

PAESAGGI CON SPETTATORI: ARCHITETTURA E MAPPE PER IL NUOVO MONDO

Una panorama della poesia italiana di oggi rischia di essere, oltre che inevitabilmente vasto e – se costretto in poco spazio – fatalmente incompleto e approssimativo, una sorta di paradossale mappa di mappe, o «paesaggio di paesaggi», perché attorno a questa parola chiave ruota buona parte del fare poetico e delle relative esperienze estetiche. È una parola che tanti anni fa con i compagni di strada di «Versodove» scegliemmo come linea guida per il progetto di rivista e come linea poetica, ed è una parola che, di nuovo, mi è capitato di appuntarmi a un recente convegno sulla poesia di ricerca per tentare di descrivere il tratto comune di scritture che avevano come dimensione operativa quella di scenografie con figure (più comparse che attori), complesse proiezioni architettoniche giocate tra le coordinate spaziali e quella della memoria; scritture che quindi, nella pratica, tendevano alla misura del poemetto più o meno lungo o a un andamento comunque poematico, mostrando a livello formale un orientamento alla descrizione e una tendenza alla reiterazione, all'accumulo, all'espansione attraverso uno sguardo inclusivo e metonimico, nonché la propensione a una soggettività magari non negata, ma resa neutra, ricettiva.

Significativamente questo «orientamento al paesaggio», sempre più delineato negli ultimi venti anni, è stato da poco rilevato con precisione anche Andrea Inglese, su *Alfabeta 32* (*Per una poesia irricognoscibile*, poi ripreso in *Nazione Indiana*), allorché parla di uno specializzarsi di certe scritture poetiche nella «configurazione di *paesaggi* più o meno disastriati e discontinui», formati da flussi testuali residuali e inerti, «che tendono a fondersi con l'inesauribile e insignificante materialità del mondo», privilegiando «nella costruzione del paesaggio tutto ciò che *non è umano*, viaggiando attraverso salti di scala che oscillano tra il micro e il macro, e discontinuità temporali che giustappongono cronologie individuali e collettive, di specie e planetarie». Senza con ciò voler appunto proporre un «azzeramento del soggetto», poiché a questo resta il compito di comporre, provvisoriamente, il paesaggio in cui è incluso: «è una sorta di agente rivelatore, che con cura lascia emergere quanto le narrazioni individuali e collettive della società attuale lasciano nell'ombra, sorta di universo residuale, estraneo ai piani ordinari di soddisfacimento o sfruttamento dell'esistente».

Cosa significa, dunque, tale orientamento? Soprattutto, direi, l'attenzione a una modalità di rappresentazione orizzontale, che dà grande rilievo agli oggetti, e una riduzione dell'aspetto simbolico/metaforico a favore dell'espansione metonimica. Se dunque si può parlare di una «poetica degli oggetti», va subito precisato che ciò non va inteso nel senso di un realismo *tout-cout*, poiché è proprio anche rispetto al dato stesso che entra in gioco il rapporto metonimico: ed è lo stesso rapporto che, per il primitivo, il dente animale intrattiene rispetto all'animale intero, o, in un percorso di riconoscimento intuitivo delle forme, che la macchia sul muro nella pittura rupestre stabilisce rispetto all'esperienza dell'animale. Similmente ora, tornando al materiale linguistico, avviene in esso la ricerca e il riconoscimento d'immagini che rimandino a esperienze del mondo, secondo quella che è in sostanza la logica della mappa: sintomo, questo, della necessità di risemantizzare il mondo, esattamente come avveniva nella ricerca di contiguità dell'arte primitiva all'interno di quella che, con Uexküll, chiamerei la «bolla percettiva» dell'essere umano.

