



a cura di
ANDREA INGLESE

Numero 1

ottobre 2006

Interventi

Andrea Inglese *Editoriale*
Gherardo Bortolotti *Su Neuropa*
Alessandro Broggi *Questionario*
Biagio Cepollaro *Note per una Critica futura*
Marco Giovenale *Del sottrarre*



POESIA ITALIANA E-BOOK

www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/critica.htm
www.cepollaro.it/poesiaitaliana/E-book.htm

Indice

Editoriale di Andrea Inglese	pag. 2
Gherardo Bortolotti, Su Neuropa	pag. 5
Alessandro Broggi, Questionario	pag. 12
Biagio Cepollaro, Note per una Critica futura	pag. 20
Marco Giovenale, Del Sottrarre	pag. 33

EDITORIALE

Biagio Cepollaro da alcuni anni sta sperimentando una singolare forma di pratica poetica che lo vede artefice *solitario* di un spazio *corale* dedicato alla poesia, alla riflessione su di essa, alla memoria di opere poetiche del recente passato, all'ascolto delle voci poetiche odierne. Il blog di Cepollaro, *Poesia da fare* www.cepollaro.splinder.com è un esempio di *solitudine dialogante* che ha saputo mostrare la forza di un progetto svincolato completamente da quegli esigui, e non sempre felici luoghi d'incontro e visibilità, che i poeti e i critici di poesia usano frequentare. E d'altronde molti di noi ormai hanno una chiara percezione di quanta poesia esista in rete, sia animando direttamente dei blog sia partecipandovi come ospiti. Poiché il cosiddetto sottobosco poetico circola indistintamente per infime casi editrici a pagamento o per collane di Mondadori ed Einaudi, poiché le riviste militanti latitano, poiché le "pagine culturali" sono ovunque moribonde, o già decedute per quanto riguarda la poesia, la vita dei testi poetici in rete è spesso *l'unica vita concessa*, l'unica pubblica, almeno. Questo a ricordare quanto poco gli addetti ai lavori dovrebbero trascurare questo versante dell'attività poetica, che spesso non ha efficaci o sufficienti repliche in forma cartacea e stampata.

Da Cepollaro mi è venuta una semplice proposta: perché non presentiamo sul sito, con una frequenza che può essere trimestrale o quadrimestrale, dei quaderni di critica? Certo, di critica non se ne fa abbastanza, almeno per ciò che riguarda la poesia contemporanea in Italia. Questo credo sia un dato evidente e condiviso. E la poca critica che c'è, appare spesso inadeguata. Essa, infatti, è costretta a muoversi tra tentazioni fuorvianti ed ostacoli. Il critico che si voglia militante e che si azzardi a dirigere il suo sguardo su testi di poeti viventi e dal profilo ancora incerto, è tentato, in parte giustamente e in parte malauguratamente, ad occuparsi di correnti, o di poetiche di singoli autori. Il discorso sulle correnti rischia spesso, purtroppo, di non essere nulla più che un enumerazione di cognomi, a cui si abbina una qualche aggettivo o sostantivo. Siamo, purtroppo, nella critica-censimento, che è costretta a illuminare preventivamente il campo, a delineare una elementare geografia, in modo che il lettore ignaro possa servirsi di alcune coordinate fondamentali per avanzare nel frastagliato mondo degli scriventi versi. Il discorso sulle poetiche d'autore rischia invece di perseguire formule brillanti o suggestive, ma che non si possono appoggiare ad analisi più dettagliate dei testi, e rimangono quindi ad un livello di generalità e sorvolo. Il critico che recensisce libri su riviste di poesia o inserti culturali, o che cura antologie ed articoli "panoramici", non può che prendersi questi rischi, ed esporsi alle suddette tentazioni.

Ma si può fare critica anche diversamente. Si può fare, ad esempio, critica dei *testi*. (E tale critica non per forza deve assomigliare a quella critica che si usa definire "critica testuale", di stampo strutturalista). La critica dei *testi* non prende impegni sul versante poetiche d'autore e correnti. Essa, con un andamento scettico, sdegna i grandi insiemi, per interrogare con ostinazione la *particolarità* di un testo.

La priorità ai testi vuole essere ovviamente un principio metodologico, ma esso poggia su di una scommessa ardita: provare a formulare il *valore d'uso* della parola poetica. Non solo, dunque, mettere tra parentesi molte presupposizioni, lasciando che il testo riveli i suoi interni meccanismi di senso. Vorremmo anche che si dicesse, fin dove è possibile, *come quel testo può parlare di noi e del mondo*. O forse, detto in altri termini, vorremmo che si dicesse *in che modo facciamo uso di un testo poetico*. Entrambi questi obiettivi presuppongono un assunto: la poesia contemporanea, quella che noi stessi scriviamo o leggiamo o recensiamo, sappiamo troppo poco cos'è. La sua realtà è in gran parte fantasmatica, in quanto leggiamo spesso poco e male. Ci muoviamo attraverso pregiudizi, intuizioni, grandi

approssimazioni. Sappiamo sciorinare di un autore parentele e appartenenze, ma frettolosamente ci siamo immersi nella lettura dei suoi testi.

Partire dai testi significa anche, allora, interrogare le nostre forme di *lettura*, smettendo di considerare ovvia l'esistenza di questo genere letterario, la sua capacità di parlarci, la nostra possibilità di riconoscere in esso qualcosa che siamo. Di qui allora l'esortazione ad una sobrietà nell'uso del vocabolario, che eviti il più diffuso difetto del critico letterario, ossia il compiacimento del proprio linguaggio, spesso settoriale sino al gergalismo. Quando, invece, molti testi di poesia contemporanea dovrebbero richiedere la creazione di nuove categorie critiche, di nuovi strumenti concettuali, insomma più lavoro di pensiero e meno di stile.

Recuperare il valore d'uso di un testo poetico, significa quindi cercare di sfuggire agli aspetti ottundenti del rito. Ritrovare una *spregiudicatezza* e un'*intimità* con il testo, che il critico universitario non può quasi mai permettersi. Vuol dire anche, scegliere la *modestia* dell'appunto, della glossa veloce, del frammento, che non per forza implicano un atteggiamento impressionista.

Molti giovani studiosi universitari, ad esempio, incanalano il loro talento critico secondo le esigenze della produzione accademica. In sintesi, essi spendono le loro maggiori energie sui defunti o sui canonizzati. Ma spesso amano leggere poesia contemporanea, al di fuori di qualsiasi prudenza senile, di qualsiasi reticenza da ordinario di letteratura. E non trovano tempo per scrivere qualcosa di sufficientemente "solido", "documentato", "serio" sui poeti più giovani o su quelli meno noti. Anche per loro l'esortazione è quello di "scrivere comunque", di partire dalla "lettura" anche di un solo testo, di rinunciare alle note a piè di pagina, ai riferimenti "dotti" ma superflui, ecc. Il loro contributo sarebbe estremamente prezioso.

Così come lo è il nostro, di poeti-poeti, o di poeti-critici. Passare dall'entità fantasma "poesia contemporanea", ectoplasma variopinto e sfuggente, all'approdo parziale, ma preciso, tangibile, a *qualche testo*.

Andrea Inglese

INTERVENTI

Gherardo Bortolotti

Su Neuropa di Gianluca Gigliozzi

Il meccanismo centrale del romanzo è l'inciso, segnato anche graficamente dall'affollarsi nel corpo delle pagine dal trattino di interpunzione. Le frasi, in Neuropa, non hanno un'articolazione semplicemente ipo- o paratattica, con una punteggiatura e delle congiunzioni che ne istituiscono la sintassi più o meno barocca. Ovviamente questo esiste e molte delle proposizioni che compongono il testo sono riccamente dotate di subordinate, dando al lettore il piacere o l'impegno (a seconda dei gusti) di lunghe argomentazioni e considerazioni, che ricostruiscono le miserie di una Spagna seicentesca (ma anche di un'Europa del XVIII e del XIX secolo) e le oscure, schizofreniche, impervie meditazioni del "protagonista". Tuttavia, di nuovo, la costruzione testuale non si basa solo su questo pastiche barocco tanto adeguato alla materia del narrare: tutto il testo e la lettura dipendono dal trattino, dall'anacoluto che interviene, dall'interruzione sintattica che, ovunque, regna sovrana. Facciamo un esempio (p. 32):

[...] Per sette giorni e sette notti nessun segno d'uomo sui sentieri fangosi, quest'Iberia pare più vuota del cuore dello spilorcio e dell'ignavo – finalmente, ma si fa per dire, s'imbattono in villaggi di contadini schiantati dalla fame, pestati da sudiciume, piagati da terzane, vaioli, pellagre – lavorano nei campi per quindici ore per strappare al suolo avaro qualcosa con cui andare avanti – quelli che sopravvivono si dedicano al banditaggio – o bevono birra fermentata con segatura per sei ore di fila – fegato e budella sono ridate un poco alla volta alla terra soda – se Grisostome promette beatitudini celesti, IO non riesce neanche a restituire lo sguardo a quelli che hanno ancora la forza di supplicargli una benedizione – le sciagure di questi disgraziati gli rinforzano la notte che si coltiva dentro – queste miserie sembrano essere state generate per balzargli negli occhi, e scolar giù nella sua anima perennemente turbata, e qui darsi raduno e banchettare, sbafandosi le sue brevi risorse –tracannando i suoi umori più promettenti [...]

