre 1948, poi in *Il portico della morte*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 19-21, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori Meridiani, 1999, pp. 294-297.

⁷¹⁰ Milano, APICE, archivio Giovanna Bemporad, serie 12. *Corrispondenza*, fasc. *Ettore Bemporad (padre)*. Lett. del 27 dicembre 1948.

⁷¹¹ Più grande di Giovanna di una ventina d'anni, Gabriella Bemporad è una fine germanista con ambizioni da critica letteraria. Si proclama in qualche modo sua tutrice, accompagnandola con una certa costanza nelle peripezie editoriali: ancora all'inizio degli anni Ottanta scriverà una lunga prefazione alla ristampa garzantiana della sua traduzione dell'*Elettra* di Hofmannsthal sotto lo pseudonimo di Gabriella Benci, lo stesso adottato ai tempi delle leggi razziali. Cfr. Flavia Di Battista, *Gabriella Bemporad (1904-1999) e Giovanna Bemporad (1923-2013)* in *La donna invisibile. Traduttrici nell'Italia del primo Novecento*, a cura di Anna Baldini e Giulia Marcucci, Macerata, Quodlibet, 2023.

che aveva pubblicato i primi saggi di traduzione di Giovanna in un'antologia dell'epica curata da Luigi Volpicelli⁷¹², suggerisce la sua penna al «Tirreno» di Livorno. Nel 1950 le viene assegnata la cronaca della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, ma una lettera del direttore Athos Gaston Banti rivela come la giovanissima poeta, prestata per ovvie esigenze alla pubblicistica, faticasse a contenere in poche colonne la propria indole intellettuale:

bisogna che Lei, se accetta, prenda nota di questi miei rispettosì, sommessi, cordiali, ma fermi desideri: il *Tirreno* non è un giornale di critica; è un quotidiano di notizie e di articoli destinati al pubblico medio. Se Lei mi manda una colonna o una colonna e mezzo su un film, bisogna che ci sia dentro anche quel tanto di *racconto* che possa interessare il pensionato, la maestra di provincia, il maresciallo dei CC. coi baffoni: tutta gente che di tecnica non si appassiona, i problemi centrali non li ricerca, ma compra il giornale (noi viviamo soltanto delle copie che vendiamo) perché vuol divertirsi, distrarsi, ridere o piangere, ma non sbadigliare. Quindi, roba più varia, lieve e narrata che sia possibile.⁷¹³

L'ambizione letteraria è dunque frustrata dagli articoli di giornale (per quanto spesso nobilissimi) che allontanano l'autrice da una gratificazione indispensabile a canonizzare definitivamente la propria opera poetica e traduttoria. Difficile, agli occhi di Bemporad, fare di necessità (economica) virtù. Ma quei tanto sofferti elzeviri offrono oggi un metro efficace per cogliere la profondità critica di chi li ha scritti, oltre a essere una lettura piacevole e ricca d'interesse.

Come è sua abitudine da qualche anno, Giovanna trascorre la primavera del 1949 a Firenze, ospite della fedele Gabriella, per seguire in veste di corrispondente della «Gazzetta Padana» il Maggio Musicale, giunto alla dodicesima edizione. Al termine della rassegna compilerà, in via ufficiosa, anche una sorta di compendio per «La Sorgente» di Rovigo, nel cui attacco chiarisce subito come la «maggiore manifestazione musicale italiana» sia ritornata a uno stato di grazia da troppo tempo dimenticato:

Un «Maggio» assai lungo e assai denso: un mese e mezzo di spettacoli d'opera, di concerti e di danze, una corsa per tre secoli e mezzo di musica, dal padre del

⁷¹² Cfr. Andrea Cecconi, *Giovanna Bemporad, lettere all'editore, 1941-1943. Con sei lettere inedite di Salvatore Quasimodo*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2018.

⁷¹³ Milano, Centro APICE, archivio Giovanna Bemporad, serie 12. *Corrispondenza*, fasc. *Il Tirreno (periodico)*. Lett. del 15 luglio 1950, ds con firma autografa del direttore del giornale Athos Gaston Banti. Corsivo nel testo.

melodramma, Monteverdi, al modernissimo poema epico di Vogel; una festa primaverile e mondana non senza una sicura funzione culturale.⁷¹⁴

Questa protasi appare concisa e ben cadenzata: ogni parola sembra essere veicolo di una nuova informazione, come in una catena che prende forma solo dall'unione delle proprie maglie. Lo stile di Bemporad si nutre dichiaratamente della retorica classica, avvalendosi di espedienti utili tanto al *docere* quanto al *delectare*. La lunghezza del periodo non offusca il contenuto, che perviene chiaro e netto a chi legge: la prosa risponde a una costruzione asindetica, con uso insistito e preciso della punteggiatura. La ripetizione di articoli e preposizioni compone un melodioso accumulo da cui scaturisce la coesa partitura della frase. Queste poche righe sono sufficienti a carpire il segreto di un ritmo scandito con decisione, e l'abilità di collocare con grande acume i vocaboli nei meandri della frase. Compiti che, del resto, Bemporad è abituata a svolgere nella sua poesia con risultati altrettanto egregi.

L'articolo sulla «Sorgente» denota la grande cultura musicale di Bemporad, lieta per la «riesumazione» dell'*Orfeo* di Monteverdi che ha rappresentato «la lucente nascita del melodramma, agli albori del Seicento», conquistando gli ascoltatori di allora come il pubblico di oggi: «se l'esecuzione orchestrale, sotto la guida di Antonio Guarnieri, e l'esecuzione vocale, affidata ad artisti eccellenti, è stata felicissima, non così ci hanno convinto le scene e i figurini disegnati da Giorgio de Chirico secondo il suo ultimo gusto per il Settecento francese, la regia di Salvini e le danze di Boris Romanoff»⁷¹⁵, precisa con severità. I maggiori onori di quell'edizione sono però andati al Settecento: Mozart, per cui «una folla entusiasta gremiva il dorato settecentesco teatro della Pergola e il vasto Comunale», e poi il trittico italiano Pergolesi, Cimarosa, Cherubini, capace di vincere «lo smalzato scetticismo degli spettatori moderni»⁷¹⁶. Il discorso vira poi in una direzione generazionale: Bemporad nota come i suoi coetanei sembrano ormai sazi di ogni romanticismo e autobiografismo, preferendo una musica oggettiva, «che riposa unicamente sulla combinazione dei valori sonori»; in particolare, il *Don Giovanni*, capolavoro di Mozart, appare

l'opera per noi più bella che mai sia stata scritta, l'opera che non si può chiudere in nessun genere, che li comprende tutti, dall'opera buffa alla sacra rappresentazione e tutti li supera così come compie e supera i modi e il gusto settecenteschi.⁷¹⁷

⁷¹⁴ Giovanna Bemporad, *12° Maggio musicale fiorentino*, «La Sorgente. Rassegna mensile dei problemi dell'educazione e della cultura», III, 7, luglio 1949, p. 213.

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ *Ivi*, p. 214.

L'Ottocento, «meno grato oggi al nostro gusto, ma di cui forse è da attendersi una giusta e serena rivalutazione», è rappresentato dall'*Assedio di Corinto*, allestita in Italia dopo cent'anni di assenza dalle scene: Bemporad le riconosce il merito di allontanare il pubblico dallo stereotipo di un Rossini «eternamente ridanciano, votato unicamente alla più indiolata festosità e “vis comica”»⁷¹⁸. *Vanna Lupa* di Ildebrando Pizzetti è stata eletta a fare le veci del Novecento. Il giudizio di Bemporad lascia trasparire un certo entusiasmo. Per l'autore parmigiano, nota acutamente, il libretto non è mai un tradizionale pretesto: «come per lui sono inscindibili etica ed estetica, così lo sono musica e parola; di qui la necessità di scrivere il proprio libretto e la rara intelligibilità del testo cantato»⁷¹⁹. In aggiunta alla lirica, a coronare la stagione, la moderna epopea *Thyl Claes* del belga Vogel, «una serie di concerti affidati alle magistrali bacchette, alle dita, agli archetti» di notevolissimi artisti, oltre alle danze di Kreutzberg e del *Sadler's Wells Ballet* di Londra. E un allestimento, nell'incantevole scenario di Boboli, del *Troilo e Cressida* di William Shakespeare⁷²⁰ curato da Luchino Visconti.

La vicenda produttiva e artistica di quell'irripetibile *Troilo e Cressida* merita di essere raccontata, tante furono le polemiche e le vicissitudini che accompagnarono la realizzazione dello spettacolo. Anzitutto, il regista: Luchino Visconti. Non era certo una novità che le sue opere, al cinema e in teatro, facessero discutere, se già l'esordio sul grande schermo con *Ossessione* (1943) aveva suscitato malumori tra i paladini di quel “neorealismo” cui Visconti opponeva un personale “realismo”: non solo l'osservazione fenomenica della realtà, ma una sua riproduzione e ricostruzione attraverso schemi formali che risentono della letterarietà e di un linguaggio ben controllato⁷²¹. Ancora di più nel teatro, mediatore autentico tra la rappresentazione cinematografica e la realtà, in cui si presentano, fin dai *Parenti terribili* di Cocteau all'Eliseo di Roma (1945), la questione di un formalismo esasperato e la necessità di coniugare «la cura meticolosa della ricostruzione ambientale» con una «recitazione calibrata sulla quotidianità ma al tempo

⁷¹⁸ Ivi, p. 215

⁷¹⁹ *Ibid.*

⁷²⁰ Stampata per la prima volta nell'*in-quarto* del 1609, poi ricompreso nel ‘canonico’ *in-folio* del 1623, la *pièce* ha una linea narrativa di ascendenza iliadica che si può riassumere in poche battute: Troilo, discendente del re di Troia, Priamo, ama Cressida, figlia dell'indovino Calcante, passato da Troia al campo dei Greci; ma Cressida, infedele, si getta poi nelle braccia dell'acheo Diomede. Intanto si assiste al piano di Nestore e Ulisse, comandanti greci, per spingere Achille a riprendere i combattimenti, ma nel loro esercito. Le scene finali danno atto di una serie di scontri tra i due schieramenti, con la morte del troiano Ettore. Nel testo coesistono piani diversi d'azione come valutazione morale, in forte polemica con gli ideali della buona società dell'epoca e contro la guerra mossa da chi ha interesse a provocarla sotto le sembianze di grandi ideali che si riducono poi a fini meramente pratici.

⁷²¹ Cfr. Luchino Visconti, *Cinema antropomorfo*, «Cinema», VIII, 173-174, 25 settembre-25 ottobre 1943, pp. 108-109.

stesso forzata verso il superamento della naturalezza»⁷²². Scopo, a lungo termine, di Visconti era quello di attuare una rivoluzione teatrale che facesse del testo di partenza non il costrittivo rimando di una devota messinscena, ma la materia da plasmare in una rappresentazione che, a partire dall'originale, avrebbe potuto ampliarne il significato. Quando si era pubblicamente schierato a favore della Repubblica per il referendum del 2 giugno, Visconti non aveva ommesso di rivendicare la propria adesione a un'arte che fosse «messaggio di vita agli uomini»: è solo in una «società di uomini liberi che essa troverà la garanzia di un fecondo fiorire»⁷²³. Si capisce allora il tentativo di interpretare l'attualità e i problemi della storia attraverso un teatro che fornisca al pubblico spunti per riflettere sulle contraddizioni del mondo contemporaneo proprio nell'atto di coinvolgerlo in modo assoluto, rinnovando il rito «della duplicazione fantastica del reale e della sua manifestazione specularmente deformata»⁷²⁴. Spinto dal desiderio di gestire in autonomia le proprie regie teatrali, Visconti medita la fondazione di una «Compagnia italiana di prosa» da lui diretta, che riunisse i migliori attori sulla scena italiana per una serie di spettacoli inaugurata alla fine del 1946 al Teatro Eliseo con l'adattamento del *Delitto e castigo* di Dostoevskij.

Ma è nella stagione teatrale del 1948, dopo l'esperienza siciliana sul set della *Terra trema*, che incomincia a concretizzarsi davvero quell'idea di «teatro globale», il cui massimo esempio sarà il melodramma⁷²⁵, avvicinato dopo l'imprescindibile intermezzo cinematografico di *Senso*. Per dirla con Rondolino, si tratta di un teatro

che coinvolge, avvolge addirittura con la suggestione delle immagini, dei colori, dei movimenti, delle parole, della musica; una totalità dell'esperienza sensibile attraverso la quale può passare una nuova visione e rappresentazione del reale, un gioco sottile di allusioni e simboli che può fornire non poche chiavi di lettura critica della realtà contemporanea, in tutte le sue manifestazioni etiche ed estetiche.⁷²⁶

Le trattative tra Visconti e la direzione artistica del Maggio – Pariso Votto ricopriva la carica di Soprintendente del Teatro Comunale di Firenze e Piero Caliterna quella di Direttore degli Allestimenti Scenici – prendono avvio all'inizio del 1948, quando il regista

⁷²² Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, Torino, Utet, 2006 [ivi, La Nuova Italia, 1981], p. 165.

⁷²³ Cfr. Luchino Visconti in «d'Unità», 12 maggio 1946.

⁷²⁴ Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., p. 181.

⁷²⁵ La messinscena operistica d'esordio fu *La Vestale* al Teatro La Scala di Milano, prima il 7 dicembre 1954, ma già nel 1948 e nel 1949 Francesco Siciliani, Direttore artistico del Maggio Musicale Fiorentino, contattò Visconti per proporgli la regia di un'opera lirica; offerta declinata per via degli impegni già presi con la prosa.

⁷²⁶ Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., p. 253.

sta ancora lavorando alla *Terra trema*⁷²⁷. I termini troppo generici delle bozze di contratto, in aggiunta ai fitti impegni artistici già fissati sul calendario, costringono Visconti a declinare ogni invito, pur prendendo verbalmente un impegno per l'edizione del 1949. Si comincia a ipotizzare un itinerante *Orlando Furioso* nel Giardino di Boboli alla maniera dei «cantastorie», ma il primo ostacolo è il copione: «Penso anche che l'elaborazione del testo debba assolutamente venir fatta sotto le Sue direttive per ottenere un lavoro oltre che di pregio letterario, che abbia positivi aspetti teatrali»⁷²⁸, scriveva Votto il 23 agosto 1948 a un già impegnatissimo Visconti, diviso tra la promozione della *Terra trema* e l'ideazione di altri spettacoli teatrali con la Compagnia. Dati i tempi così stretti, preferiscono valutare l'allestimento nel cortile di Palazzo Pitti del *Lorenzaccio* di Alfred de Musset, che Visconti penserebbe di affidare a Vittorio Gassman⁷²⁹. Il primo progetto scenografico prevede di ambientare l'azione lungo il muro esterno e nelle sale del Palazzo, sopraelevando il cortile al livello del primo piano, così da costruirvi un enorme praticabile per il pubblico. Ma la Soprintendenza boccia l'idea: «È praticamente impossibile occupare il cortile monumentale di Palazzo Pitti per il periodo di circa 45 giorni, indispensabili per la costruzione, recite e demolizione, tenuto conto che si tratta di impedire la visita del monumento ai numerosi forestieri proprio nei mesi cruciali»⁷³⁰, comunicava affranto Votto, ammettendo la necessità di orientarsi su un lavoro più adatto a un altro luogo di Boboli. Conscio delle insormontabili difficoltà, Visconti non resta sorpreso ma confessa di non avere il tempo per scegliere un nuovo testo da preparare, schiavo com'è degli impegni presi in teatro (in quei giorni stava allestendo all'Eliseo *Rosalinda* di Shakespeare con le sontuose scenografie e i costumi di Salvador Dalí): «Mi dia tempo. Mi suggerisca lei qualcosa»⁷³¹, rilanciava a Votto il 19 ottobre da Roma. Tra le successive proposte di Votto vi sono un *Oratorio* e un *Mistero Rinascimentale* sul sagrato di una chiesa fiorentina in occasione delle celebrazioni di Lorenzo il Magnifico, ma Visconti avanza l'idea di un nuovo adattamento «all'aperto» dell'*Oreste* di Vittorio Alfieri che avrebbe debuttato all'Eliseo nell'aprile 1949. Inutile nascondere lo scetticismo che serpeggia tra gli

⁷²⁷ Un dettagliato racconto della produzione del *Troilo e Cressida* con attenta disamina delle fonti disponibili nell'Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino è in Luchino Visconti *al Maggio Musicale Fiorentino*, catalogo della mostra a cura di Moreno Bucci, Firenze, Galleria di Arte Moderna di Palazzo Pitti, 2006.

⁷²⁸ Lett. di Pariso Votto a Luchino Visconti datata Firenze, 23 agosto 1948, ora in Luchino Visconti, *Epistolario (1920-1961)*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Alessandra Favino, Bologna, Cineteca di Bologna, 2024, p. 137. Cfr. anche Luchino Visconti, *Il mio teatro*, volume 1, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, Bologna, Cappelli, pp. 158 e sg.

⁷²⁹ Cfr. Lett. di Vittorio Gassman a Luchino Visconti datate Venezia, 12 e 20 settembre 1948, ora in Luchino Visconti, *Epistolario (1920-1961)*, cit., pp. 137-140, dove si percepisce «la voglia [di Gassman] di recitare presto (e all'Eliseo) il lavoro a cui più tengo [il *Lorenzaccio*]».

⁷³⁰ Lett. di Pariso Votto a Luchino Visconti datata Firenze, 11 ottobre 1948, ora in Luchino Visconti, *Epistolario (1920-1961)*, cit., p. 141.

⁷³¹ Lett. di Luchino Visconti a Pariso Votto datata Roma, 19 ottobre 1948, ora in Luchino Visconti, *Epistolario (1920-1961)*, cit., p. 141. La prima di *Rosalinda* o *As You Like It* fu il 26 novembre 1948 al Teatro Eliseo di Roma.

organizzatori del Maggio, restii a proporre uno spettacolo già rappresentato. Il 24 febbraio 1949 è il *deus ex machina* Francesco Siciliani, Direttore artistico del Maggio dopo la recente esperienza al San Carlo di Napoli, a rinvigorire un'idea che Visconti aveva da tempo accarezzato:

Cosa ne pensa di *Troilo e Cressida* di Shakespeare? Devo forse dire io a Lei quanto lo spettacolo si adeguerebbe alle caratteristiche dell'ambiente naturale del giardino di Boboli? E non sarebbe, questo, lo spettacolo tipico e tradizionale nel senso migliore dei "Maggi" più celebrati? Io so che Lei conosce questo testo magnifico profondamente e credo di sapere, anche, che ne vagheggia la realizzazione. L'apporto della Sua regia conferirebbe all'allestimento dell'opera shakespeariana quell'interesse vivo e quell'intelligenza sensibile che tutti ammirano nel Suo lavoro.⁷³²

In effetti, Visconti aveva inserito *Troilo e Cressida* nella lista dei progetti che avrebbe voluto realizzare con la Compagnia per la stagione 1948-49 del Teatro Eliseo, preferendogli infine *Rosalinda (As You Like It)*. Del *Troilo* lo affascinava «la rappresentazione vivace e per noi curiosa di due mondi in lotta, di due antichi Oriente e Occidente», laddove *Rosalinda* «non ha neanche questo motivo polemico. È un giuoco fantastico, un sogno irreali, una variazione su un tema d'amore»⁷³³, scriveva il regista sulle pagine di «Rinascita». Dopo una serie di ulteriori scambi epistolari, il preventivo di circa trenta milioni di lire viene approvato, non senza risentimenti e polemiche da alcuni banchi del Consiglio Comunale di Firenze⁷³⁴. Per una sorta di 'convenzione morale' con il Maggio, a Visconti vengono imposti alcuni attori del Teatro della Pergola in aggiunta ai membri ufficiali della Compagnia. Si formava così quella che fu soprannominata la «nazionale del teatro

⁷³² Lett. di Francesco Siciliani a Luchino Visconti datata Firenze, 24 febbraio 1949, ora in Luchino Visconti, *Epistolario (1920-1961)*, cit., p. 152. Nel 1933, anno della prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino, Max Reinhardt aveva allestito a Boboli il *Sogno di una notte di mezza estate*. Nel 1948 Giorgio Strehler aveva realizzato una memorabile *Tempesta* shakespeariana (traduzione di Salvatore Quasimodo) ambientata nella Vasca dei Cigni, sempre a Boboli.

⁷³³ Luchino Visconti, *Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare*, «Rinascita», dicembre 1948, ma si cita da Id., *Il mio teatro*, volume 1, cit., p. 136.

⁷³⁴ Cfr. S. Donati, *Accampamento greco nel giardino di Boboli*, «Il Paese», 19 giugno 1949, cit. in Luchino Visconti *al Maggio Musicale Fiorentino*, cit., p. 23. Alle polemiche contro quello che sembrava un *budget* eccessivamente oneroso, Visconti rispondeva pubblicamente dalle colonne di «Teatro»: «C'è chi sostiene che si possa ottenere un pareggio del bilancio fallimentare del teatro lesinando le spese, pagando male gli attori, usando scene di carta e costumi di pezza, facendo unicamente compagnie di giro: in una parola, rappresentando brutti spettacoli. Io sostengo esattamente il contrario. Il teatro non si può salvare che attirandovi il pubblico, e cioè innalzando il livello degli spettacoli» (Luchino Visconti, *Le spese di un regista*, «Teatro», I, 2, 1 dicembre 1949, p. 11).

italiano»⁷³⁵. Nel cast figurano Vittorio Gassman e Rina Morelli come protagonisti, oltre a un numero imprecisato di comparse (circa trecento) e a una foltissima schiera di comprimari: da Paolo Stoppa a Elena Zareschi, da Elsa De' Giorgi a Memo Benassi, fino ai giovani Marcello Mastroianni e Massimo Girotti. Uno spettacolo «clamorosamente collettivo», l'ha definito Gassman a più di trent'anni di distanza; una grandiosa «fantasmagoria» in cui Visconti si cimenta con cura nell'uso di attori molto diversi per formazione e temperamento:

la contaminazione fu proprio volontaria, molto precisa e lucida – ricorda ancora Gassman – per cui c'erano dei grandi *décalage* dai toni aulici, portati da attori come Tumiati, a una discorsività quasi borghese: c'era Tofano che faceva un Ulisse estremamente in pantofole. Anche Stoppa era più psicologizzato; a me Visconti chiedeva di essere una tromba bianca, fruttando le mie doti nascenti di *jeune-premier* classico, anche un po' marmorizzato⁷³⁶.

Eppure, un *parterre* di attori dall'assortimento così vertiginoso non poteva essere apprezzato all'unanimità. Pur lodando la «degnissima» recitazione, in un articolo non troppo lusinghiero su «L'Illustrazione Italiana», Anna Banti, ad esempio, individuava nella diversità degli interpreti il limite invalicabile di un capriccio tutto italiano, «per cui il teatro non riesce a farsi rispettare, a cristallizzarsi: affidato si direbbe al santo dei bambini imprudenti»⁷³⁷.

Troilo e Cressida debutta il 21 giugno 1949 nel Pratone del Forcone del Giardino di Boboli e viene replicato per altre sette serate, fino al 30 giugno. Con imponenti lavori era stata costruita una platea nella vasca prosciugata della Fontana del Nettuno, da cui si ergeva una gradinata capace di ospitare circa 2350 persone. I biglietti sono cari, cinquemila lire, e non si registra mai il tutto esaurito, complice anche la durata di quattro ore e trenta minuti (dalle 21 all'1,30 del mattino) con due intervalli, che poteva scoraggiare

⁷³⁵ Cfr. Luchino Visconti, *Il mio teatro*, volume 1, cit., p. 164. Sembra opportuno riportare integralmente l'irripetibile elenco degli interpreti in ordine di apparizione: Piero Carnabuci (Priamo), Carlo Ninchi (Ettore), Vittorio Gassman (Troilo), Giorgio De Lullo (Paride), Gianni Liotti (Deifobo), Bruno Zarotti (Eleno), Mario Pisu (Enea), Ferruccio Stagni (Antenore), Aristide Baghetti (Calcante), Paolo Stoppa (Pandaro), Nerio Bernardi (Agamennone), Giovanni Cimara (Menelao), Franco Interlenghi (Patroclo), Renzo Ricci (Achille), Massimo Girotti (Ajace), Sergio Tofano (Ulisse), Gualtiero Tumiati (Nestore), Marcello Mastroianni (Diomede), Memo Benassi (Tersite), Giorgio Albertazzi (Alessandro), Ettore Conti e Carlo De Santis (paggi), Rina Morelli (Cressida), Elsa De' Giorgi (Elena), Eva Magni (Andromaca), Elena Zareschi (Cassandra), Ada Vaschetti (Ecuba).

⁷³⁶ Testimonianza di Vittorio Gassman del 1986 raccolta da Caterina d'Amico de Carvalho, ora in *Luchino Visconti al Maggio Musicale Fiorentino*, cit., p. 39.

⁷³⁷ Anna Banti, *Shakespeare a Boboli* – «Troilo e Cressida» si svolge in un clima amarissimo e quasi disperato, come veleno spremuto da una nobile collera, «L'Illustrazione Italiana», 3 luglio 1949, pp. 19 e 29, ma si cita da *Luchino Visconti al Maggio Musicale Fiorentino*, cit., p. 33.

i meno assidui alla prosa. Il giorno dopo la prima, Silvio D'Amico parla alla radio di «brillante grandiosità», raccontando di un pubblico che «si è interessato con degnazione alla vicenda [...] e ha rimeritato il regista, e i suoi collaboratori, con applausi cordiali, durante la rappresentazione e alla sua fine»⁷³⁸. L'infelice acustica del luogo solleva però non poche lamentele, almeno quanto l'estensione della scena e il freddo della notte. La critica si divide tra entusiastiche esaltazioni e riserve incolmabili, legate in particolare agli eccessi di (dispendioso) estetismo fine a se stesso. Leonida Rèpaci, sulle colonne di «Vie Nuove», si annovera tra i difensori delle «aure di magia e di irrealtà» ricreate dal virtuosismo formale di uno spettacolo che conquista il pubblico, lasciandolo «stregato da quella strana e stupenda mescolanza di alta poesia e di scurrilità fognaiola, di cavalleria e di machiavellismo, di lussuria e di tradimento, ammirato da quel commento di grandi attori impegnati a rendere il massimo alle parti»⁷³⁹. Visconti condivide il merito di questo «grande avvenimento teatrale»⁷⁴⁰ con lo scenografo Franco Zeffirelli, ideatore di una Troia non dipinta ma ricostruita secondo una prospettiva sfalsata per far seguire l'azione da varie angolazioni⁷⁴¹, e con la costumista Maria De Matteis, la quale aveva valorizzato il taglio 'mitologico' dei personaggi, tracciando figurini ispirati alla tradizione giapponese e araba, per i troiani, e alla linearità di tuniche e armature degli antichi greci, per gli achei, senza badare a spese quanto a copricapi, cimieri e monili. Della sontuosità scenica offre un ricordo anche Elsa De' Giorgi, nei panni di una cinguettante Elena adornata da un «*décolleté* da capogiro» sul modello della Venere dei Serpenti:

Sabbia rosa, come nelle antiche stampe persiane, era sparsa ai piedi di un anfiteatro rappresentante la città di Troia, costruito a piano inclinato, così gli attori restavano prospetticamente visibili fino ai piedi, anche se questo costringeva a camminare (con la necessaria disinvoltura scenica) in discesa o salita, sfidando di qualche grado la legge di gravità. Su questa sabbia rosa, i cavalli bianchi dei Greci e quelli neri dei

⁷³⁸ Silvio D'Amico, recensione radiofonica, 22 giugno 1949, ora in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, volume 1, cit., p. 170.

⁷³⁹ Leonida Rèpaci, *Magia di Luchino Visconti*, «Vie Nuove», 22 luglio 1949, ma si cita da *Luchino Visconti al Maggio Musicale Fiorentino*, cit., p. 32.

⁷⁴⁰ *Ibid.*

⁷⁴¹ Come nota Moreno Bucci, il progetto di Zeffirelli si sviluppa nei candori cromatici richiesti da Visconti per illuminare le notti di Boboli: «la città di Troia vista dall'alto, appare una miniatura medievale tardo gotica, realizzata da artisti tra Toscana e Francia, con richiami figurativi a Pietro e Ambrogio Lorenzetti, ai fratelli Limbourg, alle miniature del codice francese del *Troilo e Cressida* del XV secolo alla Biblioteca Nazionale di Parigi, ai codici miniati persiani e dell'antico Oriente» (cfr. *Luchino Visconti al Maggio Musicale Fiorentino*, cit., p. 22). Gaia Servadio racconta che i primi bozzetti furono disegnati da Mario Chiari, il quale aveva immaginato di ricostruire il porto della flotta greca e le mura di Troia: «Gli organizzatori del Maggio silurarono l'idea. V'immaginate scavare un porto nel Giardino di Boboli?» (cfr. Gaia Servadio, *Luchino Visconti*, tr. it. a cura di Paola Campioli, Milano, Mondadori, 1980, p. 210).

Troiani si incontravano recando in groppa i colori vivaci e armoniosi dei raffinati cavalieri ellenici, i bianchi, e le armature brune dei severi persiani, i neri.⁷⁴²

Sul fronte opposto, Salvatore Quasimodo si mostra polemico con quella che definisce una «giostra domenicale di cavalieri da “opera dei pupi”», da cui si dedurrebbe come Visconti sognasse di creare «un film a colori» sulla scia dell’amore di Shakespeare per i troiani, «perché il campo dei greci era squallido sull’erba della pianura pestata e arsa dai cavalli»⁷⁴³. Dopo aver ricordato l’eccentrica natura del *Troilo*, tra commedia, tragedia e parodia, mai rappresentato prima in Italia, Anna Banti attacca cruenta il regista, definendolo sì ardito e geniale ma succube delle stesse abitudini di «un bambino ricco, avvezzo ai miracoli delle case di bambola praticabili dal salone alla cucina e dei trenini col fumo “vero”, gli scambi e le gallerie. I bambini poveri si divertono più a buon mercato e non è detto che siano meno ingegnosi»⁷⁴⁴. Al di là degli sfarzi estetici, Visconti vuole realizzare uno spettacolo programmaticamente non realistico. Allusivo, semmai, alla guerra da poco conclusa, che in scena viene risolta come un torneo cavalleresco⁷⁴⁵. Uno spettacolo lontano dall’austera classicità greca cui lo stesso Shakespeare aveva sovrapposto altre fonti: Chaucer, il *Testamento di Cressida* di Henryson, il *Filostrato* di Boccaccio⁷⁴⁶. «I turisti stranieri che assistettero al *Troilo e Cressida* rimasero allibiti – racconta Gaia Servadio – com’era possibile che in un paese povero come l’Italia si mettesse in scena uno spettacolo simile poco dopo la guerra? E a opera dello stesso regista che aveva girato *La terra trema?*»⁷⁴⁷. Quando, dopo *Rosalinda*, era stato travolto da forti

⁷⁴² Elsa De’ Giorgi, *L’eredità Contini Bonacossi*, Milano, Mondadori 1988, p. 144. Vale la pena ricordare che dagli anni Settanta Giovanna Bemporad diventerà abituale frequentatrice della casa romana di Elsa De’ Giorgi, la quale di giovedì invitava amici e intellettuali a condividere il risotto con lo *champagne*.

