

Expanded Poetry: Otto Iconopoemi 2006–2018¹

Andrea Cortellessa

In un intervento recente ha detto Nanni Balestrini: “All’inizio degli anni ’60 scrivevo poesie in cui facevo un uso abbondante di citazioni, anche di titoli di giornali, e mi è venuto così spontaneo di ritagliarli, combinarli, incollarli su dei grandi fogli. Un’operazione che mi permetteva di uscire dalla soffocante pagina del libro, non a caso chiamata gabbia, con la sua banale linearità tipografica che permette un’unica direzione di lettura.”² Come sempre nel suo percorso, dunque, la *liberazione delle parole è figura di un’altra liberazione*. E non è un caso che uno come lui abbia affiancato sin dall’inizio di questo suo percorso, all’attività di poeta e scrittore “lineare,” quella di poeta visivo—coi *Cronogrammi* inclusi nella prima raccolta organica, *Come si agisce* del ’63—finendo per farsi, in misura sempre più convinta a partire dagli anni Novanta, anche artista visivo a pieno titolo.³ Né è un caso che l’ultima sua raccolta, *Caosmogonia* del 2010—che ha dato di recente il titolo al terzo volume dei suoi *Opera omnia* poetici—abbia al centro tre grandi omaggi a maestri di altre discipline come Francis Bacon, John Cage e Jean-Luc Godard.⁴ In verità tutto il suo percorso di scrittore si lascia leggere secondo modalità intersemiotiche mutate nel tempo, com’è ovvio che sia in sessant’anni di attività, ma sempre improntate a criteri di “apertura” ed “espansione.” Sicché davvero lo si può definire, come ha fatto Tommaso Ottonieri, un “artista totale della parola.”⁵

In Italia è infatti precisamente a partire dalla generazione dei *Novissimi*, cioè quella che si affaccia sulla scena a cavallo del 1960 (con Cage, appunto, essenziale anello di collegamento fra le avanguardie delle due metà del Novecento) che si può parlare di un’*expanded poetry*, come mi piace dire parafrasando il titolo celebre di un’opera seminale dei *visual studies* che risale al 1970,

¹ Si propone qui la relazione tenuta al convegno *Concreta 1*, tenuta all’Accademia d’Ungheria in Palazzo Falconieri, a Roma, il 2 maggio 2018. Sin dal titolo, il presente contributo s’intende organicamente collegato a due altri: il primo, pubblicato appunto come “Expanded Poetry,” è l’introduzione a Nanni Balestrini, *Caosmogonia e altro. Poesie complete volume terzo (1990–2017)* (Roma: DeriveApprodi, 2018), 5–32; il secondo è un’analisi comparata dell’icono-poemetto *Blackout*, pubblicato da Balestrini nel 1980 da Feltrinelli, e della *Divina Mimesis* di Pier Paolo Pasolini, pubblicata nel 1975 da Einaudi (presentata al seminario *Poesia degli anni 2000: modelli, forme, contaminazioni*, tenutosi a cura di Roberto Antonelli e Luigi Severi alla Fondazione Primoli di Roma il 25 maggio 2018, e come lezione al Dottorato in Visual and Media Studies dello IULM di Milano il marzo precedente).

² Nanni Balestrini, “Notizia,” in *Qualcosapertutti. Collage degli anni ’60*, prefazione di Bruno Corà (Genova: Il Canneto, 2010), 13.

³ Per esempio nella serie *I maestri del colore* del 1964, mixando e ricombinando com’è suo costume, anziché parole della *doxa* mediatica, immagini di repertorio della storia dell’arte (procedimento ripreso nel lavoro recente *La Tempesta Perfetta*, ispirato a Giorgione e presentato alla galleria Michela Rizzo di Venezia nel 2015 e, a cura di Achille Bonito Oliva, al MACRO di Roma nel 2017). Rinvio al mio “Il senso appeso. Balestrini, poesie che si vedono,” postfazione al primo volume delle sue *Poesie complete, Come si agisce e altri procedimenti* (Roma: DeriveApprodi, 2015), 447–71.

⁴ Cfr. Nanni Balestrini, *Tre studi per un ritratto di F.B., Empty Cage, Fino all’ultimo*, in *Caosmogonia* [2010]; ora in *Caosmogonia e altro*, 277–93.

⁵ Tommaso Ottonieri, “IV Tempi per Nanni,” in *Materiali immagini parole per Nanni Balestrini*, numero monografico a cura di Pier Luigi Ferro, *Resine XXXI* (2013): 132–133 poi nell’“Antologia della critica” del secondo volume delle *Poesie complete: Le avventure della signorina Richmond e Blackout*, introduzione di Cecilia Bello Minciocchi (Roma: DeriveApprodi, 2016), 494–5.

Expanded Cinema di Gene Youngblood.⁶ Secondo lo studioso il cinema era ormai “espanso,” già negli anni Sessanta, non solo in quanto sul suo *corpus* iconico s’innestavano, ormai da decenni, tutte le nuove tecnologie che in un modo o nell’altro fanno ricorso alle immagini in movimento; ma per l’intima connessione che il suo linguaggio ha sempre operato fra le arti dell’immagine, del suono e della parola. Di queste tradizioni il cinema si è nutrito e, al tempo stesso, in esse si è *espanso*: sia per la sintassi che dal suo linguaggio è stata mutuata nelle altre arti (basti pensare a come il principio del *montaggio* abbia informato di sé la letteratura del Novecento),⁷ sia per le immagini, in senso lato, che alle altre arti ha ceduto. Prima di me—commentando un episodio chiave del suo lavoro con le immagini, il “film multiplo” *Tristanoil*, realizzato nel 2012 per *documenta (13)* in collaborazione col videoartista Giacomo Verde e l’informatico Vittorio Pellegrineschi—ha già mutuato a proposito di Balestrini la medesima formula critica Gian Maria Annovi, che ha parlato al riguardo di “epica espansa.”⁸

In termini più generali, una *poesia espansa* è quella che, anziché barricarsi nelle sue stanze separate, al chiuso ovattato della sempiterna cameretta, esce a nutrirsi di altri immaginari, altri concetti, altre tradizioni; e, al contempo, estende i propri confini nei territori dell’immagine, della *performance*, dell’installazione. Per esempio nelle forme oggi definite *iconotestuali*: ibridazioni che ci mostrano come immagine e scrittura non debbano per forza ridursi l’una a illustrazione, o didascalia, dell’altra: ma possano concorrere a produrre *senso* secondo un *principio di insubordinazione*.⁹

Dalla fine degli anni Ottanta¹⁰ è con questo termine, “iconotesto,” che è invalso designare—di recente anche nella letteratura critica del nostro paese¹¹—una classe di opere nelle quali “sono compresenti testi e immagini,” come nella tradizione del libro illustrato che caratterizza la

⁶ Cfr. Gene Youngblood, *Expanded Cinema* [1970], edizione italiana a cura di Pier Luigi Capucci e Simonetta Fadda, con un glossario di Francesco Monico (Bologna: CLUEB, 2013).

⁷ Vari gli interventi in tal senso di Edoardo Sanguineti: si veda per esempio “Il secolo del montaggio,” in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, atti del convegno di Venezia, 13–15 aprile 2002, a cura di Marco A. Bazzocchi e Fausto Curi (Bologna: Pendragon, 2003), 251–7. Si veda ora *Linee di montaggio*, recente numero monografico a cura di Stefano Chiodi e Daniele Giglioli de *il verri* LXII/68 (ottobre 2018). Nello stesso numero, alle pp. 81–109, è contenuto fra gli altri materiali un mio contributo, in questa chiave, sull’architetto primo dell’iconotesto fotografico, il romanzo pubblicato nel 1892 dal poeta belga Georges Rodenbach: *Bruges-la-Morte, o della città-montaggio*.

⁸ Il film viene generato da un software che ricombina all’infinito, suddividendoli in capitoli della durata di dieci minuti, oltre centocinquanta spezzoni televisivi; e si ricollega sin dal titolo al “romanzo multiplo” *Tristano*, prima opera narrativa di Balestrini pubblicata nel 1966: cfr. Gian Maria Annovi, “Verso un’epica espansa: *Tristanoil* di Nanni Balestrini,” *il verri* LVIII/54 (febbraio 2014): 131–9. Anche il *Tristano* romanzesco è stato nel frattempo riscritto, nel 2007, da Balestrini in forma analogamente stocastica, sempre coll’ausilio dei più aggiornati *paraphernalia* informatici e tipografici. Si vedano i contributi raccolti in *Attività combinatorie*, atti del convegno di Venezia del 16–17 maggio 2008, numero monografico a cura di Paolo Fabbri, *il verri* LII/38 (settembre 2008).

⁹ Rinvio a “Tennis neurale. Tra letteratura e fotografia,” in *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850–2000*, catalogo della mostra a cura di Maria Vittoria Marini Clarelli e Maria Antonella Fusco, Roma, Galleria nazionale d’arte moderna e contemporanea, 21 dicembre 2011–4 marzo 2012 (Milano: Electa, 2011), 34–59.

¹⁰ Secondo una tradizione inaugurata da Michael Nehrlich e proseguita da Alain Montandon in Francia [cfr. *Iconotextes*, atti del convegno di Clermont-Ferrand, 17–19 marzo 1988, a cura di Alain Montandon (Paris: Ophrys, 1990)] e da Peter Wagner negli Stati Uniti [cfr. il suo studio *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution* (London: Reaktion Books, 1995) e *Icons-texts-iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, a cura dello stesso Wagner (Berlin-New York: de Gruyter, 1996)]. Ricostruisce utilmente il dibattito Michele Vangi, *Letteratura e fotografia. Roland Barthes-Rolf Dieter Brinkmann-Julio Cortázar-W.G. Sebald* (Pasian di Prato: Campanotto, 2005), 274–5.