Come si può vedere, al di là del fatto che la singola frase sia o meno conclusa, sia o meno grammaticalmente autonoma, al di là della sua maggiore o minore articolazione, ce n'è sempre un'altra che viene introdotta a forza, quasi, attraverso questa scelta per l'inciso che ne rinvia, a conti fatti ne preclude, il deposito e l'effettiva conclusione.

L'inciso funziona, come tutti gli anacoluti, con la frattura dell'ordine sintattico. Ora, una frase, tanto più in una narrazione, organizza in funzione del proprio ordine grammaticale, un ordine delle cose (un senso: direzione e significato). Questo ordine gode di una doppia natura, diciamo logico-temporale: ovvero, una frase istituisce una struttura di relazioni causali, gerarchiche, etc. e, nello stesso tempo,

fornisce lo schema cronologico di questa articolazione, ovvero dà i tempi (attraverso la lettura e quindi la sua stessa articolazione sintattica) della disposizione dell'ordine individuato. Una volta conclusa l'articolazione sintattica, l'oggetto testuale passa in predicato, cioè diventa evento passato e le relazioni a cui ha dato luogo si fissano come canoniche (ha dato luogo ad un precedente semantico).

L'inciso interviene a questo punto/livello: non permette che l'ordine sintattico fissi un ordine delle cose. Negli effetti, ottiene questo risultato grazie al fatto che non permette la fissazione coerente di un punto di vista, di una voce narrante.

La voce narrante è un prodotto dell'articolazione sintattica: nel momento in cui l'ordine sintattico ha concluso la sua esposizione e il materiale semantico è stato riunito nella coerenza (almeno) frasale, l'ordine delle cose che si è istituito si presenta come narrazione sul mondo e, come tale, il frutto di un discorso che, a sua volta, implica un soggetto. È la voce narrante, infatti, che si fa garante delle strutture logico-temporali introdotte dall'ordine sintattico – perché è (appare come) la scaturigine di una versione del mondo, di una sua creazione, di un suo ordinamento, appunto.

Ecco: l'inciso sdoppia (o triplica e così via) la voce, perché è la figura del ripensamento, della precisazione, del doppio (o triplo, etc.) canale informativo. Si può notare, infatti, che l'inciso, rispetto all'insieme di dati che la frase gestisce, segnala prima di tutto una cosa: l'ordine che si sta dipanando non permette di gestire anche questo dato che introduco; il dato che aggiungo va considerato ma in relazione esterna al filo principale del discorso, va considerato all'interno di un altro ordine. Ovvero: l'ordine che si va istituendo non è completo, non può esserlo, almeno nella fattispecie (lungi dall'inciso una qualunque affermazione totalizzante!). Non solo: l'inciso moltiplica le fonti dei dati (cioè: le voci narranti), proprio perché riferisce dati diversi ad ordini diversi e, quindi, ad ordinatori diversi.

In effetti, si potrebbe intendere l'interruzione sintattica non nei termini della proliferazione delle voci ma della "traforazione" dell'unica in corso, che risulta mancante, non intera, come un puzzle a cui mancano alcuni pezzi per riga. Tuttavia, ritornando alla citazione, si può vedere come ogni frase aggiunta si configuri come l'espressione di una considerazione marginale, di un narratore ulteriore che si accosta al precedente per completarne il discorso. Ecco, probabilmente il modulo chiave, per capire il procedere della scrittura e della lettura di Neuropa, è proprio quello della considerazione marginale. L'inciso, cioè, riduce tutte le frasi accodate a considerazioni marginali – si noti: in senso letterale, ovvero collocate ai margini di qualche cosa che ha un centro – e, dato che tutte le frasi, secondo la logica istituita dall'iterazione dell'inciso, sono

a margine, rimane da qualche parte un discorso muto, centrale ma mai svolto, implicato dalla marginalità delle frasi, che il lettore percorre senza mai affrontare, un discorso che corrisponde ad una voce in silenzio accanto a tutte quelle che aggiungono altre frasi al dettato.

A ben vedere, però, questo discorso muto è stato intavolato ed il lettore ha avuto modo di averne almeno l'inizio ed il senso. Questo è avvenuto con la prima frase a cui, come nella deriva di un ornato barocco, nella sua gratuita estensione lontano dal centro, si attacca la successione degli incisi e tutto il corpo del testo, completamente scentrato, quindi, anche in termini strutturali. Questa prima frase, cammuffata immediatamente e messa in secondo piano dalla strategia degli incisi, ha un valore chiaramente meta-narrativo ed è densissima del senso di tutta l'operazione testuale. La frase è: "In principio è il pronome [...]" e, come vedremo, racchiude quella che probabilmente è l'essenziale forza motrice del romanzo, che muove tutto il meccanismo finora illustrato.

In base a quello che si è detto, e fatta la tara di questa prima, numinosa frase, si può notare che l'ordine che infine Neuropa introduce (come è destino, d'altra parte, di ogni esposizione) è un ordine costruito sull'equivalenza. È un'equivalenza di grado minore, per così dire, ovvero basata sulla stessa relazione di "minore di" delle singole frasi verso quel discorso centrale muto, una relazione di minorità basata sulla centralità del discorso e sulla marginalità delle frasi. L'interruzione dell'ordine, cioè, e la conseguente proliferazione di ordini, la disseminazione di cominciamenti, ripensamenti, precisazioni, pone tutte le sequenze di testo in una relazione paritaria, una specie di parata di dichiarazioni, l'una valida quanto l'altra. L'ordine testuale è talmente lasco, così compilatorio, che infila in modo orizzontale ed anodino differenti riferimenti storici e geografici, diversi piani di finzione, distinte personae narrative, arrivando ad incorporare senza soluzioni di continuità (o meglio: con l'ennesima soluzione di continuità) materiale testuale esterno, come i brani del Marat/Sade di Peter Weiss segnalati dalle note, senza che la frattura venga percepita in modo significativo.

La figura gemella dell'inciso, in questo senso, è allora l'accumulo, il catalogo che, negli effetti, in tanti passi del testo si rispecchia nell'uso dell'elenco, della compilazione, e che ci dà un'immagine del testo nei termini di una grande accumulazione di formulazioni più o meno autonome. Un'accumulazione, a sua volta, che propone un modello di narrazione in cui la stesura non è subordinata all'ordine simbolico della trama, alle necessità più o meno allegoriche o psicologiche di scioglimento, ma diventa essa stessa spinta della trama, della fabula. Se è "normale" ipotizzare che il problema del narratore sia trovare le parole con cui formulare la storia che ha in progetto, in questo caso

sembra proprio che, dato più un tema che una vicenda, siano le parole (cioè: la scrittura) a fornire le occasioni della storia, dei fatti che ci vengono narrati.

A fronte delle considerazioni sull'inciso, si può anche notare che Neuropa è intimamente polifonico e che lo è proprio nella misura in cui il suo stesso tessuto testuale deriva da voci diverse. Chiaramente, l'effetto d'insieme, proprio come una polifonia, appare omogeneo, ovvero il filo del dettato procede in modo continuo, nonostante tutte le soluzioni di questa continuità. Anzi, si potrebbe dire che è proprio il ritorno dell'interruzione a costituire una forma di continuità. Però la continuità è una continuità in negativo, tessuta da quella voce che tace, da quel punto di vista che aspettiamo esprimersi e che mai si dice. Così, appoggiandosi su una posposizione continua, questa frammentazione essenziale agisce sul lettore e sul corpo del testo; rimanda ad una conclusione che non si dà (se non, ironicamente, nella genealogia a posteriori del finale, per altro apertissima); l'inciso e la plurivocità sospingono la lettura verso un asintoto di completezza logico-sintattica che rimane sempre, come da schema, inattinto.

Si noti, però, che la polifonia di Neuropa, specchio diretto della soluzione sintattica dell'inciso, non è una "normale" polifonia romanzesca, ovvero non è "solo" una composizione di differenze in un quadro chiuso fondato su e generato da un narratore. Il narratore, come si è detto, viene interrotto; viene accostato un ulteriore narratore, e poi un altro e così via. L'inciso, questa minima ma continua e successiva variazione, frammenta intimamente la visione generale che dovrebbe nascere dal romanzo, ne spezza le strutture generali, annullando anche la percezione del già complicatissimo schema temporale e finzionale (gli spostamenti d'epoca, di grado narrativo, di personaggio) su cui si basa la narrazione.

A conti fatti si tratta di una specie di negativo di romanzo – ovvero di voce narrante. Ed anche di ordine, a ben vedere, perché un ordine viene fornito ma è un ordine valido un tantum, cioè solo nella sequenza che il romanzo stesso ha prodotto. Continuando a disattivare la sua stessa organizzazione delle cose del mondo, e tuttavia organizzandole avendo un inizio ed una fine, Neuropa non riesce a (non vuole) fare altro che mettere insieme i suoi pezzi, rinunciando ad una "morale".