⁷⁴³ Salvatore Quasimodo, *Troilo e Cressida di William Shakespeare* ora in *Scritti sul Teatro*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 71-73. Anche Gaia Servadio ricorda: «come tutti quelli che hanno “fatto” l’*Iliade* a scuola, Luchino teneva per i troiani, presentati come deboli europei che difendono la propria terra e la propria cultura dai più ricchi e “nuovi” americani» (cfr. Ead., *Luchino Visconti*, cit., p. 211). Recensendo lo spettacolo su «l’Unità» il 22 giugno 1949, Bruno Schacherl notava il motivo conduttore del «contrasto di due civiltà: i troiani cavallereschi, schietti, leali nell’amore e nei duelli, secondo la tradizione popolare inglese che faceva risalire la fondazione di Londra a un mitico Bruto, nipote di Enea; i greci superbi, corrotti, quasi una forza brutta della natura» (si cita da Luchino Visconti, *Il mio teatro*, volume 1, cit., p. 170).

⁷⁴⁴ Anna Banti, *Shakespeare a Boboli*, cit., p. 33.

⁷⁴⁵ Va segnalato che nel 1963 Visconti penserà di allestire un nuovo *Troilo e Cressida* ambientato durante la guerra d’Algeria (i Troiani saranno gli Algerini e i Greci i parà; Troia la Casbah e gli accampamenti nei bagni turchi). Per questo progetto, mai realizzato, Piero Tosi disegnerà il figurino di Troilo in battaglia. Cfr. Luchino Visconti, *Il mio teatro*, volume 1, cit., p. 163.

⁷⁴⁶ In un’efficace introduzione al *Troilo* Carlo Pagetti riporta le parole di Alice Walker, per la quale «l’approccio a quest’opera attraverso Omero e Chaucer è, in effetti, sbagliato»: per cogliere la vera essenza andrebbe preferito «lo studio della malattia mentale nella *Anatomia della melanconia* di [Robert] Burton [1621] e, nella sua prefazione, di un mondo impazzito diretto verso l’autodistruzione». Cfr. Carlo Pagetti, *Cos’è Cressida per noi?* in William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, tr. it. *Troilo e Cressida* a cura di Carlo Pagetti, Milano, Mondadori, 2025, p. XLIV.

⁷⁴⁷ Gaia Servadio, *Luchino Visconti*, cit., p. 211.

critiche per aver abbandonato il neorealismo, Visconti aveva risposto dalle colonne di «Rinascita» con riflessioni che potrebbero valere anche per il *Troilo*. Tramontata l'epoca della commedia borghese, con personaggi che si esprimevano in modo «grigio e lambiccato», non resta che affidarsi alle «possibilità di movimento, colore, luce, magia» offerte dal teatro nell'unico quadro del suo arco scenico:

Libertà insomma, e ritrovamento del maraviglioso. Di un mondo delle maraviglie di cui il teatro ha smarrito da un bel po' la strada, e che vorremmo fargli ritrovare, insieme colla sua destinazione, che è di incanto popolare. Non che del poeta sia il fin la «maraviglia»: al contrario. Ma sarebbe strano attribuire al teatro in un mondo sempre più pieno di scoperte e curiosità, la funzione dell'anacoreta solitario, dell'austero eremita che rifugge dalle pompe del mondo e per protesta va a recitare i suoi misteri in soffitta.⁷⁴⁸

Il pubblico non prevenuto, capace di accogliere «tre ore di fantasia in barba ai neorealisti più realisti del re»⁷⁴⁹, scopre anche la fedeltà di Visconti al testo shakespeariano, tanto in *Rosalinda* quanto nel *Troilo*, la cui nuova traduzione, meno letteraria e più teatrale, era stata commissionata a Gerardo Guerrieri. Se come scrive Pagetti l'opera «sfugge a qualsiasi definizione di genere teatrale e irride i sogni di un mondo che finge (o si illude) di seguire ancora le regole cavalleresche»⁷⁵⁰, Visconti si ancora all'espedito della *chanson de geste* che trasferisce l'azione nel Medioevo per fornire un'interpretazione sì personale, ma anche storica di quelle che potevano essere le intenzioni più autentiche di Shakespeare nell'atto della scrittura. «Oriente trasportato nel Medioevo», notava Adriano Seroni nel libretto di sala, «vero e proprio “faery song” con passioni allo stadio “orientale”, contrasto tra lussuria e favola»⁷⁵¹, senza dimenticare le musiche trobadoriche e la tradizione italiana dei romanzi boccacceschi, sempre in bilico tra il realistico e il favoloso.

Nella sua recensione pubblicata il 25 giugno 1949 sulla «Gazzetta Padana», Giovanna Bemporad si sofferma sull'opera di Shakespeare più che sulla messinscena di Visconti. Lo spettacolo è quasi un pretesto per approfondire il drammaturgo inglese – e in particolare una *pièce* molto vicina all'adorato Omero – con il piglio del critico letterario, a conferma di un'aspirazione intellettuale che le poteva apparire troppo sacrificata sulle colonne della

⁷⁴⁸ Luchino Visconti, *Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare*, cit., p. 138.

⁷⁴⁹ Ivi p. 136. «Esiste, come motivo di contenuto, il desiderio, e l'effetto finale, di una armonia in cui si siano placate tutte le disarmonie preesistenti, l'accordo di una catarsi ottenuta nel mondo del maraviglioso – continua Visconti – È tutto questo un desiderio di armonia borghese? Direi di no, altrimenti sarei costretto a pensare che fino all'avvento del socialismo non dovremmo più eseguire musica, né dipingere, né scrivere versi. Anche questa è un'idea».

⁷⁵⁰ Carlo Pagetti, *Cos'è Cressida per noi?*, cit., p. XLIX.

⁷⁵¹ Adriano Seroni, *Troilo e Cressida*, testo per il libretto di sala dello spettacolo conservato in Milano, APICE, archivio Giovanna Bemporad, serie 1. *Lavori giovanili*, fasc. *Articoli e testi di Giovanna Bemporad*.

terza pagina. Dopo un brevissimo profilo di Visconti, riconosciuto nella sua duplice attività di regista teatrale e «dei films “Ossessione” e “La Terra trema”», l’attenzione di chi scrive si sposta subito sulle questioni filologiche che attanagliano «una tragicommedia con una narrazione drammatica alquanto frammentaria, discontinua e quasi cinematografica»⁷⁵².

Si è già detto della familiarità di Bemporad con il Maggio Musicale, che le permette di inserire Visconti sulla scia di Reinhardt e Strehler, ovvero della tradizione ormai consolidata di «rappresentare, in forma di spettacolo *grandioso e imponente*, un’opera di Shakespeare nella cornice del giardino di Boboli». Attraverso i due aggettivi qualificativi, l’*incipit* della recensione definisce da subito le coordinate su cui Bemporad orienterà il proprio discorso critico, una volta esaurita l’analisi di quello che, con puntuale *correctio*, definisce

uno dei testi meno conosciuti, anzi dimenticati, dello Shakespeare, un testo variamente discusso così nel senso artistico come in quello ideologico, l’unico in cui il grande *poeta* metta in scena gli eroi omerici.

In quel medesimo periodo – lo si è già ricordato – Bemporad stava lavorando alacremente alla traduzione in endecasillabi di un’*Odissea* che mai licenzierà in versione integrale a causa del suo incontenibile perfezionismo. Non può sorprendere allora il bisogno di marcare il ruolo predominante, nel *Troilo*, dell’epica omerica, oltre alla scelta dell’apposizione *poeta* per definire Shakespeare: quella a lei più affine, rispetto ad altre che pure sarebbero state calzanti (drammaturgo, tragediografo...). Nessun riferimento, invece, alla traduzione di Gerardo Guerrieri, forse troppo condizionata dal desiderio di dare forma a quella che Mario Prosperi ha definito una «*koinè* mondiale dell’espressione» in «un teatro che superi la lingua, là dove la lingua si fa ostacolo»⁷⁵³, ben oltre una resa finalizzata alla mediazione puramente strumentale. Come quasi tutte le altre versioni shakespeariane di Guerrieri, anche quella del *Troilo e Cressida* è rimasta inedita in quanto immaginata da subito per la scena: benché fedele all’originale, Guerrieri predilige la comunicabilità che meglio si presta a una rappresentazione teatrale contemporanea, subordinando almeno in parte il valore letterario di un testo da destinare alla lettura. Calca così l’icasticità del *blank verse*, in armonia con il maestoso allestimento di Visconti, senza intendere la metrica come una norma filologica da rispettare perfino quando limiterebbe la *performance* degli attori.

⁷⁵² Giovanna Bemporad, *Maggio musicale fiorentino. Troilo e Cressida*, «Gazzetta Padana» II, 151, 25 giugno 1949, p. 3. Tutte le successive citazioni, sempre con corsivo aggiunto, riprendono questo articolo, salvo ulteriori indicazioni in nota.

⁷⁵³ Mario Prosperi, *Il Milione di Gerardo Guerrieri*, in Gerardo Guerrieri. *Un palcoscenico pieno di sogni*, a cura di Selene Guerrieri, Matera, Edizioni Magister, 2016, p. 177.

[Nel Novecento] Shakespeare cominciò a emigrare dal palcoscenico in giardino, nei cortili e nelle piazze – scrive Guerrieri in un saggio sulle rappresentazioni del drammaturgo in Italia dal Settecento in poi – e popolò da allora le estati italiane di *Sogni* e di *Troilo* o *Riccardi*. [...] I registi scopersero in Shakespeare la magia della convenzione, del cartello che è una città, di due spade che sono una battaglia. E questa è un'altra storia. È la storia di come, nell'era del cinematografo, Shakespeare ha rivelato agli italiani il teatro⁷⁵⁴.

Non a caso Bemporad parla di una narrazione «cinematografica» a proposito della regia viscontiana, ma l'omissione del nome di Guerrieri è forse sufficiente a conferirle il passaporto per entrare tra le fila dei 'letterati detrattori' di quella resa italiana del *Troilo*. Probabilmente Guerrieri le appariva colpevole di aver sopraffatto «con la propria interpretazione quella specie di "calco" dell'originale che la traduzione è chiamata a rendere»⁷⁵⁵. Come ha infatti dichiarato alcuni anni dopo in un bell'articolo che potrebbe fare le veci di una dichiarazione di poetica traduttologica, Bemporad si aggrappa alla tesi crociana secondo cui tradurre significa reinventare il testo, nell'impedimento di riprodurre in un'altra lingua il medesimo contenuto intuitivo:

io ho scelto la via della traduzione filologica, umanistica – continua Bemporad – secondo cui esiste la possibilità di una resa univoca, felice, il più possibile perfetta, che va scoperta tra diverse varianti concepite come approssimazioni; si tratta così di trovare volta per volta l'equivalente esatto dell'originale nella propria lingua.⁷⁵⁶

Garante di questo processo sarebbe il suo endecasillabo, viatico irrinunciabile per tentare di restituire «volta a volta i toni diversi e contrastanti del dramma, della favola, della crudeltà, dell'ironia» che caratterizzano l'*epos* omerico, spesso non così distante da certi *décalage* dei versi shakespeareiani. Le abilità di chi traduce si palesano davvero nei punti di raccordo, in cui la poesia decade al livello dell'informazione: «è qui che bisogna lavorare con più accanimento», scrive Bemporad nella speranza che il linguaggio poetico della sua

⁷⁵⁴ Gerardo Guerrieri, *Sasper, Sachespare, Shakespeare, ovvero l'interpretazione di Shakespeare in Italia dal '700 al '900*, in *Lo spettatore critico*, prefazione di Giorgio Prosperi, Roma, Valerio Levi, 1987, p. 148. Cfr. anche Paola Bertolone, *Effetto Shakespeare. Shakespeare nel lavoro di Gerardo Guerrieri* in *Obiettivo Guerrieri. Parte prima*, a cura di Paola Bertolone e Stefano Locatelli, «Biblioteca Teatrale», 121-122, gennaio-giugno 2017, pp. 155-180, che a partire dalle carte dell'Archivio Guerrieri conservato presso Sapienza Università di Roma indaga le traduzioni shakespeareiane di Gerardo Guerrieri, approfondendo quella di *Molto rumore per nulla* (1971).

⁷⁵⁵ Giovanna Bemporad, *Il mio tradurre*, «salvo imprevisti», XII, 37-38, gennaio-agosto 1986, p. 4.

⁷⁵⁶ *Ibid.*

Odissea resti «un linguaggio di sempre», non soggetto a facili deperimenti, in grado di piegare «l'endecasillabo a compiere il suo miracolo di resurrezione dell'*epos* omerico»⁷⁵⁷.

A ogni modo, i nodi del *plot* vengono sciolti da Bemporad con grande capacità di sintesi: da un lato «la sfida e tenzone tra Ettore e Achille», dall'altro «l'avventura amorosa di Troilo, uno dei cinquanta figli di Priamo, e di Cressida, figlia di Calcante, l'indovino troiano passato ai Greci». Maggiore spazio viene invece riservato alle fonti utilizzate da Shakespeare:

Omero visto da Shakespeare costituisce un tale incontro da accendere subito l'interesse e la curiosità; ma il *lettore* che ricorda Omero solo come l'ha conosciuto sui banchi di scuola – puntualizza Bemporad – nei risonanti esametri e nei paludati endecasillabi montiani, e pensasse di ritrovare quegli eroi belli, nobili e lucenti, in schinieri e corazze argentei, parenti di dei e semidei, rimarrebbe certo sorpreso e deluso.

Bemporad utilizza *lettore* in luogo di *spettatore*, più prevedibile nella recensione a un allestimento teatrale; si tratti di scelta o di *lapsus*, avvalora ancora l'ipotesi di una penna più inclinata verso la critica letteraria che non davvero partecipe di quanto accade in scena. Da qui le avvertenze sull'impossibilità per Shakespeare di leggere una traduzione inglese dell'*Iliade*, allora appena iniziata dal Chapman, e il conseguente obbligo di rivolgersi ad altri testi: l'*Istorietta troiana* di Guido delle Colonne e il *Troilo e Cressida* di Chaucer, «il grande poeta e narratore medioevale inglese, che a sua volta l'aveva tratta dal “Filostrato” del nostro Boccaccio, ispiratosi al “Roman de Troie” del XII secolo».

Anche da un simile contesto deriva il carattere ambiguo dei personaggi, quasi avulsi dalla tradizione epica e mitologica, meno 'immediati' degli analoghi in un poema, come quello di Omero, destinato all'auralità. Così, «Agamennone, Ulisse, Nestore, i grandi, i vecchi, i saggi, sono dei machiavellici politicanti, orditori di macchinazioni e d'inganni»; le donne Elena e Cressida «due “sgualdrinelle”», il prode Menelao «il popolare “cornuto”». La prosa di Bemporad si regge spesso sulle terne, come in questa efficace descrizione degli eroi stemperati di ogni valore, che nell'accumulo di lemmi connotativi forma un'ironica *climax* dove il vigoroso 'piè veloce' viene infine accostato alla controfigura antieroica per antonomasia: «Aiace e Achille i più forti, i più eroici, sono due sciocchi brutali, due ridicoli e boriosi gradassi, due Capitan Fracassa». I soli eroi capaci di restare ancorati al proprio *status* sono Ettore, che però alla fine soccombe inerme, e il protagonista Troilo, ingannato da Cressida «nel tempo che corre tra due squilli di tromba: l'eroismo è sopraffatto dal tradimento e dalla frode, l'amore dalla lussuria». Prendono il sopravvento figure «ignobili e volgari», più vicine a una commedia plautina che non a

⁷⁵⁷ Ivi, p. 5.

Omero: Pandaro, nei panni del mezzano crapulone, e Tersite «il greco, pagliaccio calunniatore e malèdico», testimoniano che «il mondo è dei codardi, dei buffoni, dei “ruffiani”». Per destare l’attenzione dei suoi lettori, nutrendoli di un piccolo carico di *suspense*, Bemporad ricorre all’espedito della disgiuntiva retorica:

Risata ironica, dunque; parodia da operetta in qualche modo precorritrice della “Bella Elena” [...] di quell’Offenbach dalle cui musiche fu accompagnata una rappresentazione del Troilo e Cressida anni fa a Parigi? O non piuttosto l’amaro sarcasmo proprio del cupo pessimismo dello Shakespeare di quel tempo, l’esistenza considerata assurda, grottesca, crudele e putrida, la morte e la lussuria vittoriose, quell’atteggiamento critico verso la vita quale era poco prima, in “Amleto”, balzato fuori immorale dalla penna del grande drammaturgo?

Ponendo direttamente una domanda sulla natura stessa del *Troilo*, Bemporad non offre una soluzione incontrovertibile sebbene propenda forse per la seconda alternativa, posta in rilievo con una sintassi più sostenuta e la chiara citazione di *Amleto* ad avvalorare la propria ipotesi. Lessico alto e ricercato, periodi in prevalenza molto lunghi, aggettivazione sovrabbondante. Un tono decisamente saggistico che guarda alla pubblicistica quasi con alterigia, senza mai esimersi da richiami letterari, spesso filologici, inconsueti per un quotidiano locale:

In un mondo così concepito – continua Bemporad – non potrebbe levarsi alcuna nobile e austera impalcatura classica; e, dietro la facciata, realistica, grassa e ridanciana, ben cinquecentesca, quello che rimane di alto e nobile è visto dallo Shakespeare, anche per diretta influenza dei suoi modelli, in un clima medioevale di «chanson de geste», di cavalleria, un mondo dove regna l’«amor cortese» ed i nobili torneamenti.

Questo il clima dell’allestimento viscontiano, lontano dalla parodia come dall’exasperazione della trama in chiave politica e attuale: il regista si ispira dichiaratamente alle miniature orientali, trasferendo l’azione in un Medioevo «gotico e francese». Divisa tra la città di Troia e gli accampamenti dei greci, la scena impone alla recitazione di svolgersi «ora qua e ora là, secondo le necessità del dramma da parte di attori in meravigliose e ricchissime vesti», nota ancora Bemporad con precisione da cronista. L’attenta descrizione dei costumi e della scena, che offre anche l’occasione di soffermarsi sui risvolti più magniloquenti dell’allestimento («cortei, riviste militari, singole tenzoni e vivaci, brillantissime battaglie e torneamenti, a piedi e a cavallo, un colpo d’occhio spesso meraviglioso!»), costituisce un preambolo al giudizio critico sullo

spettacolo cui Bemporad finalmente approda, in rintocco con la *grandiosità* serpeggiante fin dalle prime battute dell'articolo:

Ne è uscito fuori uno «spettacolo» *grandioso*, ricco, raffinato, a cui pensiamo non si possa trovare riscontro nella storia del teatro moderno; la ricchezza, il fasto, il gusto, il giuoco hanno incantato lo spettatore come un fanciullo dagli occhi spalancati.

Se la critica si divide in modo piuttosto netto tra chi inneggia al grande evento e chi denigra i fasti di un teatro-giocattolo, Bemporad non popola certo le file dei detrattori. Tuttavia, il giudizio carico di entusiasmo, rinforzato formalmente dalla cadenzata armonia del ritmo e da preziosismi retorici come la similitudine tra lo spettatore e il bambino incantato di fronte a qualcosa di mai visto prima, vira poi verso una *dubitatio* sollevata proprio dai riguardi che Bemporad nutre per la 'sacralità' del testo. La scena sembra quasi replicare, con le dovute differenze, una contraddizione che lei stessa sente di incarnare in quel momento: il desiderio di tessere un discorso alto e magniloquente che possa includerla a pieno titolo nella società delle lettere, smorzato dal compromesso, non sempre soddisfatto, di arrangiare i toni della partitura critica per la terza pagina di un quotidiano locale. Il piacere scaturito dalla visione disorienta la spettatrice, in balia di una forma ammaliante che la distrae dalla sostanza linguistica del *Troilo*. Bemporad teme che talvolta Visconti possa prevaricare su Shakespeare fino a costringerlo in un angolo remoto. Ben venga il gusto con cui architetta la scena, ma il pericolo di offuscare le parole del poeta-drammaturgo è sempre in agguato:

Ma Shakespeare? Lo spettacolo disperdeva, sommergeva, l'essenza vera e propria e migliore della tragedia, quella parte *poetica* già minore in questo che non in altri drammi shakespeariani; *parecchie parole preziose* andavano perdute tra lo scalpitare dei cavalli; e un demonietto maligno in noi sorride, malgrado tutto, di quella bellissima e complicata «macchina», grande giocattolo per ragazzi grandi, e a un tratto desidera uno Shakespeare – meglio se uno Shakespeare più unitario e significativo di questo – recitato con tutte le sue *meravigliose parole* davanti a una semplice tenda!

Il «demonietto maligno» potrebbe essere un collega guastafeste del fanciullino pascoliano con la precisa mansione di stabilire un distacco ironico dal fastoso apparato visivo di Visconti a salvaguardia della pur esigua «parte poetica» shakespeariana (posta formalmente in risalto, nell'articolo, con un'espressiva allitterazione: «parecchie parole preziose»). Con l'alibi del «desiderio di semplicità», lo zampino del «demonietto» ricompare nella più austera recensione di Anna Banti, la quale osserva come «un pubblico troppo servito» finisca per diventare «insolente, e insomma, un serpe scaldato in seno»: tanto meglio «fantasticare di palcoscenici nudi e crudi dove l'immaginazione dello

spettatore è libera di collaborare allo splendore delle immagini per forza di parola udita: dove i gesti siano tutti simbolici, una specie di aerogramma delle azioni»⁷⁵⁸.

A ciascuno le sue riserve, verrebbe da dire. Banti non teme il disgregarsi della poesia shakespeariana come l'autrice di *Esercizi*, forse più sensibile, per ovvi motivi, a simili argomenti. Tirando le fila di un discorso critico ben più conciso rispetto all'ampia parte 'saggistica' sulla storia del *Troilo e Cressida*, Bemporad raccoglie i vari indizi disseminati, forse inconsciamente, nel corpo del testo come un'investigatrice giunta finalmente alla soluzione di un complesso caso. Quella *grandiosità* che fungeva da implicita premessa al discorso, insieme alla definizione di Shakespeare come *poeta* prima ancora che drammaturgo, sembrano fornire la chiave indispensabile per interpretare uno spettacolo in fondo riuscito nel suo maestoso allestimento. Lode ai costumi «bellissimi», alle scene, agli attori «tutti precisi e affiatati», se prima ancora che la parola conta in questo caso «la tradizione spettacolare» dei migliori Maggi Musicali:

si deve riconoscere – ammette Bemporad – che dal tempo della ormai classica rappresentazione di Reinhardt, non si era più visto, né qui né altrove, uno spettacolo di maggiore ricchezza e di maggior gusto.

La cautela che sfocia poi nel pieno entusiasmo per l'allestimento rivela un'istintiva tendenza di Bemporad a giustificarsi, come se quel «demonietto maligno» l'avesse chiamata sul banco degli imputati e non la smettesse di additarla. Ma le parole che chiudono l'articolo sembrano annullare irrevocabilmente tutte le obiezioni avanzate fino ad allora sugli eccessi della messinscena:

Musiche di autori trobadorici, luci suggestive, giuoco di fiaccole, gli alberi e le statue di Boboli e le stelle estive avvolgevano in una atmosfera di fiaba lo spettacolo che i grandi fanciulli, anche se smalizati e scettici, non dimenticheranno presto.

Giovanna Bemporad prende atto del pegno da pagare all'estetica di Visconti, croce e delizia di uno Shakespeare reso in modo più 'teatrale' che 'poetico'. È il solo modo per tentare di abbandonarsi a tutta quella maestosa bellezza, che in fondo non scalfirà mai completamente la sua inguaribile inclinazione a porsi troppe domande.

⁷⁵⁸ Anna Banti, *Shakespeare a Boboli*, cit., p. 33.

a testa prima

Miradores¹

di Marcello Frixione

*o a rincuorarsi eccessi nelle strade
forgiano nel passante austeri strati
g.f.*

a.

in altre strade in altri piani o strati
lastre su lastre o nastri o piani tòrcono
ìspide scale strati di terrazze.
e dove spesso la mente rinselva
tanto più a fondo il piede qui s'inselva
così più dentro ti s'innerva l'occhio.

b.

vedi altre selve in alte strade o navi
tanto più a fondo l'occhio si rinselva
che scafi o lastre o nastri e piani tòrcono.
nastri di strade dico di terrazze
strati di sguardi da terrazze, strade,
a dipanare il nastro della costa.

c.

strati di betonaggio. dai tornanti
vapori al sodio² illuminano strade.
così più a fondo qui s'inselva l'occhio
a dissipare strati di terrazze
a dipanare i nastri dei tornanti.
e il nastro più lontano della costa.

d.

strati di betonaggio al forte quezzi³.
vapori al sodio illuminano strade.
tanto più a fondo il piede qui s'inselva
dipana l'occhio i nastri del daneri
svolgendo nel contempo scafi navi
dal nastro più lontano della costa.

e.

ìspidi guazzi polverose selve.

qui spesso se s'inselva l'occhio scorge
 vulpes larus sciurus c. phalacròcorax.
 tu ti ci imbatteai in queste selve:
 phalacrocorax carbo psitt. krameri
 tra strade nastri tetti di catrame⁴.

f.

così sovente qui l'occhio s'inselva
 a dipanare i nastri delle strade
 e più lontano il nastro della costa.
 con la paciuga col presepio i frati
 c'era il laminatoio, c'è l'ikea.
 profili d'italsider, stralli. erasi⁵.

1. Questi *miradores* sono vedute urbane, sono una sorta di cartoline postali della periferia genovese⁶. Non corrispondono a punti di visti specifici; tuttavia, in due casi si collocano in maniera abbastanza precisa nella topografia della città (Quezzi, la collina di Coronata). Scrivendoli, mi risuonava nella memoria l'assonanza strade/strati. Mi resi poi conto che essa veniva dalle *Poesie da tavola* del Frasca⁷, dove "strade" e "strati" sono appunto due delle parole rima di questa abnorme ipersestina. Da qui gli endecasillabi collocati in esergo.

2. Nelle lampade a vapori di sodio a bassa pressione il sodio, contenuto in un bulbo tubolare, viene surriscaldato fino a raggiungere la temperatura a cui esso vaporizza, emettendo la caratteristica luce monocromatica di tonalità giallo-arancio brillante. In passato le luci al sodio hanno acceso d'arancione svncoli e periferie di molte città. Oggi si tende a rimpiazzarle con i LED.

3. Il complesso edilizio di Forte Quezzi, noto comunemente come il Biscione, è stato edificato negli anni Sessanta del Novecento su progetto di un gruppo di architetti coordinati da Luigi Daneri⁸. Gli edifici del Biscione sono nastri che si dispiegano lungo le curve isometriche della collina⁹.

4. vulpes: gen. *Vulpes* (Garsault, 1764); larus: gen. *Larus* Linnaeus, 1758 (qui si fa riferimento in particolare al gabbiano reale mediterraneo, *Larus michahellis* Naumann, 1840); sciurus c.: sta per *Sciurus carolinensis* Gmelin, 1788, lo scoiattolo grigio nordamericano, specie allòctona invasiva che ha rimpiazzato quasi completamente l'autòctono scoiattolo rosso (*Sciurus vulgaris*, Linnaeus, 1758); phalacròcorax: *Phalacrocorax carbo* (Linnaeus, 1758), il cormorano comune; psitt. krameri: *Psittacula krameri* (Scopoli, 1769), il parrocchetto dal collare, altra specie allòctona che ha ormai colonizzato il nostro

ecosistema urbano. In questa stanza troviamo due endecasillabi “per l’occhio”, il terzo e il quinto: naturalmente, se le abbreviazioni vengono lette per esteso, la mètrica cambia.

5. In cima alla collina di Coronata, nel Santuario di Nostra Signora e di San Michele Arcangelo, sono conservate le statue del Paciugo e della Paciuga¹⁰. Così come vi era conservato un presepio meccanico ottenuto adattando figurine genovesi del Settecento a manichino¹¹. Col tempo, il tutto aveva assunto un aspetto lugubre e spettrale, piuttosto acattivante¹². Oggetto di furti e manomissioni, non ne conosco il destino attuale. Il convento dei frati cappuccini, non più utilizzato, è collocato a mezza costa; nella sottostante piana di Campi era situato il laminatoio a freddo dell’Italsider. Ora la zona è occupata da vari centri commerciali tra cui, appunto, l’Ikea. Nella seconda metà del secolo passato, profili d’Italsider¹³ e stralli (del ponte Morandi) hanno caratterizzato fortemente per vari decenni la fisionomia di questa parte del paesaggio urbano¹⁴; sia gli uni, sia gli altri sono stati erasi dagli eventi successivi¹⁵.

6. Una versione precedente di questo testo è apparsa in *Genova. Guida alla selva*, a cura di Carla Pampaloni, Nero Edizioni, 2025

7. In Gabriele Frasca, *Rame* (Corpo 10, 1984), poi (con varianti) in *Lame* (L’Orma Editore, 2016).

8. Luigi Carlo Daneri (1900 – 1972) fu architetto razionalista che adattò vari stilemi del gergo corbusieriano al panorama genovese: Casa littoria di Sturla, complesso residenziale di Piazza Rossetti, Monoblocco dell’ospedale San Martino, eccètera.

9. Qui il Daneri riprese un’idea del Corbusier, mai realizzata, per il piano regolatore d’Algeri.

10. Si tratta di due pupazzi grandi quasi al naturale, che raffigurano i protagonisti di una vicenda leggendaria: il Paciugo era un marinaio; catturato dai turchi, dopo anni di schiavitù riuscì a fuggire e a tornare a Genova dalla moglie Paciuga. Poi però, roso dal sospetto e dalla gelosia, e convinto che lei lo avesse tradito, la uccise. Si pentì, e, disperato, salì a Coronata a implorare il perdono della Vèrgine. La quale compì il miracolo e gli fece ritrovare la moglie sana e salva¹⁶.

11. Mâchina solstiziale animata da ascosi ingegni. Nella stalla, dietro la natività, c’era una sorta di rotorilievo radiante e flamboyant. (Ottica di precisione, cinema anèmico).

12. “È il cimitero del presepio”¹⁷ ebbe a dirne Giulio Sommariva¹⁸: cimitero meccanico, di ossute e polverose fantàsime, di trapassati automi.

13. “profili d’italsider” è un’autocitazione da *battigia con figure a pegli*, in *Diottrie* (Manni, 1991), poi in *Naturama* (Oèdipus. 2021).