Queste mappe, nella poesia contemporanea, si costituiscono ancora una volta non a partire da sondaggi su reperti preziosi e su «vedute» selettive e qualitativamente speciali, ma al contrario proprio dall'equivalente di denti e frammenti di osso o macchie sulle pareti, ossia da materiali eterogenei e anche «poveri»: dai detriti linguistici generati dalle frizioni dei metalinguaggi e delle grandi narrazioni (la storia, il discorso ininterrotto del consumo-produzione capitalistico) sulle individualità, dalla sovraesposizione al caos multimediale e dal suo riverbero sui magmi dell'interiorità psichica, fino alle sabbie incoerenti e al pulviscolo in cui è disgregata la comunicazione letteraria e quotidiana, ricompattate però al fine di formare un solido terreno d'incontro. Ed è proprio l'assemblaggio, il collegamento a restituire a questi materiali degradati la capacità di essere strumenti semiotici e conoscitivi.

Una ventina di anni fa uno dei portati del Gruppo 93, fortemente rivendicato per esempio da Lello Voce in un'intervista rilasciata a «Versodove», fu l'aver compiuto il passaggio – decisivo – dalla tecnica del *collage* avanguardistico e neovanguardistico a un più sofisticato *montaggio*. Non è il luogo questo per discutere della verità storica di tale affermazione: la prendo per buona, per osservare poi come a oggi siano stati compiuti significativi passi avanti in questa direzione, e come si sia proceduto coinvolgendo (rispetto all'intertestualità tradizionale) una più accentuata intermedialità. Lo testimoniano da un lato il recupero di materiali «eterodossi», come i reperti giornalistici del *Coffee-table book* di Broggi, o addirittura desunti da altre arti e ricondotti a dimensione testuale (Guatteri, Renda, Marzaioli), ma dall'altro, soprattutto, l'assunzione, l'appropriazione delle tecniche di costruzione di altre discipline adattate all'assemblaggio del testo, intuizione che consente di sviluppare inedite modalità di narrazione o esposizione.

Né soluzioni di questo tipo si trovano solo in chi sceglie un esplicito percorso di ricerca militante o sperimentale, poiché ritorna in varie misure anche nelle più disparate esperienze di scrittura, le migliori delle quali si distinguono proprio per un «eclettismo» a mio avviso tanto più necessario quanto più la pressione della sfera comunicativa circostante tende a essere etichettante ed esclusiva. Ad esempio D'Agostino, con i *Versi dell'abitare* e i *Canti di un luogo abbandonato*, parte dal monologo teatrale, rivelando già a livello di approccio una contaminazione mediale. Ma la presenza di un'organizzazione complessa della spazialità convoca immediatamente altri scenari e così nei *Canti* per esempio emerge una struttura compositiva chiaramente ispirata a soluzioni musicali, non già per il richiamo a una tradizione melica: anzi, la lirica monodica cui di solito fa riferimento la tradizione è qui riversata in un'orchestrazione sinfonica, dove i temi accennati vengono man mano sviluppati in un'espansione testuale che si sviluppa a partire dallo stesso andamento prosodico, dall'estendersi dei versi col progredire del poema. E questa dinamica è sottolineata in parallelo, nelle pagine che affrontano il testo, da un motivo grafico (dove abbiamo al contrario l'ampliarsi del bianco sulla pagina). Abbiamo la mappa, sì, del «nuovo mondo», che al tempo stesso però ne è anche la sinfonia: e in questo modo anche una sorta di racconto... Anticipo così uno dei temi fondamentali della mia breve carrellata: la descrizione può avere anche una capacità di racconto, benché peculiare, ed è ciò che caratterizza esperimenti poematici come quello appena visto, o come quelli di Renda, Riviello o anche Ostuni, o il peculiare «raccontare metrico» epico-parodico di Scaramuccia e Simonelli, che alle risorse della tradizione associa melismi, *refrain* e strutture strofiche molto *pop*.