¹¹ Cfr. Michele Cometa, “Forme e retoriche dell’iconotesto letterario,” in *Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Roberta Cogliatore, (Macerata: Quodlibet, 2016), 69–115.

stampa a caratteri mobili sin dai suoi albori, ma senza il “ruolo subordinato di un codice all’altro: l’immagine non è illustrazione che commenta il testo, il testo non è didascalia che spiega l’immagine.”¹² Nell’iconotesto si riscontra “un complesso rapporto d’interdipendenza,” ma non nella modalità della “‘fusione’ dei due sistemi semiotici” (37). Al contrario vi è esaltata ed evidenziata la loro *differenza* nelle modalità del conflitto, dell’interferenza e della dissonanza: che—come insegna W. J. T. Mitchell—mette in campo sulla scena della pagina quello che è, spesso, un vero e proprio conflitto.¹³ Nella tradizione delle avanguardie si pensi a due opere esemplari, ancorché fra loro assai distanti, come *Nadja* di André Breton (1928), e *L’ABC della guerra* di Bertolt Brecht (1955).

Questa produzione si può ricondurre alla grande tradizione dei libri “illustrati” (e per esempio si potrà sottolineare, nel romanzo “convulsivo” di Breton, una ripresa della teoria manieristica degli emblemi e delle “immagini agenti”);¹⁴ ma rispetto a quella segna altresì una decisiva soluzione di continuità: proprio per l’*insubordinazione* fra i due codici impiegati insieme. Restata a lungo carsica e minore, la tradizione iconotestuale è riemersa in piena luce nella letteratura degli anni Novanta grazie all’opera straordinaria di W. G. Sebald, che quella tradizione riassume con mirabile sottigliezza: da *Vertigini* (1990) ad *Austerlitz* (2001) forse non c’è *corpus* letterario che così rapidamente e capillarmente, a livello mondiale, si sia imposto a modello di una e ormai più generazioni di autori. Esercitando al contempo, si capisce, uno stimolo decisivo all’apertura del campo di ricerche in cui s’inserisce, buon ultimo, questo mio contributo.

Se torniamo alla scena italiana, e risaliamo a un’altezza ben precedente al successo di Sebald, un vero e proprio “architetto”¹⁵ sarà dato considerare proprio un’opera di Balestrini—quello che a mio modo di vedere è anche il suo assoluto capolavoro, *Blackout* del 1980—come episodio, di questa tradizione, da noi pionieristico e insieme verticale.¹⁶ Quello che fa *Blackout* è “forzare” non solo il linguaggio della poesia a uscire da se stesso per accedere al territorio

¹² Michele Vangi, *Letteratura e fotografia*, 36.

¹³ Nell’interpretazione del nesso parola-immagine, all’interno di una bibliografia ormai sconfinata, seguo appunto la lezione di William J.T. Mitchell, nei testi degli anni Novanta e seguenti confluiti in *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Valeria Cammarata (Milano: Cortina, 2017). Una prima edizione di questa silloge, curata dal solo Cometa, era già apparsa in Italia col medesimo titolo presso l’editore duepunti di Palermo nel 2008.

¹⁴ Rinvio per il momento a “*Bruges-la-Morte, Nadja, Vertigo*. Psicologia di tre città,” in *Dal nulla al sogno. Dada e Surrealismo dalla Collezione del Museo Boijmans Van Beuningen*, catalogo della mostra di Alba, Fondazione Ferrero, dal 27 ottobre 2018 al 28 febbraio 2019, a cura di Marco Vallora (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2018), 334–43.

¹⁵ Mi riferisco alla nozione introdotta da Gérard Genette in *Introduzione all’architetto* [1980], tr. di Armando Marchi (Parma: Pratiche, 1981). La nozione viene poi ulteriormente discussa e sviluppata, dallo stesso Genette, nel suo saggio forse in assoluto più importante e influente, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [1982], tr. Raffaella Novità (Torino: Einaudi, 1997).

¹⁶ Pubblicato da Feltrinelli nel 1980 come secondo numero della collana “Scritture letture,” *Blackout* è stato ripubblicato due volte dall’editore romano DeriveApprodi: nel 2001 insieme a *La violenza illustrata*, del 1976 (con una “Guida alla lettura” di Gian Paolo Renello) e nel 2009 insieme a *Ipocalisse* e all’altro lavoro verbovisivo *Vivere a Milano*, del 1976 (in collaborazione col fotografo Aldo Bonasia). Un altro lavoro verbovisivo del 1972, *Non capiterà mai più*, era accompagnato da dodici *Cronogrammi* dello stesso Balestrini ed era stato pubblicato per la prima volta nel 2008 in *Sconnessioni*, antologia personale curata da Gualberto Alvino per l’editore Fermenti di Roma), prima di confluire nel secondo volume delle *Poesie complete: Le avventure della signorina Richmond e Blackout*, 320–85 (in questo stesso volume, alle pp. 11–24, figura *Non capiterà mai più*, e alle pp. 307–19 *Vivere a Milano*, senza però le foto di Bonasia; rinvio per tutto questo al mio “Nanni Balestrini, l’opera al nero—e a colori,” in *doppiozero* (11 febbraio 2017), <http://www.doppiozero.com/materiali/nanni-balestrini-lopera-al-nero-e-colori> (ultimo accesso 8 Febbraio 2019)

dell'immagine, ma anche—come, più in generale, l'intera opera del suo autore successiva al '68—quello della letteratura a farsi storiografia del presente; o, altrimenti detto—come la critica recente ha ripetuto tante volte, da ultimo con Daniele Giglioli,¹⁷—epica (Fig. 1).

Nella generazione più recente di quella che è invalso definire *poesia di ricerca*, questa tensione alla narratività—in senso molto lato e anzi *espanso*, è il caso di dire—è compresente alla ricerca iconotestuale. Si può anzi forse sostenere, come proverò a fare nelle pagine seguenti, che i due vettori di ricerca si intersechino in quanto dipendano l'uno dall'altro. L'interazione di parole e immagini, che altrove in molti casi di superficiale “insebbaldamento” si trovano associate in modo piatto (secondo quella modalità didascalica che nel gergo dei montatori televisivi viene



Fig. 1. Nanni Balestrini, *Blackout* (1980).

edizione della *Violenza illustrata* (Roma: DeriveApprodi, 2011), 2, 6–41. Cfr. Daniele Giglioli, “Balestrini, o dell’epica pura,” in *La ricerca infinita di Nanni Balestrini, il verri LXII/66* (febbraio 2018): 15–7. Sullo stesso numero de *il verri*, in un’intervista che gli ho fatto su *Vogliamo tutto* (il secondo suo romanzo, pubblicato nel 1971), Balestrini ha ricordato come il primo critico a parlare di “epica,” a proposito della sua produzione narrativa, sia stato Mario Spinella (in una recensione di *Vogliamo tutto* apparsa su *Rinascita* il 26 novembre 1971 e ora compresa in *Scritture dal secondo Novecento. Interventi su “Rinascita,”* a cura di Andrea Gialloretto (Novate Milanese: Prospero, 2018), 78-82, per aggiungere: “entra in scena quello che potremmo definire un personaggio collettivo, raccontato attraverso le sue azioni che sono in primo luogo azioni collettive, che lo accomunano a molti altri e non esprimono la sua specifica individualità, ma la condizione che lo accomuna agli altri. Anche quelle dell’epica propriamente detta sono storie di gruppi sociali dove a un certo punto tutti lottano insieme contro un nemico: la narrazione si focalizza non sulla soggettività ma sulle gesta. Rispetto alla destrutturazione totale di *Tristano*, in *Vogliamo tutto* c’è una storia e c’è un linguaggio che non è quello dell’autore [...] quella che è la vera voce dei protagonisti della storia acquista una sua forma grazie al mio mestiere di scrittore, o trascrittore se vuoi, il cui compito è quello di operare sul linguaggio. Con questa operazione intendevo trasformare il *cursus* della narrazione tradizionale.” Un altro riferimento al modo epico si può cogliere nell’ispirazione brechtiana di Balestrini (esplicita nel titolo della seconda raccolta poetica organica, *Ma noi facciamone un’altra* del 1968); al riguardo afferma oggi: “tutto il discorso di Brecht nasce nel periodo rivoluzionario del primo dopoguerra tedesco, dopo la Prima guerra mondiale, dal movimento che poi è stato soffocato. Anche in questo caso, secondo me Brecht non avrebbe potuto scrivere tutte le cose che ha scritto se intorno a lui non ci fosse stata una grande partecipazione collettiva, un grande afflato comune. Uno scrittore si trova in mezzo alla storia, esposto all’aria dei tempi, e a un certo punto può essere naturalmente spinto a parteciparvi. Non può inventarsi tutto dal nulla nella sua testa,” Andrea Cortellessa, “Balestrini Uno, Due e Tre: letteratura, politica, *Vogliamo tutto* (1972–2018),” *il verri LXII/66* (febbraio 2018): 27–8, 30.

definita *casa-casa, albero-albero*), e che invece in quelli che vorrei presentare rappresenta bene il *principio di insubordinazione* fra parola e immagine, è un fattore di *tensione ermeneutica* (proprio come nella tradizione Breton-Sebald) e, insieme, un fattore di *connettività macrotestuale*. In senso lato, dunque, gli iconotesti poetici —o, come vorrei definirli, gli *iconopoemi* contemporanei—sono sempre, altresì, dei testi anche-narrativi. Ma, di converso, è vero altresì il contrario: almeno se è vero che—come insiste a dire una delle più agguerrite studiose dell'iconotestualità, Liliane Louvel—è di natura intrinsecamente *ritmica* l'unione, in essa, di parole e immagini: “il testo sarà come ‘ritmato’ dall'apparizione dell'immagine [...] la quale, se isolata, lo può perturbare come una sincope occasionale; ma, se invece si produce con ricorsività, può imprimere il proprio ritmo al testo, come sovrapponendogli una griglia visuale, conferendogli un'armonia.”¹⁸

Sintomatico che un testo di Balestrini come *Blackout* si ponga a cavallo fra la sua produzione specificamente poetica e quella narrativa (dall'autore ascritta, come si è visto, all'epica). Così come è eloquente la matrice poetica del primo iconotesto narrativo della storia letteraria, che convenzionalmente si fa datare al 1892 di *Bruges-la-Morte*, primo romanzo del poeta simbolista belga Georges Rodenbach. Altrettanto lo è l'opera prima di Sebald, *Secondo natura*, pubblicata nel 1988, un testo in versi; ma questo poema naturalistico ed empedocleo, di matrice squisitamente romantica, è anche l'unico libro di Sebald che non includa neppure un'immagine. È solo con l'adesione alla tradizione iconotestuale che i suoi testi acquistano propriamente una dimensione narrativa (e, come diventa evidente nell'unico vero e proprio testo di *fiction* che è anche il suo testamento, *Austerlitz*, nonché nel libro “saggistico” *Luftkrieg und Literatur*, pubblicato in Italia col titolo *Storia naturale della distruzione*, anche storico-epica). Questa funzione, come dicevo, connota in misura diversa gli otto esempi iconopoetici, scelti dalla produzione italiana dell'ultimo decennio circa, che rapidamente passerò in rassegna in questo saggio.

