

IL CORPO DELLA LINGUA. SOLUZIONI ANTI-LIRICHE

DELLA POESIA CONTEMPORANEA ITALIANA

Nella sua articolata riflessione Sulla poesia moderna, Guido Mazzoni individua all'altezza dell'età romantica «l'attraversamento della frontiera» tra «la lirica autobiografica trascendentale e la lirica autobiografica empirica». Mentre la prima "raffreddava" i riferimenti al vissuto del poeta per ricomporre tutti i frammenti in un unico disegno, il cui significato riscattava ogni caduta nell'episodico, la seconda riconosce un valore decisivo alle «vite effimere» dei soggetti che concede loro «una libertà confessoria, un pathos esistenziale, una serietà narcisistica inediti» (PM 113). Giungendo verso la fine del suo lavoro, lo studioso incalza sugli effetti di questa trasformazione, collocabile tra la fine del Sette e l'inizio dell'Ottocento: «Quando più nulla frena l'anarchia teorica del talento individuale, ogni testo rischia di dar voce alla tautologia di un io che esprime se stesso senza risultare rappresentativo» (PM 216). Forte del quadro teorico fornito da Pierre Bourdieu, la ricostruzione di Mazzoni riflette sui rapporti che si sono via via stabiliti tra il campo letterario e l'insieme delle forze presenti in ciascuna epoca storica. L'influenza, come insegna il sociologo francese, non è diretta, ma viene tradotta dalle istituzioni e dai protocolli specifici del mondo artistico. Tuttavia l'influenza esiste, ed è in base a questo impatto che si determina il valore attribuito all'arte, ossia, detto in altri termini, il suo mandato sociale. Qual è il mandato sociale della poesia, oggi? Di che riconoscimento gode al livello pubblico, delle manifestazioni collettive? Che capacità di definire, di dare un senso a percorsi e destini individuali le si confida? La risposta è semplice: la poesia non ha, oggi, mandato sociale. O meglio, la poesia in Italia non ha, oggi, mandato sociale. Non c'è più un poeta che venga intervistato in quanto poeta. Non c'è un incontro televisivo che riconosca al poeta uno status valido in maniera autonoma. L'ultima poesia che un pubblico ampio avrà avuto modo di ascoltare sarà stata probabilmente una piuttosto nota (anche perché replicata più volte da Blob) parodia della poesia dedicata dal ministro Bondi a Silvio Berlusconi. La situazione è del tutto diversa in altri paesi europei; e ancor più diversa è la situazione su scala globale: a partire dagli Stati Uniti d'America fino ad arrivare al mondo arabo e nord-africano dove la poesia e la lettura della poesia hanno ancora un profondo valore collettivo. Ciò non significa che l'Italia costituisca un'eccezione, la solita anomalia in un mondo che invece sarebbe migliore e più civile. Ciò significa solamente che al discorso poetico non è, in questa fase storica, attribuito un valore generale, collettivo. Sembrerebbe allora esserci una contraddizione tra il canone più ampiamente condiviso della poesia italiana, quello scolastico, e la persistenza di nozioni e sentimenti legati a quei testi. E sembrerebbe ancor più esserci una contraddizione tra la fortuna mediatica della lettura del testo canonico per eccellenza degli ultimi due secoli, la Commedia, anzi la Divina commedia di Dante, e la perdita di funzione sociale della poesia. Insomma, la poesia in Italia costituisce una sorta di valore inerte, di attività priva di potenziale semantico. Una sia pur minima, non scientifica verifica della diffusione dell'attività poetica in Italia rivela però un dato del tutto opposto: nel nostro Paese si scrivono molti testi poetici, cui corrisponde una notevole richiesta di riconoscimento, e in certi casi anche di condivisione. La situazione già fotografata alla fine degli anni Settanta dal titolo dell'antologia di Berardinelli e Cordelli, secondo la quale il pubblico della poesia corrispondeva, in buona sostanza, a quello dei produttori di poesia, sarebbe insomma giunta al suo culmine: solo chi scrive poesie legge poesie. Ma, se, come abbiamo visto, pochissimi leggono testi poetici, e se, d'altra parte, tantissimi ne scrivono, ciò vuol dire che la assoluta maggioranza di chi scrive poesia legge soltanto la propria poesia. La lirica autobiografica empirica riconosciuta si rivela allora il discorso autoreferenziale di un soggetto empirico, che, come conclude Mazzoni, è privo di valore rappresentativo.