Un'ultima cosa che si può notare, riprendendo finalmente l'accento alla prima frase del romanzo, è che questo codice anarchico-evenemenziale costituisce una specie di sponda formale all'irrisolvibile figura del protagonista, una figura, per altro, allo stesso tempo esistenziale e grammaticale. Il protagonista è IO ed è, in effetti, una specie di scatola vuota, un espediente sintattico che, di nuovo, accentra materiali, anche psichici, diversi (a riguardo va segnalata la geniale intuizione dei passaggi a flussi di coscienza

estranei – e, si noti, non solo di altri personaggi fittizi ma anche di personaggi “reali”: Newton, Sade, Marat! – senza alcun cambiamento nell’espressione: IO) ma è anche, e comunque, nei suoi diversi momenti ed occasioni, un soggetto storico, carico dei dubbi della sua limitata prospettiva, dell’intercambiabilità di questa stessa prospettiva con quella degli altri (di nuovo, i “personaggi storici” sussunti come personaggi, i diversi IO in gioco nel romanzo).

Nei termini della propria vicenda, dei casi e delle situazioni che ci propone, si può dire, a conti fatti, che Neuropa costituisce un profondo ragionamento sulla schizofrenia, sul vuoto del soggetto. Un ragionamento che è tanto più profondo quanto più si appoggia ad una nozione linguistica del soggetto. Infatti, quanto più è ricorrendo ad una schizofrenia della sintassi (l’inciso), e ad un’esposizione dello statuto grammaticale del soggetto (IO), che il tema della schizofrenia diventa la categoria della schizofrenia. Una schizofrenia che ha sì una base psichiatrica (per esempio le avventure del protagonista, di una delle sue incarnazioni in uno dei livelli finzionali, cominciano proprio in un manicomio) ma che è anche una specie di invariante nelle trasformazioni da un piano finzionale ad un altro, da un personaggio ad un altro, e quindi un vero e proprio elemento strutturale e non solo tematico.

Da questo punto di vista, tutto il testo sembra fluttuare in una sorta di paratassi “ideale” (un vero e proprio “collasso del significante”) per poi precipitare attorno al pronome-reagente IO, che compone, attorno al suo vuoto, alla sua intercambiabilità, alla sua natura (perversa e) polimorfa, tutte le predicazioni. Riprendendo il discorso sulla marginalità delle frasi scritte rispetto ad un discorso muto, e trovandone la chiave nell’inizio para-biblico del romanzo, si può pensare al soggetto di quel discorso in negativo come al vuoto che continuiamo (autore e lettori) a riempire nel pronome protagonista, a cui continuiamo a riportare l’irrisolubilità del testo, delle sue implicazioni e delle sue diramazioni e derive marginali.

IO è, in questo senso, una specie di meta-allegoria: se le vicende delle tante figure che ne occupano lo spazio sono figura delle tante dispersioni in corso, delle tante schizofrenie che strutturano il reale, la storia, il linguaggio; l’espressione IO è allegoria di questo allegorizzare, una specie di punto di fuga essenzialmente inesauribile, trasformando l’irrisolubilità dei significati che gli gravitano attorno nell’irrisolubilità della sua natura linguistica ovvero, nell’opposizione con i significati, di significante. È infatti in questo pronome IO (sempre maiuscolo e sempre, viene ad un certo punto da pensare, visti anche i panni di religioso che si trova ad indossare per buona parte del romanzo, sempre mancante della D iniziale!) che trova la sua sintesi tutto il meccanismo di senso e di sintassi che costituisce Neuropa ed è nella sua natura di pronome che i due piani, come nell’ipofisi cartesiana la *res cogitans* e la *res extensa*, i due piani

trovano il punto di contatto e di comunicazione: una specie di gap metafisico che, come un segreto di poco conto ma pur sempre segreto, compone il vuoto di quell'espressione.

Alessandro Broggi

Questionario

1.

L'artista, lo scrittore, il poeta come "intellettuale"?

2.

Si fa cultura o si fanno prodotti culturali?

3.

Analisti o turisti del reale?

4.

Meglio il modello frontale "individuo opposto alla società/ società cattiva schiaccia individuo innocente", o il modello "entrare nelle dinamiche del domino e scardinare le regole che presiedono ai giochi con l'accettarle, con l'attraversarle"?

5.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

6.

È sufficiente una "militanza" alla Pasolini o servirebbe un più aggiornato smascheramento, ormai post-concettuale, delle modalità dei rapporti interumani, della preordinatezza dei contesti e dei criteri condivisi (spesso inindagati) di ordinamento e di categorizzazione socio-culturale, e dei meccanismi comunicativi, linguistici, mediatici, comportamentali e istituzionali che regolano noi e il nostro tempo (la micropolitica delle nuove retoriche)?

7.

È pensabile un intellettuale che lasci cadere tutto ciò che è male/ negativo ed esalti solo ciò che è bene/ positivo?

8.

Serve uno stile forte del soggetto (neo-espressionismi) o un oggettivismo neutro, impersonale, protocollarizzante?
Una via mediana?

9.

Meglio un'arte che recita o un'arte che si mette a nudo, e che "mette a nudo"? Ancora: meglio una messa a nudo attraverso una strada "povera", "specifica", "inespressionista", "documentaristica", "ecologica" (D. Aitken) e anti- o post-letteraria; oppure attraverso la strada della "finzione al quadrato" (la medaglia "manierismo/ iperrealismo"), che renda visibili cose e situazioni di fatto attraverso un uso esasperatamente virtuosistico/ polimerizzante (e perciò stesso eterodiretto) degli strumenti? Asettica, impassibile, presentificante riduzione dei mezzi [grado zero] o paradossale ipermediazionismo [grado più infinito] (nei confronti di una realtà già derealizzata dalla saturazione mediatica)?

10.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

11.

È possibile fare "arte impegnata"/ "poesia civile" con la pura forma, attraverso il mero uso di strumenti linguistici (eventualmente etero- o metadiretti)? Le pragmatiche sono già tutte inscritte in nuce nelle grammatiche (Weinrich)? Oppure, qualsiasi ordine/ regime formale cela sempre e comunque solo la volontà di riscattare la vita e il reale?

12.

Occorre ricorrere a una (meta)mimesi appropriazionistica (critica) dell'oggetto e dei processi; oppure all'additamento, entropico, dei piani accelerati di realtà-ormai-iperrealtà lingua-mondo che attraversano l'individuo oggi (strangolando la clausola dentro/fuori), mediante l'esasperazione di questa stessa osmosi?

13.

Se è vero che l'arte è "sempre astrazione" (Roni Horn) e che "dove c'è un'opera d'arte, la realtà ha un buco" (B. Strauss), è più "responsabile" – e storicamente urgente – la finzione "del, nel e sul" linguaggio o la finzione "con, attraverso" il linguaggio?

14.

Figli della Pop Art o di Fluxus? O di Debord?

15.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

16.

È più "impegnata" una scrittura di tipo "verticale" o una di tipo "orizzontale"?

17.

Produzione o post-produzione?
Oppure ancora, decazione (Beckett)?

18.

Mero laboratorio linguistico o "uso" del mondo?

19.

È necessario adoperare materiali artistici per fare arte?

20.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

21.

È possibile lavorare sulle narrative storiche e ideologiche, sugli script collettivi che costituiscono la nostra società? Divenirne interprete critico? Proporne di alternativi?

22.

Occorre seguire l'evoluzione dei generi (istituzionalmente dati) o creare nuovi format (=cornici), , che restituiscano una complessità-pluralità di approcci al mondo contemporaneo? Si tratta di partire dalle forme disciplinari acquisite di un dato genere o mezzo (diacronia), o di partire dalle nuove connessioni discorsive e dalle strategie enunciative del presente dei media (diacronia)? Oppure entrambe le cose? Infine – terza via: è possibile mirare allo "scontornamento" (anche, delle forme culturali e sociali)?

23.

L'Essere è nascosto (Heidegger) oppure "ogni cosa è sotto i nostri occhi" (Wittgenstein)?

24.

La realtà acquista un linguaggio nuovo ogni qualvolta si verifica uno scatto morale, conoscitivo, o quando si tenta di rinnovare la lingua in sé, come se essa fosse in grado di far emergere conoscenze e annunciare esperienze che il soggetto non ha mai posseduto?

25.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

26.

L'obiettivo di un'opera d'arte è quello di trasmettere informazione e significato, oppure di mediare e configurare contesti, informazioni e significati secondo modalità che problematizzino il proprio intorno temporale e culturale?

27.

Quali sono i limiti della narrazione della realtà?

28.

Siamo per un'arte (e per una scrittura) che si pensa come "soluzione", o come "sintomo"?

29.

L'avvento dei media sullo schermo dell'arte rende definitive l'implausibilità e l'irrealtà delle sue stratificazioni esistenziali e naturalistiche?

30.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

31.

Si tratta di "fare della propria vita un'opera d'arte" (Wilde) o di "rendere l'arte vita" (Maciunas/ Higgins)?

32.

Dipingere paesaggi bucolici rappresenta ancora la nostra realtà? Illustrare paesaggi d'evasione o della memoria significa assumere una posizione fattiva o nostalgica? Politicamente avveduta o marginale?

33.

Si può scrivere poesia ignorando l'impatto, nella ricezione di massa, degli aspetti più sinistri del capitalismo avanzato – fruizione distratta, management dei rapporti, rapida consunzione di persone e lavori, abitudine empatica, sveltezza informativa e delle argomentazioni, disinteresse per i contenuti, monopolio del mercato, "inerzia panottica" (Virilio), finzione del tempo reale, obliterazione delle differenze, paura della complessità – ?

34.