14. Dal balcone della cucina, verso ponente, si potévano scòrgere gli impianti dello SCI¹⁹ a Cornigliano: l’alto forno, le ciminiere, la torre piezométrica, il gasòmetro dell’alto forno

e quello della cokeria. A fasce d'argento e di rosso (*d'argent et de gueules*) culminavano le ciminiere; d'argento scaccato di rosso (*échiqueté*) era invece il fastigio dei gasòmetri. I pennacchi di fumo delle ciminiere indicavano la direzione del vento: *l'è vento de mâ* diceva mia nonna se il fumo si dirigeva verso nord, *l'è tramontann-a* constataba invece se il pennacchio inclinava a sud.

15. Nel 2005 è stato spento, e poi smantellato, l'altoforno. Il gasòmetro della cokeria è stato abbattuto mediante un'esplosione controllata la mattina del 21 aprile 2007; il gasòmetro dell'altoforno fu smantellato nel corso del 2008; la torre piezométrica è stata demolita il 18 marzo 2012. È cronaca recente il crollo e successivo smantellamento del ponte Morandi (o ponte delle Condotte).

16. Il P. e la P. sono anche i protagonisti di una filastrocca, un tempo assai nota, che recita: *O paciugo co-a paciuga son anaeti a vendemmiâ. S'en piaggiae un rappetto d'uga e son scappae zu da a montâ.*

17. Questa definizione si sarebbe ben conformata anche al presepio della chiesa di San Nicola alla Carità a Napoli (o, per la precisione, della parrocchia di S. Nicola alla Carità dei Pii Operai Catechisti Rurali). Quando lo vidi per la prima volta era una sorta di spelonca di tela e cartaroccia con pastori ottocenteschi sbrecciati pupazzi bambocci stracci sòveri, tutto un polveroso bric-a-brac che formava, oltre alla natività, altri quadri della vita di Cristo. Alcune scene erano protette da reti di filo di ferro come quelle che si usano per i pollai, le stesse adoperate per custodire certe mummie nel cimitero dei frati a Palermo. In séguito ci ritornai, ma tutto era stato ripulito, e aveva perso gran parte del suo interesse.

18. Giulio Sommariva, storico dell'arte e conservatore del Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, è il massimo esperto del presepio barocco genovese. Ha pubblicato, tra le altre cose, con Giulia Biavati, *Il Presepe riscoperto. Un unicum napoletano a Genova*, Bieffe, Genova, 1989 e *L'antico presepe genovese*, Genova, Compagnia dei Librai, 1993.

19. La denominazione *Italsider* fu introdotta solo all'inizio degli anni Sessanta. Prima lo stabilimento era conosciuto come S.C.I., acronimo per "Stabilimento a Ciclo Integrale". Si trattava cioè di uno stabilimento che, a partire dal minerale ferroso, giungeva ad ammannire il prodotto finito (laminato, tubo o tondino che fosse). Anche dopo il cambio del nome, confidenzialmente avremmo continuato a chiamarlo SCI ancora per molti anni.

Elegia per la fine dell'età industriale.

Su *Miradores* di Marcello Frixione

di Marco Berisso

Abstract in italiano

La lettura proposta interpreta il testo come effettivo anche se, per certi versi, anomalo prosimetro, segnalando le peculiarità metrico-semantiche della sezione in versi e mettendola in connessione con un apparato di annotazione che va oltre il lineare compito di chiarire il testo poetico per proporre una vera e propria struttura narrativa parallela: dalla combinazione dei due blocchi testuali deriva una restituzione del paesaggio urbano come panorama (come annuncia il titolo *Miradores*) calato nella storia recente della città di Genova, nella sua trasformazione post-industriale, sviluppando una linea che era già affiorata in Frixione sin dalle sue primissime prove poetiche.

Abstract in inglese

This reading approaches the text as a genuine, though in some respects unusual, *prosimetrum*. It examines the metrical and semantic features of the verse section and relates them to an apparatus of notes that exceeds the linear task of elucidating the poem in order to construct a parallel narrative structure. The interaction between these two parts presents the urban landscape as a panorama (as suggested by the title *Miradores*), set within the recent history of Genoa and its post-industrial transformation. In this way, *Miradores* continues a line of inquiry already visible in Frixione's earliest poetic writings.

Parole chiave

Frixione; prosimetro; sestina; Genova; società post-industriale

1. Vorrei iniziare con una prima, genericissima osservazione: *Miradores* è un testo multiplo ed è anche, in un certo senso, un prosimetro. Il primo testo-strato (il termine usato è, come si capirà subito, non casuale), quello evidente, è formato dalle sei stanze di sei versi indicate con le lettere da *a* a *f* e che formano una sorta di sestina potenziale deprivata di congedo. Su questo tronco si accumula poi, letteralmente, una sequenza a cascata di annotazioni in prosa: la prima serie (note 1-5) si propone come osservazioni sul, o originate dal, testo poetico; la seconda serie (note 6-15) precisa o integra la prima serie; la terza serie (note 16-19) commenta o completa la seconda. Sia volontà o caso, le tre sequenze sfiorano quasi la simmetria, formate come sono da cinque, dieci e quattro appunti. Il gioco a scatole cinesi presente nella prosa può comportare comunque una serie di successivi rinvii che si realizzano, soprattutto, a partire dalla nota 5, da cui si dirama il grosso delle note della seconda serie, vale a dire le note 10-15, a loro volta espanse in ulteriore strato di glosse, con 10 che rinvia a 16, 12 che rinvia a 17-18 e 14 che rinvia a 19. Se la forma generale di *Miradores* (testo poetico più apparato di chiose) rinvia genericamente alla conformazione da ultimo assunta dagli *omnia frixioniani*⁷⁵⁹, qui le glosse non si articolano però, come in quel caso, per una tendenziale addizione di apparati pre-esistenti (con una eccezione che segnalerò alla fine) destinati a fornire informazioni di natura prevalentemente bibliografica o esegetica (segnalare una precedente edizione del testo, indicare la fonte una citazione), ma come un vero e proprio testo parallelo, originando la convivenza di due discorsi entrambi fortemente connotati che, appunto, generano una forma per quanto anomala di prosimetro che, come nel prototipo letterario italiano del genere, la *Vita nuova*, ammette all'interno della prosa le modalità conviventi del racconto e del commento.

La struttura generale, quindi, è particolarmente complessa e, anzi, propriamente stratificata, come dichiarato dalla prima nota:

Scrivendoli [*i Miradores*], mi risuonava nella memoria l'assonanza strade/strati. Mi resi poi conto che essa veniva dalle *Poesie da tavola* del Frasca, dove "strade" e "strati" sono appunto due delle parole rima di questa abnorme iperestina. Da qui gli endacasillabi collocati in esergo.

Dai «*miradores*» (in spagnolo il termine indica i luoghi da cui si può ammirare un panorama, cioè quello che in italiano viene abitualmente definito "belvedere") si vedono dunque «*strade*» e «*strati*», nel convergere delle due dimensioni dell'orizzontalità (il reticolo delle vie) e della verticalità (esemplificabile nelle «*terrazze*» che finiscono con l'indicare ambigualmente, giusta l'ambientazione del testo, tanto, per sineddoche, i condomini quanto i terrazzamenti tipici delle coltivazioni collinari liguri). È sempre la

⁷⁵⁹ Mi riferisco naturalmente a Marcello Frixione, *Naturama (1981-2019)*, Salerno, Oedipus, 2021. Da questa edizione trarrò di norma le citazioni.

prima nota a precisare il panorama che si può scorgere da questo belvedere: «sono vedute urbane, sono una sorta di cartoline postali della periferia genovese», in cui il sistema viario si sviluppa a valle, verso il mare, mentre gli sviluppi abitativi si sono costruiti in altezza, per accumulo, sulle pendici delle colline. Strade e strati, appunto, come è evidente a chi ha avuto modo anche solo una volta di vedere da un qualsiasi punto rialzato (da un *mirador*) la conformazione della città.

2. Data la struttura complessa del prosimetro che ci troviamo di fronte, conviene forse partire dal testo in versi e poi arrivare alla prosa. Parlavo, per il metro, di sestina sì (e del resto l'esplicito rinvio all'ipersestina di Frasca che abbiamo visto sopra non è da intendersi, ovviamente, solo come esplicitazione di un prelievo lessicale ma come dichiarazione di progenitura metrica), ma potenziale. Da quell'istituto metrico, infatti, sono ripresi qui tre elementi (la misura endecasillabica, la conformazione della strofa in sei versi e la sua ripetizione per sei volte) ma non quello metricamente caratterizzante, vale a dire la presenza di sei parole-rima collocate in ogni stanza secondo il meccanismo della *retrogradatio cruciata*. Questo infatti lo schema dei rimanti:

	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>
1	strati	<i>navi</i>	<u>tornanti</u>	quezzi	<u>selve</u>	<i>s'inselva</i>
2	tòrcono	rinselva	strade	strade	scorge	<i>strade</i>
3	terrazze	tòrcono	<i>occhio</i>	<i>s'inselva</i>	phalacròcorax	<i>costa</i>
4	rinselva	terrazze	terrazze	daneri	<u>selve</u>	frati
5	<i>s'inselva</i>	strade	<u>tornanti</u>	<i>navi</i>	krameri	ikea
6	<i>occhio</i>	costa	costa	costa	catrame	erasi

Ho segnalato in grassetto i rimanti presenti in strofe successive, in corsivo quelli che ritornano in strofe non adiacenti (e si dà ovviamente anche la compresenza dei due eventi, quindi indicata col grassetto corsivo), sottolineati quelli ribaditi nella medesima stanza. Evidente l'assenza di ogni struttura metricamente ricorsiva: altrettanto evidenti, però, due fattori di compensazione, vale a dire il ricorso a rimanti in qualche modo raggruppabili per aree semanticamente affini e la funzione di forte cesura della strofa *e*, che spezza in modo deciso quel meccanismo di recupero di parole-rime seppure desultorio che sin lì si era verificato.

Per quello che riguarda il primo punto, sono individuabili con facilità questi campi semantici⁷⁶⁰:

⁷⁶⁰ Indico tra apici i campi semantici coinvolti, in corsivo i rimanti ad essi volta in volta riferibili. Approfitto per scusarmi preliminarmente della rozza semplificazione delle categorie che utilizzerò nella definizione delle funzioni di questi campi semantici, un rozzezza che spero sia almeno in parte compensata da una qualche complessiva utilità.

a) la 'selva' (*rinselva*, *s'inselva*, *selve*), da intendersi con tutta evidenza in senso insieme metaforico e allegorico (è l'intrico degli strati e delle strade ma è anche, dantescamemente, il luogo in cui ci si perde), presente in tutte le strofe;

b) la 'strada' (*tòrcono*, *betonaggio*, *strade*, *tornanti*, *catrame*), anch'essa ribadita in ogni stanza e, questa volta, con una valenza di tipo soprattutto denotativo;

c) il 'mare' (*costa*, *navi*) con funzione anche questo essenzialmente descrittiva;

d) la 'vista' (*occhio*, *scorge*, *terrazze*) alla quale si può collegare anche la parola-rima conclusiva *erasi*, che segnala la soppressione di ciò che è visibile, la sua cancellazione.

I quattro campi in questione coprono, come si vede, la quasi totalità delle parole in rima e informano quindi integralmente il testo. Questo produce un effetto per certi versi paradossale, visto che la sestina, per quanto negata sotto il profilo puramente metrico, finisce col riaffermarsi come produzione di significati (che è il punto modale insito nel meccanismo del ricorrere delle parole-rime), moltiplicando i rimanti e raggruppandoli poi attorno ad alcuni poli prevalenti che producono una sorta di ipersemantizzazione allargata. La rete messa in atto nelle sei stanze di *Miradores* è quindi particolarmente fitta anche se non refrattaria alla possibilità di essere restituita (proprio per la presenza di temi ben determinati e ricorrenti) in una specie di breve formula riassuntiva: la visione di uno spazio insieme urbano e naturale (ma di una natura fortemente antropizzata: la presenza delle navi che coinvolge pure, in un certo senso, la funzione della costa) caratterizzato in senso metaforico, e da attraversare. Uno spazio dinamico, dunque, un paesaggio che è anche un passaggio. Non stupirà che questo *abstract*, schematico ma credo non infedele, finisca con l'evocare una *imagerie* modernista che, nel caso in oggetto, potrebbe persino più precisamente individuare come proprio capostipite Dino Campana: ma un Dino Campana visto dall'alto, e da fuori.

L'ipersemantizzazione di cui dicevo risulta poi incentivata da una fittissima trama di rimandi interni fonico-ritmici e retorico-sintattici che, tra l'altro e non per caso, spesso prendono avvio o anticipano le parole-rima della stessa stanza in cui appaiono o di quella o quelle successive. Il fenomeno è così evidente che mi limito ad esemplificarlo per le prime due strofe:

- la parola-rima *strati* (prima stanza) si ritrova all'interno del terzo verso della prima strofa e al quinto verso della seconda.

- allo stesso modo, la parola-rima *strade* (seconda stanza) è presente all'interno del primo verso di entrambe le strofe, con parallelismo ribadito, tra l'altro, dalla simmetria sintattica: «in altre... in altri... o...» ~ «altre... in alte... o...» (e si aggiunga l'assonanza fortissima *strade/strati*, non a caso, come vedremo, tematizzata).

- la sequenza rimica *rinselva* : *s'inselva* della prima stanza si trova ripresa, verrebbe da dire sincreticamente, nel *si rinselva* della seconda, anticipato comunque dal *selve* del primo verso.

- attorno alle parole-rima *strati* e *strade* si agglutinano comunque in entrambe le strofe due lemmi fortemente assonanti/consonanti, tra loro e con esse, come *lastre* e *nastri* (quest'ultimo anche variato in *nastro*), collocati in sequenze fortemente simmetriche dal punto di vista sintattico (si affianchino anche solo il secondo verso della prima stanza e il terzo della seconda), con un risultato particolarmente virtuosistico nei versi centrali della seconda stanza («che scafi o lastre o nastri e piani tòrcono | nastri di strade dico di terrazze | strati di sguardi da terrazze, strade»). Andranno comunque aggiunti a questa prima serie anche altri lemmi variamente assonanti/consonanti come *scale*, *scafi* (variazione semantica del *navi* del primo verso), *sguardi*.

- il distico conclusivo della prima stanza (dove *s'innerva* è in rapporto fortemente paranomastico col *s'inselva* in punta al verso precedente) si condensa nella seconda al secondo verso («tanto più a fondo il piede qui *s'inselva* | così più dentro ti *s'innerva l'occhio*» ~ «tanto più a fondo *l'occhio* si rinselva»).

Andrà inoltre segnalato il fitto ricorso nell'intera poesia a quelli che si potrebbero dire dei versi quasi-refrain, caratterizzati da un gioco di sottili variazioni lessicali ma in grado nel contempo di istituire una continuità quasi formulare tra le stanze:

- a* e dove spesso la mente rinselva
tanto più a fondo il piede qui s'inselva
così più dentro ti s'innerva l'occhio.
- b* tanto più a fondo l'occhio si rinselva
[...]
a dipanare il nastro della costa.
- c* così più a fondo qui s'inselva l'occhio
[...]
a dipanare i nastri dei tornanti.
e il nastro più lontano della costa.
- d* tanto più a fondo il piede qui s'inselva
dipana l'occhio i nastri del daneri
[...]
dal nastro più lontano della costa.
- e* qui spesso se s'inselva l'occhio scorge
- f* così sovente qui l'occhio s'inselva
a dipanare i nastri delle strade
e più lontano il nastro della costa.

Altro si potrebbe aggiungere, ma mi pare già dimostrazione sufficiente del procedimento generale seguito da Frixione. Un procedimento che, si badi, tende alla fine a riassorbire la frattura che prima denunciavo all'altezza della quinta stanza che, per quanto isolata dal punto di vista della ripresa delle parole-rima, risulta invece connessa (per quanto meno serratamente) per quello che riguarda le riprese interne, mantenendo pertanto uno statuto autonomo ma non per questo meno retoricamente congruente al resto del testo.

3. Precisati nei limiti del possibile i meccanismi testuali, metrici e retorici e la loro valenza non semplicemente strutturale ma prevalentemente semantica, proviamo a tornare a quell'*abstract* prima proposto e a sondarne l'esecuzione dal punto di vista dei nuclei tematici individuabili in *Miradores*. È infatti sotto questo aspetto che entra in gioco il meccanismo di rinvio e rispecchiamento tra versi e prosa, tra testo poetico e chiosa, di cui dicevamo all'inizio. Ricordavo sopra Dino Campana, ma mi rendo conto che può essere un rinvio per molti versi fuorviante, se si esclude una generica e simile propensione allo sguardo, a una visività che in Campana diventava anche visionarietà. La Genova vista da Frixione non è infatti quella del centro storico, quella della «proterva opulenta matrona» che appare «A le finestre del vico marinaro» o del porto attraversato dal «[...] dolce scricchiolìo | Dei cordami [...]», ma quella periferica, la Genova già industriale e oggi dismessa, quella dei santuari mariani o che si sviluppa lungo i due nastri fluviali del Bisagno e del Polcevera. Gli «strati» che Frixione registra sono precisamente, come dicevo, quelli dell'urbanizzazione selvaggia degli anni Sessanta che si sviluppano sulle pendici delle colline: come il Biscione, puntualmente richiamato negli «strati di betonaggio al forte quezzi» e nei «nastri del daneri» della quarta strofa, a loro volta richiamati nella nota 3 («Gli edifici del Biscione sono nastri che si dispiegano lungo le curve isometriche della collina»); aggiungendo comunque che Daneri è anche l'«architetto razionalista che adattò vari stilemi del gergo corbusieriano al panorama genovese», colui che ha plasmato non senza ambizioni architettoniche europee proprio quello stesso paesaggio che affiora adesso nelle cartoline di Frixione. Altrove, in questa visione dall'alto e da lontano, si domina sporgendosi dalla collina di Coronata la «sottostante piana di Campi» dove «era situato il laminatoio a freddo dell'Italsider», ormai scomparso, sostituito dopo la fine della produzione industriale dai nuovi, grandi centri commerciali: «c'era il laminatorio, c'è l'ikea» (nella piana prosa della glossa: «Ora la zona è occupata da vari centri commerciali tra cui, appunto, l'Ikea»). E poi naturalmente c'è il fantasma del Ponte Morandi, a lungo punto di riferimento visivo per chiunque muovesse in auto verso ponente (non importa se in autostrada o lungo le arterie urbane) e diventato come noto simbolo involontario della decadenza (più o meno dolosa, qui non importa) dei grandi progetti viari negli anni del boom economico.

Rispetto a questi paesaggi così concreti la «costa» è appunto solo una linea, un «nastro» oltre il quale si muovono le «navi» porta-container: non è il passaggio all'oltre, al mistero

o, al limite, persino all'esotico come era appunto in Campana, ma semmai il luogo di flusso delle merci che arrivano ai porti commerciali del ponente.

Una volta spostato l'occhio verso l'interno, come appunto fa Frixione, anziché verso il mare, la geografia delle strade composte da «strati di betonaggio», dei «vapori al sodio» che, surriscaldati, illuminano (ma sempre più di rado: «Oggi si tende a rimpiazzarle con i LED») i «tornanti» verso la collina prima e poi verso gli Appennini con la loro «caratteristica luce monocromatica di tonalità giallo-arancio brillante», dei condomini accumulati uno sull'altro in una sommatoria di «terrazze», quella geografia origina un panorama in cui è l'artificio a sostituire progressivamente il paesaggio naturale come oggetto della visione. C'è in *Miradores* in questo senso una spia significativa, di esplicita intertestualità interna, che segnala proprio questo passaggio: è quella del verso finale («profili di italsider, stralli. erasi») richiamato poi in chiusura della nota 5, dove Frixione ricorda che «Nella seconda metà del secolo passato, profili d'Italsider e stralli (del ponte Morandi) hanno caratterizzato fortemente per vari decenni la fisionomia di questa parte del paesaggio urbano», indicando poi, nella nota 13 ad essa collegata che «“profili d'italsider” è un'autocitazione da *battigia con figure a pegli*». Il sonetto richiamato⁷⁶¹, uno dei più antichi di Frixione⁷⁶², rappresenta infatti un'interessante e, appunto, precocissima applicazione di questa trasformazione del naturale in artificiale, svolta ancora in chiave parodica (il sottotitolo, che richiama esplicitamente il bozzettismo pittorico ottocentesco, è *scena di genere*) ma in cui è già ben evidente il gioco di contrasto e sostituzione di cui dicevo e per il quale sarà qui sufficiente citare a riscontro proprio la quartina evocata in *Miradores* (si noterà tra l'altro il ricorrere del sostantivo «catrame»):

da lati piani in golfi s'allampari
nafta o catrame fa risacca e sterga
di tropi che pitòsfori su vari
profili di italsider ne divèrgono.

Continuiamo allora a seguire questo percorso. I «profili di italsider» che da *battigia con figure a pegli* riaffiorano in *Miradores* sono anche se non soprattutto oggetti memoriali, nemmeno più rovine ma oggetti cancellati insieme alla storia che li ha creati. L'indicazione più esplicita in questo senso è di nuovo nelle note (che confermano quindi il loro carattere non accessorio). La caratterizzazione industriale del paesaggio urbano presente alla nota 5 sopra citata evoca e causa infatti una successiva nota, la 14:

Dal balcone della cucina, verso ponente, si potevano scorgere gli impianti dello SCI a Cornigliano: l'alto forno, le ciminiere, la torre piezométrica, il gasometro dell'alto forno e

⁷⁶¹ Marcello Frixione, *Naturama*, cit., p. 19.

⁷⁶² Era stato pubblicato in Marcello Frixione, *Diottrie*, Lecce, Manni, 1991, p. 46, all'interno di una sezione dal titolo *miramare* datata 1982-1983.

quello della cokeria. A fasce d'argento e di rosso (*d'argent et de gueules*) culminavano le ciminiere; d'argento scaccato di rosso (*échiqueté*) era invece il fastigio dei gasòmetri. I pennacchi di fumo delle ciminiere indicavano la direzione del vento: *l'è vento de mâ* diceva mia nonna se il fumo si dirigeva verso nord, *l'è tramontann-a* constatava invece se il pennacchio inclinava a sud.

Ci sarebbero qui non poche cose da segnalare (ad esempio l'applicazione, tutt'altro che ironica, del lessico tecnico dell'araldica nella descrizione – peraltro perfettamente realistica – della colorazione degli impianti dell'Italsider), ma mi limito ad additare l'improvvisa virata autobiografica («diceva mia nonna») che evoca una percepibile distanza storica e memoriale, declinando quindi l'atto del vedere da gesto puramente contemplativo (il *mirador*, appunto) in gesto dinamico, in racconto⁷⁶³. Nello stesso tempo, però, quella memoria è stata, appunto, erasa, non solo nei nomi (e l'intera nota 19 parla appunto di un nome familiare ma poi scomparso, «SCI», sostituito poi da «Italsider») ma nella loro stessa sostanza. La nota 15, col suo andamento da obituario, racconta appunto della cancellazione di quel paesaggio urbano, la sua snaturalizzazione (che è termine, per quanto paradossale, ampiamente giustificabile, mi sembra, in questo contesto). Ci si accorge allora, a questo punto, che dal belvedere frixioniano non si contempla il paesaggio presente ma, semmai, la scomparsa di un paesaggio trascorso: «cimitero meccanico, di ossute e polverose fantàsime, di trapassati automi» (così alla nota 12), come l'ormai disfatto «presepio meccanico ottenuto adattando figurine genovesi del Settecento a manichino» (nota 5) conservato al Santuario di Coronata e che il nostro ricorda attingendo alla sua abituale attitudine barocca alla registrazione affascinata del trascorrere distruttivo del tempo⁷⁶⁴. E qui aggiungiamo una brevissima chiosa. La fascinazione per i presepi e più in generale per i fantocci antropomorfi e per gli automi è per Frixione passione di lunga data, che parte dalla sezione *siderus nuncius*, apparsa nella prima raccolta⁷⁶⁵ e curiosamente poi non ripresa in *Naturama*, e arriva alla serie *vfga* «dedicata ai pupazzi votivi che si conservano sull'impalcatura del Santuario della Beata Vergine Maria delle Grazie di Curtatone presso Mantova»⁷⁶⁶, giusto per segnalare le due esecuzioni più ampie e organiche del tema. E anche in questo caso è più che ovvio segnalare quanto di secentesco ci sia in tutto questo. Ciò che però m'importa adesso è che

⁷⁶³ E si aggiunga, a ribadire quello che dicevo circa il convergere del naturale verso l'artificiale, l'individuazione direzione dei venti (espressa nel dialetto, lingua della memoria) sulla base del direzionamento che assumono i fumi industriali.

⁷⁶⁴ Lo stesso meccanismo alla nota 17 sul presepe napoletano della Chiesa di San Nicola della Carità: «Quando lo vidi per la prima volta era una sorta di spelonca di tela e cartaroccia con pastori ottocenteschi sbrecciati pupazzi bambocci stracci sòveri, tutto un polveroso bric-a-brac che formava, oltre alla natività, altri quadri della vita di Cristo [...]. In séguito ci ritornai, ma tutto era stato ripulito, e aveva perso gran parte del suo interesse».

⁷⁶⁵ Marcello Frixione, *Diottrie*, cit., pp. 35-42.

⁷⁶⁶ Marcello Frixione, *Naturama*, cit., pp. 140-141 (le poesie alle pp. 72-74).

la realizzazione che ne troviamo in *Miradores* è, rispetto a quei precedenti, di natura sostanzialmente diversa: certo, permane l'aspetto spettacolare e, anzi, propriamente teatrale⁷⁶⁷, ma predomina soprattutto il progressivo disfacimento che porta alla scomparsa: «Oggetto di furti e manomissioni, non ne conosco il destino attuale». Come i profili dell'Italsider, come gli stralli crollati del Ponte Morandi, anche il presepe meccanico di Coronata è stato eraso dalla storia e dalla vista e quindi lo sarà anche, a breve, dalla memoria.

4. È ora di concludere questi miei sommari appunti di lettura e vorrei farlo proponendo una definizione che è in qualche modo, almeno credo, la formula sotto la quale si può iscrivere quanto ho detto sin qui: *Miradores* è forse la prima e di certo la più compiuta elegia che sia stata scritta in tempi contemporanei per la fine dell'epoca industriale. Il sistema di chiose che correda ed espande i versi mettendone a fuoco le implicazioni semantiche e memoriali segnala senza ombra di dubbio che in questo testo non viene descritto un panorama visibile ma semmai viene raccontato un panorama scomparso. Lo scorrere del tempo è passato con i suoi «strati di betonaggio», reali e metaforici, sulla città, non più trasformandola ma, appunto, eradandola, cancellandone il profilo e i caratteri. A Frixione, va da sé, interessa relativamente come si è trasformata e molto di più semmai quello che appunto è scomparso: lo interessa direi proprio antropologicamente oltretutto storicamente, e ovviamente senza nessun compromesso nostalgico (anche se qualcosa forse, e oserei dire un po' inaspettatamente, qua e là affiora in questo senso), come certifica la più volte citata strofa quinta, dove il diffondersi delle specie alloctone spesso a danno di quelle autoctone viene registrato con la neutra nomenclatura zoologica di chi stia prendendo atto di una evoluzione naturale, conseguente (anche se non in senso stretto) al mutamento del paesaggio in cui quegli animali si muovono. Di come, in sostanza, l'artificiale, alla fine, si sia sostituito al naturale e sia adesso sottoposto esso stesso alle medesime dinamiche evolutive. Insomma, di quella storia letteraria della Genova industriale che prima o poi qualcuno dovrà scrivere (e che credo riserverà molte più sorprese di altre storie letterarie di Genova che si sono abbozzate sin qui), Frixione si è già riservato il ruolo di autore del capitolo conclusivo.

Con un importante prodromo però (e concludo davvero). Dicevo all'inizio che rispetto alla preterintenzionalità degli apparati glossatori che prevede *Naturama*, che non sono quindi comparabili alla strategia compositiva di *Miradores*, si poteva indicare un'eccezione. Questa eccezione è *p3n1s enlargement facts*, sezione di apertura degli *omnia* frixioniani⁷⁶⁸. In

⁷⁶⁷ «Màchina solstiziale animata da ascosi ingegni. Nella stalla, dietro la natività, c'era una sorta di rotorilievo radiante e flamboyant. (Òttica di precisione, cinema anèmico)»: così la nota 11 espande il riferimento al «presepio meccanico» della nota 5.

⁷⁶⁸ Marcello Frixione, *Naturama*, cit., pp. 6-10.

questo caso, infatti, il passaggio dall'originaria collocazione editoriale⁷⁶⁹ alla nuova ha comportato l'addizione di una fitta glossa espansiva⁷⁷⁰ in cui il lettore viene informato del progetto (reale? solo ipotetico?) realizzato dall'alter ego dell'autore, Friperione, di disegnare «alcune tàvole» illustrate a corredo delle poesie. Queste tavole hanno lo scopo principale di chiarire i «frammenti sconnessi» di una «vicenda che rimane sostanzialmente inconclusa»⁷⁷¹ e che i testi poetici riportano infatti in maniera allusiva e condensata, rendendo necessaria una vera e propria glossa esplicativa in forma pseudo-ecfrastica⁷⁷². Quindi un prosimetro, di nuovo, costruito *ex post* e con modalità non molto diverse da quelle che abbiamo visto in *Miradores*. E anche in *p3n1s enlargement facts* ci ritroviamo di fronte a una singolare declinazione del rapporto tra artificio e natura, articolata questa volta tramite il convergere e il collidere entro la stessa sequenza narrativa di un neorealismo quasi ortodosso a cui far risalire la vicenda raccontata, ambientata negli anni del secondo conflitto mondiale, e di un'onomastica che è invece improbabile per la forma e soprattutto per una natura vistosamente contemporanea («i nomi delle dramatis personae sono quelli dei mittenti di vari messaggi di spam ricevuti nel corso degli anni»⁷⁷³), col risultato di spostare in buona parte l'asse testuale complessivo verso qualcosa che assomiglia, pur non coincidendovi del tutto, con la parodia. Strategie diverse, quindi, ma con un punto di contatto evidente, ovvero l'ambientazione genovese: non l'unica presente in *p3n1s enlargement facts* (ci sono infatti altre topografie che vi si incrociano: la Berlino del quartiere ebraico, la Milano di Delio Tessa) ma talmente rilevante da fornire la cornice entro cui tutta la vicenda si articola, il suo punto di partenza e quello di arrivo:

ecco giombetti ecco hosam rabuano
ramiro greenberg miks kozhmaseitova
ecco abram santo e poi tracey penones
ecco le altre dràmatis personae.

traverso scorci di raffinerie
lungo la traiettoria dei binari
hosam rabuano incalza valerie
nieves dillo le dice a lillie aras.

[...]

⁷⁶⁹ Marcello Frixione, *pena enlargement*, Napoli, Edizioni d'if, 2010, pp. 7-14.

⁷⁷⁰ Marcello Frixione, *Naturama* cit., pp. 137-138.

⁷⁷¹ Ivi, p. 137.