Un dato che ha forse qualche valenza statistica è il grande numero di poetesse che, uscite dalle riserve della «poesia di genere», caratterizzano con scritture pienamente convincenti questa tendenza poematica: di nuovo, possono essere diverse le dosi di epos, impegno, sperimentalismo a livello individuale, ma tutte si distinguono comunque per una forte capacità di «presa sul reale», anche attraverso immagini semplici e metriche fratte, come nel caso di Canaroli (*Femminimondo*, ma anche *Animalier*), partendo dalla lacerazione del tessuto linguistico quotidiano, colta nella misura dell'oltraggio, della ferita della violenza di genere. Ed è la stessa Canaroli a richiamare al proposito la semplicità proprio dello stilema primitivo, suggerendo che la poesia possa essere come la figura nella grotta di Lascaux. Punto di partenza sono anche in questo caso materiali poveri: il trafiletto di giornale, in cui la tragedia è ridotta a cronaca, permette di confrontarsi con lo strato *pop* del nostro essere raccontati (come fanno anche, a modo loro, Fianco e Davoglio), mai con autocompiacimento *pulp*, piuttosto, puntando alla materialità corporea, con il piacere masochista quindi di staccare, grattando, le croste della ferita, di riaprirla ancora: una poetica quindi, più che dello scavo, dello «scrosto», come la chiama l'autrice. È una sperimentazione particolare, estranea forse a percorsi consolidati, a «linee» e «scuole» riconosciute, ma estremamente interessante e a mio avviso significativa, perché miscela una lingua bassa, zeppa di colloquialismi, regionalismi e voci dialettali, quindi popolare e volgare fino alla povertà, declinata sulle serie più umili e basse della corporeità nei suoi aspetti materiali; questa lingua viene tuttavia disposta secondo lo stilema del versicolo ungarettiano (all'occhio, almeno, perché la tramatura ritmica è ben più complessa, e la brevità non è mai autocompiaciuta, ma tende ad allungarsi con continue impulsioni a esplodere),

ossia quello stilema ascritto dal Novecento a «iperlirico», quale oggi è largamente usato dalla poesia cosiddetta «irriflessa», ma che in questo suo impiego particolare risulta totalmente straniato. Tanto più che lo sguardo si rivolge appunto in maniera «realistica» alla cronaca, ai traumi del corpo sociale e individuale. Se si ricollega questa formula alla suddetta dichiarazione di poetica, non può che tornare alla mente il dantesco «ma nondimen, rimossa ogni menzogna, / tutta tua vision fa manifesta; / e lascia pur grattar dov'è la rogna»: quindi un rimando alto alla linea più antipetrarchesca e antilirica della tradizione. «Padre» Dante è declinato al femminile, in un modo radicalmente diverso però rispetto, ad esempio, a Rosaria lo Russo, senza cioè citazione formale, imitazione (non c'è la terzina di endecasillabi, per intenderci, né alcun segno di trecentismo), ma piuttosto riprendendo appunto come metodologia di costruzione la continiana «funzione Dante», nel senso di: sguardo rivolto alla materialità, uso delle strutture del «poetico» a propria disposizione in chiave straniante (replicando l'attrito dantesco con la teoria dei generi coeva), precisa strategia di intervento sulle prassi comunicative e attenzione al corpo sociale (rilevante è soprattutto, in clima di dibattito su postmodernismo e *new realism*, il coesistere di una posizione antiautoritaria sul linguaggio – è una poesia fortemente antipoetica, oltre che antilirica – e di una forte assertività dell'enunciato, che appunto si orienta all'esplicito impegno civile).