L'arte e la letteratura dipendono dal loro contesto (potere) o consistono soltanto di mere opere? Il loro valore è universale o è storicamente e ideologicamente determinato [non solo, naturalmente, da/ entro "archivi culturali" (Foucault)] (storia dell'arte non come pacifico ordine progressivo del paradigmatico; arte contemporanea come sociologia della cultura e delle istituzioni: Hans Haacke)?

35.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

36.

L'assenza post-storica di paradigmi e l'indebolimento delle teleologie critiche tradizionali prefigura un'apertura e una ricchezza come mai era stato possibile prima, o cela il rischio di una "incommensurabilità di indifferenti" (e/o di nuovi alessandrinismi e di eclettismi di consumo)? O, meglio: entrambe le cose?

37.

XXI secolo: società umana o post-umana?
È possibile essere testimoni di questo tempo?

38.

Può l'artista (antropologicamente avveduto) cogliere da altre culture, religioni e tradizioni (Animismo-primitivismo, Islam, India, Cina ...) modelli viventi e modalità di rappresentazione che non siano semplici prestiti di forme, ma che mirino a reciproca conoscenza e arricchimento autentico? Può l'intellettuale, nel suo piccolo (?), porsi come fine il dialogo e la "crescita" interculturale globale, non su basi euro-americano-centriche? È auspicabile che l'Occidente superi la propria presunta decadenza favorendo, armonicamente, la più profonda creolizzazione che verosimilmente lo aspetta? I nostri schemi storico-culturali, mentali e comportamentali rendono implausibile ogni altra visione del mondo e qualsiasi sua modalità diversa di esperienza? "Solo la prospettiva a brevissimo raggio è sopportabile" (Updike)?

39.

Può uno scrittore scrivere come se debba credere nella verità di quanto da lui espresso, ed essere consapevole della possibilità di poter essere accusato di frode e di falsa testimonianza?

40.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

41.

L'arte / la scrittura ha un ambito delimitato?
Cosa non è pubblicabile oggi?
"Il compito di una mente è di produrre futuro"? (Valéry)

42.

A che cosa pensa la gente?

43.

Sappiamo di cosa abbiamo bisogno?

44.

La lucidità è ancora possibile?

45.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

46.

Qualcuno ha mai avuto in mente la maggior parte di ciò che accade?

Biagio Cepollaro

Note per una Critica futura

Nota 1

Cosa vuol dire, leggendo della poesia, fare poi della critica? Cosa vuol dire oggi, in un tempo in cui il testo come entità semiologica, tende ad avere diverso statuto, incalzato dall'oralità secondaria della telematica e dall'utilizzo di altri media, diversi dal libro, con relative implicazioni?

Paradossalmente l'esteriorizzazione a cui sembra richiamare il mutamento del paesaggio tecnologico, invita, può invitare, ad una *concentrazione* maggiore sull'atto di lettura (a monitor, su foglio appena uscito dalla stampante, su pagina densa di libro)... Così come nelle città del Nord, freddissime d'inverno, ha sapore e importanza particolare, ritrovarsi insieme al chiuso, magari a cantare, di certo a bere...

Ma è condizione nuova ed è tutta da riconfigurare.

Occorre, tra l'altro, indagare sul senso da dare, o da ritrovare, a quel termine *concentrazione*, che potrebbe rivelarsi, in profondità e sorprendentemente, come il suo contrario apparente: *dispersione*. Esiste insomma una dispersività che, invece di disperdere, *raccolga* che raccolga proprio nel senso etimologico, nel senso eracliteo?

Nota 2

Le dimensioni a cui un testo poetico allude, il crocevia di informazioni in cui consiste, anche quando si irrigidisce in una pretesa autoreferenziale, anche quando esibisce la sua letterarietà come un luogo atemporale e impermeabile, sono troppo presenti perché sia possibile ignorarle.

Certo, vi sono testi che *indicano* questa molteplicità di attraversamenti, altri testi che addirittura *mimano* il caotico sovrapporsi di informazioni, ma il punto è sempre, per chi legge, riuscire ad individuare il *punto di vista*, la posizione, il contributo di intelligenza che non è calco ma fattura originale dell'autore. Perché dall'altra parte del testo c'è un autore: qualcuno che ha ridotto la molteplicità ad una serie di *scelte discrete*: ha scelto per noi un lessico, una sintassi, una ritmica. Oppure si può dire che da queste cose è *stato scelto*. Se si dice in questo secondo modo, la ragione sta nel fatto che si sottolinea la parte non consapevole dell'agire artistico. Dunque alla fine il paradosso di un agire non consapevole capace di questi attraversamenti molteplici...

E allora da dove origina uno stile piuttosto che un altro? Una selezione lessicale, sintattica, ritmica, piuttosto che un'altra? Il critico dovrebbe, tra l'altro, forse mostrare proprio la *necessità* di questa *riduzione* (la configurazione formale): in questa sottrazione di possibilità, tra l'altro, sta il segreto dell'efficacia di quella allusione alla molteplicità di dimensioni...

Nota 3

Le convenzioni letterarie, e in genere, le strutture che permangono nel tempo, riconoscibili socialmente come arte, le fondamenta antropologiche della poesia, sopravvivono attraverso i secoli e le tecnologie, mutando continuamente, non solo nell'utilizzo dei materiali ma anche nelle funzioni.

E così da un certo punto di vista l'oralità primaria delle epoche prima dell'invenzione della scrittura e della stampa, e l'oralità secondaria indotta dalle nuove tecnologie, non spostano nulla di fondamentale per quel che concerne il 'fenomeno di lunga durata' di cui parla Inglese* che è l'arte o la poesia, in questo caso.

Eppure le convenzioni di volta in volta devono essere *animate* per poter vivere; il rito continuamente deve rinnovarsi come *esperienza di qualcuno*, anzi come esperienza di più di uno... Ed è da questo lato, dal lato di chi rinnova il rito, dal lato delle sue concrete circostanze storiche peculiari, che la nostra attenzione si sposta, quando si formula la domanda intorno al leggere, cioè all'uso concreto della poesia.

La critica è innanzitutto un *atto di lettura che attualizza*, in senso letterale, una *ritualità dell'immaginazione e del pensiero*. Ma i modi dell'immaginazione e del pensiero sono sempre legati a contesti *peculiari*: forse è proprio questo lo *specifico* di una critica che riemerge come bisogno, bisogno di tratteggiare delle peculiarità .

Chi fa la poesia sente oscuramente che i modi della critica, cioè i modi della lettura, devono rinnovarsi nel rinnovarsi dei contesti...Ogni atto di lettura ripercorre le scelte, direbbe Inglese, le 'posture', le prospettive complessive a partire dalle quali le selezioni (lessicali, sintattiche, ritmiche, metriche etc.) si sono realizzate. Questi punti di vista si ancorano alla radice doppia del dentro e del fuori, della molteplicità degli attraversamenti e delle scelte compiute: tutto ciò va ripercorso accettandone le sollecitazioni, amplificando questo o quell'aspetto dell'insieme. Rispondere a tali sollecitazioni (di immaginazione e pensiero) significa *leggere*, ricostruire il punto di vista significa *interpretare*: aggiungere una chiave al mazzo delle esperienze possibili.

*

Sulla lettura
Caro Biagio,

tu muovi addirittura dall'esigenza di elaborare una fenomenologia della lettura. E ciò è effettivamente fondamentale, nel senso che ci permetterebbe di pensare a una critica come proseguimento della lettura, di una lettura prima, non orientata già da uno sguardo operativo di addetto ai lavori, ma di una lettura prima che si effettivamente quella che siamo in grado di fare, nella dispersione e nel rumore, nei tentativi di concentrazione e nelle pause tra un'impossibilità a leggere e l'altra.

Ogni volta che s'interroga la consistenza del fare poetico così "a monte", non dando nulla per scontato, sento come un moto di sfrontatezza e di rischio. E nello stesso tempo il timore che quel fatto, se interrogato risolutamente nelle sue condizioni elementari, come l'atto di lettura, possa sgretolarsi, svanire, nella sua estrema debolezza.

Che cosa ci spinge a leggere poesia? Che cosa accade durante una lettura di un testo poetico? Io credo che si dovrebbe fare almeno una ipotesi d'avvio, e girarci intorno un poco. La poesia come peculiare pratica del linguaggio ha qualcosa che attraversa il tempo, poggia su di una permanenza, su qualche fenomeno di lunga durata, una convenzione fondamentale, e che è in virtù di questa consistenza "antropologica" che noi possiamo considerarla con una certa familiarità, nonostante tutto intorno ci suggerisca che essa è un corpo estraneo nel mondo contemporaneo, una forma anomala, immotivata, obsoleta, di dirigersi al linguaggio.

Andrea Inglese

Nota 4

L'atto di lettura del critico, nella sua imprevedibilità di esperienza, resta comunque un gesto disciplinato. Innanzitutto diventano assai problematiche le classificazioni che veicolano, in modo più o meno implicito, delle ipostatizzazioni e delle ontologizzazioni del testo. Le classificazioni nascono soprattutto dall'esigenza *economica* di produrre dei segni che hanno funzione distintiva, ma l'atto di lettura come *'esperienza di qualcuno, anzi come esperienza di più di uno'*, come si diceva nella *Nota 3*, segue non una logica dell'economia ma una logica della *moltiplicazione e dell'amplificazione semantica per risonanza*. Non si tratta, leggendo, di ridurre i molti all'uno ma al contrario di moltiplicare la prodigiosa sintesi in cui consiste il testo, nella molteplicità degli esiti possibili: la *ritualità dell'immaginazione e del pensiero* è, tra l'altro, proprio questo *rispondere* del lettore, questo ripercorrere, a partire dalla configurazione formale del testo, le scelte e gli esiti possibili di *quelle* scelte. Leggere è insomma un lasciar risuonare una chiave provando ad aprire altre porte, già comprese nel testo, ma *ancora* silenti. In questo senso il testo importa soprattutto per quel che non dice, non perché non l'avrebbe mai detto, ma perché ciò che ha detto attendeva il lettore per poter esser ascoltato, per risuonare. Ecco perché in una poesia, precisa nella sua configurazione formale, ogni elemento è semantizzato.