⁷⁷² Fa eccezione solo la quarta tavola («tuttavia della quarta tàvola non è noto alcun esemplare, né ci è dato sapere se essa sia mai stata èdita o cosa raffigurasse»; *ibid.*) destinata probabilmente a illustrare una terzina vistosamente pornografica («tracey peones lecca serra il glande | lo succhia a lue kurczeski quella troia | e quello nel contempo il membro espande»; ivi, p. 7) che, in effetti, non necessita di particolari chiarimenti.

⁷⁷³ Ivi, p. 137.

alla crociera di sampierdarena
a fianco della mole dei gasòmetri
dopo vent'anni quasi a nadene treña
ricomputando il nòvero dei fatti
sfugge la cognizione del percome.⁷⁷⁴

Come si è appena letto, non si tratta solo di generiche convergenze ma proprio del paesaggio urbano entro cui si muovono le «dràmais personae», un paesaggio che coincide con quello visibile dai *miradores* del prosimetro frixioniano, una coincidenza che arriva sino alla ripresa quasi formulare della «mole dei gasòmetri» di *p3n1s enlargement facts* nel «fastigio dei gasòmetri» della nota 14 di *Miradores*. Quello che però mi importa soprattutto segnalare, e con questo concludere, è che anche nel caso di *p3n1s enlargement facts* il paesaggio è (esattamente come in *Miradores*) tutto proiettato nel passato perché sottoposto a una trasformazione che ne ha modificato (con modalità particolarmente traumatiche) i lineamenti, cancellati dall'«usta delle flying fortress»⁷⁷⁵. Quello che comunque mi sembra rilevante è che l'atto di riflettere di fronte allo scorrere della storia, sia esso l'interrogarsi «alla crociera di sampierdarena» dell'improbabile Nadene Treña circa il «nòvero dei fatti» che si sono verificati «vent'anni» prima, o sia invece l'«occhio che s'inselva» in un paesaggio ormai reso cumulo geologico di strati indistinti in cui non si possono più distinguere i contorni familiari di una città ormai definitivamente «erasi», in entrambi i casi si realizza anche, se non soprattutto, nel tentativo di capire il «percome», la logica (che può anche non esserci, ovviamente) che ha mosso quello scorrere e ha trasformato nel contempo, in modo ormai irreparabile, anche la memoria di chi in esso si è trovato a muoversi e vivere.

⁷⁷⁴ Ivi, pp. 6 e 10.

⁷⁷⁵ Ivi, p. 9.

lalinguafuori

da di notte splendono le navi

di Nico Bleutge

dalla sezione *di notte splendono le navi / nachts leuchten die schiffe*

vedere dal mare, nessun movimento
nell'aria cambiata. distese ghiacciate, nuvole verderame
senza un sentire, che lentamente le attraversa
i bambini sussurrano un che di pioggia, notte di inizio estate
dipingono di biacca gli scafi. affinità
un che di onde, che la traversata si sparga come erba
che non s'immerga, nel mezzo del tempo. foreste di laminarie
crebbero negli abissi degli oceani polari, da antiche piane montane
avanzarono ghiacciai nei solchi dei cunicoli rocciosi
sbarrarono la pianura. le gocce svaniscono
in mente nient'altro che acqua, resti di terra leggera
zanzare, capsule sottili, formano l'aria
che le trasporta. le correnti vedono
bande sonanti sul bordo della deriva

spinta dopo spinta attraversare i vortici
i loro fasci disegnati appena e raggi
luoghi di pietra, da cui si lasciava colpire calore
e luce. i corpi pensano a insediamenti
linee della mano, ossa, quasi respirarci dentro
essere terra, in ogni rapido movimento
restare presso la costa, acqua in coperta, le energie
entrarono nelle profondità oceaniche, legate da nulla
sotto sabbia stanziale. parlare di continenti,
chi del peso. nulla ascoltare, nulla trasmettere, non
essere merce, a sciami per l'entroterra del mare

vom meer aus sehen, keine bewegung
in der veränderten luft. eisfelder, spangrüne wolken
ohne gefühl, das sie langsam durchzieht
die kinder flüstern etwas von regen, vorsommernacht
streichen die schiffsrümpfe bleiweiß ein. verwandtschaft

etwas von wellen, daß die passage streugras bleibe
sich nicht versenke, inmitten von zeit. tangwälder wuchsen
in den tiefen des polaren meeres, von alten bergstufen
stiegen gletscher in die lücke der felsgassen
gaben die ebene nicht frei. die tropfen verschwinden
nichts als wasser im sinn, reste von leichten erden
mücken bilden mit ihren feinen kapseln die luft
die sie trägt. die strömungen sehen
klingende bänder am rand der drift

drang für drang durch die wirbel gehen
ihre klein gezeichneten bündel und strahlen
steinlagen, aus denen sich wärme schlagen ließ
und licht. die körper denken an siedlung
handlinien, knochen, fast atmen zwischen ihnen
land sein, in jeder schnellen bewegung
küstennah bleiben, wasser an deck, die energien
führen in die meereskühle ein, von nichts gebunden
unter ständigem sand. von kontinenten sprechen
wer von gewicht. nichts hören, nichts funken, nicht
frac sein, im schwarm durch das inland der see

dalla sezione *scricchiolare bianco / weißes knirschen*

come colpo di tamburo e ronzio aguzzo
con le radici lento si riesuma da terra
ho visto cani attaccare, volevo stonarmi
faccia a faccia, finché ardono i calci
precipitare per tre giorni, balbettio, scricchiolare bianco
un tornado costretto in polveraio
io sono pattuglie, sono la mia nuda
pelle, batter d'ali, strascicare, tanto
ridotto. rosso. rossofuoco, mentre raccolgo tutto
io torno indietro di foglia in foglio, deve schiacciare
lo sferzato, fumare, radymno è solo
un mirino fisso. volevo spianare, pezzo
per pezzo ho leccato il vetro asciutto. azzurro d'autunno
nudo osservare. alle mie spalle tabula rasa

als trommelsatz, mit scharfem surren
und gräbt sich langsam mit den wurzeln aus
ich sah die hunde balgen, wollte rauschen
aug in auge, bis die läufe glühn
drei tage stürzen, gestotter, weißes knirschen
ein wirbelsturm in einen staub gezwängt
ich bin patrouillen, bin mein blankes
fell, das flattern, schlurren, sehr
verkürzt. rot. feuerrot, beim packen
geh ich von blatt zu blatt zurück, soll klippen
das gepeitschte, rauchen, radymno heißt
nur standvisier. ich wollte hobeln, habe stück
für stück das trockne glas geleck. herbstbläue
blankes schauen. ihr liegt nun hinter mir

dalla sezione *scambarsi voce / stimme tauschen*

lentamente il pozzo notturno si apre
quasi che i capelli fossero acqua iodata
e questi stessi occhi un pezzo di cielo di marzo
dopo una scarica d'acqua in una luce
freddo-umida. anni come piccole mele verdi
e plantule della sensazione che si incapsulano,
cento cammelli, cento volte sonno bianco
cosa mi sta a guardare, non lo so
dire. antiqua. stretti zoccoli elettrici
l'orecchio segue ancora a lungo i fili
sotto la fontanella, fino alla nicchia
di tempo lamellato sottile. strie, tre fino a quattro
grilletti, piccole rughe a trafiggere
gli angoli della bocca, consumati dal bruciare
come se le misere arie urbane fiorissero
nel profumo di fiori adulterati, di squame carnose
dove posso appartenere a me stesso. notte è adesso e quiete
quando smetti di ricordare. pesanti
affondavano le parole nell'aria di neve.

langsam öffnet sich der nächtliche schacht
als wären haare etwas wie jodwasser
und diese augen selbst ein stück märzhimmel
nach einer schütte regen im naßkühlen
licht. jahre wie kleine grüne äpfel
und die keimlinge des gefühls, die sich einkapseln
hundert kamele, hundert mal weißer schlaf
was mich anschaut, kann ich nicht weiter
sagen. antiqua, die schmalen hufe elektrisch
das ohr folgt noch lange den pfade
unter die fontanelle, bis in die nischen
feinlamellierter zeit. striemen, drei bis vier
abzüge, mit winzigen fältchen durch-
stochen die mundwinkel, vom sengen zerglüht
als würden die kargen stadtlüfte erblühen
im duft gestreckter blumen, fleischiger schuppen
wo ich mir selbst gehören darf. nacht ist und stille
wenn du aufhörst dich zu erinnern. schwer
sanken die worte in die sneeluft ein.

dalla sezione *sabbia al vento / flugsand*

certo, in undici secondi, scoperto
la foresta cresce ancora nel bambino
stabilizzata, e luminosa solo da questo lato
peso che si strappa via, non si chiude
pensato intorno a un corso. gli elementi hanno
legato tendini della mano, punta delle dita, lividi
costole – da lontano – e pietre insieme
insenature, come tutte le tracce che percepiscono
dove si sprofonda la brace, i fasci spingono
verso le foglie. uno strisciare nei pensieri, levigare
l'essere visibili, con uno svelto scintillare
il calore si fa, colpire, da lontano
trovare, esigere, cambiamento germogliato
vedere dalla foresta, più luminoso fino al mare

in elf sekunden, sicher, aufgefunden
der wald wächst weiter in dem kind
stabilisiert, und nur auf dieser seite hell
gewicht, das abreißt, sich nicht schließt
um einen lauf gedacht. die elemente haben
handsehnen, fingerkuppen, striemen
rippen, von ferne, steine eingebunden
einbuchtungen, wie spürend alle spuren
wo sich die glut vertieft, die bündel blattwärts
treiben. ein kriechen in gedanken, schleifen
das sichtbarsein, mit einem raschen flimmern
sich wärme schlagen, läßt, von weitem
finden, verlangen, wechsel ausgewachsen
vom wald aus sehen, heller hin zum meer

Testi da Nico Bleutge, *di notte splendono le navi*, traduzione di wandering translators, testo tedesco a fronte, Milano, La Vita Felice, collana "Adamàs", 2025, pp. 23-24, 32-33, 46-47, 84-85.

Edizione originale: Nico Bleutge, *nachts leuchten die schiffe*, Munich, C. H. Beck Verlag, 2017.

La scala sul nulla.
Note sulla traduzione collettiva di *nachts leuchten*
die schiffe
di wandering translators

Nel panorama della poesia contemporanea di lingua tedesca, la scrittura di Nico Bleutge (Monaco di Baviera, 1972) riporta la contemplazione del reale al centro dell'atto creativo. La raccolta *nachts leuchten die schiffe*, pubblicata da C. H. Beck nel 2017, si colloca al vertice di questa ricerca. In queste pagine, il confronto con il paesaggio naturale non è un semplice esercizio estetico, ma un tentativo concreto di recuperare la propria coscienza sensibile e di fonderla con paesaggi circostanti, tanto reali quanto mentali. Pertanto, tradurre Bleutge collettivamente ha comportato sin dal principio l'esercizio di uno sguardo differente sul mondo. Prima di arrivare alla lingua, e quindi alla pubblicazione della raccolta con il titolo *di notte splendono le navi* (La Vita Felice, 2025) è stato necessario allenarsi a forme di visione che focalizzano i processi, piuttosto che gli eventi. Sintomatica è in tal senso un'immagine ben precisa, dal giardino del Kultur Factory di Domicella, che ci ha ospitate nel 2025 per una residenza traduttiva immersiva: tra gli alberi di arancio e il panorama dell'entroterra campano, riserva silente del fuoco, che si estende fino al mare, mentre provavamo versi, suoni e affinità, abbiamo notato all'unisono un piccolo terrazzamento su cui si innalzava una scala. Dalla nostra postazione, non era chiaro dove questa poggiasse e dove portasse. Un elemento architettonico simile al tradurre, dove l'importante non è raggiungere il culmine, il punto d'arrivo, bensì esplorare le tante direzioni, inventandone di nuove percorrendo i gradini al contrario, voltando la scala, balzando, conquistando nuovi equilibri precari. Nuove prospettive ortogonali. Traducendo Bleutge, ci siamo mosse così anche noi, prima con lo sguardo e poi con le parole, su quella scala, La scala sul nulla.

In *di notte splendono le navi* tutto è in movimento: i paesaggi *ruotano* insieme allo sguardo che li osserva, l'acqua si trasforma in sale e i suoi fiocchi si sciolgono poi nuovamente come neve dove si posano parole. A ben vedere, è la lingua stessa a essere sottoposta a sinuosi passaggi di stato. La scrittura di Nico Bleutge costruisce infatti un campo dinamico di forze, in cui ogni parola oscilla tra la fugace cristallizzazione in una forma e la mutazione verso quella successiva. Il suono non è qui un elemento accessorio, bensì principio strutturale: attraversa visceralmente i versi, aprendo la lingua a nuovi spazi di significazione, in cui processi naturali e mentali si intrecciano. I diversi strati della realtà non si limitano a sovrapporsi, ma tendono a trasformarsi reciprocamente: l'uno diventa

l'altro, secondo una logica metamorfica che investe tanto il piano semantico quanto quello sintattico e acustico. È proprio questa dimensione processuale a costituire la principale sfida traduttiva che ha influenzato e potenziato il nostro esercizio di abitare la soglia e percorrere quella scala sul nulla lungo direzioni e assi molteplici.

La lingua di Bleutge accentua questo esistere attraverso soglie in chiave microbiologica piuttosto che orfica, lavorando su una semantica e una sintassi costituite da soggetti rarefatti. Gli enunciati hanno il proprio centro principalmente in sostantivi neutri — in larga parte infiniti sostantivati — o plurali che mantengono un'ambiguità sintattica, specialmente nelle subordinate, talvolta riferibili simultaneamente a più elementi. Come nel caso dei versi «eine bewegung | die keinem traum folgt, erst sichtbar wird im verschwinden», «movimento | che non segue alcun sogno, visibile solo nello scomparire» (pp. 11-12). A fronte di numerose discussioni e tentativi si è optato per mantenere l'uso dell'infinito sostantivato anche in italiano giacché un gerundio, o il suo scioglimento in una temporale, avrebbe imposto la selezione di un soggetto sintattico, indebolendo così, anche sul piano strutturale, la centralità dei processi in cui sono coinvolti gli enti che abitano il mondo linguistico di Nico Bleutge.

La dimensione collettiva del lavoro traduttivo ha intensificato questa ricerca di soggetti diffusi e di una lingua dalla struttura aperta, aggiungendo oltre alla riflessione contenutistica e formale, anche una di tipo metodologico. Operare in un laboratorio condiviso implica infatti una moltiplicazione delle prospettive e una negoziazione del sé che si aggiunge a quella preesistente tra chi scrive e chi traduce. Il testo diventa così un luogo di trasformazione plurale, in cui le soluzioni emergono attraverso un processo di confronto, accumulo e selezione. La lettura ad alta voce ha rappresentato il momento decisivo di questo processo. È in questa dimensione performativa che il testo tradotto viene messo alla prova: il ritmo deve tenere, mentre le immagini fluiscono l'una nell'altra. Esempiare, in tal senso, è il versificare *allungato* della prima sezione che dà il titolo al volume. Il ciclo *di notte spendono le navi* rivela prevalentemente un andamento giambico, rallentato a tratti nel respiro ampio del dattilo. L'interpolazione di questi due piedi è mimesi del movimento delle onde nel mare. Al posto di riprodurre meccanicamente questo alternarsi in italiano, abbiamo optato per lo scorrere della lingua, con esiti e metodi molto differenti. In alcuni casi il verso si è tradotto da sé, come in «jetzt ist die nacht ein geräusch, in dem tiere verschwinden», «ora la notte è un rumore in cui gli animali spariscono» (pp. 10-11), per cui non sono stati necessari particolari interventi; in altri casi la traduzione ha richiesto specifiche scelte semantiche e inversioni dell'ordine dei componenti sintattici, ad esempio in «die landschaften drehen, von ihren trassen», «ruotano i paesaggi, dai loro tracciati» (pp. 12-13), dove il verbo 'ruotare' traduce il polivalente 'drehen' per la torsione vocalica al suo interno, più forte rispetto all'alternativa rappresentata dal verbo 'girare'. Anteporre il verbo in questo e nei versi seguenti ha

permesso di rafforzare la cadenza fluviale del testo tedesco, data dall'alternanza irregolare di dattili e giambi.

Le altre sezioni che compongono la raccolta presentano una variazione concettuale anche nel ritmo, che, pur basandosi sulla consapevole alternanza di piedi differenti, devia dal fluire. Si prenda ad esempio la sezione *weißes knirschen - scricchiolare bianco* e, nello specifico, il componimento «als trommelsatz, mi scharfem surren», «come colpo di tamburo e ronzio aguzzo» (pp. 32-33), dove l'intreccio intertestuale con la lirica di poeti quali August Stramm e Georg Trakl passa anche dall'argomento bellico e, pertanto, da un ritmo marziale dato dal giambo. Già nel primo verso ciò ha richiesto la necessità di piccoli interventi nella resa in italiano: per il sostantivo 'trommelsatz' al solo 'tamburi' è stata aggiunta la parola 'colpo' che, anche grazie all'allitterazione con l'introduttivo 'come', accelera il ritmo, così come fa 'ronzio' anziché 'ronzare', a sua volta in allitterazione con 'aguzzo', preferito anche per questo motivo ad 'affilato' per ricreare la catena fonica del sintagma 'scharfem surren'.

A questa complessità ritmica si aggiunge la fitta rete intertestuale che attraversa l'opera. Il dialogo con altre voci poetiche – da August Stramm a Georg Trakl, da Annette von Droste-Hülshoff ad Allen Ginsberg – non si presenta come citazione esplicita, ma come attivazione di risonanze, spesso affidate a singole parole o immagini. Si pensi a «mit lungenschlag und schwarzen flecken», «con colpo di polmone e macchie nere» (pp. 96-97), dove citazioni da Droste Hülshoff si intrecciano a quelle da *Howl* di Allen Ginsberg (1956), più evidenti per un lettore italiano grazie alla resa di Fernanda Pivano del 1965: «ich sah | | die besten köpfen westphalens so etwas sagen», «ho visto | | le menti migliori della vestfalia dire qualcosa del genere» (pp. 97-98). In questi casi, per rintracciare le corrispondenze, è stato necessario un confronto con le traduzioni italiane, quando disponibili, passando da quelle in tedesco di Ginsberg, scegliendo ad esempio di deviare lievemente dalle scelte traduttive di Pivano per avvicinarsi ai testi consultati da Bleutge stesso: *Geheul* nelle traduzioni di Carl Weissner (1979) e Sophie Warning (2010). Tutte queste stratificazioni sono ben visibili nel verso «die ganze nacht in trance. mundmatt», «tutta la notte in trance. boccapesta», dove la traduzione italiana, più vicina all'originale inglese, aveva «tutta la notte in un rock and roll. a bocca pesta», a cui noi abbiamo preferito 'trance' e 'boccapesta' per tenere insieme entrambe le versioni. Inoltre, al fine di evidenziare la natura di collage di questi testi, abbiamo spesso aggiunto la congiunzione 'e' all'inizio del verso, per segnalare la frattura nella continuità dei versi generata dall'intreccio delle voci e dei discorsi. Ne derivano liriche che si configurano come spazi polifonici, in cui voci diverse si sovrappongono all'interno di una medesima trama sonora.

Lo scavo nella lingua investe infine anche la dimensione diacronica. Bleutge recupera forme arcaiche e le reimmette nel flusso contemporaneo, generando cortocircuiti semantici. La sezione *gradierwerk - torre di gradazione*, con cui si chiude la raccolta, addensa la riflessione metapoetica di Bleutge usando la metafora della struttura in legno per la

cristallizzazione del sale dall'acqua, che si concretizza anche nella compresenza di diverse dimensioni temporali dei linguaggi attraversati. Nel componimento di chiusura si trova l'accostamento di due forme verbali arcaiche «reiszend, flieszend» (p. 135). Il primo verbo presenta la medesima radice indogermanica dell'inglese 'write' e indica il tracciare linee sul legno con uno stilo, ovvero scrivere. Il secondo invece significa 'fluire' e si riferisce allo scorrere dell'acqua lungo le pareti della torre. La connessione concettuale dei due verbi rappresenta un'evidente dichiarazione programmatica: sin dall'origine della lingua, secondo Nico Bleutge, scrivere è scorrere. Per questa ragione, la traduzione ha cercato di replicare il processo associativo, invertendo la semantica dei verbi: «la struttura di lignea ramaglia | [...] stillando, stilando, ci tolse il fiato» (p. 136).

Seguendo questi processi, talvolta assecondandoli, altre intervenendo in essi, abbiamo percorso, in equilibrio precario, la scala sul nulla: «ad occhi chiusi | l'ascoltammo e vedemmo | eravamo lì | | come si concentrò la muria | in continuo gocciolare | perde il superfluo» (p. 136).

Eco-poesia e materia vibrante.
Marginalia per Nico Bleutge, *nachts leuchten die schiffe* | *splendono le navi di notte*
di Camilla Miglio

L'eco-poesia (eco in doppia accezione: poesia di natura e ambiente, poesia di echi) di Nico Bleutge è invito a un viaggio di immersione sensoriale, *ex-stasis* percettiva in cui il sé entra in relazione osmotica con l'ambiente che attraversa e che lo attraversa. Bleutge è voce inconfondibile dell'avanguardia tedesca. La sua opera, di cui presentiamo uno specimen dalla raccolta *nachts leuchten die schiffe*, pubblicato in traduzione con testo a fronte per i tipi di La vita Felice (2025) a cura del collettivo *wandering translators*, nel suo minimalismo forte – se mi si passa l'ossimoro – è atto di resistenza alla smaterializzazione imposta dai processi della modernità digitale. Bleutge rintraccia nei minimi scarti del reale gli strati del *deep time*, restituendo alla contemplazione una lentezza analitica dai tratti scientifici, eppure vibrante, come la materia – naturale ed emotiva che ne genera la tensione e l'energia lirica.

Morfologie dell'invisibile: oltre, dietro, dentro il paesaggio

La proposta poetica di Bleutge si inserisce nel solco della cosiddetta *Neue Naturlyrik* 'nuova lirica della natura'. In un'epoca che tende a rendere l'esperienza quotidiana fluida e priva di corpo, il poeta utilizza il confronto con il paesaggio naturale come un tentativo concreto di acquisire contezza della propria coscienza sensibile. La natura non è contemplata, ma organismo vivo e pulsante, il corpo ne è esso stesso elemento. Alla morfologia delle parole il poeta dedica la medesima cura che un naturalista dedicherebbe alla stratificazione del ghiaccio o alla crescita di un lichene. Sinestesicamente si dissolvono i confini tra l'io e la pietra, come si evince nei versi della sezione *flugsand*: «der wald wächst weiter in dem kind | die zweite kammer, angefüllt mit kälte» («la foresta cresce ancora nel bambino | la seconda camera, ricolma di freddo»). Nei versi convivono precisione e indeterminatezza: «i bambini sussurrano un che di pioggia, notte di inizio estate | dipingono di biacca gli scafi. affinità | un che di onde, che la traversata come erba si sparga | che non s'immerga, nel mezzo del tempo», in cui la zona liminare tra corpi luoghi e tempi, tra specie e materie

del mondo sta tutta in un *che* (*etwas*). E si sente, forse, la radiazione fossile della grazia seicentesca di un *jé-ne-sais-quoi*.

Scintille tra le onde: il Bosforo e l'anatomia del commercio globale

Iperdeterminazione e indeterminatezza non devono ingannare sulla natura di questa poesia. Che proprio in quanto poesia della materia, della natura e del mondo è poesia politica. Il cuore della raccolta risiede nel ciclo di poesie dedicato al Bosforo, scaturito da un soggiorno a Istanbul. In questo spazio geografico che si fa base di lancio metafisico, lo sguardo di Bleutge si posa sulle petroliere e sulle navi container, giganti d'acciaio che divengono metafore di un commercio globale capace di alterare radicalmente le coordinate di tempo e spazio. Le navi scivolano *wie auf schienen* 'come su rotaie', quasi a voler *die zeit streuen* 'disperdere il tempo' attraverso la frenetica frequenza dei loro scambi. In questo scenario, la luce non è un solo fenomeno fisico; è sostanza ambigua che solca il mondo. Qui viaggia "un qualcosa" (*ein zswischending*): «mischte sich jenes licht mit il licht, erzeugte ihre verbindung | ein anderes licht, verwandtschaft von flucht und begreifen | ein zwischending aus gas und flüssigkeit | das die welt umpflügte» («mischiasse una luce con la luce, la loro connessione generava | un'altra luce, affinità di fuga e un afferrare | un qualcosa tra gas e liquido | che solcava il mondo»).

Il Bosforo è punto di connessione totale, una manifestazione del *virus der weltpost* 'virus della posta mondiale', dove ogni massa si trasforma in forza cinetica e il battito degli scafi risuona con le memorie d'infanzia del poeta. Nel presente in cui scrivo, in cui risuonano i bombardamenti in altri, non lontani stretti (vedi alla voce Hormuz, marzo 2026) – questi versi assumono una attualità lancinante (ma il tempo profondo chiama in eco quei tuoni: pensiamo ai Dardanelli, nei millenni).

Il sarto delle voci: un'architettura di echi e frammenti

La scrittura di Bleutge ha una densità intertestuale che si anima di echi e frammenti di lettura; il poeta opera come un sarto, ma anche come un chimico meticoloso. Cuce insieme lembi di memoria altrui per dar vita a una «terza parte»: voci della tradizione – di Alfred Döblin, W.G. Sebald, Georg Trakl o Inger Christensen – si fanno *Stoff* stoffa e materia viva del paesaggio poetico. Tutto questo si ritrova nella struttura rigorosa delle sette sezioni della raccolta: se in *nachts leuchten die schiffe* risuonano Döblin e Juan Gelman, nella sezione *weißes knirschen* 'scricchiolare bianco' il ritmo si fa violento e incalzante, quasi un «tornado costretto in polverai» – e qui risuonano le voci di autori come August Stramm e Marcel Beyer. Qui lo scricchiolio bianco diviene una condizione dell'essere:

«als trommelsatz, mit scharfem surren | und gräbt sich langsam mit den wurzeln aus | [...] | drei tage stürzen, gestotter, weißes knirschen» («come colpo di tamburo e ronzio aguzzo | con le radici lento si riesuma da terra | [...] | precipitare per tre giorni, balbettio, scricchiolare bianco»). L'accento acuto del presente coi suoi nomi e luoghi si scioglie in circonflesso dell'indistinto, il colore bianco nel rumore bianco (quel silenzio pieno di *potentia* delle trasmissioni e delle onde radio, un scricchiolio che stride e può ferire, farci trasalire e cristallizzarsi provvisoriamente, ritmicamente al presente, al fenomeno che torna a dissolversi nell'incalzare dei versi, della materia in movimento).

Cristallizzazioni del tempo: l'enigma dello stabilimento di graduazione

Bleutge sarto, cacciatore di echi, chimico, geologo; ma anche archeologo. Nella sezione finale del volume, *gradierwerk*, 'stabilimento di graduazione', l'osservazione scientifica dei processi fisici permette di rintracciare gli «strati di tempo» nascosti nel linguaggio. Descrivendo l'acqua salata che scorre sui fasci di rami, il poeta evoca la formazione di una «crosta scoriacea» e di «crescite cristalline, coralline», trasformando la percezione in una forma di estasi analitica. In questo ambiente materico, l'aria e l'acqua si scambiano i ruoli in un perpetuo sciacquo e stillicidio (*plitschern* e *drippeln*), restituendo la sensazione tattile di una *salzluft* 'aria salmastra' densa e opaca. In dialogo con la poetessa barocca Catharina Regina von Greiffenberg e con Thomas Kling, Bleutge esplora le nicchie di un «tempo lamellato sottile», fissando la realtà nell'istante esatto prima che essa scompaia. In *gradierwerk* la natura è «serbatoio per il linguaggio», permettendo al poeta di realizzare l'obiettivo ultimo della sua ricerca: la possibilità di *land sein*, ovvero di 'essere terra'.

Essere terra: l'istante della permanenza

La poesia di Bleutge aspira a un contatto radicale con la materia, un *blankes schauen* 'nudo osservare' che consenta di ricostruire il mondo nella sua geonarchica *territà* (*Landness*, come la intende Matteo Meschiari nell'omonimo saggio uscito da Meltemi nel 2022) a partire dai suoi elementi minimi. Essere terra significa abitare il presente con tutto il peso della propria sensibilità, trovando un insediamento fisico e psichico in un mondo in perenne fuga. La traduzione collettiva di queste opere non è dunque solo una sfida linguistica, ma un atto di condivisione di questa radice sensoriale. Come ci ricorda la sezione *flugsand*, la realtà è una *spur* 'traccia' che si dissolve nel momento stesso in cui appare. Ritorna il *zwischenending*: «ein zwischenending von staub und farbe | [...] | aufgelöst in eine spur | die klar den stand der wirklichkeit fixiert | in dem moment, bevor sie bleibt» («un *zwischenending* tra polvere e colore | [...] | dissolto in una traccia | che fissa chiara lo

stato della realtà | nell'istante, prima che resti»). Tradurre Nico Bleutge significa porsi esattamente in quell'istante di sospensione, catturando lo scintillio delle navi che continuano a risplendere di notte nell'oscurità del presente.

Il pozzo delle voci: l'esperimento di traduzione collettiva

A fronte della complessa trama intertestuale e sensoriale, l'esperimento di traduzione collettiva intrapreso dalle *wandering translators* (Daniela Allocca, Rosa Coppola e Beatrice Occhini) assume una rilevanza critica fondamentale. Tradurre Bleutge, infatti, non può restare un atto solitario. La sua voce è popolata da una moltitudine di alterità. Insieme costituiscono un lento pozzo notturno di voci in continuo scambio e sovrapposizione. Il progetto ha fatto della traduzione una metodologia di co-creazione, trasformandola in un evento performativo e corale che trova espressione in formati già da anni collaudati come «RadioPoesia». Il lavoro collettivo permette di penetrare nelle «nicchie» del testo, rendendo giustizia alla «finezza lamellare» che il poeta descrive con precisione quasi anatomica: «das ohr folgt noch lange den pfa den | unter die fontanelle, bis in die nischen | feinlamellierter zeit» («l'orecchio segue ancora a lungo i fili | sotto la fontanella, fino alla nicchia | di tempo lamellato sottile»). La traduzione collettiva agisce come un «pozzo notturno» che si apre, permettendo a diverse sensibilità di rintracciare i fili sottili che collegano il ghiaccio, il fumo e la memoria, opponendo una ferma resistenza alla dissipazione del senso. Chiudo coi versi dalla sezione *stimme tauschen* (*scambiarsi voce*), un titolo in cui è iscritto anche lo scambio metabolico della vita e della traduzione come vita a fronte : «langsam öffnet sich der nächtliche schacht | als wären haare etwas wie jodwasser | und diese augen selbst ein stück märzhimmel | nach einer schütte regen im naßkühlen | licht. jahre wie kleine grüne äpfel | und die keimlinge des gefühls, die sich einkapseln | .hundert kamele, hundert mal weißer schlaf | was mich anschaut, kann ich nicht weiter | sagen. | antiqua, die schmalen hufe elektrisch | das ohr folgt noch lange den pfa den | unter die fontanelle, bis in die nischen | feinlamellierter zeit (lentamente il pozzo notturno si apre | quasi che i capelli fossero acqua iodata | e questi stessi occhi un pezzo di cielo di marzo | dopo una scarica d'acqua in una luce | freddo-umida. anni come piccole mele verdi | e plantule della sensazione che si incapsulano, | cento cammelli, cento volte sonno bianco | cosa mi sta a guardare, non lo so | dire. antiqua. stretti zoccoli elettrici | l'orecchio segue ancora a lungo i fili | sotto la fontanella, fino alla nicchia | di tempo lamellato sottile)».

agneauloup

Poveri homini: Luigi Malerba,
da editore a sceneggiatore
di Tommaso Pomilio

Luigi Malerba, *Poveri homini*, introduzione di Gino Ruozzi, Lecce, Manni, 2025.