Cominciamo coi due libri pubblicati, a distanza di dieci anni, da Sara Ventroni (nata a Roma nel 1974): *Nel Gasometro* del 2006 e *La sommersione* del 2016. Il primo¹⁹ è un ibrido testuale assai complesso, stratificatosi a lungo prima di prendere la forma definitiva che ha infine assunto, inaugurando insieme ad altri tre titoli una collana, *Fuoriformato*, che ideai nel 2005²⁰ proprio per dare spazio a testi che rifuggissero dai generi letterari tradizionalmente codificati, e che l'anno seguente iniziò le sue pubblicazioni presso l'editore Le Lettere di Firenze (per venire poi proseguita, dal 2012 sino a questo 2019, da L'orma editrice di Roma, per un totale di quarantuno titoli). Prima di essere un libro quello di Ventroni è stato per anni un canovaccio di letture, scene, azioni teatrali che venivano interpretate dalla stessa autrice. Infatti nel libro si trovano sezioni che sono veri e propri scenari, libretti per *performance*, per azioni e situazioni teatrali. Situazioni in cui non solo l'autrice ma anche altri vengono chiamati a interpretare, mettere in scena, praticare questa sua scrittura. Una di queste *performance* prevedeva che la struttura reticolare del gasometro (92 metri d'altezza) venisse scalata per appollaiarsi sulla sua sommità. E contemporaneamente alla pubblicazione del libro, in effetti, un artista-acrobata ha realizzato proprio questa *performance*. Al di là della spettacolarizzazione piuttosto esteriore e *glamour* che

¹⁸ Liliane Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002), 233 (traduzione mia).

¹⁹ Sara Ventroni, *Nel Gasometro*, nota di Elio Pagliarani, postfazione di Aldo Nove (Firenze: Le Lettere, 2006).

²⁰ Laboratorio e manifesto della collana iniziata l'anno seguente è *Il libro a venire*, numero monografico che curai per *il verri* XLIX/28 (maggio 2005).

ne è risultata,²¹ il suo gesto ha rappresentato un adempimento di quella che nelle intenzioni dell'autrice era un'allegoria del senso del libro: l'idea di installarsi su questa costruzione verbale, e anzi verbo-visivo-gestuale, per da questa postazione ulteriore, o postuma, contemplare il paesaggio storico del Novecento: “un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie,” come nella celebre visione di Benjamin.²² Una postazione che è poi il secolo in cui ci troviamo a vivere oggi (Fig. 2).



Fig. 2. *Luxometro* (8 settembre 2006).

Se il gasometro, icona urbana e residuo monumentale d'un paesaggio industriale da tempo dismesso che punteggia le grandi città d'Occidente, è un'allegoria che rievoca la storia gloriosa e terribile del Novecento più “pesantemente” moderno (il gas, certo, è pure lo strumento della Shoah), così lo sono i più evidenti riferimenti letterari e artistici di questo libro (dalla *Terra desolata* di Eliot al *Grande vetro* di Duchamp). Il titolo “locativo” del testo ci avverte pure della natura meta-testuale di un libro-progetto che racconta, anzitutto, il suo lento aggrumarsi e stratificarsi attraverso i materiali testuali nei quali, di volta in volta, s'è depositato: il poemetto eponimo, il racconto che ne è derivato, i disegni e i collage che sono all'inizio del percorso, infine un saggio col “sugo di tutta la storia.” Il Gasometro è dunque anzitutto il recipiente di questi materiali; e si dovrebbe dire anzi, in omaggio alla tradizione alchemica cui rinvia Duchamp, il suo *athanor*: dove tutti entrano, gli uni a contatto cogli altri, a temperatura di fusione (Fig. 3).

In apparenza più tradizionalmente ascrivibile al *format* canonico della “raccolta poetica” si presenta l'opera seconda di Sara Ventroni, *La sommersione*,²³ a sua volta giunta alle stampe dopo lunga elaborazione nel 2016, in un'altra collana da me diretta insieme a Maria Grazia Calandrone e Laura Pugno, “i domani” (giunta alla fine del 2018 al suo ventitreesimo titolo e tuttora in svolgimento). Resta il paesaggio in rovine, la *facies hypocratica* del moderno, come grande correlativo oggettivo di questa poesia; ma ora, senza mai indulgere a estasi ungarettiane, Ventroni affonda le mani nei fiumi d'Europa—a partire da quel Tevere sulle cui rive già si stagliava enigmatica la mole del Gasometro—nonché nelle ancora più tragiche acque del Mediterraneo di oggi.

²¹ In occasione della “Notte bianca” promossa allora dal Comune di Roma, l'8 settembre 2006, la compagnia Kitonb diretta da Angelo Bonello trasformò il Gasometro in *Luxometro* (descritto a p. 94 del libro di Ventroni) rivestendolo di undici chilometri di tubi luminosi di gomma: https://www.youtube.com/watch?v=hoqlCU_P6-k

²² “Ciò che noi chiamiamo il progresso, è *questa* bufera,” Walter Benjamin, *Sul concetto di storia* [1942], a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti (Torino: Einaudi, 1997), 37.

²³ Sara Ventroni, *La sommersione* (Torino: Aragno, 2016).

e picchetti, picchetti e sciopati. Ottennero runidi, nature di tempore-
mento runidi a spruzzate d'acqua su un pesce morto. I panti popolati
dalle runisi si spopolarono, lasciando quella terra maledetta ancora
più desolata.

Questi fatti epici e corali avvenivano altrove, non nella M.O.T.O.S.I.
fabbrica.

Ugale fa invece il destino delle care di zolfo.
Era stabilito dalle leggi di mercato, dai legami indissolubili della
chimica industriale, che dovessero arrestare il moto incessante di estrazione.
Chiusure gli impianti, serrare le entrate, mobilitare. Via veni. Si
chiude.



52

Ma come si fa a chiudere per sempre una cava, una miniera? Ci sono
dei buchi dentro la terra che non possono più essere tappati.

Fuori Roma, a nord, nella bassa Ferrara, sopra il lago di Bracciano
c'è un bosco che si estende fino ad Allumiere e ai monti della Tofa.
"Siamo in un deserto e volete lettere da noi?", aveva risposto Arribal
Caro in una missiva da Allumiere.

Ad Allumiere c'era l'allumiere.
Dentro il bosco di Maruziana c'era una cura di zolfo.

Da sempre quest'area soffriva di imbecillità di radioattività naturale, di
gas, di zellature, di caldare o caldare, distese irregolari, larghe spinate
interrotte solo da polle di fango bianco, un'ebollizione incessante dove
zampilla in moto perpetuo dalla notte dei tempi quell'acqua sulfurea
nessi solitare per i bagni di minerali domestici, di borse afflitte dalla
rogna o da altre malattie. La l'esalazione del gas è capace di uccidere le
vipere quando o maggio oscono dal lenigo, cariche di veleno. Muoiono
quasi all'istante perché il gas si esala debbasso. Così muoiono anche le
volpi, i ricci ed altri animali che hanno il muso vicino alla terra: una
superficie di cretti grandi e minuscoli, fori sulla crosta di fango disidratato,
perennemente sibilanti, dove si può infilare un dito e sentire la
leggera pressione del gas che sale, cercando di espandersi ovunque.
Anche durante l'inverno è un posto secco, screpolato, arido. Sterpaglie
gialle che si possono trovare nella sarena circondano il laghetto mag-
giore, mentre un miracolo della natura tiene in vita un bosco di betulle,
gli alberi della tundra dal tronco bianco.

Il gas che esce dalla caldara non è in grado di uccidere un uomo.

Il bosco vero e proprio, distante solo qualche chilometro, è una gola
umida, verde. Querce, castagni, cerri fanno un contrappeso al cielo,
incrociando i rami in alto, fino quasi ad oscurare il sole. In alcuni punti
filtrano solo tagli, perpendicolari luminosi, come le lame di luce che dietro
l'abbate delle chiese raffigurano Dio.

In una zona particolarmente umida impiantarono la fabbrica. Di zolfo
ne estraevano poco, quel poco veniva trattato chimicamente per essere
venduto già pronto come derivato. Forni di ghisa e comignoli di mattoni
rossi dovevano servire a una disquete di beniche operazioni. Quasi
di azioni, società titolari: diverse compagnie si susseguirono tentando
l'avventura dello zolfo, ma nessuna trovò l'oro. Non era un buon affare,
nauco che dopo la seconda guerra la fabbrica cominciò a ridare l'organo
già misero, fino a crollare su se stessa come una stella implosa.

53

Fig. 3. Sara Ventroni, *Nel Gasometro* (2006).

La crocchia
(il Giglio, lo scoglio)

L'azione rivive infinite volte
prima del fischio della sirena.

Siedono su poltrone bianche, il fano
dello studio televisivo
illumina la fronte.

Erano partiti con cappelliere,
unghie ricostruite e lozioni
per la calvizie.

Ci incanta lo schianto lento delle luminarie
sulla promenade.

Il ballo in maschera mentre il Rex
si inabissa in un sogno.

Lei dice: forse
ho perso il bimbo.

102

Il coro delle alghe dal fondo
accarezza le lamine.
Tutti tra poco saremo vestiti di ruggine.



103

Fig. 4. Sara Ventroni, *La sommersione* (2016).