Nota 5

In un certo senso la critica negativa non ha motivo di esserci. L'atto di lettura è promessa di esperienza e l'esperienza che si ritiene non valida, non significativa, è un'esperienza interrotta, morta al suo nascere, come un passo che non segue l'altro. Il critico non ha motivi per censurare, semplicemente smette di leggere. Censurare comporta un passaggio dal piano dell'esperienza della lettura a quello delle razionalizzanti ipostasi del gusto. Questo è il nodo che permette all'ideologia di sostituirsi all'atto di lettura finendo per adulterare l'intero processo.

L'atto 'positivo' del critico, come *lasciar risuonare una chiave provando ad aprire altre porte*, non abbisogna di sostegni esterni, ideologici, gli strumenti di cui fa uso sono subordinati all'esperienza che va facendo, così come scarponi, corde, e altro necessitano a chi va per monti.

Alla fine della lettura ci sarà ancora il testo e la sua moltiplicazione, la *risposta*, *l'attualizzazione di possibili sensi*, mentre nel caso della critica negativa, della censura, il testo non vi sarà più e vi saranno soltanto ribaditi i punti di partenza del critico, le sue convinzioni più o meno sclerotiche, i suoi fantasmi identitari.

L'ascolto di chi legge è già un rispondere se leggere è appunto riattivazione di una ritualità dell'immaginazione e del pensiero.

L'atto di lettura, insomma, o avviene o non avviene. L'esperienza o avviene o non avviene. Ma se non avviene non vi sarà nulla da dire, così come degli innumerevoli eventi di una giornata nessuno fa cenno perché ritenuti *non pertinenti*.

Il punto non è stabilire, leggendo, dei valori, e delle relazioni tra valori, ma *leggere*, appunto. La materia del testo in qualche caso non ci abbandona dopo la lettura, noi continuiamo a parlare la nostra lingua ma, in modo appena percettibile, questa, dopo l'esperienza della lettura, risuona *diversa*.

Quando si dice banalmente che la lettura arricchisce non ci si riferisce a dei contenuti ma all'ampiezza dei toni e delle tonalità di cui siamo capaci. L'esperienza della lettura, come ogni altra esperienza, in misura diversa, coinvolge simultaneamente i livelli mentali, emotivi e fisici: il lettore dovrebbe in questo caso, dopo la lettura, ritrovare in sé un'ampiezza di spettro del pensare, del sentire e dell'immaginare, accresciuta e approfondita.

Nota 6

Il *nuovo* non è costitutivo del testo ma dell'esperienza che del testo si fa.

Si possono leggere molte volte gli stessi libri perché ogni volta quei libri sono nuovi nell'interazione con il lettore. Il nuovo non è categoria ontologica ma relativa all'esperienza di qualcuno...D'altra parte l'esperienza perché sia tale è sempre nuova.

L'ideologia moderna dell'avanguardia trova uno dei suoi fondamenti nell'*ontologizzazione del nuovo* così come l'ideologia postmoderna lo trova nella sua negazione. Anche qui alla concretezza delle relazioni, dagli esiti sempre imprevedibili, si è sostituita l'astratta identità di un'ipostasi.

Quindi *il nuovo non sembra ridursi ad un oggetto ma sembra piuttosto essere una relazione di volta in volta imprevedibile.*

Tale aggettivo non andrebbe mai sostantivato, reso sostanza: vuol dire cose diverse di volta in volta in contesti diversi. Per un lettore non dovrebbe porsi tale questione: la lettura non cerca il nuovo perché essa stessa in quanto *esperienza di qualcuno*, se davvero è tale, se davvero riesce a riattivare una *ritualità dell'immaginazione e del pensiero*, è sempre nuova.

Nota 7

Il detto goethiano 'si fa ciò che si è', riferito all'arte, può anche voler dire che leggere è sempre un *leggere tra le righe*.

L'extratestuale coincide con ciò che traspare tra le righe, non come qualcosa di estraneo al testo ma come qualcosa che sembra averlo generato; alla fine della lettura sarà il suo senso, anzi, *un* suo senso. La scelta lessicale, la voce che cova nelle relazioni fonosimboliche, l'intero impianto retorico sono la *materia* del senso e dei sensi da ricostruire, da ripercorrere. Le porte che la lettura dovrà aprire sono le porte che alludono all'esperienza dell'autore che la prodigiosa sintesi del testo racchiude, socchiuse.

Più accosto è il movimento della lettura ai passi che il testo compie, più si avvicina il momento in cui si profila il senso, cioè l'esperienza di uno *tende* a diventare l'esperienza di un altro.

Ricostruire il punto di vista significa interpretare: non abbiamo mai di fronte ciò che un autore è ma sempre ciò che un autore ha *fatto*. Eppure ciò che ha fatto lo possiamo interpretare leggendo tra le righe ciò che lui è. Credevamo di esserci appiattiti sulle parole del testo, sul testo come insieme di parole, e ci ritroviamo, invece, con un possibile distillato di umana esperienza.

Nota 8

Una poesia, alla lettura, innanzitutto consiste in un insieme di parole collocate e collegate in modo tale da essere riconosciute come poesia, appunto. Il Poetico costituisce l'orizzonte d'attesa della poesia anche se spesso quando la Poesia viene riconosciuta, il Poetico è costretto a riconfigurarsi.

La tautologia che lega Poesia e Poetico non è statica ma continuamente si trasforma al suo interno. Ciò che ieri, in molti casi, aveva funzione politico-religiosa, oggi ha funzione estetica. Ma si potrebbe anche notare come molta della produzione estetica attuale (non certamente poetica per questione di mancata diffusione) abbia funzione politica e mitologica. Su questa ultima condizione si è spesso in passato concentrata la critica della cultura, essa stessa, come si è detto, ipostatizzante. La presunta separatezza della sfera estetica da quella morale, psicologica, religiosa, economica e politica, alimenta uno di quei pregiudizi che hanno caricato la stessa sfera dell'arte di tutto il peso di queste mutilazioni. L'egotismo dell'artista potrebbe essere considerato anche come una conseguenza di questo sovraccarico, quasi a compensazione e a risarcimento della frattura.

La ricerca del nuovo del moderno si è così concentrata, per lo più, sulle parole e sul modo di collocarle e collegarle, più che sul nuovo come *una relazione di volta in volta imprevedibile*, come una *qualità dell'esperienza* non mutilata, non relegata alla sfera estetica, salvo il rovesciamento pure e semplice delle poetiche nelle ideologie.

Le avanguardie storiche, tra l'altro, hanno preparato il terreno per ciò che sarebbe diventata l'estetizzazione della vita e della politica: la vita, o meglio, le *rappresentazioni* della vita, come opera d'arte. L'universo massmediale ha potenziato tecnologicamente in modo esponenziale la forza e la pervasività di queste rappresentazioni, riducendo e standardizzando ma anche offrendo, in qualche caso, stimoli alla ricerca artistica, dal momento che spesso un nuovo medium retroagisce su quello precedente.

Una lettura che legga tra le righe tende a ricomporre ciò che è stato diviso: la logica della *moltiplicazione e dell'amplificazione semantica per risonanza* aprirà le porte che il Poetico costituito, nella separatezza della sfera dell'arte, tende a lasciar chiuse. *Leggere tra le righe potrebbe voler dire allora ricondurre il testo alla sua potenzialità morale, psicologica, politica...*

Nota 9

Se goethianamente bisogna *essere* qualcosa per *fare* qualcosa, ciò vale anche per il lettore. Un lettore potrà aprire solo le porte del testo di cui in qualche modo, anche solo per un presentimento, aveva la chiave. *Conoscere qui è più che mai riconoscere*. E la gratitudine del lettore, ad esperienza compiuta, è propriamente riconoscenza.

La chiave in questione non è soprattutto nozione stilistico-retorica. Tale modo di intendere i prerequisiti del lettore sono da ascrivere a quella concezione romantico-avanguardista-postmoderna della separatezza sostanziale dell'arte. La chiave in questione appartiene piuttosto a quel percorso inverso che dalla *separatezza* porta alla *reintegrazione*: il leggere tra le righe. *Reintegrazione non è altro che ricostruzione di una prospettiva*, aggiungere una chiave al mazzo delle esperienze possibili, *ricondere il testo alla sua potenzialità morale, psicologica, politica ...*, appunto.

Il cosiddetto godimento estetico può essere considerato come un effetto collaterale di questa reintegrazione che è, insieme, cognitiva, emotiva e, in una certa misura, fisica.