Dalle *Rose Imperiali*, a *Fuoco Greco*, alle *Storie dell'anno Mille* (con Tonino Guerra), al *Pataffio* e suo filmico avantesto (*Donne e soldati*), agli anche più paradossali *Cani di Gerusalemme* (con Fabio Carpi), a *Le maschere*: fino alle “interviste impossibili” (radiofoniche) della prima metà degli anni Settanta, “fatte” a Eliogabalo, Epicuro, Plinio il Vecchio...⁷⁷⁶ Spesso affiorante, per vie quanto mai fantasiose se non stravagantemente fantastiche, è una vena comico-critica, nel narrare di Luigi Malerba; che esplora e lascia esplodere, in strani e concreti paradossi, dati tratti da territori vari della storia umana come prodromi dell'oggi (perlopiù, l'età classica, il Medioevo, il Rinascimento, ma anche la Cina imperiale... e poi l'immediato presente, nel diabolico congegno a incastri del *Pianeta azzurro*⁷⁷⁷), combinati con invenzioni pirotecniche a bassa intensità (intensità “dal basso”) da riferire alla cultura materiale, diciamo etnologica, o incrociati con essa (si pensi all'*incipit* dell'opera narrativa, *La scoperta dell'alfabeto*⁷⁷⁸) con scrupolosità anche filologia (si pensi al lessico del «repertorio dialettale emiliano» di *Le parole abbandonate*⁷⁷⁹). Dando vita, così, a difformi, perlopiù

⁷⁷⁶ Luigi Malerba, *Le rose imperiali*, Milano, Bompiani, 1974; Id., *Il fuoco greco*, Milano, Mondadori, 1990; Id., *Il pataffio*, Milano, Bompiani, 1978; Id., *Le maschere*, Milano, Mondadori, 1994. Luigi Malerba e Tonino Guerra firmano nel 1970 soggetto e sceneggiatura di *Tre per mille*, realizzato per la regia di Franco Indovina nel 1971, poi per la televisione con il titolo *Storie dell'anno Mille*, 1973, più tardi in volume, Luigi Malerba e Tonino Guerra, *Storie dell'anno Mille*, disegni di Adriano Zannin, prefazione di Giuliano Gramigna, a cura di Gaetano Sansone, Milano, Bompiani 1972. Luigi Malerba è coautore di *Donne e soldati*, film del 1954, per soggetto, sceneggiatura e regia. Con Fabio Carpi, poi, Luigi Malerba firma la sceneggiatura dei *Cani di Gerusalemme*, film per la televisione del 1984, in volume, sempre a doppia firma e con identico titolo, Roma, Theoria, 1988. Le *interviste impossibili* a Eliogabalo, Epicuro e Plinio il Vecchio sono andate in onda nella trasmissione di Lidia Motta, Sandro D'Amico e Roberta Carlotto per Rai Radio2 tra il 1974 e il 1975, e sono state poi raccolte in Luigi Malerba, *Interviste impossibili*, Lecce, Manni, 1997, ora si leggono anche in *Le interviste impossibili: ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, edizione integrale a cura di Lorenzo Pavolini, con una «Intervista sulle Interviste» a Andrea Camilleri, con sette registrazioni originali in due cd-audio, Roma, Donzelli, 2006.

⁷⁷⁷ Luigi Malerba, *Il pianeta azzurro*, Milano, Garzanti, 1986.

⁷⁷⁸ Id., *La scoperta dell'alfabeto*, Milano, Bompiani, 1963.

⁷⁷⁹ Id., *Le parole abbandonate. Un repertorio dialettale emiliano*, prefazione di Enzo Golino, Milano, Bompiani, 1977.

bizzarre e (diciamo) patafisiche spirali – e sempre sottilmente rigorose e criticamente engage nella sfrenatezza – dalla comica, documentata, spesso irresistibile vocazione.

La vicenda della sceneggiatura di *Poveri homini*, recuperata e proposta oggi da Gino Ruozzi, apre, di fatto, il cantiere cinematografico di Malerba (che vi lavora professionalmente, e senza mai dismettere l'ortònimo di Bonardi: «È un rapporto funzionale, un lavoro che faccio anche con molta partecipazione, ma senza sofferenza»); e ha tuttavia un'origine e una destinazione diversa, ponendosi come una controllata e severa rivisitazione di un documento d'epoca – la testimonianza d'epoca (1544-1557) di don Giorgio Franchi, parroco di Berceto (ed è il comune questo, dobbiamo ricordarlo, a cui fa riferimento Pietramogolana, il borgo natìo dello scrittore) – con tutto l'animarsi della comunità dei contadini del posto, oggetto di soprusi e sopraffazioni da parte dei signori (principalmente, i Rossi di San Secondo, con la crudele corte dei suoi funzionari e dei suoi sbirri), in un Cinquecento che, dismessa la gloriosa patina di Rinascimento, ci appare per quello che è, come una feroce estensione del regime feudale.

La composizione della sceneggiatura ha un'origine precisa, e segue la pubblicazione nel '76 del testo di don Franchi, tanto quello dell'epoca scritto in un italiano arcaico pienamente sonoro e non sempre decrittabile di primo acchito, tanto della sua traduzione in italiano odierno: *Poveri homini. Cronaca parmense del sec. XVI (1543-1557)*⁷⁸⁰. Il volume aveva costituito un'uscita importante, e per molti versi sorprendente, in un progetto editoriale (potremmo dire, innovativo quanto leggendario) di cui Malerba stesso era stato promotore. All'inizio degli anni Settanta, o più precisamente nel '73, lo scrittore, in compagnia di altri come Alberto Moravia, Raffaele La Capria, Tonino Guerra, Giuseppe D'Agata, Angelo Guglielmi, Renato Barilli – con la vulcanica mente di Cesare Zavattini a monte di tutto – e poi di Nanni Balestrini, Nico Garrone, Bruno Gambarotta, Alfredo Giuliani, Paolo Mauri, Elio Pagliarani, Walter Pedullà (ma dimentico forse qualcuno), aveva istituito difatti la Cooperativa scrittori: quella potente idea di editoria militante (nel disegno di Zavattini, «Per ogni nuova casa ci sarà nel muro una nicchia per metterci un metro di libri e a riempire quel metro ci penseremo noi»⁷⁸¹), una editoria basata su un piano indipendente e basilarmente democratico atto a riportare alla parte di scrittori-operatori la progettazione culturale e sociale. E prima dei volumi (di saggistica e non solo) di figure come Almansi, Arbasino, Beltrametti, Cacciatore, Carpi, Celli, Colombo, Costa, Eco, Fachinelli, La Capria, Leonetti, Orengo, Porta, Spatola, ma anche, l'esordio di Zeichen... (oltre, ovviamente, dei promotori stessi), aveva inaugurato le pubblicazioni, proponente Valerio Riva, con le quasi tremila pagine del testo integrale della relazione

⁷⁸⁰ Giorgio Franchi, *Poveri homini. Cronaca parmense del sec. XVI 1543/1557*, testo originale e traduzione a cura di Giuseppe Bertozzi, studio introduttivo di Franco Grisenti, presentazione di Luigi Malerba, Archivio storico Cooperativa scrittori, Roma 1976.

⁷⁸¹ La citazione è riportata da Bruno Gambarotta, *E Zavattini decretò: un metro di libri a testa*, «La Stampa», 21 maggio 2008.

della commissione parlamentare d'inchiesta sul fenomeno della mafia. Ma avrebbe pubblicato ancora, ad esempio, un rapporto sulla violenza fascista in Lombardia.

Progetto, dunque, ricco e composito; all'interno del quale il racconto di don Franchi si presenta appunto integrabile appieno, esemplare affatto nella sua natura radicale di alieno: per la sua oggettività documentaria, il flusso preziosissimo di notizie che apporta circa le condizioni di vita materiale della comunità (da un lato), ma anche per la qualità della sua compartecipazione nei confronti delle disgrazie degli umili e oppressi; ma non meno, per quel che riguarda specificamente la storia di Malerba (e a ben vedere, ma con diverso appiglio socioantropologico, di parte essenziale della scrittura del Gruppo 63, dalle cui ceneri le edizioni della Cooperativa scrittori erano nate), il modello di italiano "basso", e in particolare regionale (arcaico), che lui stesso non aveva stentato a seguire: e tantopiù immediatamente ora, con effetti stralunati, nel pur controllato laboratorio del *Pataffio*, che, della cronaca di don Franchi, può apparirci una verosimile e in tutto sincronica conseguenza. Scrive Malerba nella prefazione al volume, nel '76: «ci troviamo di fronte a un testo che non è un testo, a un diario scritto che non è scritto ma "parlato", quasi che la voce di Giorgio Franchi fosse stata registrata in presa diretta e tramandata fino a noi nella sua sonora immediatezza»: fino a creare, ecco, «una originale tessitura linguistica modellata sul flusso verbale piuttosto che sulle strutture della lingua scritta». Ed è senz'altro questo linguistico, uno degli interessi primi del testo (non tuttavia l'interesse primo); che gli fa ipotizzare che possa esistere, nascosta nelle «carte segrete che giacciono sotto la polvere degli archivi», una storia letteraria alternativa e antagonista, rispetto a quella ufficiale e canonizzata; «del resto, e per nostra fortuna», chiosa Malerba, «Giorgio Franchi non era un letterato».

La sceneggiatura verrà infatti composta due anni dopo la pubblicazione della cronaca, ossia nel '78, pressappoco nel marzo, ma non tradotta in film; e la datazione non sarà casuale, se ci troviamo fra gli ultimi stridori di una stagione di lotte (Moro fu rapito, ricordiamolo, il 16 marzo di quell'anno, e il caso fu la pietra tombale che ricadde su di essa): fra gli ultimi bagliori della stagione già carnevalesca del '77 bolognese e romano; e la raffigurazione di un feudalesimo espanso (che spinge le sue propaggini ai limiti dell'oggi), di un mondo di occulti disegni e di soprusi la cui legge è l'abbruttimento e la cieca fame, da comica (critica) si rende ora cupa e funerea.

Accanto al modello linguistico, non-canonizzato, che vi si ripropone (qui peraltro in modalità assai meno accese e puntate alla comunicazione, di quanto non sarebbe stato preservare una adeguata al testo originale di Franchi – la cui voce "scritta", a introdurre ciascun quadro, si tempera insomma e traduce in un tono che la approssima notevolmente a un ipotetico italiano letterario cinquecentesco, a cui si giustappone l'immediato ricorso al dialetto bercetese dei "poveri homini"), accanto a tale modello, ciò che risalta, sviluppato di quadro in quadro, è la vicenda storica dell'oppressione, e del disperato affacciarsi dei paesani di Berceto per «difendere dalla rapina feudale il bestiame, le

biade, il pane e le castagne appena bastanti alla sopravvivenza». Se il testo di Franchi, nelle parole di Malerba (siamo tornati alla prefazione del '76) è innanzitutto una «singolare e rara testimonianza “dal basso” sulla vita di un piccolo borgo di montagna angustiato dalle vicissitudini» di quel dominio, che non smette di essere feudale, ben lungi insomma da qualsiasi idea aurea di Rinascimento; sì che esso «si articola sulla quotidianità e materialità dei fatti, assume le strutture elementari suggerite dal bisogno fisico, dalla necessità del cibo», e dalle *tensioni* concrete, corporee, che esso suscita, a maggior ragione in un paese (come Berceto) «singolarmente refrattario a ogni forma di sottomissione». Che non c'è luogo per le «idee astratte» quando il cibo è sottratto sistematicamente; quando i padroni (i signori) succhiano via ai loro sudditi qualsiasi misero bene, istigando ribellione: anche nella specie minima di un ascoso arrabattarsi per non soccombere del tutto, attuato «con furbizia e dolore»; di un contrabbando di sale che all'immediato è violentemente represso.

Senza mettere in discussione il paradigma di *struttura che vuol essere altra struttura*, espressione in potenza e in attesa di una realizzazione che la compia (che – dico molto essenzializzando – Pasolini nel '65 individuava nella forma-sceneggiatura), senza voler pensare (tornando appena indietro, al '64) a quell'ibrido che sarebbe stato composto di «un terzo di romanzo, un terzo di dialogo, un terzo di sceneggiatura, cioè un nuovo cocktail fatto di narrativa, teatro e cinema», che era dell'Ottieri dell'*Impagliatore di sedie*⁷⁸² (detto, questo, nel pieghevole inserito nel volume), la lettura di *Poveri uomini*, nelle sue due puntate (composte ciascuna di dieci passaggi), risulta appassionante, concatenata nel suo stesso sgranarsi per episodi, e storicamente rigorosa, quasi filologicamente; sino all'esilio finale di don Franchi, che fatalmente suggella una vicenda di ingiustizie. Di quadro in quadro, in una partizione per sezioni spesso introdotte dalla voce arcaizzata e fuori campo del parroco (il quale, tuttavia, compare anche all'interno delle scene, e con esiti linguistici aggiornati all'odierno, a demarcare un differente uso del *medium* scrittura), in una progressione che riflette le vicende della storia esterna, coi remoti, incomprensibili (se non per gli immediati effetti nella vita materiale) intralazzi del potere, assistiamo impotenti a tanta e violentissima storia di oppressione; ma la sceneggiatura di Malerba, a tasso zero di comicità stavolta – ma con grado indubitabile di piacere del testo, – riprende e scandisce i dati di una cronaca, ponendosi come «specchio segreto della attività politica e civile del suo autore», e, per straniamento, li eleva a cognizione. È il linguaggio utilizzato dal prete, che rilancia e «traduce in termini terrestri anche i segni magici del cielo», che *ci parla*, nei fatti, della segreta rivolta quale sempre è implicata dall'uso delle parole; e dell'estendersi, per lingua, di zone di consapevolezza, in una prospettiva che, prima che nel campo delle «idee astratte», ostinata voglia indagare con rigore e dolore nel *basso* dei bisogni materiali. E delle lotte, che da esso premono.

⁷⁸² Ottiero Ottieri, *L'impagliatore di sedie*, Milano, Bompiani, 1964.

«Guado i sogni fino alle ginocchia»: il Modernismo ritrovato di Hope Mirrlees

di Sara Gregori

Hope Mirrlees, *Parigi*, traduzione e introduzione di Nicoletta Asciuto, Latiano (BR), InternoPoesia, 2024.

Found in translation: non perdere, ma trovare un significato ulteriore nel procedimento di traduzione sembra essere l'intento da cui nasce l'ultima importante fatica di Nicoletta Asciuto. Ogni esercizio di traduzione disorienta il lettore spingendolo in contesti a cui non era preparato, può destare choc e, pertanto, indurre alla riflessione linguistica, etica, intrinsecamente politica (secondo l'assioma ormai largamente condiviso da parte della critica letteraria militante secondo cui ideologia è linguaggio). Dunque, la lettura di *Paris: A Poem*, reso per la prima volta in italiano da Asciuto, rivela versanti dell'opera inaspettati e apre al *rebondissement*: come tradurre un termine considerato politicamente scorretto ai tempi d'oggi? Quale posizione assumere di fronte alla versione su cui pesa il segno della storia, come «the tart little *race*» tradotto con «piccolo *popolo* inacidito» (miei i corsivi)? Come adattare parole che suonerebbero spregiative, ad esempio «midget» che in italiano è «nana» (entrambi a p. 27)? Il dubbio viene presto risolto dalla traduttrice con un'attitudine che, più che allo slittamento e allo scarto di significato, preferisce puntare «all'esattezza del verso nell'offrirci un'immagine precisa» (p. 26) assecondando lo stile del testo-base. Fedele alla struttura percettiva e visiva del poemetto, Asciuto, traduttrice e curatrice di *Parigi*, ha il merito di aver portato in italiano un testo ai più sconosciuto: mentre Hope Mirrlees è nota per il romanzo fantasy *Lud-in-the-Mist*, pochi conoscono il poemetto edito agli inizi del Novecento, che ha recentemente destato nuove attenzioni da parte degli studiosi anglofoni, tra cui ricordiamo il tentativo filologico di proporlo un'edizione digitale⁷⁸³. Il sito, oltre a restituire un valido commento al testo, mette a disposizione anche la scansione della prima edizione, dove leggiamo sul frontespizio: «Printed by Leonard & Virginia Woolf at The Hogarth Press, Paradise Road, Richmond, 1919»; indicazione bibliografica controversa – sembra che l'anno dell'*imprimatur* fosse il

⁷⁸³ https://www.paris-a-poem.com/paris-project-exhibition/pci_142/ [ultima consultazione il 22 novembre 2025]

1920 (vd. p. 5) – e preziosa perché ricorda le origini, «la culla artistica e letteraria»⁷⁸⁴ in cui nascono i versi del poema di Mirrlees: data e luogo di stampa consentono di far riaffiorare l'idea del fertile *humus* Modernista su cui si fonda l'intrapresa dei due coniugi, «a printing press for all our friends stories» – come scriveva Leonard in una lettera riferendosi al gruppo di Bloomsbury. In quegli anni T. S. Eliot frequentava la Hogarth Press e proprio nel 1919 venivano dati alle stampe i *Poems* composti in quel verso «eminently uncomfortable», verso di una specie unica, mordace, articolato e disincantato «*vers de sociétés*»⁷⁸⁵ appartenente a un «new genre» o meglio – si corregge subito il recensore – genere antico e ora modernizzato. L'ambiente culturale in cui si muovono Mirrlees ed Eliot è lo stesso, si diceva, e, difatti, con gli stessi editori Eliot pubblica di lì a poco *The Waste Land*, uscito dalla pressa inglese nel 1923, ma già nel 1922 pubblicato in America e letto per intero a Virginia Woolf. Dal 1920 al 1922: un breve intervallo di anni nei quali, secondo Asciuto (p. 21), Eliot avrebbe potuto leggere, e con tutta probabilità lesse Mirrless e il suo poemetto. Ma non è, tuttavia, la storia della *Waste Land* eliotiana posta a confronto con la fortuna di Mirrlees che qui interessa esaminare: l'autrice ne uscirebbe sconfitta e il lavoro di Asciuto perderebbe quel carattere di scoperta e rilettura che ci consente di applicare la lezione benjaminiana del 'passare a contrappelo la storia'; e invece sono i tratti più originali del 'Modernismo perduto' che vogliamo ispezionare in questa breve *recensio*, non limitata al solo fine di ricognizione bibliografica, diciamolo pure, ma dal carattere di affondo, di ulteriore indagine.

Paris: A Poem è un viaggio di ventiquattro ore, in lingua inglese, in cui il soggetto autoriale, vera *flâneuse*, si muove nella postbellica città francese che dà il nome all'opera, attraversa strade e ponti, disegna mappe topografiche attraverso le quali emerge una storia figurativa della civiltà occidentale. Con *Paris* l'autrice dimostra di avere indubbiamente assorbito «la lezione di Jean Cocteau» (p. 7) e di avanguardisti come Apollinaire, modelli grazie ai quali poté far uso della punteggiatura e degli spazi di cui dispone la pagina in modo altamente creativo – «componne frasi in verticale, aggiunge uno spartito e, come se tutto ciò non bastasse, include, come firma finale, sette asterischi, posizionati tra loro in modo tale da ricreare la costellazione dell'Orsa Maggiore» (p. 8) – , e forse proprio la sua audacia fu il motivo dei tiepidi e cauti riconoscimenti dalla critica. Per il suo «obscure, indecent and brilliant poem» (così Virginia Woolf, vd. p. 10), Mirrlees mette in atto tecniche di rappresentazione-visione onirica anni dopo rievocate in uno scritto teorico sul ruolo del lettore, *Beside book*, datato 1928, che Asciuto sapientemente evidenzia nella bibliografia essenziale (pp. 29-30). Idealmente sulle rive del fiume

⁷⁸⁴ Così Roberto Galaverni, *Un giorno (bellissimo) a Parigi* nella recensione dedicata a *Paris* e uscita su «La Lettura», inserto del «Corriere della Sera», 1 giugno 2025, p. 14.

⁷⁸⁵ Louis Untermeyer, *Irony de Luxe*, «Freeman», 1, 30 June 1920, pp. 381-382.

Leicestershire, in realtà nel suo letto in compagnia di *The Anatomy of Melancholy* di Robert Burton, il lettore viene cullato nel sonno:

But this is still and quiet: and if so the *reader* catch no Fish, yet he hath a wholesome walk to the brook side, pleasant shade by the sweet silver streams; he hath good air, and sweet smells of fine fresh meadow flowers, he hears the melodious harmony of birds, he sees the swans, herons, ducks, water-hens, coots, and many other fowl, with their brood, which he thinketh better than the noise of hounds, or blast of horns, and all the sport they can make. Better than the noise of hounds or blast of horns! We are back, then, in our hare's form. Put out the light.

Ma qui è tutto tranquillo e silenzioso: e anche se il *lettore* non cattura nessun Pesce, ha comunque fatto una salutare passeggiata lungo il ruscello, alla piacevole ombra dei dolci ruscelli argentati; ha respirato aria buona e profumi dolci di fiori freschi di prato, ascolta la melodia armoniosa degli uccelli, vede cigni, aironi, anatre, gallinelle d'acqua, folaghe e molti altri uccelli con la loro prole, che ritiene migliori del rumore dei segugi, o del suono dei corni, e di tutti gli sport che possono praticare. Meglio del rumore dei segugi o del suono dei corni! Siamo tornati, quindi, alla nostra forma di lepre. Spegnete la luce. (Traduzione mia)

La lettura notturna di Burton viene presentata come una passeggiata metaforica dal registro classico, oseremmo dire dal tono volutamente arcadico, in cui l'autrice vuole condurre alla ricerca di percezioni sensoriali e figure simboliche, seguendo l'imperativo di «spegnere la luce». Già con *Paris*, una decina di anni prima, si può osservare come il motivo dominante del sogno notturno sia da intendere alla maniera dei classici, come visione (si parla di «Julius Caesar's dreams», p. 48), ma pure come perturbante risvolto del reale: il sogno come stato di non veglia connette l'uomo con l'aldilà e consente l'incontro tra dimensioni temporali lontane. Uno stato di torpore si legge sin dai primi versi del poema, l'ambiente ne è testimone, infatti «de Tuileries sono in trance» (p. 47) e «i piccioni...diventano pietra», (*ibid.*) mentre le figure fantasmatiche dei rappresentanti della regalità e della cultura occidentale sono dipinti «mille leghe sotto l'hashish» (p. 49) ed emergono da un «sonno sotterraneo» (p. 55): così «lo spettro di Père Lachaise» (p. 61) è una delle tante immagini del secolo XVII che «giace morente, sublimemente» (p. 73). La dissolvenza è visivamente e foneticamente percepibile grazie all'uso di una sintassi franta e incompleta: il v. 54 si compone di una sola preposizione seguita da puntini di sospensione «of...» (p. 48), altre strofe sono formate da affastellati elenchi di definizioni che aprono ad analogie – «è piacevole stare seduti nei Grands Boulevards – | puzzano di | cloache | gomma indiana calda | poudre de riz | tabacco algerino | Monsieur Jourdain di rosso e di blu come gli Zuavi | è premier danseur del Ballet Turque | 'Ya bon! | Mamamouchi» (pp. 60, 62). Lo sfruttamento coloniale, il razzismo, le posizioni anticlericali (successivamente censurate dalla stessa Mirrlees convertitasi), la prostituzione e le lotte per i diritti sul lavoro sono alcuni dei punti che formano la grande costellazione di temi su cui l'autrice fissa la sua provocazione sonnambolica. Più volte sollecitata, la

similitudine è la figura che più si addice al viaggio notturno, un lungo “come se” tipico della recita a teatro (dato che non dovrebbe stupirci, se pensiamo che l’autrice si era formata alla Royal Academy of Dramatic Arts), che non segue più le unità aristoteliche. «Le unità si sfasciano, | Il palcoscenico s’ispessisce di cadaveri...» (p. 61), così Mirrlees tiene a ricordare che la condizione umana non può che presentarsi in maniera parcellizzata, in piena corrispondenza col momento storico-letterario che segue la Grande Guerra, fatto di frantumi e schegge.

Il rischio di trovarsi annegati dal sogno implica un lento attraversamento – «Guado i sogni fino alle ginocchia», «i sogni mi arrivano in vita» (pp. 70, 76) –, che non preclude il risveglio: il lettore è stimolato a rintracciare costellazioni, piste interpretative tra le quali la curatrice Asciuto sceglie di dare ancora voce, giustamente, alle posizioni di Julia Briggs (*Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections*, 2007) e di Sandeep Parmar (*Collected Poems*, 2011). Il poema, è sin dal primo rigo dedicato a una donna, con ogni probabilità la compagna Jane Harrison, definita da Gertrude Stein «pet enthusiasm» di Hope Mirrlees (così si legge in *The Autobiography of Alice B. Toklas*); alla donna rimanda anche la costellazione dell’Orsa maggiore che chiude il volume (p. 8). Dall’epigrafe indirizzata a «NOTRE DAME DE PARIS | EN RECONNAISSANCE | DES GRACES ACCORDEES» (p. 43), fino alla chiusa nel segno del saluto mariano il poemetto si tiene entro le coordinate di genere che hanno permesso ad alcuni critici di parlare di *Paris* come poema sulla forza della creazione, di «Mother-City» (p. 31). Perché, allora, si chiede Asciuto, il toponimo “Paris” viene reso al maschile e, dunque, è seguito da «plein de grace» anziché *pleine*? (vd. la nota della traduttrice a p. 14). Posti ancora di fronte a una questione linguistica, potremmo interpretarla con la traduttrice come rimando al principe troiano Paride. Il poemetto, dunque, può essere letto come un percorso da attraversare, in cui il sogno vale sia come visione e rivelazione, ma anche come strumento dal portato conoscitivo, infatti, osservando questa predilezione verso il femminile, verrebbe da pensare che in *Paris* si stia mettendo alla prova la percezione corporea identitaria di genere (in *The Religion of Women* Mirrlees descrive le donne come schiave del Tempo con i loro corpi che «divined something that their minds ignored») come se il sogno chiedesse di verificare lo stato di coscienza, l’identità scomposta del tempo di crisi.

Anticipando gli anni in cui la Hogarth Press si accinge a dare alle stampe le prime traduzioni freudiane (*The Ego and the Id*, 1927), Mirrlees (in accordo con Woolf ed Eliot) ne evidenzia fallacie e limiti («Freud ha dragato il fiume e, sorridendo orribilmente, | sventola la sua immondizia nel bagliore dell’elettricità.» (p. 80). Attraverso il sogno, da intendersi in senso non freudiano, in *Paris* Mirrlees mette in atto la ricongiunzione del tempo passato e presente «con agilità ed astuzia» (p. 14) consapevole della necessità di un ordine nuovo.

Il viaggio metropolitano, insomma, sostituisce all’esperienza contemplativa del sogno l’insonnia, che non può non far pensare al ‘risveglio’ di benjaminiana memoria:

nell'esplosione frammentaria del passato, dialetticamente in dialogo con il presente, l'autrice compie una revisione critica delle circostanze storiche. Così Mirrless si avvicina al processo del 'risveglio' negli ultimi versi: mentre il tempo del passato è quello dello stato catalettico e malinconico dove «cellula su cellula | l'esperienza | molto lentamente | si trasformerà (p. 65)», sul limite la scena si apre all'immagine dell'«ALBA» (p. 83) quando l'autrice ci conduce alla chiusa finale ipotizzando nuove nascite «nell'Abbazia di Port-Royal», ma anche con l'immagine di coloro che, affetti da insonnia, si dedicano alla lettura di *Delitto e castigo*. Il romanzo è sicuramente per Mirrless un omaggio alla vitalità dell'amata letteratura russa, ma ci ricorda idealmente anche un interrogativo emblematico sul potere dell'azione umana che si pone Rodion Raskol'nikov, – «Ma io, quanto valgo? Sono come un insetto o sono come Napoleone?». Di fatto, il terzo tempo, il futuro, resta ignoto seppur accennato in brevi sentenze ottimistiche – «Qualsiasi cosa accada, un giorno sarà bellissimo» (p. 69).

Il concetto di avvenire per Mirrless può essere rintracciato in pochi versi tratti da una delle letture che, abbiamo visto, lasciarono il segno sull'autrice: nel suo trattato sulla malinconia Burton scrive di «Ajax's time» citando i seguenti versi: «ἄπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος / φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται». Siamo nel secondo episodio della tragedia di Sofocle (vv. 646-647), quando Ajace dà sfogo alla sua espressione interiore e principia il suo terzo monologo con una generica massima sull'azione del tempo; le parole dell'eroe, tuttavia, non sono per nulla rassicuranti: il tempo disvela e occulta le cose del mondo con un processo instabile che rende il futuro sempre inatteso. Gli stessi versi sono tradotti da Mirrless – «All things the long and countless years first draw from darkness, then bury from light» (*The Religion of Women*) – con un chiastico gioco di sovrapposizioni tra ombra e luce, visibile e invisibile, sottolineando l'aspetto temporale ('first', 'then'), di cui l'autrice del poemetto meritoriamente recuperato e tradotto da Asciuto si pone in completo e lucido ascolto.

Volponi e le forme della contraddizione

di Filippo Pennacchio

Massimiliano Manganelli, *La realtà da fare. Studi su Paolo Volponi*, Milano, Biblion, 2025.

Il 2024 è stato l'anno di Volponi: in occasione dei cento anni dalla nascita e dei trenta dalla morte sono stati organizzati convegni, incontri, iniziative divulgative; Luca Cesari ha curato gli *Scritti di critica 1956-1994* per Electa, e Einaudi ha pubblicato, a cura di Emanuele Zinato, una nuova edizione delle *Poesie* dell'autore; sono usciti articoli e saggi, e altri, verosimilmente, arriveranno in forma di atti nei prossimi mesi.

Nel frattempo, sulla scia del centenario e del trentennale, a novembre 2025 è uscito *La realtà da fare. Studi su Paolo Volponi* di Massimiliano Manganelli. Il libro è pubblicato da Biblion nella collana Scriba diretta da Paolo Giovannetti, che è ormai arrivata alle soglie del ventesimo titolo.