Sommersi senza salvati, che non possiamo guardare col sollievo del naufrago lucreziano, perché "è tutto scritto dal punto di vista del fondale" (69). Ancora una volta le immagini fungono essenzialmente da contrappeso figurale delle parole: rinviando al *pondus* della storia, vera e segreta causa prima della forza di gravità che, inesorabile, spinge a fondo i morti per acqua. Ma, come in una certa mitica scena lustrale di *Stalker* di Andreij Tarkovskij, da quello strato limaccioso baluginano a tratti, luccicanti, residui che tornano incerti a galleggiare, e dei quali si fa un catalogo pietoso (come quelli degli archivisti Bouille e Daude, che ne lasciarono uno dei cadaveri ripescati dalla Senna fra il 1790 e il 1801, sul quale Peter Greenaway imperniò nel 1988 uno dei suoi film più belli, *Death in the Seine*) (Fig. 4). C'è nell'immaginario di Ventroni un'intenzione trascendentalmente *riparatoria* che risponde a un principio etico, prima che

letterario, imparato dal suo maestro Elio Pagliarani, quello della *pietà oggettiva*.²⁴ E al pari delle immagini hanno una funzione meta-testuale, nei suoi due libri, le prose narrative (*La buca del dollaro* nell'opera prima, *La Grotta nella Sommersione*): le quali, a cavallo di un decennio, fanno entrambe riferimento a un'opera a sua volta sommersa, un romanzo incompiuto, *phantom track* che non ha ancora visto la luce nel suo complesso (e chissà se mai lo farà),²⁵ ma che è importante riconoscere—e dunque, in qualche modo, testualmente *riparare*—quale sinopia segreta di quest'arcata icono-poetica dalla stupefacente resilienza nel tempo e nello spazio. Episodio, questo, che non ha solo valore anedddotico, biografico; perché la compresenza, e la più o meno esplicita tensione, di poesia e prosa è un altro aspetto frequente nella tradizione iconopoetica contemporanea.²⁶

In nessun caso come nell'opera di Ventroni, comunque, si conferma la valenza di connettivo macrotestuale,²⁷ di *narratività espansa*, del dispositivo iconotestuale: nel suo caso, addirittura a cavallo di più opere e a distanza di un decennio. Ipostasi di un *principio-resistenza*²⁸ che, a dispetto di tutto, la sua scrittura incarna meglio di ogni altra, mi pare, nel panorama poetico attuale.

Dopo Sara Ventroni, un altro esordio poetico maiuscolo che ha tenuto a battesimo la collana *Fuoriformato*, è quello di Laura Pugno (1970) con *Il colore oro*.²⁹ La sensibilità per l'immagine

²⁴ “La pietà oggettiva” s'intitola un memorabile componimento di *Lezione di fisica* (1964), ora in Elio Pagliarani, *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Cortellessa (Milano: Garzanti, 2006), 166–9.

²⁵ Allude a questa disavventura letteraria Ventroni nella conversazione (dal titolo “La materia che resta”) a corredo della riproposta del racconto “La Grotta,” nell'antologia da me curata *Con gli occhi aperti. 20 luoghi per 20 scrittori* (Roma: Exòrma, 2016), 65–80 (a p. 78, fra l'altro, l'anamnesi di una citazione appunto da *Stalker* di Tarkovskij).

²⁶ Sempre entro la collana *Fuoriformato* de Le Lettere è uscito nel 2009 (accompagnato da testi critici di Paolo Giovannetti e Antonio Loreto) *Prosa in prosa*, un'antologia di prose non narrative, e non tradizionalmente “poetiche,” che è anche un iconotesto fotografico. L'ultima sezione del volume, alle pp. 179–98, reca infatti il titolo “Fotoromanzo” ed è composta da 504 piccole immagini realizzate dagli autori e ivi composte in *retablos* di 4x7 cm a pagina. La postfazione di Loreto, dal titolo “risiano” “Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio,” insiste sulla presenza “virtuale”—già nei testi verbali—della sintassi fotografica, dei suoi dispositivi e in generale di quello che Rosalind Krauss ha definito “il fotografico.” Cfr. *Teoria e storia della fotografia* [1990], a cura di Elio Grazioli (Milano: Bruno Mondadori, 1996). Gli autori auto-antologizzati in *Prosa in prosa* sono Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Andrea Inglese, Andrea Raos e Michele Zaffarano (rinvio, fra le molte interessanti considerazioni svolte all'epoca su carta e soprattutto in Rete, al dossier critico uscito su *il verri* LV/43 (giugno 2010), con interventi di Angelo Lumelli, Giulia Nicolai, Milli Graffi, Andrea Inglese, Andrea Raos e Marco Giovenale). Diversi di questi autori sono stati fra gli animatori dell'incontro *Tra scrittura e fotografia. Alcune ipotesi*, curato da Pietro D'Agostino e Massimiliano Manganelli e tenutosi ad Albinea il 21 maggio 2016 nell'ambito del laboratorio “Ex.it. Materiali fuori contesto”: <https://exitmateriali.wordpress.com/2016/10/09/tra-scrittura-e-fotografia-documentazione/> (ultimo accesso 8 Febbraio 2019).

²⁷ La nozione, introdotta da Maria Corti in “Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo” [1975], in *Il viaggio testuale*, (Torino: Einaudi, 1978), 185–200, è stata sviluppata a proposito delle raccolte poetiche da Enrico Testa, secondo il quale i singoli testi “vivono in un rapporto non di addizione ma di ‘integrazione,’ che, in una sostanziale dinamicità di intenti e di rapporti, istituisce all'interno del libro una ‘progressione,’ la quale, di poesia in poesia, subisce e suggerisce modificazioni e ristrutturazioni,” *Il libro di poesia: tipologie e analisi macrotestuali* (Genova: Il melangolo, 1983), 13.

²⁸ “Retorica su: lo sbandamento, il principio ‘resistenza’” s'intitola un memorabile componimento de *La Beltà* (1968), ora in Andrea Zanzotto, *Le Poesie e Prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, introduzioni di Stefano Agosti e Fernando Bandini (Milano: Mondadori, 1999), 305–9. “Il ‘principio resistenza’ è parafrasi-omaggio a Ernst Bloch e al suo ‘Principio-Speranza’; lo sfondo è quello dei rastrellamenti e delle rappresaglie tedesche del 1944,” recita la nota dell'autore (352).

²⁹ Laura Pugno, *Il colore oro*, fotografie di Elio Mazzacane, prefazione di Stefano Dal Bianco, postfazione di Marco Giovenale (Firenze: Le Lettere, 2007). Lo precedeva, per la verità, un prosimetro composto a quattro mani con Giulio Mozzi: *Tennis* (Milano: Nuova Editoriale Magenta, 2001).

di quest'autrice (che già da anni prima del suo libro d'esordio, i racconti di *Sleepwalking*, sperimentava forme di narrazione filmica)³⁰ colloca la sua poesia perfettamente terrena—tutta corporea infatti—e insieme minuziosamente astratta, nel territorio immobile e rituale dell'*installazione*. Ma in effetti le immagini a corredo del poemetto eponimo, fra i tre che compongono il libro, sono in realtà *stills* da un video del performer Rancidoro, realizzato, come le foto in bianco e nero che punteggiano gli altri due poemetti, del compagno dell'autrice, Elio Mazzacane (Fig. 4). Acuta la definizione di Marco Giovenale, nella postfazione al *Colore oro*, dei testi di Pugno come “trailer di un film non più visibile. (Un trailer *migliore del film*, ma “migliore” secondo regole imprecisate quanto evidenti).”³¹ La componente enigmatica di questa poesia deriva infatti dalla *sospensione del rituale* che proprio le immagini—seppure in effetti da Pugno giustapposte *ex post*, rispetto alla composizione dei testi—insieme documentano e, segmentando il flusso della scrittura, concausano. Se ogni rituale è definito dal codice che osserva, il codice dei rituali messi in scena dal *Colore oro* ci si presenta perduto, e le immagini che “ritmano” la composizione appaiono a loro volta quali estratti da una continuità diegetica (il “film” di cui parla Giovenale) insieme allusa e denegata.

Ma *a posteriori*, per chi abbia seguito in quest'ultimo decennio (a partire dal capolavoro *Sirene*)³² l'ampia e a sua volta notevolissima produzione narrativa della stessa Pugno—unica autrice di questa generazione, come Balestrini nella sua, a lavorare con pari dedizione tanto in ambito poetico che appunto narrativo³³—è pure evidente il valore di matrice, di “scatto” visionario, che questa poesia ha nei confronti del successivo “sviluppo” narrativo. Per esempio nell'ultima sezione del *Colore oro*, *La descrizione del bosco*, si affaccia un set d'elezione, quello di una post-natura in stato di sospensione, che ritroveremo in tante partiture narrative a venire, come negli ultimi *La ragazza selvaggia* e *La metà di bosco*.³⁴ Questa natura laconica e decolorata, questo ambiente enigmatico e forse ostile, è allora altresì un'allegoria del rapporto dialettico, quasi schizoide—Laura mi perdoni—, che in quest'opera intrattengono, appunto, immagine poetica e *fabula* narrativa.³⁵ Sicché, a conferma della loro natura macrotestualizzante

³⁰ Vi alludeva la centratissima quarta di copertina di *Sleepwalking*, firmata da Giulio Mozzi che dirigeva la collana “Indicativo presente” dell'editore milanese Sironi, nella quale uscì il libro nel 2002: “Laura Pugno è una videocamera ad alta definizione [...] con la rapidità rallentata di un videoclip ipnotico. Il sonoro è azzerato [...] ‘detective story’ [...] nelle quali tuttavia l'oggetto che sfugge e si nasconde non è un ladro o un assassino, ma il senso stesso delle cose, la loro consistenza fisica, la vera natura spirituale e corporea dei personaggi.” Riprendevo questo suggerimento nella recensione che ne feci: “La suggestione del ‘videoclip ipnotico’ rende bene, invece, l'effetto di questa prosa: nella quale è arduo riconnettere in un tessuto razionale singoli *frames* figurativi che sbalzano violenti dalla cornice. Viene in mente *Inertia Creeps* dei Massive Attack (dall'album del '98, *Mezzanine*): immagini, e musica, lividamente oscure—ma con singole porzioni dell'inquadratura tirate ossessivamente a lucido, quasi iperrealistiche. L'effetto complessivo è quello di una sensualità conturbante, stomachevole e insieme ammaliante. Allo stesso modo, si potrebbe dire, quella di Pugno è una prosa fra il *trip-hop* e il *dub*,” Andrea Cortellessa, “Sesso, ricordi e videotapes,” *L'indice dei libri del mese* XX/2 (febbraio 2003): 14.