Questo è il primo corno del problema. Ve n'è però un secondo, che non può essere a mio avviso ignorato. Questo secondo corno non è di natura sociologica, ma di natura estetica. Per essere più precisi, questo secondo aspetto riguarda la funzione modellizzante di quello specifico prodotto estetico che è la poesia. Perché se è vero che non vi è più mandato sociale nei confronti della poesia contemporanea (e forse della letteratura tutta), è anche vero che essa incrocia in almeno due casi istanze che nella nostra epoca sono profondamente sentite. Il primo caso riguarda la verità del linguaggio, l'usura delle parole e delle formule, l'ambiguità del messaggio linguistico. Il secondo caso riguarda la dimensione corporea, e più in generale il discorso sul vivente. La poesia, ridisponendo gli elementi linguistici secondo regole interne specifiche e in parte autonome rispetto al mutare dei paradigmi culturali, è di fatto uno degli strumenti privilegiati per indagare intorno allo statuto aletico e ontologico del linguaggio. Essa smaschera gli impossibili dal momento che, per così dire, li frequenta abitualmente. Ma soprattutto essa rimette in discussione le abitudini espressive, i tic, quel pacchetto di formule che ogni epoca predispone per, si sarebbe detto un tempo, il commercio quotidiano delle idee. Se è forse eccessivo credere all'esistenza di un morfema asseverativo che fungerebbe da commutatore vero/falso nel discorso quotidiano, come propose Harald Weinrich in *Linguistica della menzogna*, credo però si possa dire che tra i compiti "sociali" della letteratura – proprio perché essa è discorso menzognero per eccellenza, come ricordò un volta per tutte Giorgio Manganelli – c'è quello della messa in forma della menzogna sociale, la rappresentazione del discorso quotidiano come pratica di falsificazione: rappresentazione cui essa perviene attraverso quel procedimento noto sin dall'inizio del Novecento come straniamento. Per quanto riguarda il secondo caso, si può senz'altro dire che l'etica, la politica, l'economia, la filosofia e l'arte stanno tutti ruotando negli ultimi due o tre decenni intorno al tema del corpo. La ricerca "archeologica" di Michel Foucault ha anzi dimostrato che questo tema è venuto organizzandosi in un tempo lungo che corre dalla metà circa del s. XIX per esplodere con l'esperienza della società di massa, e insomma col periodo che decorre a partire dalla I Guerra mondiale. Ma esso ha davvero subito un'impennata nei nostri decenni, innanzitutto per il progresso tecnologico, che ha modificato nel profondo la percezione sociale di che cosa voglia dire "vivente" e di che cosa possa voler dire "umano". La riscossa delle religioni, e della religione cattolica in particolare sul tema del vivente è soltanto una delle grandi reazioni a un tale modificazione. Ebbene, il discorso poetico, in Italia come altrove, sembra aver reagito a questo movimento, non soltanto facendo assurgere il corpo a tema di numerosi componimenti in versi, ma avanzando una redistribuzione delle evidenze estetiche. Come Mario Perniola ha sottolineato sin dal suo fortunato libro sul *Sex-appeal dell'inorganico*, e come Maurizio Ferraris ha spiegato tornando all'etimo della parola "estetica" (per non fare che due tra i nomi di chi ha avviato una riflessione nuova), il sentire, inteso nel senso del percepire, è la radice prima del vivente. L'organizzazione del sentire diviene allora quanto distingue all'interno della grande comunità di ciò che vive. Ora, si potrà pencolare verso un allargamento di questa comunità, individuando forme di apparentamento (si vedano i fenomeni di animalizzazione e di animalità di cui ha parlato Paolo Trama), oppure insistere sugli aspetti di ibridazione (andando verso il cyborg e altri universi affini), ma resta il fatto che questa dimensione è oramai avvertita come centrale nell'esperienza della nostra contemporaneità. Ne consegue, nei termini proposti da Guido Mazzoni, che esiste un nuovo versante dell'empiricità dell'individuo: al di là delle «situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo», per ricordare la definizione di idillio fornita da Giacomo Leopardi, esiste pertanto un vissuto di grado zero, non ancora organizzato in storia, in racconto possibile, e dunque in costruzione della soggettività, che consente di restituire al discorso poetico una forza generalizzante, se non forse universalizzante.

Fare poesia a partire dai dati primi dell'esperienza, e cioè a partire dal fatto del percepire, significa affidarsi a una immaginazione corporea, cioè a dire allo schema immaginario di come è fatto e di come funziona un corpo umano in generale. Il che significa reintrodurre un antropomorfismo per così dire "di ritorno" in