Negli anni Manganelli si è occupato di vari autori, fra cui Malerba, Pagliarani, Ungaretti e Sanguineti, ma il suo nome è legato soprattutto a un'intensa attività militante. Lo si può leggere su vari siti di critica culturale, e spesso si può anche vederlo-ascoltarlo online ospite della Finestra di Antonio Syxty, dove commenta alcune fra le uscite più interessanti nell'ambito delle scritture di ricerca. Andando indietro, si potrebbe ricordare la collaborazione all'antologia *Parola plurale*, e certo anche la traduzione di opere importanti, prima fra tutte, direi, *Postmodernismo* di Fredric Jameson.

Qui si presenta invece nelle vesti di studioso di Paolo Volponi. E il libro è anzitutto l'attestazione di una lunga fedeltà, come si dice in questi casi. I tre saggi che compongono la raccolta risalgono infatti a periodi diversi: il primo è del 1995, il secondo del 2004-2005, il terzo del 2000. A loro modo, trent'anni di studi volponiani.

Va detto subito che si tratta di saggi che affrontano aspetti molto diversi dell'opera di Volponi. Allo stesso tempo, però, il libro è attraversato da una serie di idee che funzionano da assi portanti, a partire dai quali si sviluppa una riflessione che può interessare anche i non specialisti dell'autore.

Ma andiamo con ordine. Il primo saggio, *Le dinamiche della contraddizione*, che è anche il più lungo e denso, ruota intorno all'idea che l'opera di Volponi sia attraversata da una serie di tensioni, la più evidente delle quali oppone «universo psichico» (27) e «prassi materiale» (*ibid.*). Da un lato, i dati reali verrebbero deformati in chiave allucinatoria; dall'altro, quegli stessi dati sarebbero messi in rilievo nella loro concretezza. Manganelli

mostra come questa tensione, che in realtà funziona come un meccanismo dialettico, prenda forma a più livelli, per esempio nel contrasto fra sequenze oniriche e rappresentazioni viceversa iper-concrete, spesso incentrate sul corpo umano «in tutta la sua materialità organica» (37). *Corporale* è il testo in cui tutto ciò avviene nel modo più vistoso, ma si tratta di una dinamica attiva anche altrove, e che peraltro può realizzarsi a livello della singola pagina, dove iper-concretezza e deformazione grottesca procedono spesso di pari passo.

Più profonda e sostanziale, però, è la contraddizione fra natura e cultura, o meglio fra natura e storia, che ne trascina con sé altre: sogno-risveglio, campagna-fabbrica, contemplazione-azione. Di nuovo, il testo dove queste contraddizioni esplodono è *Corporale*, che Manganelli legge come romanzo-spartiacque, a separare un prima (i romanzi degli anni Sessanta) più equilibrato e un dopo in cui le contraddizioni sono esasperate. È lì che si manifesta «la cancellazione del mondo naturale operata dal modo di produzione capitalistico» (41); ed è sempre lì che si realizzano rappresentazioni del corpo umano tese fra datità animale e costruzione artificiosa. Tutti nodi che nel tempo si stringeranno sempre di più fino a diventare inestricabili, come avviene in quello che Manganelli sembra leggere come il vertice della narrativa di Volponi, *Le mosche del capitale*.

Gli altri due saggi sono più circoscritti, nel senso che indagano aspetti più puntuali dell'opera di Volponi. Il secondo si concentra sul rapporto fra parole e immagini nelle sue pagine. Il titolo, *Con dipinto a fronte*, riprende variandolo quello di una raccolta di poesie del 1986, *Con testo a fronte*, ricchissima di rimandi pittorici, ma i testi nei quali il rapporto in questione si sviluppa sono molti altri. Ciò avviene principalmente in due modi. Il primo, più ovvio, consiste nella citazione diretta di un'opera d'arte; il secondo consiste invece nell'influenza esercitata dalle forme pittoriche su quelle letterarie: come insomma la scrittura imita procedure tipiche della pittura. Del primo modo le attestazioni sono numerosissime, a partire dalle pagine della raccolta appena ricordata fino a casi paradossali come il quadro di Lichtenstein parlante nelle *Mosche del capitale*. Quanto al secondo, il discorso è sensibilmente più complesso, come è sempre, del resto, quando il ragionamento sulle interferenze fra due arti si sposta dal piano del contenuto a quello della forma.

Manganelli suggerisce che Volponi lavorerebbe i suoi materiali tenendo conto di tre dimensioni essenziali dell'arte pittorica, cioè luce, colori e spazio. Da qui deriva «il persistente cromatismo, che in *Corporale* conduce all'identificazione dei personaggi con una qualità di colore» (86), ma anche le molte occasioni in cui la luce «riunisce o scompone i corpi e i piani, illumina di senso la realtà sia dal punto di vista materiale che sul terreno simbolico-psicologico» (84). E sarebbe interessante, specie per chi si occupa dei rapporti fra geografia e letteratura, approfondire l'idea, suggerita in chiusura di saggio,

di Volponi come autore che costruisce sempre il racconto in senso spaziale, anzitutto attraverso i movimenti dei personaggi.

Ma l'intuizione giusta, forse, è quella per cui sulla pagina di Volponi si realizzerebbe un contrasto – l'ennesima contraddizione – «tra un *télos* narrativo e una stasi che si potrebbe dire pittorica» (73). Recuperando un'idea già di Pier Vincenzo Mengaldo, Manganelli spiega come Volponi costruirebbe i suoi testi per quadri, facendo spesso procedere il racconto tramite la giustapposizione di immagini. E anche in questo caso si potrebbe riprendere uno spunto tutt'altro che scontato, cioè l'idea che questo tipo di pratica – Manganelli si riferisce sempre a *Corporale* – avrebbe una matrice filmica e non solo pittorica. In altre parole, non è assurdo pensare che i quadri di cui il tessuto narrativo si compone siano accostati secondo modalità che rimandano al *découpage* filmico.

Il terzo saggio, *Le «armi del ricordo»: il Leopardi di Volponi*, è invece dedicato all'influenza di Leopardi su Volponi; influenza che si misura soprattutto sul piano ideologico e immaginativo. Antiantropocentrismo, materialismo, contraddizione natura-ragione potrebbero essere i tre concetti-chiave per leggere questo rapporto; e il testo in cui si trovano meglio esibiti è senza dubbio *Il pianeta irritabile*, che Manganelli interpreta come una sorta di riscrittura moderna del genere “operetta morale”.

Anche in questo caso, peraltro, Manganelli è attento a ragionare su come il modello agisce a livello dei dispositivi formali, segnatamente delle tecniche narrative. Dalle *Operette morali* Volponi, in particolare quello delle *Mosche del capitale*, avrebbe infatti recuperato una particolare forma di teatralità, che consiste in «una sorta di monologare continuo per il quale ogni figura si fa avanti sulla scena del testo per esibire le proprie motivazioni» (117). E va da sé che se le cose stanno così, fra le arti a cui Volponi ha attinto per dare forma ai suoi testi si aggiungerebbe anche il teatro. Eppure, non mi pare che si sia mai più di tanto ragionato sulla questione, cioè sull'intermedialità, diciamo così, alla base dei testi dell'autore.

Queste, in sintesi, le idee al centro dei tre saggi, in cui in realtà c'è molto di più. Manganelli è un finissimo lettore e commentatore di campioni testuali, che mostra per mettere in luce aspetti ‘microscopici’ della scrittura volponiana ma anche per tracciare conclusioni più generali. Perché, come dicevo, il libro è attraversato da alcuni motivi ricorrenti, che dal piano dei singoli testi portano a uno sfondo più ampio. Due, credo, sono i principali, fra loro strettamente intrecciati.

Anzitutto, c'è quella che si potrebbe definire una politicità intrinseca e sostanziale. Il lavoro sulle forme, la ripresa di modelli letterari, le contraddizioni dispiegate su più piani sono sempre funzionali in Volponi a una critica dell'esistente, cioè dei rapporti di forza che agiscono sotto la superficie delle cose. E il fatto è tanto più significativo perché si tratta di una politicità mai sbandierata apertamente. Nei suoi romanzi Volponi non squarcia mai il tessuto finzionale per prendere la parola e lanciarsi in tirate ideologiche. Se è vero,

come scrive Manganelli, che è difficile se non proprio impossibile districare il Volponi uomo politico, militante di sinistra e parlamentare dal Volponi scrittore, è vero anche che le sue opere invitano a vedere le cose in modo sfumato. Volponi – è forse banale sottolinearlo – è autore della mediazione, che crede, come oggi si è sempre meno disposti a fare, che i testi funzionino come dei filtri che si frappongono fra chi scrive e il mondo.

Ma forse è ancora più forte l'insistenza su un'altra idea, quella per cui in tutta l'opera di Volponi agirebbe una profonda spinta anti-narrativa, che porta l'autore a mettere in discussione i dogmi alla base della forma-racconto. Lungo il libro Manganelli mette in fila una serie di prove a supporto di questa tesi: Volponi – lo abbiamo già visto – che lavora per quadri, e che agisce raccogliendo «dei materiali, in taluni casi piuttosto disparati» (13); Volponi – abbiamo visto anche questo – che costruisce i suoi testi per montaggio, chissà se pensando davvero al cinema; Volponi, anche, che procede per accumulo e stratificazione, svuotando di peso l'idea stessa di progressione narrativa; soprattutto, Volponi che vede nel linguaggio una materia da manipolare e da esibire, nella convinzione che «soltanto nello specifico linguistico e immaginativo la letteratura può essere prassi antagonista, proporsi come strumento di risveglio» (57). Vale forse per tutta l'opera dell'autore ciò che Manganelli scrive delle *Mosche del capitale*: «un lavoro che non si risolve mai, che non chiude le proprie contraddizioni, anzi le esibisce e le rende feconde, e non aspira alla compiutezza assoluta e ineffabile di un'opera unica» (54).

Sono idee, queste, che aiutano a capire meglio 'come lavorava' Volponi, ma anche a metterlo in prospettiva, a collocarlo rispetto alla letteratura a noi più vicina. E inevitabilmente si tratta di una collocazione problematica. Per essere chiari: Volponi può apparire quanto mai lontano da una narrativa tutta-trama, orientata, quando va bene, a sperimentazioni *soft*, e che in ogni caso non sacrifica mai il piacere di leggere una storia alla manipolazione del linguaggio e delle forme narrative. E forse è proprio questa distanza a spiegare la scarsa attenzione che gli è stata riservata fuori dalla cerchia degli specialisti.

In effetti, nella parte finale dell'introduzione Manganelli nota che Volponi è uscito raramente dalle aule delle università. Non che con altri autori le cose siano andate in modo così diverso, ma in questo caso la scarsa attenzione critica colpisce di più perché l'opera di Volponi intercetta questioni all'ordine del giorno. Fra le altre, direi soprattutto quella ecologica – *Il pianeta irritabile* è ormai un titolo essenziale in ogni canone ecocritico che si rispetti. Ma ancora più urgente è probabilmente la questione del lavoro, della sua rappresentazione letteraria. «Uno scrittore che come nessuno, nel nostro Novecento, ha raccontato lavoro e capitale – scrive Manganelli – dovrebbe costituire un punto di riferimento assoluto, nonostante le condizioni del lavoro siano notevolmente mutate negli ultimi decenni» (20). Eppure non è così, e la sua assenza risulta «davvero frastornante» (*ibid.*).

Il motivo è senz'altro di natura, diciamo, contenutistica: per Volponi è stata decisiva l'esperienza tipicamente novecentesca della fabbrica, che oggi non è più l'elemento centrale di tante narrazioni del lavoro, incentrate come sono sulla smaterializzazione di tutti quei contrassegni – la lotta di classe per primo – che lo avevano caratterizzato lungo il Novecento.

Ma come sempre c'entra anche la forma. Come suggerisce Manganelli, gli autori che oggi raccontano il lavoro ricorrono spesso e volentieri all'autofiction o a forme di scrittura tutte incentrate sul sé. Il racconto del lavoro coincide col racconto della propria esperienza personale, e i filtri estetici che fra l'uno e l'altra dovrebbero frapporsi finiscono per assottigliarsi fino quasi a scomparire. Come ho già suggerito, Volponi è lontano da questo tipo di orizzonte. Gli elementi autobiografici, di cui pure la sua opera è imbevuta, non sono mai esibiti apertamente. Non c'è mai una prima persona perfettamente sovrapponibile all'autore. Se l'esperienza del Volponi autore reale è senza dubbio alla base di tutto o quasi ciò che ha scritto, lo è in modi che poco hanno a che fare con le retoriche dell'io oggi imperanti.

E il discorso potrebbe farsi ancora più generale. Quelle che Manganelli indica come le due principali armi a cui Volponi ha sempre fatto ricorso, straniamento e allegoria, oggi non sono certo merce comune, e anzi rischiano di condannare chi volesse riprenderle in mano a una lampante inattualità.

Probabilmente è davvero così. Ma il valore della *Realtà da fare*, al di là delle molte idee intelligenti sull'opera di Volponi, sta proprio nel ricordarci che sono esistite altre strade: altri modi di raccontare una storia, e forse anche, più profondamente, di affrontare il nesso letteratura-realtà.

L'altrove di Viola Fischerová

nella traduzione di Annalisa Cosentino

di Martina Mecco

Viola Fischerová, *Fertile solitudine*, a cura di Annalisa Cosentino, Bologna, Fiorenzo Albani Editore, 2024.

In sede di introduzione e al fine di comprendere l'importanza di questa pubblicazione, si ritiene necessaria una breve considerazione circa alcune caratteristiche della ricezione della poesia ceca in Italia. Se, da un lato, nell'ultimo decennio la diffusione della letteratura ceca in Italia ha assistito a un progressivo intensificarsi grazie all'attività di alcune realtà dell'editoria indipendente (quali, ad esempio, Miraggi Edizioni, Keller o Voland), dall'altro lato, si può osservare come questo fenomeno riguardi principalmente la produzione in prosa. A partire dal 2020, infatti, è possibile individuare solo altre due traduzioni poetiche rilevanti: *Volevamo salvarci* (*Chtěli jsme se zachránit*) di Petr Hruška, edito da Miraggi nel 2021 nella traduzione di Elisa Bin, e l'antologia di poesie di Petr Borkovec *Nelle cornici delle mie finestre* (*V rámeč svých oken*), curata da Gaia Seminara e pubblicata da Miraggi nel 2025. Sia nel caso di Hruška che di Borkovec si tratta di due rappresentanti della poesia ceca contemporanea ormai canonizzati sia nel contesto ceco che in quello internazionale. A queste due pubblicazioni è possibile accodare una recente uscita, *Fuochi segreti* (*Tajné ohně*) di Sylvie Richterová, edita dalla casa editrice Le Lettere nella collana «novecento/duemila» diretta da Diego Bertelli e Raoul Bruni. Questa raccolta, tuttavia, rappresenta un caso specifico in quanto risultato di un processo di autotraduzione e, in parte, di riscrittura da parte dell'autrice, notoriamente bilingue. La diffusione della poesia ceca avviene quindi attraverso il filtro delle riviste, come dimostra lo stesso esempio di Fischerová. Difatti, prima della pubblicazione di *Fertile solitudine*, i versi della poetessa erano apparsi nel 2005 sulla rivista di poesia comparata «Semicerchio» (no. XXXII-XXXIII) nella sezione «Nuova poesia ceca», realizzata con lo scopo di «offrire al lettore italiano appena qualche sonda, la possibilità di ascoltare alcune voci» della poesia ceca. La silloge *Frammenti del discorso lirico di Viola Fischerová* comprendeva una selezione di poesie selezionate e tradotte da Annalisa Cosentino, boemista e docente di lingua e letteratura ceca presso Sapienza Università di Roma, a partire dalle seguenti raccolte: *Žádušní básně za Pavla Buksu* (*Poesie in morte di Pavel Buksa*, 1993); *Babí hodina* (*L'ora del tramonto*, 1994), *Odrostlá blízkost* (*Discosta vicinanza*, 1996), *Matečná samota* (*Fertile solitudine*, 2002) e *Nyní* (*Adesso*,

2004). A conclusione di questo breve excursus introduttivo occorre inoltre specificare un altro aspetto che distingue la ricezione della prosa da quella della poesia. Se nel caso della prosa si registra una certa reattività, ovvero una tendenza a tradurre opere estremamente recenti, la «nuova poesia ceca» non gode della stessa attenzione. Alla luce delle considerazioni sinora elencate, la pubblicazione della raccolta *Fertile solitudine* rappresenta dunque un tassello significativo nel faticoso tentativo di proporre al lettore italiano uno sguardo sulla poesia ceca del Novecento e degli anni Duemila.

Da un punto di vista cronologico, l'attività di Viola Fischerová (Brno, 1935 – Praga 2010) si registra nel campo editoriale proprio a cavallo tra i due millenni. Questo dato, tuttavia, non rispecchia la produzione della poetessa, in quanto l'uscita tardiva dei suoi primi versi, *Žádušné básně za Pavla Buksu*, nel 1993 fu dovuta all'impossibilità di pubblicare negli anni della Cecoslovacchia comunista, segnata da un forte sistema censorio. Un periodo che Fischerová trascorse in esilio in Germania proprio insieme al destinatario della raccolta nominata poc'anzi, il suo primo marito Pavel Buksa.

La traduttrice, nel confrontarsi con la raccolta, ha dovuto fronteggiare numerose problematicità dovute alla ritmicità e alla ricerca lessicale di Fischerová, riuscendo in un'impresa che, dicendola il neologismo del critico František X. Šalda, la riconferma una *veselá přebásmitelka* (felice ripoetizzatrice). Tale complessità è rappresentata in primo luogo dal titolo ceco della raccolta, *Matečná samota*. Se il termine *samota* non crea problemi in quando significante 'solitudine', occorre invece soffermarsi sull'aggettivo *matečná*, reso da Cosentino con 'fertile'. Come evidenziato dalla traduttrice, la soluzione adottata non riesce appieno nel trasporre il concetto nella sua polisemia, laddove *matečný* (declinazione maschile dell'aggettivo) indica una dimensione biologica, primordiale, un 'ur-materno'. Al tempo stesso, esso rimanda anche al concetto di 'smarrimento', tema ricorrente nei versi della poetessa. Si tratta solo di un'esemplificazione di come Fischerová sia abile nel giocare con la complessità semantica della lingua ceca.

Fertile solitudine si apre con due citazioni in esergo, la prima ripresa da Vadim Sidur e la seconda da Sylvia Plath. La raccolta si articola in cinque parti, di cui solo la quarta presenta un titolo, «Riconciliazione». In chiusura è presente una «Nota al libro» a cura di Cosentino, in cui la traduttrice fornisce alcune informazioni biografiche e terminologiche utili a orientarsi nell'universo poetico di Fischerová. L'impiego del termine 'universo' non è casuale in quanto la poetessa costruisce con maestria una dimensione letteraria e semantica profondamente dinamica, uno spazio atto a racchiudere elementi tra loro dissonanti.

La prima parte abbonda di riferimenti religiosi, esplorati in relazione ad altre due tematiche, ovvero la morte e la sfera dell'eroticismo. Le poesie si profilano come vere e proprie preghiere, concludendosi con formule quali «Amen» (p. 10) o «Per questo Ti preghiamo» (p. 13). L'atto della scrittura stesso si iscrive in una temporalità religiosa, come

nel caso del terzo componimento, redatto durante il Venerdì Santo, o in quello in cui viene evocato l'Avvento:

Se non avessi dentro il Tuo rifugio
Tra le fronde dorate manca
la luce gentile del buio
verso di me

È l'Avvento

Un uomo morto sulla croce
deve rinascere

Signore
dammi il Tuo rifugio dentro di me (p. 15)

Si tratta, tuttavia, di un intento volto a definire una dimensione temporale legata al rito atipica, in cui Fischerová opera un ribaltamento: alla morte in croce segue la natalità e non viceversa. Le caratteristiche appena descritte non fanno di Fischerová una maestra del verso religioso, in quando gli elementi evocati vengono, piuttosto, messi in discussione sul piano dell'interazione con il divino. Nel rapporto con Dio l'io lirico non svolge solo un ruolo reverenziale, ma stabilisce un contatto dai tratti carnali: «*Essere dentro di Te | affinché tu sia intorno | e dentro di me*» (p. 12). A essere rappresentato è un vero e proprio amplesso di portata cosmica, dove il corpo e l'anima accolgono la divinità nella sua totalità. Ancora più espliciti, al tal proposito, sono i versi a pagina 18: «*Sono soltanto ciò che ho | Te dentro di me | ciecamente a Te | mi avvinghio*». Questo avvinghiarsi a Dio rappresenta un tentativo di salvarsi dal dolore della morte e dalla condizione di trovarsi in un «*eterno contrario della perdita*» (p. 21). Il tema della perdita si ritrova declinata in forma diverse lungo tutta la raccolta. Gran parte dei componimenti di Fischerová sono, difatti, dedicati a persone a lei care, ad esempio al famoso scrittore Bohumil Hrabal.

Dalla perdita emerge il sentimento di solitudine e tristezza, che trova una più chiara tematizzazione nella seconda sezione della raccolta: «*dietro ai passi degli amici rimane tristezza | [...] sale la solitudine*» (p. 29). Come nella sezione precedente, la struttura dialogica risulta preponderante, con la differenza che l'io lirico non si rapporta più a un 'tu' divino, ma a interlocutori reali, persone care scomparse. Si tratta di figure di cui è dato solo sognare, che svaniscono dal mondo terreno secondo le leggi di una temporalità non più rituale, ma matrigna. Nel tentativo di far fronte a questa dimensione temporale avversa, Fischerová anela alla possibilità di sfuggirvi rivangando i ricordi e le paure della gioventù, oppure profilandosi un altrove verso cui fuggire:

La tua vecchiaia è più vecchia

Solo da seduti
possiamo ancora sognarci

Racconti e mi prendi
anche per mano

Avidi beviamo il vino
che non ci è permesso
fumiamo senza sosta

Siamo altrove
Oltrepassato il corpo
Siamo prima del tempo (p. 34)

La terza parte della raccolta si apre con immagini che evocano un contesto boschivo, l'ambiente in cui l'io lirico si muove è colmo di erbacce, fogliame. Nonostante una presenza così preponderante della natura, si avverte una sensazione di vuoto lasciato da ciò che è stato. I singoli componimenti sono strutturati secondo un continuum temporale e dialogico, in cui la poetessa si interroga sulla natura del ricordo, percependolo inizialmente in termini di qualcosa di vivo nel presente, come nel caso della figura dell'amato: «*Ma una volta potrò toccare | Ciò che è passato | Ed è rimasto vivo*» (p. 47). Dopo un momento di esitazione riguardo alla possibilità che il passato possa persistere, in cui Fischerová si raffigura «*sotto il cielo luminoso con i morti*» (p. 51), esso viene evocato nel futuro nella poesia dedicata allo studioso e traduttore tedesco Eckhard Thiele, in cui si legge «*il passato che verrà | solo diversamente crudele*» (p. 52). Si tratta dunque di un futuro già previsto, dove anche il corpo è cosciente della propria morte (p. 53).

La sezione «Riconciliazione» presenta sei componimenti identificati in progressione con le lettere dell'alfabeto greco. Il titolo sembrerebbe suggerire il raggiungimento di un equilibrio da parte dell'io lirico, teso, come si è visto, tra diversi poli tematici e temporali. Fischerová evoca ancora una volta la figura dell'amante morto attraverso l'uso della metonimia: «*Mani vive un tempo | Sotto quelle mani vivevo | e gemevo*» (p. 61). Il ricordo dell'amore perduto si intesse con la presa di consapevolezza dell'impossibilità di trovare l'oggetto della propria ricerca in vita. Esso, al contrario, si palesa solo in concomitanza con la morte che, come si è visto, è uno dei *Leitmotiv* di tutta la raccolta. A fungere da tramite tra la quarta sezione e quella conclusiva è l'immagine del meletto che, nella poesia «η», viene associato alla dimensione cimiteriale (p. 66), mentre in quella successiva viene rappresentato mutilato (p. 69).

Le pagine conclusive della raccolta rinnovano la centralità della morte legata alla carnalità, sviluppando il tema in un'ulteriore visita dell'amato in una poesia dedicata al compagno perduto Pavel Buksa. Questa volta, egli appare in un sogno dove l'io lirico è disilluso di fronte alla possibilità che il passato possa permanere altrove che in sogno:

In quel sogno
sei accorso vivo
Ci divoravamo e amavamo
sul marciapiede e sui letti

In quel sogno
ti sussurravo nei capelli
eri morto

In quel sogno abbiamo pianto tutti e due
per l'afflizione

che da vivi
ci aveva scavato la fossa (p. 73)

Fischerová si congeda dal lettore con la consapevolezza che, nonostante la solitudine e il fatto di risiedere «*su uno spigolo che separa il riso e il dolore*» (p. 80), occorra abitare in qualche modo il mondo dei vivi.

«Un pensiero forse più veloce della luce»

di Maria Sofia Caso

Francesco Brancati, *Ideale reale. Sulla poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2025.

Titolo paronomastico e ossimorico, quello dell'ultimo saggio critico di Francesco Brancati, *Ideale reale. Sulla poesia di Amelia Rosselli*, edito nel 2025 per i tipi di Carocci; titolo dialettico, come dialettica è, di fatto, nella progressione del volume, la sfida esegetica a una scrittura capace di rendere scivoloso ogni tentativo di indagine critica: la sintesi dell'antinomia tra idealità e realtà appunto, ossia tra aspirazione concettuale e prassi materiale della poesia intesa come atto che si inserisce in un contesto referenziale concreto. D'altronde è su un terreno anfibio che Rosselli muove i propri passi, abitando il *limen* tra intenzione innovatrice e 'occhieggiamento' alla tradizione, chiusura formale e pronuncia esorbitante, ricerca di universalità comunicativa e invenzione di un idioletto personalissimo. Una polarità recuperata e innalzata da Brancati a paradigma ermeneutico del percorso poetico dell'autrice, ricostruito con filologica puntualità e analiticamente esaminato tanto nei presupposti teorici quanto, e soprattutto, nelle pratiche implicazioni testuali. Un'intuizione metodologica calzante, testimone dell'estrema coscienza interpretativa – la stessa che sostanzia, per restare agli ultimi anni, le monografie di Giuseppe Garrera e Sebastiano Triulzi (*Amelia Rosselli. I lustrascarpe*, Fano, Aras, 2022), Stefano Giovannuzzi (*Rosselli: Dopo il dono di Dio*, Roma, Carocci, 2023) e Andrea Cortellessa (*Con l'ascia dietro le nostre spalle. Amelia Rosselli*, Milano, Electa, 2024) – richiesta alla comprensione di un'opera che non ammette letture inerti.

Una *praxis* poetica in equilibrio sul margine. E allora sono le soglie paratestuali a darci – a dirci – le coordinate dell'analisi. Tre epigrafi; la prima, tratta da *To the Lighthouse* di Virginia Woolf («Ed ecco d'un tratto, in mano sua, integro, bello, logico, chiaro e compiuto, l'essenza della vita risucchiata e trattenuta nella forma – ecco il sonetto») ⁷⁸⁶, esibisce proletticamente il nodo della questione, l'«impossibile» ⁷⁸⁷ che la ricerca rosselliana vuole azzardare: *Ritentare l'equilibrio* «del sonetto trecentesco» ⁷⁸⁸, inquadrare

⁷⁸⁶ Si riportano qui le ultime frasi del passo citato, più esteso.

⁷⁸⁷ Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emmanuela Tandello, saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Milano, Mondadori, 2012, p. 186.

⁷⁸⁸ Ivi, p. 189.

nella regolarità di una struttura geometrica, oggettiva, la polimorfia di una realtà percepita soggettivamente. È questo l'ideale scandito in *Spazi metrici*, l'allegato a *Variazioni belliche* che Brancati pone a inevitabile preludio del proprio affondo critico. Preludio, se già il titolo del libro è un prestito proprio da *Spazi metrici*; se è qui che Rosselli, certo *ex post*, espone gli estremi teorici della propria rifondazione metrica. Un «carattere di sperimentazione [...] legato all'accezione empirica del termine» (p. 48) portato alla luce dall'accurata auscultazione operata dallo studioso, che coglie l'orizzonte dialettico, sospeso tra idealità e realtà, su cui si muovono i principi esposti nel saggio: perché se è vero che l'impostazione musicologico-letteraria prescrive un'architettura oggettiva alla costruzione versale, tanto il contenuto del quadrato formale, quanto l'algoritmo compositivo che stabilisce l'estensione del primo verso, e quindi dell'intero «quadro insieme spaziale e temporale»⁷⁸⁹, ricadono però nel campo 'reale' della soggettività.

Il portato empirico di questa incongruenza concettuale è anticipato dalle successive due epigrafi: la 'fantasmaticità' dell'ideale trasposto nel reale dell'elaborazione scrittoria. Una è citazione rosselliana, dalla *Libellula*: «La sua solitudine è popolata di spettri, e gli / spettri la popolano di solitudine»; l'altro è un lungo passo di *Infinite Jest* di David Foster Wallace, sillabato dall'iterazione del termine «spettro». *Fantasmatici metrici*, dunque, come quelli che informano *Serie ospedaliera* e *Documento*, dove, di fronte a una maggiore normalizzazione del dettato e allo sfibrarsi della compattezza geometrica della forma-cubo, Rosselli continua però a richiamarsi all'allegato quale «connettore tra le raccolte; di nuovo ci troviamo di fronte a una diversa declinazione di idealità, tutto sommato distante dall'effettiva concretezza testuale» (p. 63).

Una discrasia il cui collaudo è affidato – e non potrebbe essere altrimenti – a quella sostanza verbale affatto materica che è la (tentata) realizzazione degli intenti enunciati in *Spazi metrici*. «Il nucleo di fondo di ciascun capitolo» (p. 9) è perciò l'interpretazione dei testi, vivisezionati e interrogati con incrollabile fiducia esegetica. Lungi dal contenere l'indagine al solo esame stilistico-linguistico della tenuta dei fondamenti appena esibiti⁷⁹⁰, Brancati vi abbina la scommessa di un possibile approfondimento ermeneutico, in ossequio a un rifiuto programmatico di ogni assunto che neghi aprioristicamente la possibilità – e la validità conoscitiva – della parafrasi, anzi «problematizzando la complessità della sua polisemia» (*ibid.*). Un'ingiunzione di metodo pronunciata già nella *Premessa* e ribadita nello svolgersi dell'analisi. Un'insistenza risoluta, forse perché necessaria, ma che sembra a tratti lasciare il sapore di un buon proposito a rischio di tradursi, nella pratica, in eccessivo letteralismo, e quindi di forzare, per l'ansia di non lasciar sfuggire il senso, l'individuazione di *un* senso a tutti i costi. Quasi che la diversa, e

⁷⁸⁹ Ivi, p. 187.

⁷⁹⁰ Un preliminare lavoro di calcolo del numero di idee all'interno dei versi rosselliani, ma applicato al caso della *Libellula*, è stato compiuto da Carbognin (cfr. Francesco Carbognin, *Le armoniose dissonanze. "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna, Gedit, 2008).

sempre parziale, applicabilità delle teorizzazioni di *Spazi metrici* all'effettività della composizione testuale avesse finito per coinvolgere, *mutatis mutandis*, anche chi si è proposto di studiarla.