Trovo questa ripresa della «funzione Dante» esemplificativa di come oggi, in un modo o nell'altro, la poesia italiana, agendo su quello che fra l'altro dovrebbe essere sempre il suo cardine centrale, lo *stile* (benché il Novecento, da Ungaretti in poi, abbia teso a nascondere), ponga l'accento sulle tecniche e sul valore della costruzione e formalizzazione, dimostrando quanto sia necessario, in un'epoca detta infatti «della complessità», accanto alle risorse tradizionali mettere in campo molte altre, e non solo dall'ambito letterario: dall'arrangiamento all'orchestrazione musicale, con allusioni o con la realizzazione diretta di narrazioni musicali nello stile dei *concept album* (gli esempi più evidenti in Schiavone, Padua, Orecchini), dalla messa in scena (abbondano oggi i riferimenti a teatro, cinema, sceneggiatura: Cava, Marmo, Morresi) fino alla costruzione e sviluppo di intrecci (o simulazioni) e polifonie che apparterebbero alla sfera del romanzo (di vario genere: ma *in primis* le sperimentazioni di tipo prosastico, fino al *sought text*, ma anche, nell'ultimissimo Frasca di *Rimi*, le proiezioni del sé nei quaranta diversi tipi di *io* lirico che sviluppano la narrazione, uno per ogni singola composizione). E tutto questo, come si diceva, non necessariamente in maniera selettiva, esclusiva, ma con una vocazione eclettica (come nella *Divisione della gioia* di Testa, dove cooperano le strategie dei Joy Division, quindi la stratigrafia situazionista di dimensioni metropolitano-industriali, e le soluzioni compositive di Hopper): al punto di coinvolgere in questa dinamica – appunto *architetonica* – anche le forme chiuse, le quali entrano (il caso più eclatante è la versificazione) in questa logica di costruzione e quindi non si fermano all'autocompiacimento esibitivo, ma tendono a un superamento, un travalicamento di loro stesse. L'esempio più evidente è dato dalla frequenza dell'endecasillabo, a volte mescolato al settenario (o in strutture più complesse) spesso dissimulato per iscrizione in dinamiche prosodiche e di sviluppo del testo più ampie, non necessariamente versuali (Ostuni, Soggi, Morresi, Davoglio), a volte per scelta precisa a volte per affioramento inconsapevole, altrettanto significativo. Personalmente, tendo a dare molta importanza alla metrica, al ritmo, al battito, a partire, come da tempo suggerisce Gabriele Frasca, dall'onnipresente sottofondo aurale (*soundtrack* e *soundscape* quotidiano) che costituisce una delle più rilevanti esperienze condivise, e perciò rappresenta una primaria benché più o meno inconsapevole tecnica di agglutinazione, di costruzione, di orchestrazione e di architettura.

Questa ricchezza di risorse (che Giovenale ha chiamato la «raggiera degli stili»), ottenuta mediante l'integrazione di codici diversi, indica quale importanza sia data alla *costruzione*, più ancora che al *progetto* (perché molto diverso e vario è il ruolo che i singoli scriventi assegnano alla poetica). Alla teoresi astratta, anche perché sono assenti grandi narrazioni di sfondo alle quali fare riferimento, si preferisce la verifica *in re*. Il *costruire* rimanda alla centralità dell'atto pratico, della *poiesis*, ma inevitabilmente coinvolge il ricorso a una logica di strutturazione complessa: un effetto di ri-produzione (simulazione) della complessità del reale, che al tempo stesso esibisce la propria natura sussidiaria, la propria artificiosità, e non punta a saturare i sensi con l'illusione di potersi

sostituire a esso, né si crogiola nemmeno nell'autocompiacimento testuale (come accadeva nel cosiddetto postmodernismo «neobarocco»). È qualcosa di freddo e povero, rispetto al surriscaldamento *hot* postmodernista, direi di *funzionale*. A Rieti sono stati citati al proposito esempi sempre tratti dall'intermedialità: Socci ha richiamato brillantemente il teatro povero di Grotowski e il dogma di Von Trier; nel commentare la scrittura di Riviello ho fatto riferimento all'*anti-corpo* (che è anche *contro-figura*) come demistificazione del feticismo degli oggetti, mentre Cava ha proposto situazioni sceniche finalizzate alla sistematica eliminazione del pathos. Per non parlare poi di quelle procedure di costruzione testuale che depotenziano sistematicamente l'enunciazione autoriale e quindi ogni narcisismo, richiedendo l'intervento del lettore per il riempimento semantico (Zaffarano, Giovenale) o della poesia «ikea» di Annovi.