un'epoca che invece sembra aver rinunciato alle pretese umanistiche del primato del corpo umano. D'altra parte, rinunciare a ogni forma di organizzazione significa al contrario abbandonarsi a un discorso che chiamerei della carne, il che implica una inevitabile declinazione in senso irrazionalistico. Questo rischio è per esempio evidente nella filosofia di Gilles Deleuze e nelle pratiche estetiche che vi si rifanno, come avvertì assai per tempo addirittura Andrea Zanzotto. Se è innegabile che l'insistenza sul divenire e sul passaggio offre il vantaggio di una liberazione dagli automatismi culturali della percezione e dal convenzionalismo che ne consegue in campo artistico (rimando alla discussione del celebre *Art and illusion* di Ernst Gombrich), mi sembra si possa dire che le scritture che conseguono da questo tipo di abbandono pongono seri problemi di tenuta della testualità, mostrandosi al limite indifferenti rispetto alle coordinate minime della coerenza e della coesione: un "vissuto di grado zero", ridotto cioè ai fatti minimi della percezione sembrerebbe infatti impedire un'organizzazione narrativa. Ciò non vuole dire però che non siano possibili altre forme di rappresentazione, come per esempio ha fatto Andrea Raos in *Le api migratori* (2007) trasformando l'immaginario legato alle manipolazioni genetiche in una riflessione sul destino dei rapporti tra individuo e società nell'epoca della riproduzione tecnica della vita (cosa ne è, infatti, di un individuo geneticamente modificato rispetto alla stirpe cui dovrebbe appartenere?). O nel modo dell'esperimento fenomenologico, come invece ha fatto Andrea Inglese in *Prati/Pelouses*, dove l'osservazione di spazi di verde urbano sottopone la consistenza del soggetto (in una via che risale alla poesia di Ponge) alla resistenza delle cose, la cui percezione organizza lo spazio osservato. Come in un esercizio da psicologia della Gestalt, le coordinate non sono l'effetto di un'operazione culturale o tout court razionale, ma il movimento attivo/reattivo degli organi percettivi rispetto a una serie di ostacoli nei quali essi s'imbattono. Può essere utile, prima di passare agli esempi a supporto di queste premesse, svolgere un'ultima riflessione intorno al rapporto che intercorre tra la ricerca sull'uso menzognero del linguaggio e la centralità della dimensione corporea (o carnale). Intanto per quanto riguarda la selezione lessicale: parlare del corpo e delle percezioni – sia che si declini in senso impressionistico facendo leva sul polo soggettivo sia che si declini in senso oggettivistico e semmai espressionistico proiettandosi sul polo oggettivo – significa sempre individuare un vocabolario incentrato sulle sostanze, sui sostantivi (semmai sostantivando aggettivi: ipostatizzando "impressioni"). Una tale scelta ha inoltre una certa incidenza sulla sintassi, o perché riduce la realtà al catalogo dei realia percepiti, o perché riorganizza la gerarchia che il soggetto stabilisce nel mondo esterno. Basti l'esempio di *Terminator*, la celebre serie cinematografica che negli anni Novanta ha costituito a livello di massa uno dei modelli più solidi di animazione dell'inorganico: ebbene, la selezione della realtà in base alla sua costituzione chimica non è altro che la gerarchia impressionistica stabilita dal soggetto *Terminator* (Harold Schwarzenegger): la soggettiva sul robot restituisce allo spettatore una consistenza rappresentativa del suo corpo; noi sentiamo come lui, venendo sottoposti a un'operazione di straniamento, semplice e popolare quanto si vuole, ma profondamente efficace nel rendere credibile una tale prospettiva sul mondo. Questo esempio, diretta applicazione di un procedimento specificamente letterario un cui prototipo ottocentesco è nel punto di vista del cavallo adottato da Tolstoj per descrivere una scena teatrale, mi permette di chiarire un punto per me decisivo: la nuova centralità del corpo nella poesia italiana non implica una rivoluzione di linguaggio; essa ha però permesso un profondo incontro della poesia con la cultura e ancor più con la sensibilità contemporanea. Il linguaggio della poesia resta lo stesso, dal punto di vista dell'armamentario retorico, della gamma di opzioni formali, della consistenza lessicale che può raggiungere. Insomma, tranne nel caso notato in precedenza che essa giunga alla dissoluzione della compagine testuale, il fatto del sentire non stravolge i parametri espressivi, semplicemente li ridispone, li riorganizza, pervenendo, tra l'altro, a quella rottura delle consuetudini linguistiche che è compito tra i principali del fatto artistico.