Ai testi l'onore e l'onere della (rap)presentazione di uno sviluppo poetico, quindi, sin dai suoi primi vagiti. Proprio per la loro intrinseca capacità emblematica, Brancati vi si appoggia anche nell'illustrare il contesto d'esordio della vicenda autoriale rosselliana, con l'intento di esaltare il carattere di originalità ed eccentricità di una proposta in cui «la vocazione fortemente sperimentale (oggi si direbbe “di ricerca”)⁷⁹¹ non presuppone il rifiuto della tradizione» (p. 23). Il campo letterario della prima metà degli anni '60 è allora restituito attraverso l'attenta dissezione critico-filologica di prodotti testuali esemplificativi delle forze in campo: di Pasolini e Sereni, esponenti dello schieramento in salvaguardia della letterarietà nella sua accezione più consueta; di Giuliani, preso a modello di una supposta permeabilità della palingenesi 'novissima' a certi stilemi tradizionali. Una scelta quest'ultima che appare, appunto per la fondamentale responsabilità ostensiva demandata ai testi, quantomeno depistante, e potrebbe autorizzare qualche dubbio sulle motivazioni che l'hanno guidata. Guardando alla produzione poetica, infatti, Giuliani non è certo l'autore più rappresentativo del gruppo: viene da chiedersi se non sarebbe stato più opportuno optare, per rispecchiare in modo più orientativo il rapporto tra Novissimi e tradizione, per uno scrittore poeticamente meno laterale, nonché meno accogliente rispetto a soluzioni metrico-formali canoniche, come Sanguineti o Balestrini.

«L'ideale definito a livello soggettivo dal poeta si rapporta al reale del campo e [...] da tale compromesso deriva una prima configurazione dell'opera» (p. 107): nei due capitoli conclusivi, attraverso la precisa ricostruzione della genesi e delle vicende editoriali che hanno interessato i testi di *Sleep* e quelli, in versi o in prosa saggistica, apparsi su «Nuovi Argomenti», la dialettica programmatica del libro fuoriesce dal livello puramente testuale, e viene coniugata al piano pragmatico del processo di determinazione, e conseguente posizionamento all'interno del campo letterario-culturale, della fisionomia autoriale rosselliana. A essere interrogate, quindi, non sono solo le poesie nella loro attualizzazione definitiva, ma le micro-, e macro-, strutture in quanto processi dinamici, di cui lo scandaglio variantistico fa emergere la pervicace tensione (ri)elaborativa cui sono state

⁷⁹¹ L'equivalenza direttamente consequenziale tra poesia a vocazione sperimentale e scrittura di ricerca è però piuttosto ingenua, dal momento che quest'ultima si propone proprio come superamento e della categoria dello sperimentalismo, e di quella dell'avanguardia. Come osserva Picconi (2020: 28), «sia che si parli di poesia di ricerca, sia che si parli di scrittura di ricerca, il tratto distintivo resta sempre quello di un rapporto con l'istituzione letteraria di contestazione parziale delle pratiche connesse a questa istituzione, e dei tratti formali che assumono un valore identitario. Parlare di ricerca, insomma, allude, senza enfatizzare, a un carattere sperimentale di questo tipo di letteratura, evitando un termine troppo riconducibile a “Officina” e al gruppo di Pasolini, Roversi e Leonetti: una primogenitura che gli scrittori tendono variamente – spesso assieme a quella della neoavanguardia stessa – a rifiutare». Per una trattazione efficace della questione, cfr. Gian Luca Picconi, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Roma, Tic, 2020.

sottoposte. Non solo le poesie, ma le prose, attraverso cui Rosselli interviene sul fare altrui, e quindi sul proprio, se ciò che Brancati illumina è l'altissimo grado di interazione, nella Nostra, tra pratica della e riflessione sulla poesia, poiché «ogni argomento viene interpretato attraverso il filtro della poetica», che «assume un carattere assoluto, in coerenza con la concezione radicale della poesia come scelta di vita totalizzante» (*ibid.*).

Capitoli che, dal *limen* dell'epilogo, confermano la natura anfibia – anfibologica – dello spazio in cui agisce la produzione rosselliana, e che Brancati ribadisce proprio nel momento in cui chiude la propria trattazione sulle prose, «forse infatti la più reale di tutte le forme, [ch]e non pretende definire le forme»⁷⁹². Dall'ideale al reale. Allora non solo *Sulla poesia di Amelia Rosselli* si concentra questo libro, quanto, più in generale, sulla sua scrittura: in bilico sul filo teso tra disposizioni all'apparenza inconciliabili, eppure, proprio in virtù di tale funambolismo, capace di concretare una «totale | disarmonia perfetta»⁷⁹³.

⁷⁹² Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 189.

⁷⁹³ Ivi, p. 35.

Della storia e dei luoghi.

L'epica operaia di Alberto Prunetti

di Matteo Mastroianni

Alberto Prunetti, *Amianto. Una storia operaia*, Milano, Feltrinelli, 2023.

È una sfida alla storia questa terza edizione di *Amianto* di Alberto Prunetti, ripubblicato per l'Universale Economica Feltrinelli nel 2023. O, meglio, una battaglia contro la storia attraverso le storie, multiple ed eterogenee, che fanno spesso da cornice rispetto a quella ufficiale. Del resto, proprio la potassa, *sostanza residuale* che si ottiene «dalle ceneri del legno e di altre piante»⁷⁹⁴, dà il titolo alla prima opera pubblicata dall'autore che nella sua revisione e riedizione diventa *PCSP (piccola controstoria popolare)*⁷⁹⁵. Fin dalla sua prima opera gli risulta quindi fondamentale porre l'attenzione su ciò che rimane indietro, quasi cancellato rispetto alla sostanza principale o, potremmo dire, egemonica. Torniamo allora subito ad *Amianto*, in particolare a quel sottotitolo allettante, curioso, che fa riferimento a una storia particolare, quella operaia, che smaschererebbe l'intenzionalità dell'autore. D'altra parte, già dalla prima pagina Prunetti parla di questa sua epica del lavoro come di un ipotetico «noir» di quelli in cui «si capisce subito il nome dell'assassino»⁷⁹⁶. Ma leggendo con più attenzione le pagine del romanzo, come si dovrebbe sempre fare quando si hanno di fronte opere come questa, le cose prendono una forma diversa.

Infatti, il binomio che dà forma al sottotitolo a primo impatto sembrerebbe essere coerente con la descrizione e il racconto della storia familiare e lavorativa di Renato Prunetti; tuttavia, nell'andamento del racconto si trasforma in un insieme vasto di resoconti e storie plurime (umane, spaziali e sociali) che si fondono l'una nelle altre per dare forma a questa *storia altra* che, con la scusa di riflettere su un assunto, apre per i lettori piste inaspettate.

Così parlare di un campetto di calcio incastrato nei ruderi dell'ex Ilva in cui giocano i ragazzi di Piombino, o della biblioteca cittadina partorita nelle stanze abbandonate di una fabbrica dismessa, diventa l'occasione per riflettere sulla natura politica ed economica

⁷⁹⁴ Alberto Prunetti, *Potassa. Storie di sovversivi, migranti, erranti, sottratti alla polvere degli archivi*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2003, p. 8.

⁷⁹⁵ Id., *PCSP (piccola controstoria popolare)*, Roma, Alegre, 2015.

⁷⁹⁶ Id., *Amianto. Una storia operaia* [2012], *Introduzione* di Valerio Evangelisti, Milano, Feltrinelli, 2023, p. 14.

dei luoghi. È chiaro, infatti, che per l'autore gli spazi non sono semplici contenitori passivi della storia, ma diventano essi stessi parte integrante di quel flusso di contraddizioni che caratterizzano la narrazione. Lo «spazio (sociale) è un prodotto (sociale)»⁷⁹⁷, alla stregua delle merci e dei rapporti economici, e acquista, nel realismo caotico della narrazione, una propria dignità di protagonista. In particolare, quello descritto è uno *spazio sociale* caratterizzato dalla rimozione, dalla discontinuità, e viene presentato spesso come una terra di conquista, un *Far West* caro all'autore non solo in quanto assiduo consumatore di «spaghetti western», ma anche perché questa immagine rappresenta perfettamente l'idea di uno spazio trasformato e piegato alla logica economica capitalista, che viene occupato e violentato: prima attraverso la produzione industriale di sostanze tossiche quali l'amianto, poi, e qui siamo già immersi nell'epoca odierna post-industriale del lavoro smaterializzato, attraverso la loro trasformazione in “paradisi” del turismo sfrenato. Lo spostamento continuo della narrazione dall'uno agli altri *spazi produttivi*, oltre che riprodurre simbolicamente, anche dal punto di vista formale, la vita dell'operaio trasfertista Renato, finisce per diventare la perfetta immagine di un insieme di spazi sociali che pur nei diversi contesti geografici hanno vissuto tutti una sorte simile, quella del consumo indiscriminato del suolo, della sopraffazione economica e della messa da parte del discorso ecologico a favore di quello della produzione industriale.

Anche il tempo, difatti, così come lo spazio, è pensato dall'autore nel senso di una commistione continua di epoche diverse, che pur comunicando fra di loro, si scontrano continuamente mettendo in difficoltà la continuità della storia. Non stupisce allora il costante spostamento dalla descrizione di un tipo di lavoratore specifico, qual è l'operaio specializzato (come, per esempio, il saldatore trasfertista Renato Prunetti), a quella dell'operaio-massa che diventerà protagonista con l'inizio degli anni '60. E parlare di questo passaggio comporta non soltanto un cambiamento di natura sociale e lavorativa, ma significa anche poter riflettere sui mutamenti politici e sociali che questo passaggio ha significato per l'Italia in generale, ma particolarmente per il movimento operaio e la sua lotta di emancipazione economica. La storia, insomma, si forma attraverso questo eterogeneo insieme di elementi, prendendo le sembianze prima dalle vicende personali del protagonista, poi della descrizione degli spazi-fabbrica, tutti elementi che fusi l'uno nell'altro danno forma alla morfologia geografica dei luoghi vissuti e narrati. Non stupisce allora, che un caso come quello della «costipazione piombinese» vissuta dall'autore, diventi l'occasione per riflettere sul significato dell'ingresso negli «anni ottanta, anni di merda, per come me li ricordo io» rispetto ai

settanta [...] anni felici, in cui il lavoro non manca e la vita segue i propri rivoli. Anni di alti salari e alta conflittualità, anni bellissimi che solo chi non ha mai lavorato in fabbrica

⁷⁹⁷ Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Prefazione di Leonardo Ricci, Milano, Moizzi Editore, 1976, p. 48. [Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974].

poteva definire “plumbei”. Anni in cui semplici operai come mio padre, aderenti alla Fiom-Cgil, godevano con le loro tutele salariali dei vantaggi derivati dal fatto che il partito e il sindacato facevano da rubinetto per il contenimento dell’idra rivoluzionaria. Facendo guerra ad autonomia e movimenti extraparlamentari, il partito “cosiddetto” comunista garantiva, agli operai validi, buoni stipendi, posti di lavoro stabili e la possibilità di comprarsi la casa e di far studiare i propri figli mandandoli, un giorno, anche all’università. *Ma* sul fronte della sicurezza, della salute e dei danni ambientali, la situazione era *catastrofica*.⁷⁹⁸

Questo passaggio riassume perfettamente la modalità narrativa di Prunetti: nulla è lasciato al caso, la storia viene sviscerata passandone al setaccio aspetti positivi e negativi, evitando posizioni drastiche e smascherando le contraddizioni meno evidenti. Allora, parlare dei costi politici e sociali del compromesso, permette di vedere con più chiarezza e chiamare le cose con il loro nome: non pacificazione sociale, ma strategia di contenimento della tensione rivoluzionaria e dunque, come si sarebbe detto un tempo, lotta di classe combattuta e vinta dall’altra parte della barricata. È probabilmente questo un dei meriti più grandi dell’autore: quello di avere parlato del lavoro e delle fabbriche, di aver trattato la *storia operaia* in maniera completamente innovativa rispetto al passato. Il lavoro diventa occasione di discussione, di svisceramento, in un’opera che ha come finalità ultima però quella di dimostrare come il sistema di produzione economica non produca soltanto «oggetti [ma anche] rapporti umani e idee»⁷⁹⁹ e, aggiungeremmo, luoghi e storie personali. Da una parte, allora, accanto all’alienazione, ai turni massacranti e alla ripetitività di quest’ultimi, trovano posto anche il vitalismo, la gioia della vita comunitaria, la sicurezza scaturita dalla ribellione: tutto ciò deriva dalla consapevolezza di una narrazione che nasce con «i piedi dentro l’oppressione»⁸⁰⁰. Dall’altra, ed è forse questo l’aspetto più interessante, vi è la scelta consapevole di mettere da parte il soggetto storico, o comunque di trattarlo alla stregua di altri soggetti storici, per dare spazio, invece, *alla tematica storica* così da

evitare gli errori contrapposti e simili di una estetizzante sottovalutazione del «soggetto» esplicito, primario, manifesto; o di una sua sopravvalutazione, dovuta a semplici «contingenze sociologiche» (la letteratura sulla «condizione operaia», ad esempio, o sul «mare degli oggetti» ...); e riconoscere invece che se esiste una tematica privilegiata, ossia un «tema della nostra epoca», non esiste invece nessun «soggetto» privilegiato a recare quella tematica.⁸⁰¹

⁷⁹⁸ Alberto Prunetti, *Amianto*, op. cit., p. 31. Corsivi miei.

⁷⁹⁹ Franco Fortini, *Astuti come colombe* in Franco Fortini, *Verifica dei poteri. Saggi di critica e di istituzioni letterarie*, prefazione di Alberto Rollo, Milano, Il Saggiatore, 1965, [ed. dig.], pag. 42.

⁸⁰⁰ Alberto Prunetti, *Non è un pranzo di gala. Indagine sulla letteratura working class*, Roma, Minimum Fax, 2022, p. 31.

⁸⁰¹ Franco Fortini, *Astuti come colombe*, op. cit., p. 42.

Vi è poi il pregio di aver discusso questa *tematica* da un punto di vista poco considerato quale è quello delle conseguenze della cancellazione di una storia. Un primo aspetto è trattato da Valerio Evangelisti nella *Prefazione* al testo, quando fa riferimento all'esternalizzazione del lavoro in fabbrica fuori dai confini dell'occidente capitalista⁸⁰²; ma ciò su cui sarebbe interessante soffermarsi è anche la messa in luce degli «scenari di deindustrializzazione»⁸⁰³ e di quello che hanno causato. Un tema evidentemente molto sentito che su per giù nell'arco temporale in cui vedeva la luce la prima edizione di *Amianto* è stato trattato anche dal poeta Fabio Orecchini nella propria raccolta *Dismissione*: merito del poeta è stato quello di dare sostanza poetica non solo alle tragiche conseguenze del trattamento e della lavorazione dell'amianto, ma anche alla fine (alla *dismissione*, appunto) di un'epoca industriale. In particolare la poesia *La gru o l'ironia dei contenuti*, terzo testo del *Paragrafo I Lamine Rovine*, mette in luce perfettamente la commistione tra la morte dell'uomo e quella di un tipo di società che finiscono per fondersi nella drammaticità di una terra (e, aggiungeremmo, *di una storia*) che *sprofonda* insieme a loro:

Disseppellite ossa | mucchi di gessi | tra i resti container | feretri e asbesti, | fonoassorbenti
| lastre d'alluminio | senza documenti. | Nella terra si scava senza sosta | si sprofonda.⁸⁰⁴

Ritornando a parlare di *Amianto*, si potrebbe dire comunque che il merito più grande dell'autore consiste nell'aver rimesso al centro la tematica del lavoro in un contesto, come quello della letteratura italiana in cui, superata la fase combattiva degli anni Settanta e in seguito al *reflusso* degli anni Ottanta, stava trovando sempre meno spazio. Questa terza edizione del romanzo, a differenza delle prime due editate rispettivamente da Agenzia X (2012) e Edizioni Alegre⁸⁰⁵ (2014), pubblicata per l'Universale Economica Feltrinelli, dimostra fortunatamente un'attenzione nuova rispetto al tema anche fuori dagli *spazi culturali* più attenti alla circolazione di determinati tipi di testi.

Quanto alla conclusione di questo libro «bellissimo e terribile», che denuncia lo sfruttamento e la precarietà nell'ambito del lavoro culturale e la nascita, dunque, di quello che Evangelisti ha definito «proletariato cognitivo»⁸⁰⁶, anche se potrebbe sembrare una

⁸⁰² Evangelisti nella *Prefazione* parla di una classe operaia che «espunta in un luogo, riappare in un altro». Valerio Evangelisti, *Prefazione* a Alberto Prunetti, *Amianto*, *op. cit.*, p. 6. Riguardo alla «società dell'esternalizzazione» e in generale ai processi di *traslazione spaziale* del neocapitalismo cfr. Kohei Saito, *Il capitale nell'antropocene*, Torino, Einaudi, 2024.

⁸⁰³ Alberto Prunetti, *Non è un pranzo di gala*, *op. cit.*, pp. 53-55.

⁸⁰⁴ Fabio Orecchini, *Dismissione*, Roma, Polimata, 2010. L'opera ha avuto anche un secondo edizione "multimediale", curata dal poeta insieme al gruppo musicale Pane, edita da Sossella nel 2014. La copia cartacea è attualmente introvabile. Il testo è disponibile sul sito «Nazione Indiana», <https://www.nazioneindiana.com/2009/05/09/la-dismissione/> (ultima consultazione il 14 novembre 2025).

⁸⁰⁵ La casa editrice Alegre, porto sicuro per la letteratura sociale, si occupa dal 2018 della pubblicazione di una collana di Letteratura *Working class* curata dallo stesso Alberto Prunetti.

⁸⁰⁶ Valerio Evangelisti, *Prefazione* ad Alberto Prunetti, *Amianto*, *op. cit.*, pp. 5-6.

resa, sancita dall'autore con quel «non c'è rimasto niente»⁸⁰⁷, riaccende allo stesso tempo la luce di una possibilità altra che prende corpo attraverso la produzione artistica e letteraria. Anche il terribile, infatti, soprattutto il *terribile delle cose scritte*, lascia aperto lo spiraglio per l'alternativa. Del resto, direbbe Calvino,

la decadenza, l'irrazionalità, la crudeltà, la corsa alla morte che leggiamo continuamente nella vita degli uomini e dei popoli, e di cui l'arte e la letteratura ci possono far coscienti e forse immuni, ci possono indicare la trincea morale in cui difenderci, la breccia attraverso cui passare al contrattacco. Siamo in un'epoca d'allarme. Non scambiamo la terribilità delle cose reali con la terribilità delle cose scritte, non dimentichiamo che è contro la realtà terribile che dobbiamo batterci anche giovandoci delle armi che la poesia terribile può darci.⁸⁰⁸

⁸⁰⁷ Alberto Prunetti, *Amianto*, op. cit., p. 139.

⁸⁰⁸ Italo Calvino, *Il midollo del leone*, in Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* [1980], Milano, Oscar Mondadori, 2002, ed. dig., p. 26.

Gli anni Settanta, storia di una parola pratica

di Giulia Liardo

Ada Tosatti, *L'extrémisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70*, Dijon, Les presses du réel, collection Al Dante, 2025.

Con *L'Extrémisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70* Ada Tosatti consegna al pubblico il frutto di una ricerca ormai più che decennale sul poeta novissimo; nucleo del libro è infatti un saggio che dal 2011 costituisce una preziosa lettura critica dell'opera di Nanni Balestrini, autore esemplare delle tensioni politiche e culturali degli anni Settanta. Docente di lingua e letteratura italiana alla Sorbonne Nouvelle, studiosa e traduttrice attivissima, Tosatti ha una lunga e familiare consuetudine con l'opera dell'artista. Tra i suoi molteplici interventi, ricordiamo nel 2022 la co-curatela per la mostra e le giornate di studio *Mille Nanni* alla Fondazione Morra, e l'introduzione della raccolta *Antologica. Poesie 1958-2010*⁸⁰⁹. Oltre ai numerosi interventi critici dedicati all'opera dell'autore, le sue ricerche approfondiscono la contemporaneità, dalla stagione dei movimenti fino al nuovo millennio. Ciò chiarisce come gli anni Settanta del volume non costituiscano solo lo sfondo entro cui collocare l'opera di Balestrini, ma siano i protagonisti di uno studio in cui seguire, tra pagine di riviste, articoli di giornale, nuovi gruppi e nuove elaborazioni teoriche, la fase in cui la poesia raggiunge pienamente la sua stagione contemporanea.

Da qui, ciò che l'autrice riporta alla luce è un nesso profondo, il rapporto fecondo che si instaura tra storia e opera letteraria. Rapporto tanto più teso, visto che nel '68 gli intellettuali vivevano con urgenza la stagione che invitava a trasformare in *praxis* le posizioni ideologiche sviluppate nel lustro precedente dalla neoavanguardia. Indagando questa relazione, i testi vengono interrogati nel momento più vitale e produttivo di quel difficile incontro tra l'arte e la politica. Ne viene fuori una storia della cultura e della scrittura, se è vero che da allora questa forma si affianca al termine "opera letteraria" proprio in virtù della dimensione di azione pratica e collettiva che assume attraversando il decennio. Non a caso, per introdurci nella ricca e complessa mappatura del periodo, l'autrice prende le mosse da *Letteratura/Scrittura*, titolo del convegno di Orvieto del '76, utilizzando le categorie che Umberto Eco propose nel corso del suo intervento. Secondo Eco l'attività di scrittura (non di obbedienza) confluisce grossomodo in due manifestazioni: nella prima, la *scrittura di eversione*, l'artista ambisce a rifondare il linguaggio

⁸⁰⁹ Nanni Balestrini, *Antologica. Poesie 1958-2010*, introduzione di Ada Tosatti, Milano, Mondadori, 2013.

per via programmatica e in un atteso orizzonte estetico, collocandosi nel solco dell'istituzione letteraria; nella *scrittura di spiazzamento* invece, l'artista guarda piuttosto alla sfera extra-letteraria e orienta i suoi interessi alla vita quotidiana e a tutto ciò che la riguarda, dal ludico al politico. Il libro ha per oggetto entrambe le esperienze, abordando scritture ora *eversive*, ora *spiazzanti*. Queste ultime, d'altronde, furono la cifra caratteristica degli anni Settanta, decennio che aprì le porte del laboratorio artistico a operatori di certo non più esclusivamente intellettuali. Di questo fenomeno offrirà ampia ricognizione Ada Tosatti, avvalendosi di raffinati strumenti critici per esaminare sia le opere ormai entrate nel canone, sia quelle che meglio testimoniano l'emergere della controcultura nella cultura di massa.

Il tratto dell'estremismo, che pertiene per definizione alla natura distruttiva dell'avanguardia, viene individuato nella precoce adesione di Balestrini all'«estetica del reimpiego» e alle «modalità del ready made dadaista»⁸¹⁰. La poesia *Senza lacrime per le rose* del 1969 è letta però come testo di svolta, registrando la fase in cui Balestrini non si limita a far violenza al linguaggio, ma recuperando il valore di poesia pratica, rende il testo strumento della rivolta proletaria. La violenza esplode e l'epigrafe, tratta da *Operai e capitale* di Tronti, proietta sul testo un valore d'uso simile a quello dell'arma con cui poter mirare e colpire il bersaglio. Nella poetica di Balestrini il biennio rosso è assunto dunque come momento rivoluzionario e il romanzo operaista *Vogliamo tutto*⁸¹¹ è l'opera in cui la lotta confluisce nei termini di strategia politica. Per approdare all'analisi puntuale del romanzo, l'autrice ripercorre così le tappe che vanno dall'engagement delle pagine di «Quindici» – in cui venivano diffusi i focolai delle occupazioni delle fabbriche, organizzate in assenza dei sindacati ma attraverso la sinergica collaborazione tra forze studentesche e operaie – fino alla nascita dei gruppi extraparlamentari. Il gruppo *La Classe* di Toni Negri e Oreste Scalzone ricoprì un ruolo centrale nello sciopero di Mirafiori e proprio dagli incontri dei partecipanti in via dei Banchi Vecchi, nell'appartamento romano di Balestrini, nacque Potere Operaio e la rivista omonima. Si assiste dunque alla progressiva maturazione di un progetto volto a demolire lo strumento letterario e, insieme a esso, l'intera concezione dell'arte borghese. Utilizzando le categorie di «agitazione» e «propaganda» proposte da Schneider in *Letteratura e/o rivoluzione*, la posizione di Balestrini viene compresa nella sua pratica del «buon rivoluzionario militante»⁸¹², il quale presta la propria specifica competenza al servizio della lotta di classe. Condividendo il punto di vista del movimento, dunque, Balestrini rifonda il mezzo linguistico e lo radica nella lotta politica. Così facendo tenta di declassare il romanzo a documento di propaganda, sfruttando i canali di

⁸¹⁰ Ada Tosatti, *L'extrémisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70*, Dijon, Les presses du réel, collection Al Dante, 2025, p. 34. Per facilitare la lettura, qui e altrove, rendo in traduzione italiana le citazioni dall'originale francese di Tosatti.

⁸¹¹ Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto. Romanzo*, Milano, Feltrinelli, 1971.

⁸¹² Ada Tosatti, *L'extrémisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70*, cit., p. 60.

diffusione capitalisti per far circolare le «analisi teoriche elaborate nel quadro del gruppo extraparlamentare»⁸¹³. Da qui l'opera viene seguita nella storia della sua ricezione: accusato di realismo al tempo della pubblicazione, l'analisi puntuale delle sue parti e il confronto con opere che a vario titolo rientrano nel genere della «letteratura operaia» fanno emergere i tratti sperimentali della scrittura radicalmente ideologica di *Vogliamo tutto*.

L'autrice registra il momento in cui tra nuova editoria e nuove tipologie di scrittori (operai, contadini, uno su tutti: Gavino Ledda con *Padre padrone*), si va costruendo un pubblico nuovo e la scrittura si apre ad accogliere nuove istanze. Il pubblico, i giovani del movimento, sono i destinatari di una produzione letteraria che nel corso degli anni Settanta si amplia fino a diventare vettore delle tendenze che emergono sotto l'impulso dell'«ideologia del corpo, del desiderio e della marginalità»⁸¹⁴. La scrittura di testimonianza si è presto contratta in forme effimere che orientavano l'interesse nell'attenzione per il quotidiano, nell'immediatezza espressiva e nella frequentazione dei territori del marginale. Si assiste a un repentino scivolamento della posizione di rifiuto dell'arte borghese, sviluppata nel decennio '60-'69, al «recupero della parola» e al «ritorno del privato» nella forma della «scrittura del sé»; da queste esperienze Balestrini prenderà progressivamente le distanze, orientandosi verso nuove modalità di confronto e di tensione tra realtà e testo.

Tosatti prosegue mappando la nuova dimensione mediatica venutasi a creare dopo il '68, orizzonte imprescindibile per comprendere le riflessioni maturate nel decennio, volte a superare gli assunti della neoavanguardia e rivendicare un linguaggio impegnato, non neutrale e intrinsecamente ideologico. Dalla riflessione sul fenomeno dell'«esoeditoria» emergerà l'esperienza della casa editrice *Cooperativa Scrittori*, fin dagli inizi strettamente legata alla controinformazione, insieme alla cooperativa editoriale *AR&A*, di cui Nanni Balestrini sarà il principale animatore. L'autrice riporta con generosità le esperienze delle edizioni alternative, tracciando un panorama ricco e diffuso su tutta la penisola. Tra le esperienze ricordate vi saranno il «Collettivo r», l'«Antigruppo Palermo», «Tam Tam» e «Altri Termini».

Attraversando il «grande disordine», vengono affrontati alcuni dei romanzi che nella prima metà degli anni Settanta reclamano la dimensione della denuncia politica, e tra questi un'attenzione particolare è riservata all'incompiuto *Petrolio*⁸¹⁵. Il libro è infatti il vero *romanzo delle stragi* che Pasolini aveva in cantiere negli anni in cui questa formula rinominava il celebre atto d'accusa, tuonante dalle pagine del «Corriere della Sera», e inizialmente pubblicato con il titolo «Che cos'è questo golpe?». Nell'articolo come nel

⁸¹³ Ivi, p. 74.

⁸¹⁴ Ivi, p. 123.

⁸¹⁵ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.

romanzo, Pasolini rivendicava una scrittura che avesse il compito di ricerca della verità, facendo fronte alle omissioni e ai silenzi politici e giudiziari italiani; lo scrittore aveva in altre parole la possibilità di utilizzare il suo mezzo specifico, il processo immaginativo, per colmare le lacune del reale. Quanto alla lettura, nelle pagine di *Petrolio* essa sarebbe diventata l'operazione di ricerca attiva del senso, delegando al lettore il compito di ricomporre e riorganizzare le parti di un'investigazione, interrogando le fonti prelevate da materiali di diverso genere come articoli di giornale, interviste, documenti storici e spezzoni cinematografici. Questa posizione porta a un confronto diretto con l'operazione di *Vivere a Milano*⁸¹⁶ e della *Violenza illustrata*⁸¹⁷ di Balestrini: in gioco, secondo l'autrice, il nuovo rapporto con il lettore, a cui viene delegata la responsabilità della ricerca e della ricostruzione del senso (in Balestrini questo rapporto diventa la precisa volontà di rendere il lettore un soggetto politico), la pratica della controinformazione e l'operazione di riscrittura della storia. Se quello di Pasolini resta un lavoro allo stato di progetto, appaiono invece assai distanti – per quanto è dato conoscere – gli esiti estetici a cui pervengono i due autori. Forse sarà dunque insito nelle differenze dei risultati il senso del rapporto di ideologia e linguaggio, nonché il modo in cui esso si riflette nelle rispettive poetiche e nelle opere. La stessa Tosatti, d'altronde, sottolinea come quella di Balestrini si configuri come un'operazione caratterizzata da «un ben più grande radicalismo stilistico e politico»⁸¹⁸ mentre, qui in maniera cursoria, potremmo ricordare come la scrittura di Pasolini tenda ad accogliere uno stile gnomico, nell'accusa perentoria e patetica, e preservare un senso che si fondi in ultima analisi sull'opposizione dell'intellettuale inteso come guida morale del paese.