Secondo me, quindi, la poesia si propone oggi all'insegna di una strutturazione «forte» che al tempo stesso si palesa consapevolmente precaria e provvisoria: non tanto «debole», quanto piuttosto conscia della difficoltà del suo darsi e della difficoltà di rappresentare. A esemplificare di questa situazione Pugno ha fatto chiamato in causa, in modo per me molto efficace, la meccanica quantistica e la sua ambivalenza rispetto alla dinamica lineare di quella classica. La fluttuazione obbliga a una costante verifica, volta per volta, *in re*: verifica che si appoggia al bisogno di un intervento del lettore sia per il completamento semantico, come si è detto, sia per l'adempimento di spunti di narratività potenziale (Renda, Cava). E da questo punto di vista mi pare particolarmente esemplare l'opera di Nadiani (quasi condensata per epitome nell'ultimo *Il brusio delle cose*), che propone davvero *quanti* di poesia fluttuanti fra lingua, lingue altre e dialetto, fra poesia e prosa, fra teatro e musica: mai «minimali» però, anzi tendenti sempre, grazie a una sommatoria degli stili che spazia dall'arrangiamento alla sceneggiatura, dai modi del romanzesco a quelli poetici (fino all'*haiku* e alle retoriche intraverbali) in un grande *metissage* che racconta di un orizzonte in cui stanno accanto l'«invenzione della tradizione» e Photoshop.

È questo a modificare la posizione del soggetto, che entra in tale logica di costruzione fortemente relativizzato, come uno degli elementi della costruzione stessa e non il centro regolatore, aprendosi quindi alla possibilità di occupare posizioni diverse, oblique e ironiche (fino a bachtiniani rovesciamenti comici), o alla sua iscrizione entro dinamiche testuali più ampie, come nel romanzo (alla maniera appunto già ricordata di Frasca): si delinea quindi in modo polifunzionale e richiede a propria volta il riempimento dell'*io* del lettore, include il *tu*, il *noi*. La stessa propensione alla registrazione di voci che si trova in moltissimi (Morresi, che le mette in scena con didascalia, Annovi, che le drammatizza, Policastro, come parte di un'intertestualità allargata) lo sottolinea, come anche l'inclinare della descrizione verso il racconto di altri *io*, o *noi*, nelle «storie» (plurali) di Renda e Fusco. Non le chiamo volutamente «epica» per evitare ciò che da un lato è già stato logorato come etichetta commerciale e che dall'altro lato potrebbe dare luogo a equivoci. Giacché l'ampliamento alla pluralità del soggetto avviene non come passaggio a una comunità cui si cerca di dare voce, ma dilatandolo nel fascio di relazioni da cui è composto: per esempio mediante le già citate *controfigure*, le comparse senza volto. A essere provvisoria è infatti proprio la comunità (ciò che un tempo costituiva l'orizzonte del testo, come condizione di condivisione), ed è questa che il costruirsi del testo tenta di costruire, nello spazio del proprio possibile ascolto, insieme ovviamente alle condizioni e regole stesse del proprio ascolto.