La cosa è tanto più importante quando si pensi a un lavoro di analisi come quello realizzato per esempio da Andrea Afribo nella sua antologia dedicata alla Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Individuare una serie di fenomeni tipici della poesia di Patrizia Valduga riconducendoli a una grammatica nella sostanza ripetitiva e non innovativa è l'effetto inevitabile di ogni descrizione grammaticale: le possibilità combinatorie, per quanto estese, sono numerate, tanto più se collegate coerentemente a delle posizioni estetiche. La convivenza «di lessico intellettuale e corporale», lo scorticamento del petrarchismo da parte di una grandinata di elementi antipetrarchisti, è l'esito di una scelta di centralità dell'io non più inteso quale soggetto portatore di una storia d'eccezione, ma come terreno di scontro di pulsioni (interne) e pressioni (esterne). Riprendendo la presentazione di Andrea Cortellessa alla voce dedicata alla poetessa nell'antologia Parola plurale si può allora osservare che «riempiendo proprio il sonetto per antonomasia petrarchesco con l'elenco, quasi in enumeración caotica, di materie afferenti all'organico più insublimato ("odore di maschili epidermidi", "lor secrezioni, escrezioni contermini", "viaggi spermatici andata e ritorno", "visceri e mucose")», il "soggetto" termina col risultare una sorta di membrana sottoposta a un duplice flusso di sollecitazioni, il cui potere escoriente si rivela sul volto deturpato e financo straziato del portatore di pronomi personale. Affine operazione "antilirica" ottenuta col potenziamento degli strumenti della lirica (mi pare questa la chiave della più recente poesia italiana) possiamo leggere, oltre che nel lavoro di Valduga, anche in Tommaso Ottonieri, Gabriele Frasca, Giuliano Mesa e Valerio Magrelli. Si tratta di poeti che, pur molto diversi tra loro, hanno costruito negli ultimi tre decenni dei sistemi formali fortemente organici in cui vissuto e percepito sono elaborati di concerto. Nel caso dell'ultimo dei poeti che ho citato la riduzione della percezione all'organo oculare ha fatto acquisire al dettato poetico un tono razionale il cui modello primo può farsi risalire alla scrittura di quelli che Giovanni Macchia chiamò i «moralisti classici», con predilezione per la soluzione aforistica (anche nel senso medico-chirurgico che soggiace a quella tradizione) e attenzione alla dimensione pubblica che ogni operazione scopica comporta. Il caso di Mesa propone invece, soprattutto in Quattro quaderni (2000), la riorganizzazione del puro evenire dentro una complessa griglia compositiva il cui evidente modello è nella ricerca musicale del Novecento. I quaderni del titolo sono infatti sia le quattro parti in cui l'opera è suddivisa sia i quattro quaderni materiali in cui, dal 1995 al 1998, si sono depositati gli appunti da cui sono poi sorti i componimenti: tra il flusso del vivere e dello scrivere (testimoniato per ogni componimento da una sigla che rimanda al reperto filologico) e l'architettura del testo compiuto, che ripropone lo schema del quattro accorpendo e associando i singoli componimenti nelle diverse sezioni, si produce una tensione che restituisce l'istantaneo (l'irruzione del vivere) senza annullarlo nell'aneddotico, nella staticità del fatto compiuto. È evidente anche qui, mi sembra, la centralità del corpo, che si presenta col suo contrassegno di improvviso, di fuori-del-tempo (cioè di estraneo al tempo inteso come successione cronologica rappresentabile), e che trova nel nome di un autore, che ha quasi funzione araldica, la sua evidenza più netta: «cosa frammischia – | cenere (sempre cenere) | e vento (sempre, da sempre) | se non il vuoto, Lucrezio, | il vuoto –». Lucrezio, dunque, e la sua teoria del clinamen che perfezionò l'atomismo di Democrito ed Epicureo sottraendo il mondo a ogni riduzione deterministica: la composizione di atomi in caduta libera nel vuoto, e la conseguente formazione di corpi individui ma privi di ogni giustificazione necessaria è appunto una delle declinazioni dei discorsi poetici che ruotano oggi intorno al corpo come centro della soggettività.

Tutto ciò appare decisivo anche nel lavoro di Frasca: ancora una volta non solo in quanto tema, ma come assunto culturale profondo. Del resto, questo autore ha lungamente riflettuto in sede teorica e critica sulla percezione nell'epoca del dispiegamento dei media elettrici e sul ruolo dell'arte nel «riposizionamento sensoriale» (mi limito a ricordare il suo importante libro su La lettera che muore, pubblicato da Meltemi nel 2005). Non stupisce dunque che anche la sua produzione in versi abbia riservato ampio spazio a questo aspetto, tanto da diventarne il principale strumento di indagine sullo statuto della soggettività all'epoca