Lasciato *Petrolio*, per approdare all'analisi dei testi di Balestrini risultano particolarmente pertinenti le categorie di polifonia e dialogismo mediate dalla lettura del gruppo *Tel Quel* e in particolare da Julia Kristeva e Philippe Sollers. Kristeva, introducendo in Francia l'opera di Bachtin, legava il concetto di dialogismo alla nozione di intertestualità, mentre Sollers in *Scrittura e rivoluzione* chiariva che il valore di un testo risiedeva nell'azione «integratrice e distruttrice di altri testi»⁸¹⁹. Balestrini, frequentatore e amico dei telqueliani, agiva non diversamente in *Vivere a Milano* e *La violenza illustrata*, opere antilineari, antimimetiche e antinarrative, in cui l'insorgenza del senso risulta prodotta dal conflitto e dalla tensione tra voci eterogenee, tra linguaggi dominanti e linguaggi minoritari. Le opere vengono così interpretate come veri e propri «eventi discorsivi», analogamente al discorso socratico strutturate «sotto forma di interrogativo e

⁸¹⁶ Aldo Bonasia, *Vivere a Milano. 15 documenti fotografici per la presentazione di 15 manifesti*, con un testo di Nanni Balestrini e una registrazione di Daniela Turicca, Milano, Csapp, 1978.

⁸¹⁷ Nanni Balestrini, *La violenza illustrata*, Torino, Einaudi, 1976.

⁸¹⁸ Ada Tosatti, *L'extrémisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70*, cit., p. 157.

⁸¹⁹ Ivi, p. 160.

dimostrazione di una definizione»⁸²⁰. La critica della concezione rappresentativa del linguaggio sarà centrale in *Vivere a Milano*, testo nato dal confronto diretto con le foto-manifesto scattate durante gli scontri in piazza dal fotoreporter Aldo Vito Bonasia. Milano, tra le piazze più attive d'Italia, vedeva scendere in campo un nuovo soggetto politico, definito da Toni Negri come operaio-sociale; nella categoria confluivano, insieme all'operaio, figure isolate tra cui i disoccupati, gli studenti e i giovani emarginati. Balestrini coglie dunque l'occasione per partecipare all'operazione genealogica avviata da Bonasia, e incidere sulla costruzione identitaria del movimento autonomo. Scritta nello stesso periodo, *La violenza illustrata* presenta numerosi punti di contatto con *Vivere a Milano*. A iniziare dall'allusione alla componente multimediale, ricercando l'illustrazione per via linguistica, e affidando alle lasse la costruzione verbovisiva delle diapositive della lotta che, come suggerisce l'autrice, vuol render *lustre*. Tosatti ne riporta una lettura attiva, ripercorrendo i sensi sopiti nella destrutturazione dei frammenti e nella confusione dei linguaggi, restituendo al lettore la forza strumentale del testo.

Per giungere ai fatidici '76 e '77, l'autrice ricostruisce con generosità e profondità di sguardo i mutamenti avvenuti negli anni in cui la politica italiana sembrava il terreno di scontri decisivi a livello globale. Disoccupazione, precariato, il Pci che avanza con successo alle elezioni del giugno '76 (34,4% dei voti) ma che con il governo di solidarietà nazionale si prepara al compromesso storico, spazzando via tutte le speranze dei militanti di sinistra. Dissoltisi i gruppi extraparlamentari, con la nascita del proletariato giovanile si assiste all'ultima contestazione di massa: il movimento 1977. Deleuze e Guattari con *L'Anti-Edipo*⁸²¹ costituiscono i padri putativi del movimento, il loro pensiero getta le basi teoriche di una poetica del collettivo, basata su un inconscio descritto nei termini di «macchina desiderante», ovvero forza di produzione sovversiva e rivoluzionaria. Il desiderio, così come teorizzato dai filosofi francesi, è l'anima del movimento e della nuova soggettività plurale; quest'ultima, generatrice di giornali, periodici e radio libere che accolgono linguaggi ibridi, diventa forza attiva nella cultura di massa, portando i linguaggi innovativi al grande pubblico. Siamo negli anni dell'Alice a Bologna, con i seminari di Gianni Celati al Dams e gli scherzi telefonici di Bifo ad Andreotti. In questi anni incendiari, *Le Ballate della signorina Richmond* vengono lette all'interno dell'ala creativa del movimento 77.

È spesso ricordato Roland Barthes quando rivela: «l'ideologia passa sul testo e sulla sua lettura come si incorpora un viso (in amore qualcuno gusta eroticamente questo

⁸²⁰ Ivi, p. 163.

⁸²¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, introduzione e traduzione di Alessandro Fontana, Torino, Einaudi, 1976 [Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie* 1, Paris, Minuit, 1972].

rossore)»⁸²². Non sarà un caso così se le ballate della Richmond venivano definite “poesie quasi d’amore” quando prendevano per la prima volta la forma del volume per le edizioni Geiger con il titolo di *Ballate distese*. L’autrice ci accompagna in questa visione innamorata, corpo a corpo col testo, dando conto di un’esperienza poetica continuamente allocutoria, della denuncia ironica, straniante e paradossale. Individuato nel paradosso il dispositivo dello straniamento, esso diventa una pratica trasversale all’intera scrittura del movimento 77. Debitore della lettura di Deleuze nella *Logica del senso*⁸²³, il paradosso si arricchisce delle connotazioni assunte nelle opere *Alice* e *Attraverso lo specchio*, fino a configurarsi – come osserva l’autrice – come uno strumento capace di «distruggere il buonsenso come senso unico», e di lì «il senso comune come assegnazione di identità fisse»⁸²⁴. Nell’ottica della deformazione e della demistificazione sono lette le metamorfosi della Richmond e il procedimento di Balestrini che, impiegando parodicamente i ritagli e i prelievi del suo collage, perviene alla denuncia diretta dei referenti politici e dei protagonisti della vita pubblica italiana. A titolo esemplificativo, quando *La signorina Richmond sorprende in un cespuglio il neoaustero Vincenzo Monti col maresciallo Petruccioli*, vede la metamorfosi degli intellettuali in «carabintellettuali». Accostando i notabili della prima della Scala con gli intellettuali presenti al discorso di Berlinguer all’Eliseo, il montaggio mette a nudo la loro comune appartenenza a una forma di potere repressiva, custode dei consueti e violenti rapporti di forza. Tutto ciò avviene in un accostamento stridente e satirico, che termina con un lacerto del *Caio Gracco* di Monti, riscritto in evidente chiave antifrastica, fino a identificare nella figura del poeta cortigiano quella di Enrico Berlinguer.

Consonanza notevole tra l’eroina carrolliana e la signorina Richmond è quindi la metamorfosi: come Alice muta in progressive perdite di identità, anche la Richmond passa, per movimenti rotatori ed esercizi prosodici, attraverso tutte le forme possibili. La metamorfosi, in quanto perdita continua di identità, risulta figura particolarmente cara alla crisi dell’idea di autorialità presente nel concetto di «concatenamento collettivo di enunciazione» ripreso da Bifo nel *trasversalismo*, e quindi nella pratica del collettivo *A/traverso*, fucina della nuova soggettivazione e modello delle pratiche del movimento 77. Tratto da Deleuze-Guattari il «concatenamento collettivo di enunciazione» può essere visto come una riduzione dell’io politicamente intesa. In fedeltà dunque alle posizioni novissime, Balestrini interviene nella scrittura collettiva del movimento pubblicando su «Linus» *Veramente i carabinieri cercano di sequestrare la signorina Richmond quale artefice del complotto* e *La signorina Richmond dissetata s’imbatte nei segni della battaglia*. Le ballate, nate dalla scrittura collettiva dei membri del *Laboratorio di Poesia* di Pagliarani la prima, e dai lettori di «Linus»

⁸²² Roland Barthes, *Il piacere del testo* [1973], Torino, Einaudi, 1975, p. 31 [Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973].

⁸²³ Gilles Deleuze, *Logica del senso. Con una nota dell’autore all’edizione italiana*, traduzione di Mario De Stefanis, Milano, Feltrinelli, 1975 [Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les editions de Minuit, 1969].

⁸²⁴ Ada Tosatti, *L’extrémisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70*, cit., p. 300.

la seconda, dialogano con le opere dei collettivi *A/traverso* e *Dams*, con *Alice è il diavolo* e *Alice disambientata*, o ancora con le opere spiazzanti dell'indiano metropolitano Gandalf il viola, di cui l'autrice riporta alcune riproduzioni fotografiche che bene testimoniano dell'irriverenza e della provocazione del movimento.

La stagione della letteratura dell'estremismo si chiude con la lettura di *Blackout*⁸²⁵, opera che, proprio per il suo carattere di epilogo è stata definita dallo stesso autore «ode funebre» del movimento. L'autrice definisce «rizomatica» la struttura del libro, e riprende la lezione deleuziana della «ripetizione della differenza»⁸²⁶ come chiave di lettura per entrare nel flusso dei versi del testo, un movimento continuo che non trova forme fisse e definitive e piuttosto tende a rovesciare le coppie antinomiche (nuclei concettuali come luce/oscurità) nel loro contrario. Rendendo conto della lettura mitica cui l'opera è stata sottoposta, e usando il concetto di mito definito da Georges Sorel, *Blackout* prende i tratti della narrazione orale di un gruppo sociale, in cui «si strutturano credenze e aspirazione»⁸²⁷ e in cui si fonda la storia. Il modello ciclico del mito, in linea con l'antistoricismo del nostro e, grazie alla sua concretezza, lontano dall'invisa idea di utopia, suggerisce una sostanziale fedeltà delle posizioni dell'autore a quel fatidico biennio rosso. Quanto scriveva in esilio, ricercato dalla giustizia italiana, incriminato per la sua militanza mentre i movimenti venivano soppressi e la rivolta sopita, non si discostava dal fondo che animava il romanzo operaista *Vogliamo tutto*: l'intenzione di creare una voce (una lingua) che fosse visione corale di un gruppo e arma della rivolta. Il «tappeto di spalle di teste e di braccia che sembra agitarsi a ondate sotto le folate del vento»⁸²⁸ di *Blackout* ci riporta così alla forza che muoveva gli alberi in *Senza lacrime per le rose*: «ma ma il vento non si placa la lotta di»⁸²⁹. Il rumore di *Blackout*, nella scura timbrica del vento, rappresenta l'energia primordiale che chiude con «gutturale grido» il racconto.

Esauritasi la fase della lotta e della contestazione, è l'assenza dei referenti extratestuali che pone fine alla stagione della letteratura dell'estremismo. L'autrice individua nella mancanza di un obiettivo storicamente praticabile e nel venir meno delle istanze radicali dei movimenti contestatari le cause della perdita del valore strumentale della scrittura. Delinea altresì la strada che, a partire dagli anni '80, sembra percorrere l'opera di Balestrini, mettendo in luce il tono memoriale che assume la scrittura dell'autore. Tosatti legge nell'adesione alle modalità della «storia dei vinti»⁸³⁰, il modo in cui Balestrini tenta di offrire un punto di vista alternativo al *public transcript* e di salvare dall'oblio l'esperienza

⁸²⁵ Nanni Balestrini, *Blackout*, Milano, Feltrinelli, 1980.

⁸²⁶ Ada Tosatti, *L'extrémisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70*, cit., p. 369.

⁸²⁷ Ivi, p. 375.

⁸²⁸ Nanni Balestrini, *Blackout* [1980], in *Le avventure della Signorina Richmond e Blackout. Poesie complete. Volume secondo (1972-1979)*, introduzione e postfazione di Cecilia Bello Minciaccchi, Roma, DeriveApprodi, 2016, p. 329.

⁸²⁹ Id., *Poesie Pratiche*, Torino, Einaudi, 1976, p. 145.

⁸³⁰ Ada Tosatti, *L'extrémisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70*, cit., p. 377.

del movimento che, come egli stesso afferma, è stato fin da subito «cancellato, sepolto, rimosso dalla coscienza collettiva»⁸³¹. Resta aperta forse la questione se, durante gli «anni Ottanta di merda», il valore strumentale della poesia di Balestrini davvero venga meno. Lontana dai dogmi, la sua lingua non cessa infatti di essere una *parola pratica* e nelle forme in dialogo col proprio tempo, utilizzata e utilizzabile, rimane strenuamente fedele al ruolo di opposizione. Certo, restituire al pubblico un ritratto così nitido della stagione della rivolta, come fa Ada Tosatti nel suo libro, non può che riconsegnare al lettore il rigore, la forza e la passione degli anni che hanno utilizzato la parola come mai prima d'allora; e magari spiazzarlo e risvegliare la sua coscienza politica dal torpore in cui il tempo presente l'ha progressivamente sospinta.

⁸³¹ Ivi, p. 378.

Notizie biobibliografiche sugli autori e le autrici

Marco Berisso insegna filologia della letteratura italiana all'Università di Genova. Ha studiato prevalentemente la poesia medievale, con studi ed edizioni che vanno dalla poesia dei Siciliani alla poesia comica, dagli Stilnovisti a Dante e a Petrarca (*Poesie dello Stilnovo*, Milano, Bur-Rizzoli, 2006; *Dante Alighieri*, Firenze, Le Monnier, 2011; *Poesia comica del Medioevo italiano*, Milano, Bur-Rizzoli, 2011). Altro suo settore di forte interesse è la produzione letteraria tra Otto e Novecento e quella della neo-avanguardia italiana, alla quale ha dedicato la sua ultima monografia (*Documenti sulla neoavanguardia. Balestrini Costa Sanguineti*, Milano, Edizioni del Verri, 2023).

Nico Bleutge, nato a Monaco di Baviera nel 1972, poeta, critico letterario e saggista, vive a Berlino. Nel 2006 la raccolta d'esordio *klare konturen* (C.H. Beck) desta grande attenzione nella critica. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui l'Alfred Kerr Prize (2016), il Kranichsteiner Literature Prize (2017) e la Borsa di Studio Villa Massimo Roma (2018/19). La sua produzione si inserisce nell'ambito dell'avanguardia contemporanea di lingua tedesca e si distingue come espressione di un sofisticato minimalismo atto a riportare la contemplazione del reale al centro della creazione poetica.

Per Nico Bleutge, considerato uno degli esponenti di maggior rilievo della "Neue Natur Lyrik" ('nuova lirica della natura'), il confronto con il paesaggio naturale rappresenta un tentativo concreto di acquisire contezza della propria coscienza sensibile per sfuggire ai processi di smaterializzazione del quotidiano.

Ha collaborato con il compositore Arnulf Herrmann all'opera *Wasser* rappresentata alla Biennale di Monaco del 2012.

Tra le sue opere poetiche: *fallstreifen*, C. H. Beck Verlag, 2008, *schlafbaum-variationen*, Munich, ivi 2023, la raccolta di saggi *Drei Fliegen*, ivi, 2020.

La prima opera poetica di Nico Bleutge tradotta in Italia è *di notte splendono le navi*, traduzione di wandering translators, testo tedesco a fronte, Milano, La Vita Felice, collana "Adamàs", 2025 (edizione originale: Nico Bleutge, *nachts leuchten die schiffe*, Munich, C. H. Beck Verlag, 2017).

Giulia Caprarelli ha conseguito la laurea magistrale in Filologia Moderna presso la Sapienza Università di Roma, allestendo un'edizione critica della raccolta di versi *Il mio paese è la notte* di Anna Maria Ortese.

È dottoranda in Italianistica presso la medesima Università, con un progetto volto alla realizzazione di un'edizione critica di *Diceria dell'untore* di Gesualdo Bufalino, che prevede studio delle intersezioni tra prosa e poesia, e indagine della dimensione citazionistica del romanzo.

Ha dedicato articoli a Tommaso Landolfi («rossocorpolingua», 4, 2021), agli scrittori della «Rivista Finsider» («L'illuminista», 2024), ad Antonio Franchini («LaMODernità della SCUOLA», II, 1, 2025).

Ha partecipato al Seminario “Aldo Mastropasqua” (Sapienza, maggio 2025) e al XXVIII Congresso AdI (Genova, settembre 2025). Parteciperà al Convegno dottorale “Una, nessuna e centomila voci: il rapporto tra autorialità e anonimato nei testi dal Medioevo alla Contemporaneità” (Sapienza, gennaio 2026).

Maria Sofia Caso (Chieti, 1999) è dottoranda in Italianistica presso Sapienza Università di Roma con un progetto di ricerca dal titolo *«un prodotto sì / cangiante»: pratiche e forme dell'intertestualità in Amelia Rosselli*. I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente la letteratura del Novecento e la poesia degli anni Duemila. Ha partecipato al XXVIII Congresso dell'AdI con un intervento dal titolo *Ruffiana, sacerdotessa, chimera: sulla rappresentazione della prostituta nell'opera di Dino Campana*. Nel gennaio 2026 è intervenuta al convegno dottorale “Una, nessuna, centomila voci: il rapporto tra autorialità e anonimato nei testi dal medioevo alla contemporaneità” (Sapienza Università di Roma) con un contributo intitolato *«non son mai stata così collettiva (però nella lingua)»: intertestualità e autorialità ne La libellula di Amelia Rosselli*. Nel febbraio dello stesso anno ha preso parte alle giornate di studi “Il corpo modificabile dal Sessantotto a oggi in letteratura (Europa Latina-America Latina)” organizzate dall'Università Sorbonne Nouvelle di Parigi, con una relazione sul rapporto tra mente, corpo e linguaggio in *Serie ospedaliera*.

Marcello Frixione è nato a Genova nel 1960. Insegna logica e filosofia delle scienze cognitive presso l'Università di Genova. Sue poesie sono apparse in varie riviste e raccolte. Ha pubblicato i volumi *Diottrie* (Lecce, Manni, 1991), *Ologrammi* (Rapallo, Zona, 2001), *Pena enlargement* (Napoli, Edizioni d'If, 2010), *Concologia* (Varzi, Fiorina Edizioni, 2016) e *Naturama* (Salerno, Oèdipus, 2021).

Lorenzo Geri insegna Letteratura italiana presso la Sapienza Università di Roma ed è condirettore del «Laboratorio Erasmo» e del «Centro di Studi sulla Poesia Medievale». Si è occupato di Francesco Petrarca, della poesia lirica dalle Origini al Seicento, dei rapporti tra l'Umanesimo italiano e l'Umanesimo del Nord Europa, della letteratura del Novecento (Gozzano, Govoni, Fosco Maraini, Zanzotto). Tra le sue pubblicazioni: *«Ferrea voluptas». Il tema della scrittura nell'opera di Francesco Petrarca* (2007), *A colloquio con Luciano di Samosata. Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano ed Erasmo da Rotterdam* (2011), *Petrarca cortigiano. Francesco Petrarca e le corti da Avignone a Padova* (2020).

Virginia Giacomelli è dottoranda in Italianistica presso l'Université Côte d'Azur e La Sapienza con una ricerca intitolata *«il verrì»: storia culturale di un laboratorio di creazione e*

sperimentazione (1956-1979). Nel 2023 ha conseguito la doppia laurea con titolo congiunto tra La Sapienza e Sorbonne Université in Filologia Moderna con la tesi «*Se-parare sé dal sé*». *Poeti sperimentali degli anni Settanta. Antologia*. Ha partecipato alla giornata di studi del CMMC (Nizza 2025) con la relazione *Archeologia del nuovo. La tradition du XXe siècle dans la revue «il verri»* (in corso di pubblicazione); alla Summer School *Altre Fonti* (Berna 2025) con l'intervento «*Perché lo abbiamo fatto e lo facciamo*»: *il progetto «verri» nelle carte del Fondo Anceschi*; e al convegno AdI (Genova 2025) con «*Si è europei se si è anche lombardi*». *La poesia internazionale sul «verri»*. I suoi ambiti di ricerca riguardano gli autori del XX e XXI secolo, la letteratura d'avanguardia e la poesia italiana contemporanea.

Sara Gregori è stata assegnista di ricerca per l'Università di Genova. Nell'ambito del progetto PRIN PNNR *Teorizzare le passioni: Paolo Mantegazza, la sua rete culturale e la letteratura italiana del XIX secolo* si è dedicata a Paolo Mantegazza e in particolare all'edizione critica e commentata del romanzo *Un Giorno a Madera*, di prossima pubblicazione per BIT&S Edizioni. Presso lo stesso ateneo ha conseguito il titolo di dottoressa di ricerca discutendo una tesi dal titolo Edizione e commento dell'*Academia* di Gian Pietro Lucini. Si è formata presso la Sapienza Università di Roma. Ha pubblicato articoli sul simbolismo italiano, sulla ricezione di Lucini nel secondo Novecento (in particolare in Sanguineti e nel Gruppo 63), su Luciano Anceschi, Paola Masino e Gianna Manzini. Tra i suoi interessi di studio rientra anche la poesia contemporanea italiana. È nella redazione di alcune riviste, tra cui: «Avanguardia», «Polythesis», «Trasparenze».

Giulia Liardo si è laureata presso l'Università La Sapienza in Filologia moderna nel percorso in codiploma con Sorbonne Université, dove ha svolto attività di tutorato linguistico per l'Ufr Études Italiennes et Sial. Ha discusso una tesi in Letteratura italiana contemporanea intitolata *I santi anarchici: un'ordinata progettazione del disordine letterario degli anni '60*. Nel 2023 ha pubblicato nel numero 66 della rivista «L'Illuminista» il saggio *Lungo il solco di Alfred Jarry. Le avventure di Balestrini nella Milano delle Meraviglie*. I suoi interessi riguardano in particolare il contemporaneo e le dinamiche linguistiche e poetiche del secondo Novecento. È docente abilitata in Discipline letterarie e attualmente insegna alla scuola secondaria di primo grado.

Samuele Maffei ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Italianistica presso l'Università degli Studi di Roma «La Sapienza», con una tesi critico-filologica sul Gruppo 93. Collabora con varie riviste, tra cui «Oblio», «L'Illuminista», «Avanguardia» e «l'immaginazione». I suoi interessi vertono soprattutto sulla letteratura italiana del secondo Novecento e degli anni Zero, con particolare attenzione ai fenomeni d'avanguardia e alle scritture sperimentali: si è occupato, tra gli altri, di Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Corrado Costa, Massimo Ferretti, Gabriele Frasca, Mariano Bàino, Tommaso Ottonieri, Marcello Frixione e Francesco Pecoraro.

Camilla Maffini si è laureata nell'aprile 2025 in Filologia moderna presso l'Università degli Studi di Pavia con una tesi dal titolo "Per *Invasioni* di Antonio Porta: indagine genetica sulle carte del Centro Manoscritti di Pavia, del Centro APICE di Milano e dall'archivio privato di Rosemary Liedel".

Matteo Mastroianni (Lamezia Terme, 12 aprile 1999), ha studiato presso La Sapienza Università di Roma conseguendo la Laurea Magistrale in Filologia Moderna una tesi dal titolo *I Paralipomeni della Batracomiomachia. La comicità eversiva dell'ultimo Leopardi*.

Ha svolto per un anno un tirocinio post-lauream presso l'Archivio del Novecento del medesimo ateneo occupandosi di catalogazione cartacea e digitale di documenti e carte d'autore.

Ha continuato a svolgere attività di ricerca, focalizzandosi in particolare sulla rappresentazione del lavoro nella letteratura italiana del Novecento e traendo da questi studi il saggio «Una storia tragica per sempre». *Restanza, emigrazione e lavoro nella poesia di Franco Costabile*, pubblicato dalla rivista «rossocorpolingua» nel numero di settembre del 2025.

Insegna italiano L2 a minori stranieri non accompagnati presso la cooperativa Civiform di Trieste.

Martina Mecco ha studiato all'Università di Padova. Ha conseguito il dottorato di ricerca in "Studi germanici e slavi" presso l'Università Sapienza di Roma e la Karlova Univerzita di Praga. Nella sua tesi di dottorato ha analizzato l'attività di Roman Jakobson nelle riviste cecche pubblicate tra le due guerre mondiali, studiando la sua funzione di transfer culturale tra il contesto russo e quello ceco. All'interno dell'équipe MODERNITAS (ULB MSH), collabora al progetto PDR – Il Belgio "letto" in ceco e in tedesco. I suoi interessi di ricerca riguardano anche la storia della teoria letteraria, in particolare il formalismo russo e lo strutturalismo ceco. Parallelamente all'attività di ricerca, traduce dal ceco, dallo slovacco e dal russo. Attualmente è impegnata nella stesura di una monografia dal titolo *Archeologia della slavistica. Roman Jakobson e Slavische Rundschau (1929-1939)*, di prossima pubblicazione, e nella preparazione, insieme a Lidia Tripiccion, di una antologia del formalismo russo.

Camilla Miglio è Professoressa Ordinaria di Letteratura tedesca alla Sapienza Università di Roma. Studia il farsi della coscienza letteraria europea con un focus sulla tradizione tedesca e la sua caratteristica 'relazionale' (traduzione, sconfinamenti, plurilinguismo della scrittura). Indaga le linee segnate dall'eredità umanistica e il rapporto con l'antico, le relazioni oriente-occidente e nord-sud, la cultura ebraico-tedesca, i nessi tra discorso poetico e scienze, musica, spazio geografico, ambiente. È autrice di monografie su Paul Celan (*Celan e Valéry. Poesia, traduzione di una distanza*, Napoli 1997; *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata 2005; *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Macerata 2022); su Ingeborg Bachmann (*La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg*

Bachmann, Macerata 2012, 2023); sulla ricezione letteraria attraverso la traduzione; e di traduzioni da C. Brentano; U. Draesner; H. M. Enzensberger; J. e W. Grimm; E.T.A. Hoffmann; F. Kafka; J. A. Liebeskind; P. Waterhouse. Ha guidato il progetto *Europe as a Space of Translation* (EACEA 2007-2013) e il PRIN *A Physical Geography of German-speaking Literature* (2023-2025). Ha ricevuto i premi *Ladislao-Mittner-Preis für Deutschlandsstudien* (2005); *Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland* (2010). Dal 2023 è Socia corrispondente dell'Accademia Nazionale dei Lincei.

Francesco Pascali ha conseguito all'Università La Sapienza di Roma la Laurea triennale in Lettere Moderne e, nel 2024, la magistrale in Filologia Moderna, allestendo una biografia intellettuale di Giovanna Bemporad: *L'ignoto in forma certa* (relatrice: Cecilia Bello Minciocchi, correlatore: Massimo Raffaelli).

Interessato a cinema, poesia e fotografia, ha scritto e partecipato a convegni su Natalia Ginzburg, Giovanna Bemporad, Pier Paolo Pasolini, Mario Dondero, Gianni Amelio, Giuseppe Bertolucci, Marco Tullio Giordana e Elio Pagliarani, sul cui carteggio inedito con Bemporad è in uscita un articolo in «Oblio», XV, 52, dicembre 2025.

Collabora con la Fototeca Provinciale di Fermo per l'Archivio Mario Dondero, di cui ha curato, insieme a Laura Strappa, l'antologia *Mille parole* (affinità elettive, 2025).

Nel giugno 2025 ha ottenuto una borsa di ricerca dall'Università degli Studi di Parma, finanziata dalla Fondazione Bernardo Bertolucci, per inventario e studio del Fondo Giuseppe Bertolucci.

Filippo Pennacchio è Professore associato di Letteratura italiana contemporanea all'Università IULM di Milano. Si occupa principalmente di narratologia, di narrativa fra Ottocento e Duemila, di riviste letterarie. È fra i fondatori del Seminario permanente di narratologia, e attualmente è Principal Investigator del Progetto PRIN 2022 PNRR *For an Atlas of Italian Ecological Literature*. Fra le sue ultime pubblicazioni ci sono *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi* (Mimesis, 2020), *Narratologie. Prospettive di ricerca* (Biblion, 2021), *Gianni Sassi fuorigabbia. Pubblicità, grafica, editoria, musica, ecc.* (Mimesis, 2024).

Gabriele Screponi (Roma, 2001) è laureato in Filologia Moderna presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" con una tesi dal titolo «*Tu non sai le parole*»: per un'analisi lacaniana della poesia di Milo De Angelis e Paul Celan, con relatrice la prof.ssa Cecilia Bello Minciocchi. Laureato in Lettere Moderne presso il medesimo Ateneo con una tesi dal titolo *L'«arcano mirabile e spaventoso»*. *Arcano, mistero e misticismo nell'opera di Giacomo Leopardi*, con relatore il prof. Valerio Camarotto. Tirocinante presso l'Archivio del Novecento Roma con sede all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Membro del Laboratorio Leopardi e del Laboratorio Calvino presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Per il doppio numero autunnale (n. 53-54) della rivista «Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca» ha in prossima pubblicazione l'articolo «*Sto per aver già scritto*»: destino e sinthome in Milo De Angelis.

wandering translators è un collettivo di sperimentazione transmediale formato dalle ricercatrici Daniela Allocca, Rosa Coppola e Beatrice Occhini. Il progetto di traduzione condivisa wandering translators attraversa i territori di lingua tedesca e italiana con progetti di curatela legati alla diffusione della poesia e della traduzione come metodologia di co-creazione.

Dal 2018 wandering translators curano, realizzano e producono l'evento radiofonico-performativo di poesia in traduzione *RadioPoesia* del quale sono state realizzate finora sette edizioni.

1. Carmen Gallo (Napoli) / Dagmara Kraus (Strasbourg) – 29.11. 2018 Riot Studio Napoli
2. Ferdinando Tricarico (Napoli) / Daniela Seel (Berlino) - 14.03.2019 Riot Studio Napoli. Iniziativa nel calendario dell'Anno Europeo del Patrimonio Culturale 2018.
3. Azzurra D'Agostino (Milano) / Nico Bleutge (Berlino) - 30.09.2021 Riot Studio Napoli
4. Marco Giovenale (Roma)/ Sabine Scho (Berlino) – 18.05.2022, Riot Studio Napoli
5. Dagmara Kraus (Strasbourg)/Carmen Gallo (Napoli) – 11.07.2023 presso KHM Bibliotheksgarten, Colonia
6. Fabrizio Maria Spinelli (Napoli)/Nora Zapf (Monaco di Baviera) – 09-04.2024 Riot Studio Napoli
7. Nora Zapf (Monaco di Baviera)/Fabrizio Maria Spinelli (Napoli) – 23.05.2024 presso il ZIRKA Monaco.

Dalla pratica della traduzione condivisa nasce il workshop *tra.po.co. - traduzione poesia co-creazione*, rivolto a discenti di lingua italiana (studenti, traduttori, operatori culturali). I partecipanti sono guidati alla traduzione della poesia italiana in lingua tedesca, sperimentando formati alternativi di co-creazione artistica.

Durante la sua prima realizzazione presso l'Istituto Italiano di Cultura di Amburgo il workshop è stato finalizzato alla presentazione e traduzione dell'opera poetica di Amelia Rosselli.

Il progetto di traduzione della raccolta *nachts leuchten die schiffe* ha ricevuto il contributo alla traduzione del Goethe-Institut Italia nonché un finanziamento del Toledo [Deutscher Übersetzerfonds](#) per una residenza di traduzione presso il Literarisches Colloquium Berlin (LCB). Una prima residenza di traduzione si è svolta grazie al sostegno di Kulturfactory.

Luigi Weber insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Bologna. Si è occupato di avanguardie storiche e neoavanguardia, poesia del Novecento in lingua e in dialetto, teoria del romanzo, di Manzoni narratore, storico e saggista, di letteratura fantastica tra Otto e Novecento, di iconotesti, di letteratura di viaggio e letteratura bellica. Il suo ultimo libro è *Sfuggente madrepatria. Presenza e assenza del paesaggio nella letteratura italiana della Grande Guerra* (Firenze, Cesati, 2022).