Laddove dunque il discorso capitalista nega spazio pubblico al fatto letterario – non costituendo esso, se non in minima misura e solo per alcuni tratti (quelli destinato al consumo), valore economico – rimuovendolo o confinandolo ai margini del visibile sociale, questo è chiamato a riconfigurare il proprio spazio, ridefinire l'utilità della propria prassi, ricostruire la comunità su un altro piano, con altri mezzi: anche in termini di provvisorietà e aleatorietà, adattandosi cioè ai linguaggi effimeri della nostra condivisione quotidiana. Si può richiamare al proposito quanto scrisse qualche tempo fa Cortellessa attorno a un testo di Ottonieri: la specificità di queste scritture è quella di costruire una *narrazione-territorio*, attraverso la quale cioè il linguaggio non si limita a tentare di descrivere il reale, ma lo inventa, lo ricostruisce sul piano virtuale di una *simulazione* che «strania e, insieme, misteriosamente convalida» la realtà. E quindi tenta a suo modo una «presa» su

questa realtà. Alla base di questo atteggiamento, quindi, è sempre un tentativo di leggere il mondo, in continuità con ciò che è stato proprio del modernismo, ma a condizioni e con categorie diverse. E sempre a esso è ricollegabile l'abbondanza della dimensione spaziale (le case e stanze di D'Agostino, Morresi, Marmo, Giovenale, Cava; i luoghi/paesaggi di Schiavone, Pugno e Davoglio), rispetto alla quale sono strumentali la stessa metrica, intesa (seguendo una suggestione di Rosselli che oggi pare destinata ad avere finalmente ascolto e fortuna) come mezzo per segmentare e definire spazi, nonché la descrizione, impiegata appunto come costruzione (o ri-costruzione: quindi come «mappa cognitiva» jamesoniana) di spazi. Non esercizio di variazioni alla Perec, insomma, ma prassi radicata in un bisogno: quello di luoghi potenzialmente *comuni*, nel senso di *comunicabili*, quindi luoghi praticabili e condivisibili. Si è parlato, a proposito di questa poesia di ricerca, di una «connettività compulsiva»: è proprio questo il senso del costruire, del montaggio o assemblaggio o arrangiamento, declinato in tutti i diversi modi che ho cercato di passare in rassegna, nonché dell'orientamento più metonimico che metaforico che da più parti ormai viene identificato come caratterizzante: la costruzione di territori non come zone di identità, ma di connettività e condivisione (Marzaioli).

Infine, come sembra ribadire la stessa attenzione di moltissimi degli autori citati alla lingua come fatto evolutivo dell'uomo, il linguaggio è una delle modalità dello «stare assieme» umano: fatto per nulla scontato in una società che riduce la comunicazione, secondo *clichés* persuasivo-sloganistici, a mera funzione iussiva... È evidente insomma come la cifra sperimentale comune in diverse misure a questi vari modi del «costruire» poetico non è mai assolutamente autoreferenziale: accetta certamente il confronto serrato, il corpo a corpo con la materia del proprio fare, quindi il conflitto con le forme (tanto della tradizione quanto della «controtradizione» delle avanguardie), ma non si esaurisce mai in una metapoesia, ossia una poesia che riflette unicamente su di sé, sulle circostanze del proprio darsi, ma al contrario tenta attraverso l'enunciazione di arrivare a una presa di contatto con questo proprio orizzonte temporale. Evitando di introdurre un concetto complesso come quello di *reale*, che obbligherebbe a una digressione troppo lunga per queste pagine, mi limito a sottolineare che la capacità più scottante di questo tipo di poesia è saper declinare una ricerca sperimentale, al di là delle dinamiche del testo, in uno strumento per parlare nella e della contemporaneità, a usare il testo come chiave per stabilire un dialogo con il lettore sui temi e sulle risorse dell'ambiente in cui sono immersi entrambi gli interlocutori: in particolare sulla scabrosità di una storia che si fatica a percepire come tale (sommersa com'è dall'incoerenza del *massage* mediale). Ben lungi quindi dal restare dentro il mestiere letterario, queste scritture possono forse restituire a un'intera generazione (o forse più d'una, ormai), costretta a sentirsi raccontata da altri, il diritto alla memoria, allo sguardo, alla parola.

Vincenzo Bagnoli

[Questo testo riprende, ampliandolo e rielaborandolo, il mio intervento al dibattito conclusivo di *Poesia 13* (Rieti, 19 maggio 2013).]