³¹ Marco Giovenale, “Nella materia del colore,” in Laura Pugno, *Il colore oro*, 171.

³² Cfr. Laura Pugno, *Sirene* (Torino: Einaudi, 2007), poi Venezia: Marsilio, 2017.

³³ È circostanza “esterna” ma significativa che proprio Pugno fosse l'unico autore compreso tanto nell'antologia *Poeti degli anni Zero*, curata da Vincenzo Ostuni come numero monografico de *L'illuminista* X/30 (febbraio 2010), poi ripresa in volume, collo stesso titolo (Roma: Ponte Sisto, 2011), che nella “gemella” *Narratori degli anni Zero*, curata da me nel successivo numero 31–32–33 della stessa rivista (gennaio–dicembre 2011; anch'essa ripresa con ampliamenti, e il titolo *La terra della prosa* (Roma: L'orma, 2014).

³⁴ Romanzi rispettivamente usciti nel 2016 e nel 2018 presso Marsilio.

³⁵ In un saggio di poetica fresco di stampa, *Nel territorio selvaggio* (Roma: nottetempo, 2018), la stessa Pugno sviluppa una similitudine fra temi e strutture delle sue opere poetiche e narrative e la loro diversa collocazione editoriale.

(anche a cavallo di più lavori diversi, come s'è visto nel caso di Ventroni), nei confronti della sua poesia le immagini si può dire abbiano la stessa natura “ritmica” delle sospensioni-matrice che i testi poetici hanno nel complesso della scrittura di Laura Pugno.

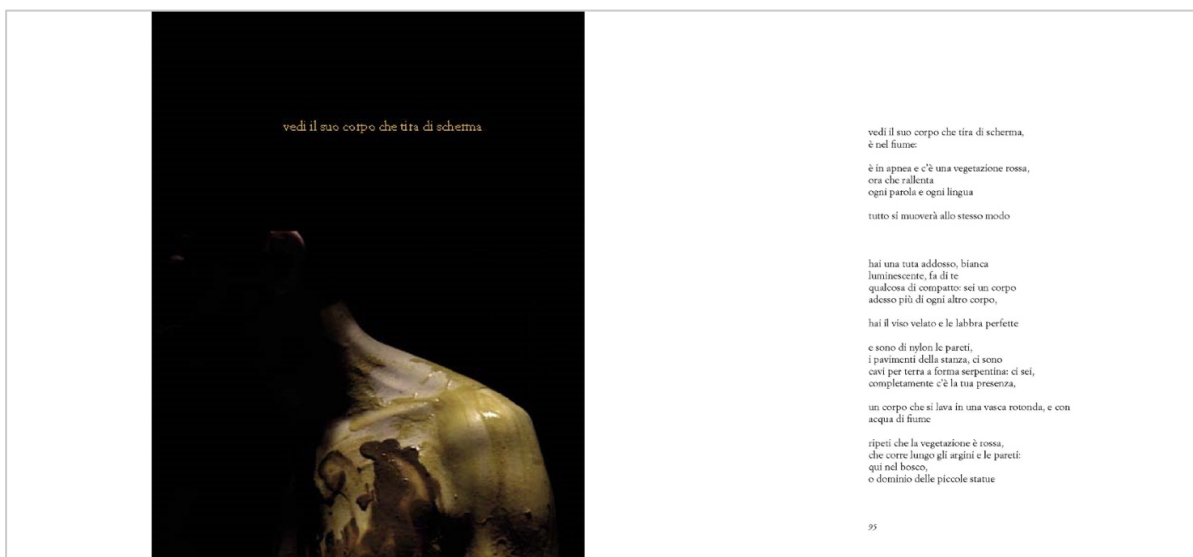


Fig. 4. Laura Pugno, *Il colore oro* (2007).

In alcuni casi, nel poemetto forse più suggestivo (senz'altro, *a posteriori* quello più direttamente “innescante” l'immaginario narrativo dell'autrice) fra i tre raccolti nel *Colore oro*, *La descrizione del bosco*, le immagini incluse sono deliberatamente fuori fuoco. Quella che si vede nell'esempio seguente è una ben strana immagine. In effetti inquadrato è un elemento della vegetazione che però, così sfocato, parrebbe piuttosto il primo piano di un animale (Fig. 5). Perfetto esempio della non meno deliberata ambiguità, della confusione di categorie che—a dispetto del tentativo strenuo di improntare a una *clarté* categoriale la separazione del suo “sistema” narrativo da quello poetico—è forse l'aspetto più affascinante della scrittura di Laura Pugno.³⁶

Lo stesso anno del *Colore oro* usciva, sempre nella collana *Fuoriformato*, *La casa esposta* di Marco Giovenale (1969),³⁷ autore che in quegli anni iniziava pure il percorso di autore visivo “asemico” che oggi affianca a quello della scrittura letteraria.³⁸ Anche Giovenale ha pubblicato di recente prose narrative,³⁹ ma non c'è dubbio che il suo lavoro si concentri soprattutto in campo poetico (al quale affianca però, soprattutto in Rete, una capillare attività critica e micro-saggistica).⁴⁰ E forse non è un caso se, a differenza delle anche-narratrici Pugno e Ventroni, le

³⁶ “Tutto il tuo lavoro, in poesia soprattutto, la tua ricerca, è stata, è in questa ricucitura di corpo e mente, anzi, ricucitura non è la parola esatta: nella percezione dell'insaldatura, dello stato di unione, del non-essere-diviso”: Laura Pugno, *In territorio selvaggio*, 78.

³⁷ Marco Giovenale, *La casa esposta*, prefazione di Antonella Anedda, postfazione di Cecilia Bello Minciocchi (Firenze: Le Lettere, 2007).

³⁸ Esposto in quanto tale anche alla mostra *Concreta*, curata da Giuseppe Garrera in occasione del convegno omonimo dallo stesso Garrera organizzato insieme a Sebastiano Triulzi (Roma, Palazzo Falconieri, 21 aprile–5 maggio 2018).

³⁹ Cfr. Marco Giovenale, *Il paziente crede di essere* (Roma: Gorilla Sapiens, 2016).

⁴⁰ L'anno prima della pubblicazione della *Casa esposta*, 2006, è tra i fondatori del sito GAMMM (<http://gamm.org>), ormai “storico” laboratorio teorico-critico della sullodata “poesia di ricerca”; nel 2009 è il principale responsabile dell'antologia *Prosa in prosa* (che raccoglieva lavori in prosa, spesso accompagnati a loro

immagini nel suo libro non punteggino i suoi testi ritmandoli “narrativamente,” ma viceversa si concentrino in una sorta di baricentro strutturale entro il quale occupano l’intero spazio-pagina. La “terza sezione” delle cinque in cui si articola il libro è infatti del tutto priva di parole: un “mutismo” simboleggiato dallo spazio cavo entro le due parentesi quadre che la intitolano, come si usa nel segno dell’omissis all’interno di una citazione. Dove infatti dovrebbe trovarsi “esposta” l’occasione biografica dei versi, diciamo la loro *raza* in prosa, si trovano invece le immagini: riprese nella casa paterna abbandonata e ostesa, *esposta* appunto, luogo-simbolo che si fa ancora una volta correlativo oggettivo di uno stato di spoliazione e derelizione del quale in tal modo si dimostra, si *espone*, la natura tutt’altro che *occasionale* (Figg. 6–7).



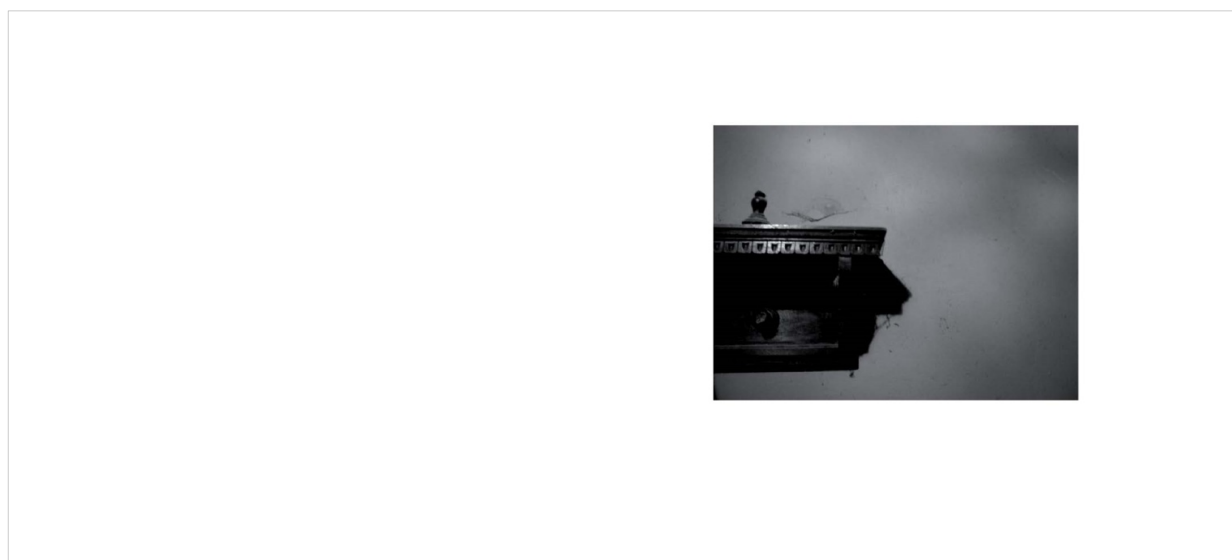
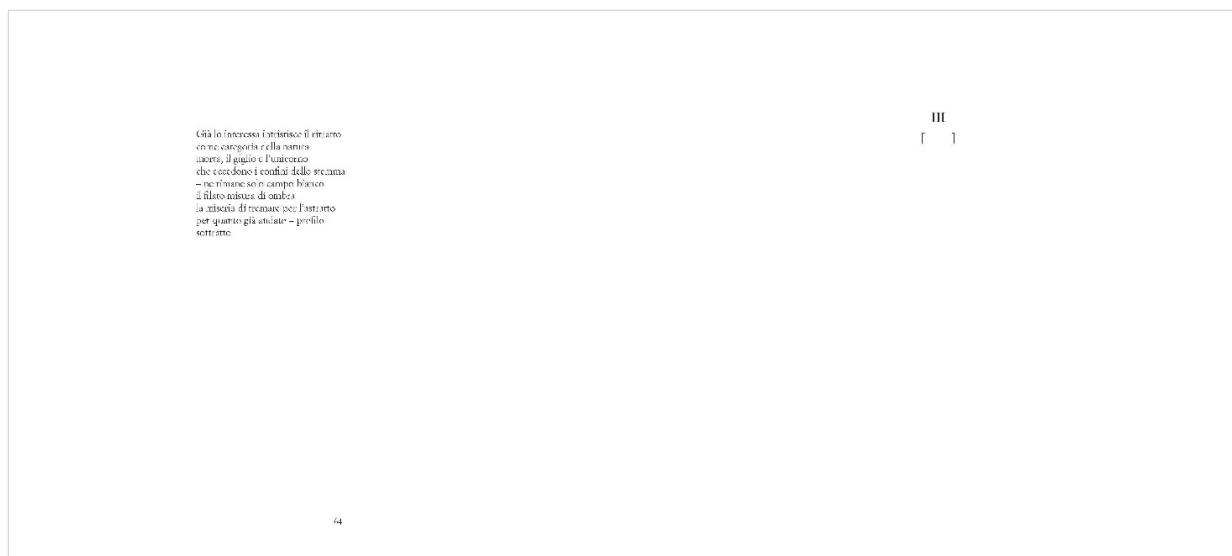
Fig. 5. Laura Pugno, *Il colore oro* (2007).