Le fondamenta antropologiche della poesia, ciò che della poesia e dell'arte fa fenomeni di 'lunga durata', si ritrovano proprio in questo carattere di reintegrazione simbolica. La lettura che si limita all'analisi stilistico-retorica spesso finisce con ipostatizzare le convenzioni letterarie, rendendo il testo simile ad un feticcio, mentre, come si è detto nella *Nota 3*, *'le convenzioni di volta in volta devono essere animate per poter vivere; il rito continuamente deve rinnovarsi come esperienza di qualcuno, anzi come esperienza di più di uno...'*

Nota 10

Ricondurre il testo *alla sua potenzialità morale, psicologica, politica*, tenderebbe a radicare l'atto della lettura nelle fondamenta antropologiche della poesia, riconoscendole pienamente.

Il testo si presta alla lettura come una voce che parla ai molti anche se in pochi o pochissimi ascoltano. Ciò vuol dire che il significato sociale della poesia è *costitutivo*, non contingente. Ed è puramente una questione quantitativa la cerchia dei lettori potenziali o reali, dal momento che sul piano della qualità, e quindi anche della qualità dell'umana esperienza, i lettori per un testo sono sempre e, sin dall'inizio, una possibilità indefinita nello spazio e nel tempo.

A fronte della reintegrazione simbolica dei piani molteplici dell'esperienza umana, massima promessa che l'arte condivide con ogni *ritualità dell'immaginazione e del pensiero*, le persistenze egotiche di matrice romantica, relative alla confusione tra individualismo proprietario borghese ed epopea dell'Io, possono anche passare in secondo piano.

Così come le lamentazioni sempre pronte a richiedere risarcimenti in termini di fama, se non di danaro, sembrano fraintendere il carattere sociale costitutivo della poesia e dell'arte. Perdendo il senso e il gusto della festa, resta, in non pochi casi, solo l'accumulo dell'amarezza: ciò è davvero un peccato.

Nota 11

Dunque sembra che potremmo scegliere di confrontare, tra le tante, due strade che qui con chiarezza si scorgono: una è quella dell' estetizzazione della lettura (insistenza sulla separatezza del testo con rischio di asfissia autoreferenziale o sulla classificazione che fa, dei termini distintivi, delle categorie interpretative, non sempre rispettose della peculiarità dei testi), l'altra, quella della *reintegrazione*, che si è chiamata lettura come attualizzazione della *ritualità dell'immaginazione e del pensiero* che punta alla *potenzialità morale, psicologica, politica* del testo attraverso la *moltiplicazione e l'amplificazione semantica per risonanza*.

Nel primo caso l'analisi, più o meno compiutamente testuale, in definitiva ci dirà: 'il testo si tiene in piedi così e così', $A=A$, la classificazione ci dirà: 'questo testo rientra nella categoria, inventata ad hoc, di testi che hanno le medesime caratteristiche' e se introduce anche relazioni di valore ci dirà: ' questo testo è migliore di quest'altro', $A>B$, oppure $A<B$, in caso contrario.

Nel secondo caso, quello della *reintegrazione*, la lettura, nella sua imprevedibilità di esperienza, nella consapevolezza della molteplice possibilità degli esiti, presuppone che 'il testo dica qualcosa e lo dica in questo modo'.

Il *qualcosa* che il testo *dice*, nell'atto della lettura, è proprio una potenzialità del suo senso, alla cui attuazione concorrono tutti i suoi elementi formali, *insieme e grazie*, a ciò che il lettore fa leggendo tra le righe: aprire le porte del testo di cui in qualche modo, anche solo per un presentimento, aveva la chiave.

Marco Giovenale

Del sottrarre in fotografia (e in poesia)

vivre, limite immense

(Char)

1.

Proviamo a pensare a una fotografia come ad un'esasperata sottrazione di alternative.

Diciamo: *quella* è (la) fotografia riuscita, entro quei termini e confini. O: *non è le infinite altre* - le non riuscite, le non (così) tessute di connotazioni. Questo, volendo, ci spiegherebbe perché sentiamo il mezzo fotografico - in quanto modello - così incline alla registrazione del dolore, altra forma di riduzione a zero di alternative.

[Lo *scatto* di un dolore, prima ancora di (e con il) ritrarlo, ci dà un'eco della nostra modalità generale di rapporto con il soffrire].

[È il tema che inaugura poi innerva - variamente articolato - tutto il saggio di Genet sull'opera di Giacometti].

Una foto non può che essere, quando cattura il passaggio del senso, *quella*.

Al contrario, sembriamo ritenere che il cinema sia l'esposizione dell'evento intero, in tutte le sue mancanze e i suoi pieni. 'Di cui' la fotografia sarebbe, anzi è (o di cui un certo tipo di fotografia fino ad oggi è stata) il fermo-immagine non casuale.

[È quel che Barthes sta per dire nel § 23 della *Camera chiara*, parlando di «pensosità» del fotogramma. È quello che forse adombra Cocteau nel *Mistero laico*, nel brano che inizia

con «Una casa fotografata e una casa filmata non si rassomigliano affatto». È quanto suggerisce, per via inesplicita, Susan Sontag – nel testo *Nella grotta di Platone* – parlando di una fotografia come di una «trasparenza strettamente selettiva». È ciò che McLuhan sfiora al principio del cap. XX de *Gli strumenti del comunicare*.]

Ossia. Se vuole darsi titoli di cacciatrice del senso, la fotografia deve - sì - aver l'aria di una sottrazione di alternative, ma in quanto comunica insieme la seguente certezza-sfondo: che tutte le alternative sottratte fino ad arrivare a quell'unica particola sovrastante un cumulo annerito, che tutte le trame azzerate siano state quelle *giuste*; siano state giustamente rimosse, secondo un esatto quanto imprecisabile imprescrittibile profilo di sparizioni.

La fotografia svetta così come l'ultimo ago in equilibrio lieve su un milione di aghi in bilico uno sulla punta dell'altro. Tutti conducendo a quell'ennesimo: affinché in un istante l'istante si dichiari e si stagli, senza dubbi d'identità: *un esempio di equilibrio*. (Talmente compiuto da portare in sé e lasciar necessariamente trasparire - scomparsa eppure profilata in negativo - tutta la legione di squilibri elusi).

Non è qui in gioco la *grandeur* dell'istante. Né il lato aristocratico e insomma un preziosismo del mezzo fotografico. Non si tratta di magnificare l'Irripetibile o l'Insostituibile. Anzi, già l'atto di vedere non l'Eccezionale bensì *qualsiasi* cosa è, per principio, «vedere più di quanto si veda, accedere a un essere di latenza. L'invisibile è il rilievo e la profondità del visibile» (M.Merleau-Ponty, *Segni*).

Ci sono tuttavia formazioni grafiche e immagini ad alto grado di connotazioni e complessità di rapporti interni, per cui il loro pesare sul nostro sguardo, il loro *dar senso*, attraverso le strutture di ciò che semplicemente mostrano, attiene alla nostra parallela e insieme indimostrabile percezione che proprio *quelle* connotazioni e *quei* rapporti fra *quelle* strutture sono il risultato di una selezione spietata, di una sottrazione di alternative che - semplicemente - di fronte a quel risultato di quella foto perdono importanza e finiscono nel nulla: ma contano infinitamente come sfondo di assenza, e come tale sono parte ineliminabile del passaggio di senso.

Questo passaggio è del resto *arricchimento* sia in termini linguistici sia in termini di esperienza. Una foto singola(re) staglia infatti una situazione o evento preciso e reale (cfr. Barthes, *La camera chiara*, § 35) in forme che sull'occasione di quell'evento esibiscono giusto la propria complessità di codici disponibili a intrecciarsi - in via del tutto pertinente - al reale, all'*oggettività*, dunque all'esperienza. (Dunque all'esperire).

La profondità e sottigliezza di linguaggi di *quella* foto singola(re) strutturata come la situazione di cui sa farsi emblema (cfr. le parole sulla «posa», nel § 33 de *La camera chiara*) esibisce la penetrabilità del reale, la sua non totale indisponibilità a venir organizzato comunque - contro e dentro l'accumulo di alternative o perfino dentro l'insensatezza che lo forma - in sintagma, in comunicazione. In sintagma e comunicazione, addirittura, "esemplari".

La foto riuscita fa riuscire l'indagine sull'indagare. Se quella foto dice così tanto su quell'evento e su se stessa - commenta l'osservatore - forse *ogni* atto di visione non è atto *qualsiasi*, anzi ha, *può* avere il pregio di saper seguire e stagliare, in un groviglio di rapporti senza direzione mappabile, il senso, un senso. Forse ogni sguardo ha una possibilità, anche ed *esattamente* entro i limiti di un solo e unico scatto, di tracciare le linee di senso implicate nel proprio interrogare il reale, gli eventi. (Quel che si dice ...avere colpo d'occhio).

2.

In definitiva, continueranno a essere scattate fotografie ricche e pe(n)santi. Saranno vagliate le linee e le ironie e i piani di significato interni ad un'immagine singola(re), che sarà sentita irripetibile e insostituibile (in lettere minuscole) non di fronte a una ridicola *altezza dell'Arte*, bensì di fronte a quello che la stessa foto, stralcio di carta non casuale, nel momento e nella contingenza di *essere così e non altrimenti*, genera nei nostri sistemi di decodifica (o ricodifica). Si continuerà a essere catturati dal passaggio del senso - sorpreso in flagrante nel suo ambiguo darsi-revocarsi.