della riproducibilità tecnica della vita. È questo il fondale contro di cui Gabriele Frasca realizza la sua scenografia: un allestimento di maschere e simulacri in cui è impossibile rinvenire l'autentico, vano sforzarsi di trovare la midolla al di sotto della scorza. Ne vien fuori una scrittura anti-romantica, avversa a ogni ipotesi di espressione soggettiva, e però vocata a un'intima frequentazione del più incandescente vissuto, che trova una delle soluzioni più efficaci nel tema che collega la scomparsa degli esseri umani alla loro persistenza per mezzo degli apparati tecnologici e più specificamente mediatici: questo è l'assunto della sezione fenomeni in fiera della raccolta *Rive* (2001), rassegna di individui vincolati alla dimensione mediale dello schermo televisivo, e questo è quanto si legge anche in altri numerosi testi del poeta napoletano, come per esempio il quartetto billy mackenzie inserito nella ristampa riveduta di *Rame* (1999). Nell'opera di Frasca la natura umana è tutta sospesa tra opposti inconciliabili, tra il movimento e la fissità, tra l'unicità e la replica, dove è sempre il primo termine delle coppie a mostrare la sua illusorietà, o evanescenza: così che evanescenti finiscono col risultare i corpi dei soggetti raffigurati, destino cui non sfugge il soggetto poetico per eccellenza, l'lo lirico. Si potrebbe risalire ad antenati illustri di questa posizione, e ritrovare in Arnaut Daniel e in Guido Cavalcanti alcuni elementi della costruzione fraschiana, ma conta di più in questa sede ribadire che un simile discorso sulla tramatura corporea del soggetto significa porre l'accento su una questione politica. Se il discorso sul sentire è un infatti un discorso che può condurre all'atomizzazione sociale, alla riduzione degli individui dentro scatole percettive autonome e non comunicanti, perfettamente sigillate e compiute in se stesse, la scelta di parlare della riproduzione dei corpi (per via mediale e per via sessuata) comporta l'immediata insistenza sul con-sentire, o, detto alla greca, sul com-patire. Calandosi nella maglia percettiva del soggetto – si prenda come esempio *Slumberland* (ancora in *Rive*) e *l'insonnia* lì descritta in soggettiva –, la scrittura poetica trasferisce sul lettore la responsabilità di supportare (e cioè "incarnare") quella maglia, agendo (e cioè compatendo) quelle percezioni. Su questa linea (ma ovviamente con procedure sue specifiche) muove anche Tommaso Ottonieri, che già in un suo libro di critica letteraria (*La plastica della lingua*, 2000) ha affermato che «la figura dell'esplosione sembra essersi allargata sulle zone di persistenza dell'epos nell'ultima modernità». Se lì ha descritto il rap come una «sfera multiversa di scontri, voci in conflitto in cerca di contatto – o addirittura di impatto», i testi raccolti in *Contatto* (2001) rivendicano la medesima descrizione di opera epica plurivoca. Epica in versi (e infatti rende omaggio alla *Ballata di Rudi* di Elio Pagliarani), l'opera di Ottonieri è innanzitutto racconto della terra (quella paterna di Avezzano), nel senso che dà spazio a una voce che da sotto la terra s'infiltra nelle pieghe del territorio, tra i suoi scialbi frutti, le sue rovine industriali, il suo profilo descritto da antiche catastrofi geologiche. Il poeta realizza lo sforzo di dare voce a quella voce, lasciandosi impregnare dagli umori terrestri, dal distillato in cui si disfano i corpi. A partire da questo motivo di accensione vengono costruiti sia lo spazio lirico, per eccellenza individuale, sia la dimensione collettiva, plurima, della storia dei nostri anni (dalla Guerra del Golfo allo sfacelo balcanico, dalla violenza di Genova alla contaminazione dei suoli). Ma in entrambe le zone ha luogo la confusione di esterno e interno: che non è solo l'intrusione del primo nel secondo, come tipicamente nella modernità, ma una soluzione dei due in una sorta di spazio simultaneo e risonante: per il quale quindi, se un fremito del mondo di fuori si ripercuote dentro il corpo, un moto del mondo interiore viene accolto «nello spazio cavo» che è il laffuòri. Ottonieri riesce in questo modo a presentare l'esperienza propria della nostra età, quella in cui l'estensione corporea ha raggiunto limiti mai prima immaginati, dovendo nel contempo sottoporsi a una sorta di eviscerazione, di riduzione alla pura spoglia epiteliale e corticale. Ecco, in questo senso, *Contatto* (e adesso anche il romanzo *Le strade che portano al Fucino*, 2008) è una delle più impressionanti rappresentazioni di quanto Gilles Deleuze e Félix Guattari intendevano nel parlare di un "corpo senza organi", ovvero del corpo all'epoca del superamento degli organismi e del primato del divenire sull'essere. Anche qui ci allontaniamo dunque da ogni ipotesi "romantica", e anzi qui vien meno l'idea stessa di una individualità riconoscibile (una voce, un carattere, una sigla stilistica), mentre il soggetto diventa il ricettacolo, o l'ospite, delle voci e degli stili che circolano nel mondo. Il "soggetto" del