L’aggettivo *esposto* ha ovviamente, in questo caso, una valenza plurisensa, riassunta da Antonella Anedda all’attacco della sua prefazione: “Esposti si chiamavano i bambini lasciati sulla ruota dei conventi / Esposta è la merce / Esposta è la salma / Esposto è un termine giuridico / Esposta è la poesia per Paul Celan / Esposti al freddo / Esposti al rischio / Si espongono quadri e fotografie.”⁴¹ La stessa Anedda, col suo *background* artistico, non fatica ovviamente a ravvisare le ascendenze visive di questa poesia (dall’*Allevamento di polvere* di Duchamp alle *Delocazioni* di Parmiggiani), desunte da un bel saggio di Elio Grazioli.⁴² Ma è emblematico della poetica di Giovenale, a ben vedere, che *esporre* l’occasione biografica del proprio immaginario coincida in effetti, nel libro, con una *béance* strutturale —un “vuoto” al centro che segna la negazione risoluta di una “spiegazione” razionalmente esaustiva nonché, ripeto, di una messa-in-opera narrativa.

volta da immagini, oltre che suoi di Inglese, Bortolotti, Broggi, Zaffarano e Raos); altri siti da lui animati sono <http://slowforward.wordpress.com> e <http://differx.tumblr.com> (ultimo accesso 8 Febbraio 2019).

⁴¹ Antonella Anedda, “Espozizioni,” in Marco Giovenale, *La casa esposta*, 7. Il riferimento a Celan è alla celebre frase da lui scritta in francese il 26 marzo 1969, un anno prima del suicidio: “La poésie ne s’impose plus, elle s’expose.”

⁴² Cfr. Elio Grazioli, *La polvere nell’arte. Da Leonardo a Bacon* (Milano: Bruno Mondadori, 2004). È appena il caso di ricordare che ad Anedda si deve uno degli assoluti capolavori della nostra letteratura recente, l’iconotesto in prosa (a tema appunto artistico) *La vita dei dettagli* (Roma: Donzelli, 2009).



Figg. 6–7. Marco Giovenale, *La casa esposta* (2007).

Raccontarsi, esibire l’innesco della propria immaginazione poetica addirittura fotografandolo, vuol dire anzitutto esporre sé stessi—in maniera incauta e dolorosa. *La casa esposta* è il luogo, a un tempo, di questa effrazione nonché del “riparo” che la scrittura opera nei suoi confronti.⁴³ Il vero significato delle fotografie nel testo non è dunque il disvelamento dell’occasione biografica della poesia, ma al contrario la paradossale attestazione del suo non-detto, il segno della sua dimensione allusiva, afasica, la sua propensione allo svuotamento (l’*esporre* il contenuto coincide con la sua espulsione, la sua letterale *forclusion*e dallo spazio simboleggiato dall’opera), come nella tradizione mistica della *kénosis*: lo svuotarsi di sé, l’*estasi*

⁴³ Quella del “riparo” è, insieme e di contro a quella dell’“esposizione,” la categoria-guida dell’opera di Giovenale, la cui raccolta più rappresentativa s’intitola *Shelter* (Roma, Donzelli, 2010): cfr. Cecilia Bello Minciocchi, “Marco Giovenale, clinica a pathos freddo,” *Alias-il manifesto* (12 febbraio 2011): 23; ora in <https://puncocritico2.wordpress.com/2011/06/15/recensione-a-marco-giovenale-shelter-donzelli-2010/> (ultimo accesso 8 Febbraio 2019).

che alla lettera comporta l'uscire dal corpo, dalla propria soggettività: allorché l'io non c'è più, svapora, si eclissa; e il corpo diventa un contenitore vuoto. Analogamente capita alla casa-riparo di Giovenale: svuotata di senso, deprivata del proprio referente. Talché il voyeurismo di noi lettori si capovolge nel proprio contrario: e noi veniamo illusi e spiazzati dallo *spostamento di senso* operato dalle immagini.

Una dialettica non così distante da questa *esposta* da Giovenale, forse, connota uno dei due esempi iconotestuali sinora prodotti da Vincenzo Ostuni (nato a Roma nel 1970), *Immagini, malgrado tutto*.⁴⁴ Quando nel 2005 questo davvero singolarissimo poemetto uscì su rivista, prima d'essere raccolto nella seconda "emersione" cartacea in ordine di tempo del suo mitobiografico *Faldone*⁴⁵ (quello contrassegnato dal numero di serie *Zero-venti*, edito nel 2012), lo fece come "recensione" (con tanto di professionale indicazione di pagine e prezzo) al saggio omonimo di Georges Didi-Huberman uscito due anni prima.⁴⁶ *Immagini, malgrado tutto* discute con proprietà—restando, ciò malgrado, un testo poetico...—le tesi di Primo Levi e Giorgio Agamben (oltre che dello stesso storico e filosofo dell'arte francese) sul rapporto fra memoria, immagine e testimonianza (Fig. 8). Il saggio di Didi-Huberman riporta e commenta, com'è noto, le uniche quattro fotografie realizzate nell'agosto del 1944 dai deportati ad Auschwitz, dall'interno della camera a gas, documentando il lavoro dei *Sonderkommando*. Immagini "strappate all'inferno" che negano la scotomizzazione universale, morale e materiale, da quell'inferno prodotta. Punto-chiave dell'interpretazione di questi brandelli di figure, in sé semi-inintelligibili, è la concertazione di parole e immagini che sempre è essenziale, secondo Didi-Huberman, a "ogni atto di memoria": "i due—linguaggio e immagine—sono assolutamente solidali e si soccorrono a vicenda: un'immagine sorge spesso là dove mancano le parole, e una parola sorge spesso là dove sembra mancare l'immaginazione."⁴⁷ Dunque un *vuoto di rappresentazione*—quello di norma feticizzato-sacralizzato come *inimmaginabile*—può essere colmato dall'insieme cognitivo di parola e immagine: il solo che possa colmare i vuoti che tragicamente lacerano "il reale," il quale di necessità si manifesta "sotto forma di pezzi, di lembi, di oggetti parziali."⁴⁸

⁴⁴ Cfr. Vincenzo Ostuni, *Immagini, malgrado tutto* [2005], in *Faldone zero-venti. Poesie 1992–2006*, postfazione di Andrea Inglese (Roma: Ponte Sisto, 2012), 229–52.

⁴⁵ *Work in progress* in corso di perenne ampliamento sul sito www.faldone.it (qui si trova anche, rubricato come *Faldone trentaquattro*, una versione rivista di *Immagini, malgrado tutto*, datata 2013:

<http://www.faldone.it/Immagini%20malgrado%20tutto%202013.pdf>) (ultimo accesso 8 Febbraio 2019). Su questa ormai labirintica struttura rizomatica (o forse, viceversa, strutturalmente trattatistica-primo-wittgensteiniana se non addirittura neo-tomistica) si veda l'ampio saggio di Luigi Severi, "Il poema tragico della conoscenza. Primi appunti sul Faldone di Ostuni," *Linguistica e letteratura* XLII/1–2 (2017): 171–222. Rinvio inoltre al mio, "Un'opera-vita per parlare di tutto," *il manifesto* (29 novembre 2012): 11 (ora anche nell'utile sezione critica del summenzionato www.faldone.it: <http://www.faldone.it/critica/cortellessa%202012.pdf>). Ulteriori porzioni pubblicate sono i *Faldone zero-trentanove. Estratti 2007–2010, I* (Torino: Aragno, 2014) e *Faldone zero-trentanove. Estratti 1992–2010, II* (Salerno: Oèdipus, 2018).

⁴⁶ Cfr. Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* [2003], traduzione di Davide Tarizzo (Milano: Cortina, 2005). Lo studioso è tornato sull'argomento, più di recente, in un saggio impaginato come un iconotesto: *Scorze* [2011], traduzione di Anna Trocchi (Roma: nottetempo, 2014).

⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, 43 (i frammenti di pellicola in questione, fortunatamente messi in salvo dall'ebreo greco Alex—se ne ignora tuttora il cognome—nascondendoli in un tubetto di dentifricio portato via dal lager da Helena Dantón, impiegata alla mensa delle SS, vennero accompagnati da un messaggio esplicativo scritto da due detenuti politici polacchi, Józef Cyrnkiewicz e Stanislaw Klodzinski: cfr. 30–1). Per un commento specifico su questo punto, cruciale, del saggio di Didi-Huberman rinvio a "Il film della memoria. Primo Levi 'nell'occhio della storia'" nel volume, a cura di Marco Belpoliti e mia, *Da una tregua all'altra. Torino-Auschwitz e ritorno* (Milano: Chiarelettere, 2010), 111–46.