[In parte è tuttora vera la frase di Merleau-Ponty secondo cui, «se l'opera è riuscita, ha lo strano potere di insegnarsi da sé»].

Il passaggio del senso...

[...Potremmo parlare, più propriamente, di senso come *condizione di possibilità del darsi di significati*. E dunque vederlo come condizione di possibilità di ogni empirico, limitato, circoscritto evento di esperienza che vediamo incastonarsi in un significato o perfino in una revoca di ogni significato - revoca tuttavia per ciò stesso sensata, portatrice di senso...].

Il passaggio del senso, anzi il nostro registrarlo, in verità, ha modalità di autocoscienza che di volta in volta si comunicano attraverso *questo o quel* percorso di esperienza. Non necessariamente (o non più in forma avvertita esemplare/eccellente) nell'arte. E *di questo*, velatamente o meno, l'uomo postmoderno si fa via via più avvertito.

Un simile stato di cose, ripetiamolo come pensando alla fotografia, non è affatto un "male" – semmai registra una fase entro la quale l'*anthropos* tematizza sempre più frontalmente il proprio *saper-significarsi* (il suo essere semiosi che si specchia, che "si" riflette) all'interno di migliaia di modalità e meccanismi e occasioni a spessore zero, complanari e orizzontalmente distribuiti, diffusi/diluiti o se si vuole – con una abusata parola di sintesi – "deboli".

Iniziamo sempre più coscientemente a renderci conto che i luoghi dove si spende gran parte del nostro "*coscientemente renderci conto di*" *qualsiasi cosa*, sono meccanismi per accumulare.

Il nostro immaginare, inteso fin da Kant come esperir senso (grazie a un'occasione particolare) dell'esperire in generale, costantemente si tematizza, cioè si pone al centro delle proprie domande, in meccanismi.

(Arrivando *anche* ad esempi concretissimi, diciamo pure che alcuni *realizzano* “fotografia digitale”, altri “pubblicità”, altri “installazioni”, altri “pagine web”, altri..).

Sono dei meccanismi di accumulo, o – meglio ancora – dei *disseminati accumulati puri*, a modellizzare tanta parte (o l'intero) del nostro rapporto col senso.

Non diremo – allora – “l'arte ha perso peso”. Semmai avizzeremo questa ipotesi: la modalità di lettura o verifica del senso che all'*esperirsi* dell'uomo forniva una casa esemplare erigendola sull'arte, oggi è – altra parola di moda – *disseminata*. (Potenzialmente *ubiqua*). (Essendo, l'accumulo, orizzontale).

E questa disseminazione non era (non è) primizia novecentesca. Il Novecento è forse “solo” il tempo in cui tutto questo stato di cose si rende autoevidente, si pone davanti a specchi, si tematizza (*ritrovato* nel passaggio da fotografia a cinema, e poi in specchi successivi).

In definitiva, e per chiarire: l'espressione di tempo usata sopra (parlando di un senso che «oggi è» disseminato) non indica una condizione inalterabile, da metafisica in maschera. E nemmeno indica una condizione ontologica-storica della recente varietà antropologica – secondo la vulgata di un'altra metafisica in avaria, appena sversata in materialismo.

Il senso non si esperisce che storicamente, certo, ma non è possibile accedervi se non – allo stesso tempo – sullo sfondo di qualcosa che interamente storico non è. (Ed è piuttosto, la questione nel suo inafferrabile insieme, *trascendentale*).

[Parola, quest'ultima, che va forse tuttora usata con cautela. Si stenterà a crederlo, però chi scrive può testimoniare che: in un convegno dedicato a Kant solo nel novembre 1999, ancora è successo di sentir parlare di «trascendentale» come di una specie di sinonimo diretto, mal dissimulato e rigido, di un religioso «trascendente»...].

La "questione del senso" come paradosso necessario e fondante – o che come tale si è dato negli ultimi trecento anni – è esemplarmente posta dal libro di Emilio Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso* (Garzanti, Milano 1992). A quello è opportuno anzi indispensabile rimandare per ogni ricognizione rigorosa sul tema.

[Perfettamente eppure *lateralmente* in contesto è *L'occhio e lo spirito*, di Maurice Merleau-Ponty: cfr. spec. il § II].

3.

Che c'entra la fotografia con tutto ciò?

Perché preoccuparsi, se a ridosso di una perdita di *presa* della "fotografia come sottrazione" si colloca una cosiddetta perdita di *peso* dell'esperir-senso, nei ricami corticali della scimmia evoluta?

Forse perché il togliere peso e limiti in virtù di una civiltà che "fa cumulo" (paradosso affascinante) è il nostro presente, d'accordo; ma è anche il nostro presente *modo di non leggere né indagare né infine risalire* le ragioni del medesimo alleggerimento-accumulo.

In fondo sono le immagini, come le banche (che di noi hanno e danno altre immagini), a *riflettere* al posto nostro.

Parte dell'indagine andrebbe condotta sul progressivo sovrapporsi del dar senso in estetica e in economia, vagliando la storia dell'oro-aura e la storia dell'oro-moneta così come si sono snodate e allacciate negli ultimi (guarda caso) trecento anni. Le questioni del possesso, le questioni dell'"acquisto" o "produzione" di senso, dell'"incanto", dello "speculare" in filosofia e in borsa, probabilmente, non si assomigliano solo per imponderabili bizzarrie del vocabolario, bensì per qualche ragione più profonda. Nuovamente – in altra sede – da indagare.

[Quando, ne *Il mondo dell'immagine*, Susan Sontag osserva che «Il restringere la libera scelta politica al libero consumo economico esige che la produzione e il consumo di immagini siano illimitati», evita il passo successivo, consistente – se vogliamo – nel riconoscere una originaria *disponibilità* del paesaggio estetico a offrire precisamente quell'illimitato al paesaggio economico. Se l'estetica ha commercio – Garroni docet – con l'esperire in generale, niente di più facile che sia essa a venir "colonizzata" dall'economia, la cui attività è il ...*render vendibile* in generale (qualsiasi cosa). In verità, assai più propriamente parleremmo, piuttosto che di colonizzazione, di corradicalità – o reciproco potenziale implicarsi – di estetica ed economia. Volendo, potremmo perfino parlare di un *ve(n)dere come ap-prezzare*. Sarebbe inoltre una prima e però funzionale approssimazione al sensato gioco di parole proposto da Merleau-Ponty fra «voir» e «avoir»].

Tuttavia forse qui sarà utile – o non inutile – suggerire un diverso contributo di critica rivolta all'alleggerimento-accumulo.

Ovvero: si vuole offrire una critica alla persuasione che la (indimostrabile per altro) eliminazione di limiti, ossia l'estensione e ostensione a raggiera dei possibili esiti *altri* di una fotografia non più singola(re), non più sottrattiva, sia *necessariamente* un "bene" per la fotografia in generale.

Se l'eliminazione di limiti non è – dicevamo – un "male", vale altresì l'inverso. Non è neppure (tantomeno *necessariamente*) Il Bene.

I limiti e la singolarità e addirittura l'unicità interni a un risultato fotografico, al riquadro di carta sviluppata, configuravano e forse tuttora configurano – esattamente nel loro impedirsi e impedire accesso ad altre possibilità – un guizzo in verticale del senso. La chiusura di nove canali rende il decimo rimasto aperto sensibilissimo.

Non è una legge assoluta (metafisica) né una regola (attribuita a un'epoca) dell'arte moderna. È *semplicemente* una delle modalità possibili di ciò che accade nel nostro

esepirirci ed esperire senso – come pare si sia configurato specie dal XVIII secolo in avanti.

È quel che ci accade, sull'*occasione* di oggetti particolari, nel sorprenderci a esperire senso dall'interno del nostro esperire *in generale*.

(In buona sostanza, l'arte "in senso estetico moderno" ha sempre indicato esattamente tutto questo, almeno fino alla soglia dello strutturalismo. Ma, con ciò, non faceva che dar casa a un paradosso, a un'esperienza del senso che la fotografia conosce – anzi è – fin dalla nascita). (Ed è tuttora).

Né empiria né metafisica, qui. *Semplicemente* paradosso. Ovvero esperienza del senso, di un senso che fluisce e si revoca senza connotazioni, propriamente esperito-attraverso *certe* e non altre connotazioni. Senza-e-con le connotazioni.

Così come il darsi del senso traluce per noi come *sensò-non-sensò* (questa espressione garroniana è da definire necessaria).

4.

In sostanza, se *ancora adesso* è pensabile esporre ed esperire il darsi-revocarsi del senso all'interno di una logica *sottrattiva*, come quella a cui fa o ha fatto per molto tempo riferimento un certo tipo di fotografia, è anche pensabile che ciò abbia qualche rapporto con "peculiarità di sottrazione" che pertengono alla poesia, ai limiti che le sono propri.

Se scattare una fotografia è ciò che è (o lo è stato fin qui) perché significa *non scattarne infinite altre* – e "far pesare" in verticale sull'unica realizzata l'assenza violentissima di quelle altre azzerate – probabilmente anche in poesia il rifiutarsi di riempire ogni vano, e lo stagliare forme "sottrattive" ha una qualche ragione da far valere. O addirittura partecipa di una poetica. Ancora fruttuosa.