lavoro di Ottonieri si caratterizza allora per una protensione verso l'esterno col quale, in un'ansia di rapporto, finisce col confondersi: «corpo del mio corpo lo spazio che reclama altri contorni altro corpo cioè corpi per far vero, ecco, il mio spazio». Se, come spiegava Merleau-Ponty (filosofo tornato centrale nella riflessione odierna), il corpo è il mezzo per giungere al cuore delle cose, e se in un bel saggio Niva Lorenzini ha dimostrato come già la ricerca di Amelia Rosselli e Antonio Porta mostrava l'abbandono di forme "antropomorfe" di corporeità in favore di soluzioni che andavano nella direzione del «flusso di grumi» linguistici (la prima) e della vibrazione audio-tattile di organizzazioni ritmiche inaudite (il secondo), occorre insistere sul legame tra corpo e linguaggio, e così collegare i due aspetti presentati in apertura a queste pagine. Il velocissimo attraversamento dei casi appena presentati potrebbe già in parte assolvere a questa funzione, ma mi pare proficuo affiancare in questo discorso, agli esempi dalla generazione dei nati negli anni Cinquanta, due autori più anziani che, pur inassimilabili tra loro, presentano una convergenza interessante. Mi riferisco a Jolanda Insana, nata a Messina nel 1937 e poi trasferitasi a Roma, e Michele Sovente, dal 1948 stabilmente sistemato nell'area flegrea. Il poeta campano, soprattutto a partire da *Cumae* (1996), è venuto proponendo un'operazione medianica di ingresso in un paesaggio tanto denso dal punto di vista culturale quanto profondo dal punto di vista della stratificazione linguistica e antropologica. Il progressivo passaggio dalla scrittura in lingua italiana alla composizione in latino (una sorta di latino rituale, ritmicamente risolto nella lunghezza del verso) e poi in un dialetto napoletano di matrice flegrea, ha raggiunto col recentissimo *Bradisismo* (2008) un apice di equipollenza tra le lingue per cui i versi, italiani latini e napoletani, sono impastati in unico suolo germinale che affonda le radici nel mistero delle sibille. Se in *Allucinazioni visive* (testo del 1978) si avvertiva la falla aperta nella realtà ordinaria («Oggi di nuovo pare qualcosa / ci manchi, ci sia un buco nel pavimento / che cresce a vista d'occhio, si mettano in fuga / automaticamente spigoli di muro, orli / di tazze, profili di boccali»), con l'avvento della lingua latina, lingua-morta, altre, quella falla diviene apertura verso più profonde dimensioni antropologiche. Lo mostra l'incipit di *Per specula*, «Non ego latine scripsi, / Lingua latina me scripsit» («Non sono stato io a scrivere in latino. / È la lingua latina che ha scritto me»), dove il soggetto diviene tavoletta d'iscrizione del linguaggio. Scrivere in una lingua morta è un sortilegio; il poeta è «bricoleur – leggi: scriba – che raccatta / scarti latini». Proprio il titolo *Bradisismo* chiarisce ulteriormente questo aspetto alludendo a una sorta di scrittura automatica, in cui il soggetto è haunted, invasato dal territorio in cui vive: e il territorio è tellurico, vibratile, dotato di un movimento verticale (è questo il fenomeno vulcanico del bradisismo) che, a seconda del verso, volta a volta ne palesa e occulta la stratigrafia geologica e culturale. In questa "zona", al confine tra alto e basso, vita dell'oggi e inabissamento nel passato, il poeta registra, come l'ago di un sismografo, l'affioramento dei preziosi frammenti minerali di una lingua che è tutt'uno con la terra: «ego scriba membratim / scintillantes latinus reperiens lapillos». L'affiorare delle profondità ctonie, o all'inverso la discesa nel ventre della terra per ritornarne con la pietra focaia della lingua, stringe terra e lingua alla madre, e anzi alle Madri: la discesa nell'Ade essendo sempre, miticamente, contaminazione della terra e ingresso nel caos, nell'indistinta colluvie primordiale. Ecco perché al centro dell'opera di Sovente s'installa il Minotauro, prodotto del commercio sessuale interspecifico: perché la Storia è tutt'uno con la Natura, e il soggetto parla sempre una lingua non sua, come nello splendido *Donna flegrea madre*, dove alle «radici antiche» e all'apertura della «terra» alle «voci d'acqua» corrisponde la sua spaccatura «in fenditure, in antri» da cui emerge l'altro: «mea / sunt mea suspiria tui et vulnera» (dove non si sa più dire se i "miei" sospiri e le "mie" ferite non siano piuttosto quelle della madre, ossia della terra, ossia della lingua). Il soggetto poetico si colloca nel plasma dove germina il linguaggio, precipitando nel flusso sanguigno che sigla l'instabilità, il permanente metamorfismo tellurico di uno spazio abitato. Ed è qui che il lettore è invitato ad allogarsi, per riconoscere la necessità di una poesia che non dimentica le ragioni della storia, ma sa denunciarne la dimensione allucinatoria, mentre le ruinas si trasformano in rimas, quelle rime che sono (come si legge *In specu*) «rimae»: fenditure, spaccature della terra.