⁴⁸ Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, 82.

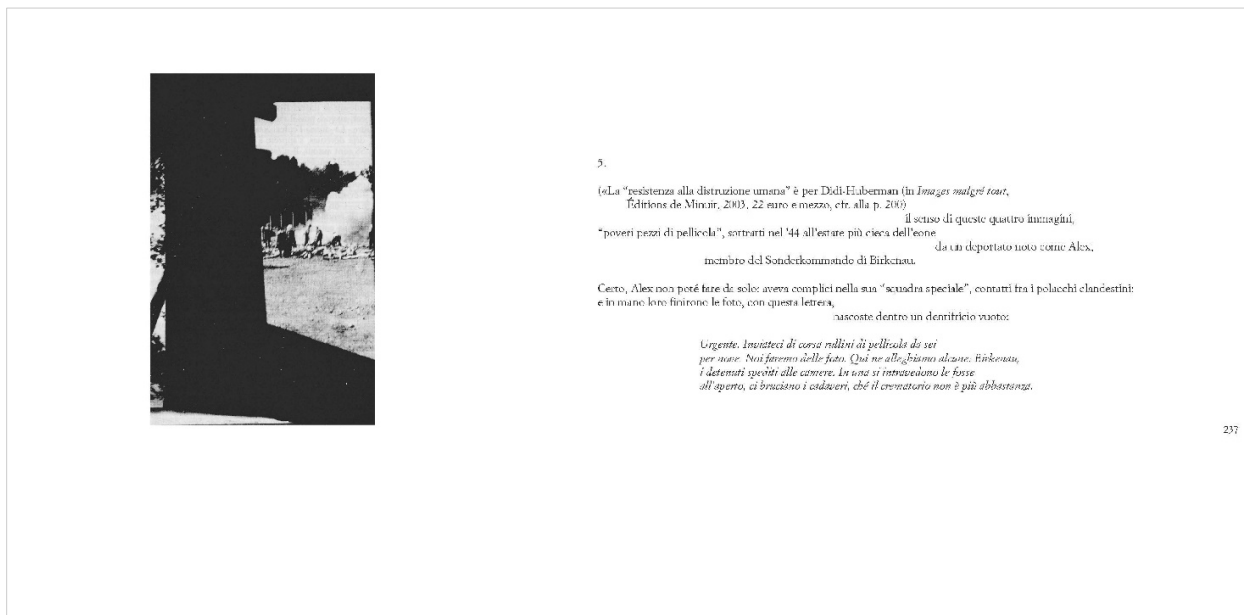


Fig. 8. Vincenzo Ostuni, *Faldone zero-venti*. *Poesie 1992–2006* (2012).

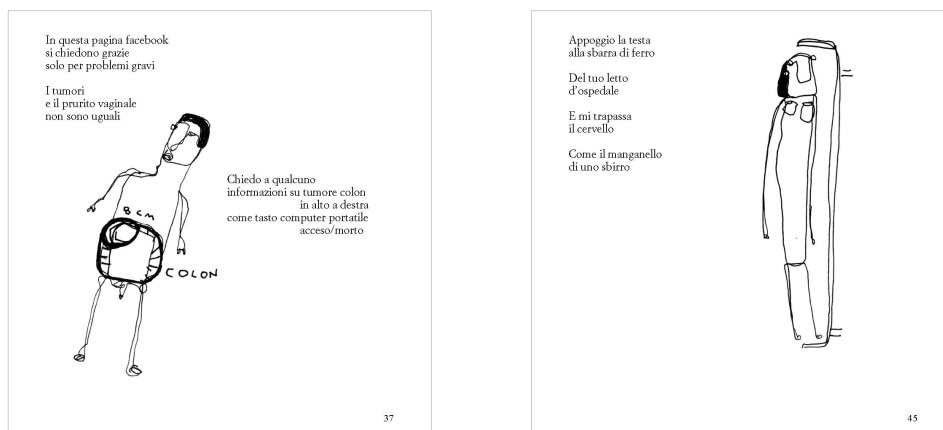
In questo caso, a differenza che in quelli precedenti, non siamo di fronte a una relazione narrativa; la poesia stavolta si ibrida con la saggistica, con la filosofia, con l'argomentazione razionale. E infatti la poetica di Ostuni, che è un nipotino di Wittgenstein, è una poetica iper-razionalista, addirittura analitica—nel senso logico-formale del termine. È un cortocircuito curioso e spiazzante, quello fra questa tradizione di pensiero e quella della poesia che, per suo retaggio vantato ma spesso anche subito, ha di contro—sin dai tempi della sua condanna da parte del Platone della *Repubblica*—una vocazione irrazionale, analogica, che rifugge insomma dai protocolli “veriditativi” della ragione: da Ostuni sempre invocati ma in questa occasione, e con un tema di tale portata, a maggior ragione convocati. In questo caso però, come sempre nella parte migliore del suo lavoro, si vede bene pure come il suo partito preso, d'un raziocinio portato sino alle estreme conseguenze, alla lettura finisca per sortire—per eterogenesi dei fini, diciamo—l'effetto d'una non meno estrema commozione. L'iper-razionalismo di Ostuni, dunque, sta come al realismo l'iper-realismo: con l'includere pure, di quella tradizione artistica, le macchie, gli inceppi, il *piétiner sur place*. Così che la percezione ostacolata e differita, la decodifica ardua quanto indispensabile delle immagini “malgrado tutto” esposte da Didi-Huberman, appare correlativo perfetto di questa sua ricerca.

Ha lo stesso titolo di un altro saggio di Didi-Huberman (che non è detto, però, l'autrice abbia tenuto presente nel comporre il suo testo) uno degli ultimi libri pubblicati da Alessandra Carnaroli (1979)—nel corso della vera e propria esplosione creativa, attualmente in pieno svolgimento, seguita a una sua prolungata fase di latenza e ripensamento—sul finire del 2017: *Ex-voto*.⁴⁹ La dinamica *riparatoria*—di cui si parlava a proposito di Ventroni e Giovenale—è qui, nel letteralizzarla brutalmente,⁵⁰ sarcasticamente desublimata da Carnaroli al livello più

⁴⁹ Alessandra Carnaroli, *Ex-voto* (Salerno: Oèdipus, 2017). Cfr. Georges Didi-Huberman, *Ex voto* [2006], traduzione di Rosella Prezzo (Milano: Cortina, 2007). Un'importante raccolta di questi materiali era stata curata da Giorgio Manganelli, *Ex-voto. Storie di miracoli e di miracolati* (Parma: FMR, 1975).

⁵⁰ A una riduzione del tasso figurale, tendendo all'asintoto di quello che Antonio Porta chiamava *Il grado zero della poesia* (questo il titolo, parafrasi di un seminale saggio di Barthes precedente di un decennio, *Il grado zero della*

basso-materialista immaginabile. Stavolta il corpo—che in tanta parte della poesia degli ultimi decenni fa da riferimento organico, è il caso di dire, del principio di coerenza testuale⁵¹—si presenta letteralmente a pezzi, reificato nel calco osceno di brandelli di carne mineralizzati nella fissità premoderna degli ex voto, appunto. I disegni *brut* eseguiti dalla stessa Carnaroli, e da lei incastonati nell’architettura tipografiche delle grandi pagine “a soffietto” bellamente messe a disposizione dall’editore Oèdipus, recuperano la forma verbovisiva di una espressione “dal basso”; e questo ex-corpo raffigurano col primitivismo davvero crudele della devozione popolare (in un’intervista diceva qualche anno fa, Carnaroli, di “scrivere per immagini corte tipo Lascaux”: in un primitivismo “rupestre,” da “pittore di bisonti”)⁵² (Figg. 9–10).



Figg. 9–10, Alessandra Carnaroli, *Ex-voto* (2017).

Anche gli ex voto veri e propri, del resto, così come quelle per molti versi perturbanti iconostasi “spontanee” che si trovano spesso accumulate, nelle periferie delle grandi città, nei luoghi degli incidenti stradali (o, più di recente, nelle sedi di attentati terroristici o di altre piccole o grandi apocalissi metropolitane), sono piccoli addensamenti verbovisivi, iconotesti elementari e “popolari,” quasi sempre esposti in forma anonima, il cui spirito—nonché, in un certo senso, la “lettera”—è ben reso dall’impaginazione deliberatamente *brut* di Carnaroli.

Due fra gli ultimi titoli pubblicati nella già citata collana “I domani” sono gli ultimi esempi coi quali concludo questa breve, e in tutti i sensi parziale, rassegna. Nel 2017 è uscito *Anatomia della luce* di Mariasole Ariot⁵³ (Vicenza, 1981). Come scrive Maria Grazia Calandrone nella sua quarta di copertina, il libro è in primo luogo un calendario lunare (che è dunque, altresì, un segnatepo del metabolismo femminile): “28 giorni. 28 quadri viventi. 28 come le fasi lunari. E 28 bellissime immagini, che sono un altro modo di essere testo: esse pure traducono il mondo in