[Dire «ancora fruttuosa» non significa tuttavia abbracciare in pieno quel che di Jakobson leggiamo in saggi come *Il segno della poesia e il segno della prosa*, di Umberto Eco (indispensabile per le riflessioni fin qui fatte e da fare). Le affermazioni secondo cui, p.es., in poesia il significato è un portato eccellente del suono e «le parole sono *scelte* dal ritmo» (diversamente da quanto accadrebbe nella prosa), sono da un lato messe in crisi da Eco stesso in conclusione di saggio, e d'altro lato semplicemente parziali. In verità, e ancora, una lettura addirittura *trascendentale* del far poesia imporrebbe di dire – piuttosto – che piani del suono e piani del significato (e loro complicazioni) non sono entità separate o “soltanto” intrecciate e virtualmente sempre isolabili come virus: sono invece – suggeriamo e ripetiamo – corradicali, coinvolte in un paradosso. Sono implicate nel paradosso ...di implicarsi vicendevolmente, e fondarsi l'una con l'altra in forme che, in poesia, si danno per invarianti, disposte a dar senso. Si tratta in definitiva di forme che di quel paradosso stagliano poi l'esser funzionale e funzionante *proprio in virtù* dei limiti (insieme fonici e semantici) che lo originano, entro i quali esso si è fatto esplicito, visibile, parlato].

Se i versi sono una serie che nell'a-capo, per esempio, si autolimita; se il bianco della pagina è spazio per le risonanze di quanto non è interamente detto; se la disposizione delle parole sa rendersi necessaria quanto la disposizione dei vettori di senso nelle linee di una fotografia; se il rifiuto di ciò che continua (*prorsus*) fa del *versus* una ferita che chiede il contributo del lettore per essere non diciamo sanata ma perlomeno *curata*; se l'esattezza di alcune e solo alcune parole, e dei loro rapporti fonico-semantici, rende qualsiasi altra parola sfondo sottratto (che traspare ...ma giusto come sfondo sottratto); se tutto questo è vero, allora ci sono affinità profonde tra un certo modo di intendere la fotografia e un certo modo di intendere la poesia.

Questi modi sembrano far riferimento a un numero circoscritto se non addirittura datato di strumenti: la fotografia che esclude l'installazione; la poesia che esclude la performance video. La fotografia non digitale; la poesia che si afferra alla forma tipograficamente scolpita una volta per tutte. La fotografia che ghiaccia il *punctum*; la poesia che si

dà una tessitura insieme fonicamente e semanticamente tramata di spessori.

Strumenti precisi, appunto. Persino noti. (O almeno a questi, qui e ora, sembriamo dedicarci). (Ammesso e non concesso che installazioni e foto digitali e videopoemi eccetera siano avari di "sfondi sottrattivi" per ragioni interne, e non – come sospettiamo – anche per abulia di occhi critici).

[Del resto, se è vero per la pittura quel che Merleau-Ponty scrive nel § IV de *L'occhio e lo spirito*, ossia che «Lo sforzo della pittura moderna è diretto non tanto a scegliere fra la linea e il colore, o anche fra la raffigurazione di cose e la creazione di segni, quanto a moltiplicare i sistemi di equivalenza (...) il che può esigere la creazione di nuovi materiali o di nuovi mezzi espressivi, ma si realizza talvolta per riesame e reinvestimento di quelli che già esistevano»... ebbene, se è vero tutto ciò, forse può anche esser vero che noi stessi qui discorriamo dell'aspetto sottrattivo della fotografia e della poesia solo per una sorta di «riesame e reinvestimento» di mezzi espressivi esistenti. E, di conseguenza, è forse pensabile che ciò accada per una più raffinata strategia del medesimo "pensiero accumulativo" che ci illudiamo di eludere. Quel pensiero accumulativo, in sostanza, toccherebbe proprio col presente saggio un confine ulteriore, nel «moltiplicare i sistemi di equivalenza» riflettendo sulla fotografia come sottrazione...]

Ma c'è una persuasione, che chi scrive condivide e in parte ha già espresso sopra: *questi* limiti, i limiti imposti dal rigore sottrattivo, particolarmente se scelti e intenzionalmente e magari ironicamente sondati e (a)sistematicamente violati e non violati, non sono altro che ricchezza. Sono, insomma, sfida. Possibilità di darsi come latori di acquisto e produzione di senso. Ricerca (ed echi da una ricerca) di senso.

Punti dove l'energia potenziale registra un picco, esattamente perché sono punti di limite.

[Ancora U.Eco (in *Kant e l'ornitorinco*, § 1.10): «Che l'essere ponga dei limiti al discorso mediante il quale ci stabiliamo nel

suo orizzonte non è la negazione dell'attività ermeneutica: ne è piuttosto la condizione». La stessa condizione dell'esperirsi esistenti, e dello scriver(n)e. Per dar senso, così come per conoscere, «bisogna potare l'eccesso di essere che il linguaggio può affermare» (*Op.cit.*, § 1.9). E così esordisce il § 9 di *Parentesi perdute*, di F.Carmagnola: «L'eccesso di presenza annichilisce il senso. La forma, che è ricerca di differenza, ha il potere di restaurarlo»].

Quel che si comunica come segno inviolato – oltre il limite che lo incastona – ha questo di bello: che prefigura i rischi e la sfida e il senso di violarlo – mentre noi stessi formiamo le leggi dell'operazione a cui così diamo avvio.

Con questa coscienza aggiunta: di sapere che così tuttora interroghiamo, possiamo interrogare – anche – il senso.

Il senso *in generale*, quello di qualsiasi azione, qualsiasi conoscenza.

Riferimenti (espliciti) da

- Rudolf Arnheim, *Entropia e arte* (1971), Einaudi, Torino 1974.
Roland Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.
Georges Bataille, *La notion de dépense* (1933), tr.it. in *La parte maledetta*, Bollati Boringhieri, Torino 1992; e *Il dispendio*, Armando Editore, Roma 1997.
Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1931) in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
Fulvio Carmagnola, *Parentesi perdute*, Guerini e Associati, Milano 1998.
Jean Cocteau, *Il mistero laico* (1927), Lerici, Cosenza 1979; e SE, Milano 2000.
Umberto Eco, *Il segno della poesia e il segno della prosa*, in *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985.
Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano 1997.
Emilio Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992.
Jean Genet, *L'atelier di Alberto Giacometti* (1958), Il Melangolo, Genova 1992. (Anche in Id., *Il funambolo*, Adelphi, Milano 1997).
Marshall McLuhan, *La fotografia. Il bordello senza muri*, capitolo XX de *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.
Maurice Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non senso* (1948), Il Saggiatore, Milano 1962.
Id., *Segni* (1960), Il Saggiatore, Milano 1967.
Id., *L'occhio e lo spirito* (1969), SE, Milano 1989. (Ma incluso precedentemente in Id., *Il corpo vissuto*, Il Saggiatore, Milano 1979).
Susan Sontag, *Nella grotta di Platone*, e *Il mondo dell'immagine*, in *Sulla fotografia* (1973-77), tr.it. Einaudi, Torino 1978.

Riferimenti (impliciti) a

- Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva* (1954), Feltrinelli, Milano 1962.
Roland Barthes, *Incidenti* (post.: 1987), Einaudi, Torino 1990.
Walter Benjamin, *Novità sui fiori* (1928), tr.it. in *Ombre corte*, Einaudi, Torino 1993.
Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire* (1939), e *Parco centrale* (1927-...), tr.it. in *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1962.
Italo Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988.
Gilles Deleuze, *L'idea di genesi nell'estetica di Kant* (1963), tr.it. *La passione dell'immaginazione*, Mimesis, Milano 2000.
Umberto Eco, *Sugli specchi*, in *Sugli specchi e altri saggi*, cit.
Emilio Garroni, *Presupposti per una rifondazione di un'estetica filosofica*, in AAVV, *Orizzonte e progetti dell'estetica*, a c. dell'Istituto Antonio Banfi, Pratiche, Parma 1980.
Emilio Garroni, *Senso e paradosso*, Laterza, Roma-Bari 1986.
Enrico Ghezzi, *Il mezzo è l'aria*, Bompiani, Milano 1997.
Immanuel Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, tr.it. a c. di E.Garroni e H.Hohenegger, Einaudi, Torino 1999.
Jean-A. Keim, *Storia della fotografia* (1970), tr.it. *Breve storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1976.
Rosalind Krauss, *Il fotografico* (1990), tr.it. *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1996.
Valerio Magrelli, *Scrittura e percezione: appunti per un itinerario poetico*, in «il verri», serie IX, n.1, marzo-giugno 1990.
Claudio Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1999.
Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* (1959), Fabbri-Bompiani-Sonzogno-Etas, Milano 1969.
Id., *Elogio della filosofia* (1953), Editori Riuniti, Roma 1999.
Franco Moretti, *Dalla terra desolata al paradiso artificiale* (1980), in Id., *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987.
Pier Paolo Pasolini, *La fine dell'avanguardia* (1966), in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.

Altre e-dizioni:

Poesia Italiana E-book

Collana di ristampe di poesia italiana degli anni '70-'90.

Collana di inediti di poesia e narrativa

www.cepollaro.it/posiaitaliana/E-book.htm

Poesia da fare, rivista di poesia on-line

www.cepollaro.it/posiaitaliana/rivista/rivista.htm

© 2006 by Biagio Cepollaro

E' consentita la sola stampa ad uso personale dei lettori e non a scopo commerciale.

e-mail biagio@cepollaro.it