Nel 1980 Andrea Zanzotto ha pubblicato una breve riflessione dedicata a Vissuto poetico e corpo. Il poeta di Pieve di Soligo vi postula il rapporto necessario tra il testo e il vivente cui esso è collegato per supposta paternità; più precisamente il testo si impadronirebbe di «un corpo-psyche vivente», il quale a sua volta avrebbe una certa capacità di modificarlo. Utilizzando implicitamente alcuni concetti lacaniani, Zanzotto aggiunge che il testo non è mai “nato abbastanza” per potersi staccare dal corpo-psyche mediante il quale è stato reso possibile, e del quale, forse, è soltanto una proiezione, anziché una vera filiazione. A sua volta il corpo-psyche è qualche cosa di spaventosamente scritto, inscritto, riscritto, scolpito, sbalzato, modellato, graffiato da un infinito insieme di elementi, in quel brodo generale, in quel plasma totale di cui non è che un grumo o un ganglio. Queste parole sembrano attagliarsi perfettamente al discorso quale abbiamo articolato sin qui. esiste infatti un corpo biologico e una sua immagine culturale, una sua nuova centralità nel sistema culturale della contemporaneità, per il quale esso non è più univocamente “corpo proprio”, ma ibridato, commisto con un intruso, una estraneità che impone una nuova, inaudita, ricomposizione identitaria del soggetto. Insomma, come dice Zanzotto, il corpo-psyche è modellato da un insieme di elementi. Questo «grumo o ganglio» che è il soggetto emerge dunque da una mota comune: dall’impasto del linguaggio. Si tratti della seriazione degli individui (“biologici” e testuali: mi permetto di rinviare alla voce che gli ho dedicato in Parola plurale) proposta da Frasca, o dell’auscultazione delle proprie percezioni-sensazioni lungamente perseguita da Magrelli (fino all’apice di Unheimlichkeit cui perviene Nel condominio di carne), o dello stridore della carne e del sesso della Valduga, o ancora della vocazione all’impatto che anima il lavoro di Ottonieri, siamo in ogni caso all’interno di una medesima commistione di corpo e lingua, di scrittura del corpo e di lettura delle iscrizioni che compongono il corpo (per dirla con Jacques Lacan: «Hyéroglyphes de l’hystérie, blasons de la phobie, labyrinthes de la Zwangneurose – charmes de l’impuissance, énigmes de l’inhibition, oracles de l’angoisse – armes parlantes du caractère, sceaux de l’auto-punition, déguisements de la perversion»). E lo stesso, per la via di un addensamento di valori mitici e antropologici, accade in Sovente, dove non esiste autonomia testuale né esiste, propriamente, identificabilità del soggetto («Non ego latine scripsi, / Lingua latina me scripsit»). Il caso di Jolanda Insana ci permette di continuare nell’indagine di questo rapporto tra corpo e lingua. Al di là del vissuto personale e, più specificamente, del rapporto con la Sicilia natia, in questa poesia si dovrà piuttosto parlare di un rapporto con la tradizione poetica occidentale (dai lirici greci all’Antologia palatina ai maestri del Novecento italiano) che transita attraverso il corpo linguistico agendo il corpo individuale, che è innanzitutto corpo poetico, ossia tematizzato dalla poesia della Insana. Proviene da qua, io credo, il valore determinante che in essa assume una dimensione dialogica assai disponibile a diventare schermaglia teatrale. Si tratta di un aspetto presente sin da Sciarra amara, la prima raccolta del 1977: «pupara sono | e faccio teatrino con due soli pupi | lei e lei | lei si chiama vita | e lei si chiama morte | la prima lei percosidire ha i coglioni | la seconda è una fessicella | e quando avviene che compenetrazione succede | la vita muore addirittura di piacere». E la stessa disposizione ritroviamo nelle anticipazioni di La bestia clandestina, la prossima raccolta ancora inedita: «(per voci asincrone) || tu non mi fermerai | l’acqua scorre a precipizio | tu non darai nessun giudizio | il sole va per la sua strada | tu non mi farai violenza | alla prima alba brilla la rugiada | tu non mi sfamerai | la casa è pronta all’accoglienza | e la porta è accostata | non capisci non capisci niente tu | ma hai mangiato?».

Un simile teatrino psichico innerva l’opera di Insana anche perché ne attraversa lo strumento primo, ossia la lingua. Così, da una parte, in un testo della fine degli anni settanta, troviamo la parodia (dunque ancora teatro) della tradizione illustre siciliana, con un «Rosa molto bellissima» che ricalca il «rosa fresca autentissima» di Cielo d’Alcamo (non a caso in un Contrasto); dall’altra, in La tagliola del disamore (2005) leggiamo che «anche le parole si avviano al calvario | portando la croce | e morte escono dal dizionario». Dal corpo morto del deposito culturale (il dizionario) le parole giungono alla resurrezione (della carne...)