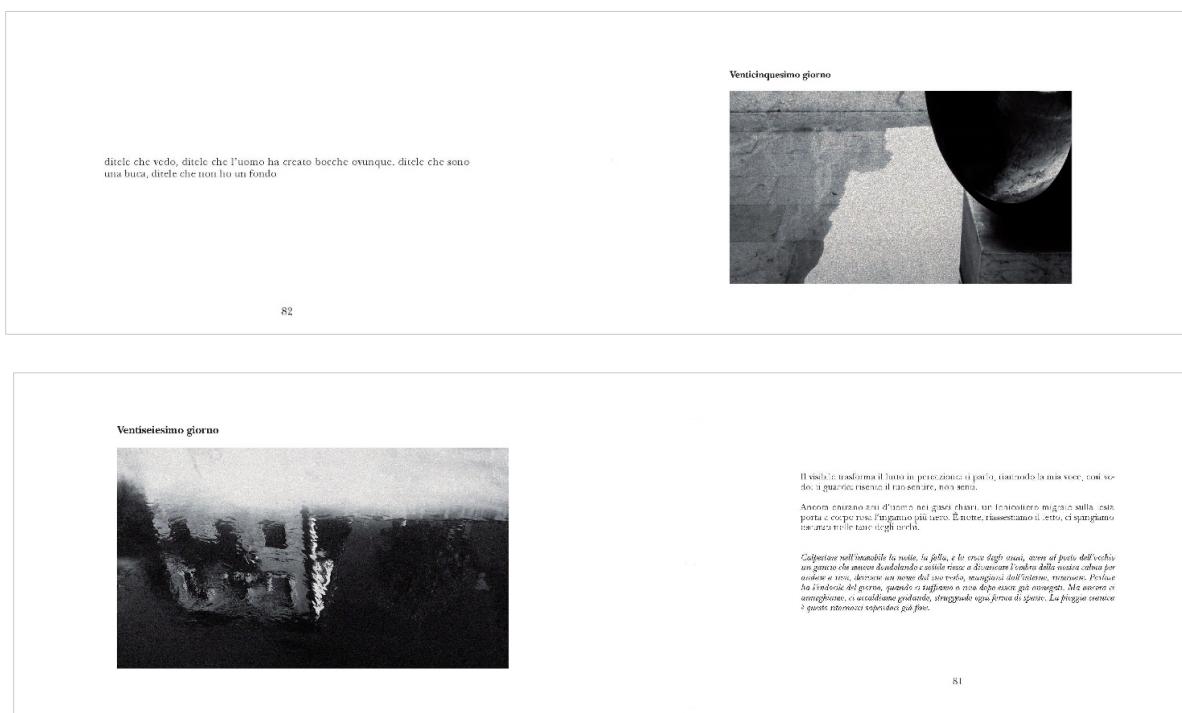
scrittura, di un fondamentale saggio di poetica pubblicato nel gennaio del 1964 sul numero 2 di *Marcatré*, e ora incluso in appendice a Antonio Porta, *Tutte le poesie (1956–1989)*, a cura di Niva Lorenzini (Milano: Garzanti, 2009), è indirizzata la ricerca di Carnaroli a partire dal 2011 di *Femminimondo*. Rinvio alla mia prefazione, “L’infanzia selvaggia,” in *Primine* (Milano: Edizioni del verri, 2017), 7–15 (anche in *Poesia 2.0*, 7 gennaio 2018: <http://www.poesia2punto0.com/2018/01/07/infanzia-selvaggia/>) (ultimo accesso 8 Febbraio 2019).

⁵¹ Rinvio al mio saggio “Touch. Io è un corpo,” *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi* (Roma: Fazi, 2006), 61–86, 679–86.

⁵² Alberto Cellotto, “Femminicidio e ‘femminimondo.’ Intervista con Alessandra Carnaroli,” *Libro breve* (26 agosto 2013): <https://librobreve.blogspot.com/2013/08/femminicidio-e-femminimondo-intervista.html> (ultimo accesso 8 Febbraio 2019).

⁵³ Mariasole Ariot, *Anatomia della luce* (Torino: Arago, 2017).

un bianco e nero, pastoso o graffiante—sono oggetti quotidiani resi inconoscibili, dettagli di vasconi e lavatoi, vasi, uccelli di legno caduti, lune eccessive, più raramente panorami, nei quali si cammina chiamati in causa, incaricati di farsi portavoce di 27 messaggi, da recapitare a una dedicataria sconosciuta.” Con singolare, stoica metodicità, le fotografie—realizzate dalla stessa Ariot—“cuciono” fra loro due (o piuttosto tre) diverse serie prosastiche: una, impaginata in tondo, dall’andamento quasi-narrativo; un’altra, in corsivo, tesa in una partitura più debitrice nei confronti del classico *petit poème en prose*; una terza, sempre in prosa poetica, che riprende però (in forza d’anafora) il filo di una continuità macrotestuale (i “messaggi [...] a una destinataria sconosciuta” di cui parla Calandrone). A connettere a diversi livelli il corpo-*corpus*—in qualche modo all’inverso simmetrico di quanto accade negli *Ex-voto* di Alessandra Carnaroli—è allora, appunto, la presenza del corpo. Il titolo *Anatomie della luce* andrà dunque letto intendendo il genitivo sia in senso soggettivo che oggettivo: quale *messa in luce* (alla stregua dell’*esposizione* di Giovenale) della soggettività corporea, del suo disagio, del suo quasi eroico tentativo di padroneggiare il proprio tempo, ma anche come *taglio da parte della luce*, cioè delle immagini incastonate nel testo, le quali non dissimulano la crudeltà del sezionamento così operato nell’immaginario, nel dettato, nel *corpus* testuale appunto (Figg. 11–12).



Figg. 11–12. Mariasole Ariot, *Anatomie della luce* (2017).

È infine del 2018 l’ultimo esemplare della serie, *Taco Bell* di Elisa Davoglio (Livorno, 1976): dove si abita—scrive Laura Pugno nella quarta di copertina—“un mondo eracliteo, un paesaggio dominato da una guerra incessante [...] uno stato di guerra tra i corpi e le cose che penetra fino alla materia onda corpuscolare, alla forma minutissima, quantistica, del mondo.”⁵⁴ A questa microfisica del conflitto allude forse anche il titolo del libro, che riprende il nome di una

⁵⁴ Elisa Davoglio, *Taco Bell* (Torino: Aragno, 2018).

multinazionale del fast-food specializzata nella pronta consegna a domicilio di prodotti Tex-Mex. Ma è allora anche—come suggeriscono molte delle immagini inserite nel testo—una guerra ridotta a fumetto, a *cartoon*: “Silly Symphony” (come suona il titolo di uno dei componimenti, che ricalca quello di una serie di deliziosi cortometraggi animati prodotti da Disney negli anni Trenta, nel bel mezzo di uno dei periodi più cupi della storia) (Figg. 13-14).

Un po’ come ha fatto Carnaroli con gli *ex-voto*, Davoglio ricostruisce quindi l’archeologia di un’iconotestualità popolare, nella forma e nello spirito antitetica rispetto alle forme sperimentali sin qui passate in rassegna ma che anche qui, come nella tradizione più celebrata dell’iconotesto (quella esemplificata da un capolavoro come *Nadja* di André Breton, capace di guardare tanto ai propri squisiti ed esoterici predecessori simbolisti quanto alle illustrazioni della stampa più popolare),⁵⁵ si nutre della versione che di questo linguaggio ha conosciuto una diffusione di massa (se è vero che il cinema d’animazione resta ancor oggi il linguaggio audiovisivo dalla maggiore presenza nel panorama produttivo e nell’immaginario collettivo).



Fig. 14. Elisa Davoglio, *Taco Bell* (2018).

Ecco quindi che la poesia—nella sua forma più sperimentale, più audace e più consapevole dei propri mezzi—si ricongiunge alle origini del linguaggio verbovisivo in ambito massmediatico. Il cortocircuito dei lavori di Carnaroli e Davoglio non mette in contatto solo “alto” e “basso” ma anche archetipico e ipercontemporaneo. La dimensione rituale, incontrata nei versi di Laura Pugno, o quella archeologica, operante nei testi di Sara Ventroni, diventano materialmente una ricerca sulle radici dell’iconotestualità: sulla matrice originaria, in effetti, di ogni incontro fra parole e immagini.

⁵⁵ Rinvio al mio “*Bruges-la-Morte, Nadja, Vertigo*. Psicologia di tre città.”

Nel 1969 un critico non a caso sempre avverso alla Neoavanguardia come Cesare Garboli intitolava il suo primo libro di saggi *La stanza separata*:⁵⁶ così reagendo con moto centripeto, puristico e separatistico, a un decennio nel quale la poesia più consapevole, viceversa, si era mossa in omaggio a un principio di E.E. Cummings—fatto proprio nei nostri anni dalle discipline antropologiche—secondo il quale “i frutti puri impazziscono.”⁵⁷ Sin troppa parte del secondo Novecento letterario italiano, turbata dai sommovimenti in corso oltre Chiasso, ha finito per trincerarsi nella *stanza separata* delle tradizioni più gelosamente coltivate, delle dizioni più collaudate, dei circuiti più risaputi: con tale atteggiamento passivo e timoroso contribuendo non poco alla crescente emarginazione che negli ultimi decenni la letteratura, la poesia in particolare, ha subito nel contesto sociale e mediale (come non da oggi ci ricorda Guido Mazzoni).⁵⁸

Tutt'al contrario, nel medesimo giro di anni, gli autori della Neoavanguardia hanno vissuto con la massima naturalezza la loro, senza neppure troppi modernistici proclami, come un'*Expanded Poetry*. E ancora una volta alla stregua del cinema—che ove inteso quale arte “separata” si presenta oggi in crisi, mentre invece in quanto agente attivo di metamorfosi linguistica e sorgente d'immaginario ci appare più vivo che mai—lo stesso si può dire della poesia. Gli autori qui trattati—alcuni a quel precedente ricollegandosi in forma più diretta, altri in misura più remota—non hanno rinnegato tale esigenza di *apertura*. L'hanno fatta propria invece, rinnovandola cogli strumenti a disposizione nel loro, nel nostro tempo. Sarà forse solo sforzandosi a uscire da sé che la poesia di oggi potrà provare a essere “vera e contemporanea poesia”—per usare le celebri, araldiche parole di Leopardi. Sarà solo rinunciando alla propria mitica e orgogliosa condizione di *separatezza*, cioè, che la poesia tornerà a esercitare, come ha sempre fatto nella nostra storia letteraria, il governo della lingua.

⁵⁶ Cfr. Cesare Garboli, *La stanza separata* (Milano: Mondadori, 1969), poi, con una prefazione di Giuseppe Leonelli (Milano: Scheiwiller, 2008).

⁵⁷ Cfr. James Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel 20° secolo* [1988], traduzione di Mario Marchetti (Torino: Bollati Boringhieri, 1993).

⁵⁸ Si veda il capitolo conclusivo di Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna* (Bologna: il Mulino, 2005), 233–250; e da ultimo, dello stesso autore, “Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia,” *Ticontra. Teoria testo traduzione* VIII (2017): 1–26; poi in *Le parole e le cose*, 11 dicembre 2017: <http://www.leparoleelecose.it/?p=30321> (ultimo accesso 8 Febbraio 2019).