attraverso la fisica pronuncia del poeta, passando per la sua bocca (organo, peraltro, profondamente tematizzato in *Insana*). La poesia si presenta in questo modo come l'esperienza nella quale corpo fisico e corpo linguistico interagiscono e si confondono, sottoponendo il poeta, cioè chi ne fa esperienza, a un ibridismo sostanziale. Poesia come fenomeno di parassitosi, osservava Zanzotto nel 1980, e *Insana in Fendenti fonici* (1982, ma i componimenti sono del 1978-1980) scrive che «Alla poesia non c'è rimedio | chi ce l'ha se la gratta come rognà». Ma il processo di contaminazione tra corpo-psiche e corpo linguistico fornisce, come ogni veleno, anche lo strumento di cura. Il che non vuol dire che ci si possa sottrarre all'ibridismo, ma che esso sia la forma di quella cura che è il versante pragmatico di una teoria che riconosce la parentela delle forme del vivente. Così, se nel 1997, presentando *L'occhio dormiente*, Giovanni Raboni ha potuto parlare di un «onnicomprensivo poema tellurico» e se Patrizia Valduga ha spiegato questo titolo associando l'occhio che nel sogno vede «il "teatrino" che la mente [...] fa con memoria e desiderio» alla «gemma innestata che dorme nella pianta per aprirsi a primavera», è evidentemente qui uno dei centri ideologici e poetici più profondi di tutto il lavoro della poetessa messinese, nella quale agisce, sommersa ma importante, la presenza del grande Lucrezio, il cui nome torna a ribadire – lo abbiamo visto in *Mesa* – la capacità della poesia di lavorare nel corpo della natura. Ed è qui quanto ci consegna la poesia di *Insana*: il riconoscimento che «nella turbolenza del pieno il corredo della natura | acido e infetto appare e dove non c'è battaglia | contro gli iniqui spurghi | non c'è virtù di passione né vittoria», che è come dire, ancora una volta, che attraverso il corpo del poeta, cioè il corpo della poesia, passa l'elaborazione fondamentale dell'incontro tra individuo e lingua, individuo e storia. Superata la dimensione empirica, sganciato il soggetto dalla determinazione storica e sentimentale (ma senza perdere alcunché di sentimento), la più recente poesia italiana ha individuato nel corpo il luogo di articolazione della soggettività contemporanea, senza cedere alla tentazione dell'informe, ma anche senza presupporre una consistenza precostituita dell'individuo. Il corpo è così riconosciuto come un campo di tensione nel quale si giocano le forze della natura e della storia, gli orrori del capitalismo avanzato e la pressione degli umori: un conglomerato di materia e un fascio di energia nel quale cagliano le determinazioni del presente. Pur priva di un mandato sociale, l'arte verbale, proponendo un modello in cui stati psichici e configurazioni fisiche interagiscono, si oppone all'usura delle parole ("genetica", "menoma"...), e ribadisce la centralità della dimensione corporea per impiantare un discorso sul vivente che sia libero da ogni presunzione antropomorfa.

Giancarlo Alfano

Testi utilizzati

Opere Gabriele Frasca, *Rame*, nuova ed. accresciuta, Genova, Zona, 1999. Gabriele Frasca, *Rive*, Torino, Einaudi, 2001. Andrea Inglese, *Prati/Pelouses*, Roma, La camera verde, 2007. Jolanda Insana, *Tuee le poesie (1977-2007)*, Milano, Garzanti, 2007. Jacques Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychoanalyse [1953]*, in Id., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966. Giuliano Mesa, *Quattro quaderni*, Genova, Zona, 2000. Tommaso Ottonieri, *Contatto*, Napoli, Cronopio, 2001. Tommaso Ottonieri, *Le strade che portano al Fùcino*, Firenze, Le Lettere, 2008. *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella, 2005. Andrea Raos, *Le api migratori*, Salerno, Oedipus, 2000. Michele Sovente, *L'uomo al naturale*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1978. Michele Sovente, *Per specula aenigmati*, Milano, Garzanti, 1990. Michele Sovente, *Cumae*, Venezia, Marsilio, 1998. Michele Sovente, *Bradisismo*, Milano, Garzanti, 2008. Patrizia Valduga, *Medicamenta [1982] e altri medicamenta*, Torino, Einaudi, 1989. Patrizia Valduga,

Corsia degli incurabili, Milano, Garzanti, 1996. Studi Andrea Afribo, Poesia contemporanea dal 1980 a oggi, Roma, Carocci, 2007. Giancarlo Alfano, Gabriele Frasca, in *Parola plurale*, pp. 365-90.

Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975. Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo*, Roma, Castelvecchi, 2004. Pierre Bourdieu, *Le regole del gioco*, Milano, Il Saggiatore, 2005. Andrea Cortellessa, *Io è un corpo*, in *Parola plurale*, pp. 33-51. Andrea Cortellessa, Patrizia Valduga, *ivi*, pp. 321-45. Gilles Deleuze, *Critica e clinica*, trad. it. di Alberto Panaro, Milano, Cortina, 1996. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* [1972], trad. it. di Alessandro Fontana, Torino Einaudi, 2002. Maurizio Ferraris, *Estetica razionale*, Milano, Cortina, 1997. Gabriele Frasca, *La lettera che muore*, Roma, Meltemi, 2005. Ernst Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* [1959], Torino, Einaudi, 1965. Niva Lorenzini, *Corporeità e/o stilizzazione. Nuovi modi del realismo*, in *Ead., La poesia. Tecniche di ascolto*, Lecce, Piero Manni, 2003, pp. 267-91. Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005. Tommaso Ottonieri, *La plastica della lingua*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000. Mario Perniola, *Il sex-appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 1994. Paolo Trama, *Animali e fantasmi della scrittura*, Roma, Salerno Editrice, 2007. Harald Weinrich, *Linguistica della menzogna*, in *Id., Metafora e menzogna*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 133-91. Andrea Zanzotto, *Gilles Deleuze e Félix Guattari "Rizoma"* [1978], in *Id., Scritti letterari*, vol. II, *Aure e disincanti del Novecento letterario*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, pp. 166-70. Andrea Zanzotto, *Vissuto poetico e corpo* [1980], in *Id., Le Poesie e Prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, saggi introduttivi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1249-51.