



a cura di  
ANDREA INGLESE

Numero 3  
aprile 2007

## Interventi

Andrea Inglese *Editoriale*

Biagio Cepollaro *Amleto dopo Wittgenstein*

Davide Dalmas, *Su Trilorgia*

Marco Giovenale *Scheda o schema per un dialogo su sperimentazione /  
avanguardia / ricerca*

Andrea Inglese *L'impronunciabile parola "avanguardia"*

Giuliano Mesa *Biografie perdute (Parte I)*

## Dialogo a più voci

(*Biagio Cepollaro, Marco Giovenale, Giorgio Mascitelli, Davide Racca, Giulio Marzaioli, Marina Pizzi, Carlo Dentali, Giuliano Mesa, Gherardo Bortolotti*)



POESIA ITALIANA E-BOOK

[www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/critica.htm](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/critica.htm)

[www.cepollaro.it/poesiaitaliana/E-book.htm](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/E-book.htm)

## Indice

<i>Editoriale</i> di Andrea Inglese	1
Giuliano Mesa, <i>Biografia perdute (I)</i>	
	5
Marco Giovenale, <i>Scheda o schema per un dialogo su sperimentazione / avanguardia / ricerca</i>	20
Andrea Inglese, <i>L'impronunciabile parola "avanguardia"</i>	33
Biagio Cepollaro, <i>Amleto dopo Wittgenstein</i>	44
Davide Dalmas, <i>Su Trilogia</i>	51
<i>Dialogo a più voci</i>	54
Biagio Cepollaro	
Marco Giovenale	55
Biagio Cepollaro	59
Giorgio Mascitelli	61
Davide Racca	62
Giulio Marzaioli	63
Marina Pizzi	65
Carlo Dentali	66
Giuliano Mesa	67
Gherardo Bortolotti	68

Andrea Inglese

## Editoriale

### *Fantasm*

In uno dei suoi interventi nel *Dialogo a più voci*, Cepollaro scrive: “Il Novecento credo sia più lontano di quanto noi tutti siamo disposti ad immaginare. La difficoltà ora sta nell’orientarsi e nel riconoscere queste alterità.” Mi sembra un buon punto di partenza per introdurre questo corposo e denso terzo numero di *Per una critica futura*. È vero, il Novecento è alle nostre spalle, ha iniziato ad esserlo probabilmente dal 1989, ma in ogni caso nel giro di circa un ventennio una quantità di strumenti concettuali hanno subito un precipitoso invecchiamento. Questo è ovviamente valido anche per quegli strumenti che utilizziamo nella riflessione sulla letteratura e, più in particolare, sulla poesia. Ma a differenza di quanto dice Cepollaro, non credo che sia possibile “confrontarsi” alla pura alterità. Noi ci troviamo piuttosto in una terra di mezzo, in una zona non ben definita, all’interno della quale fantasmi di oggetti conosciuti si confondono con sagome di oggetti del tutto nuovi. E malgrado i fantasmi siano tali, ossia nature fluttuanti e quasi inconsistenti, sono anche gli unici elementi orientativi di cui disponiamo. Questi fantasmi assomigliano a ciò che alcuni sociologi definiscono “categorie zombie”, ossia concetti che continuano ad essere utilizzati, pur avendo perso il loro potenziale euristico. Eppure le categorie zombie sono in qualche modo indispensabili per traghettarci nel nuovo mondo, tra fenomeni inediti e solo parzialmente riconoscibili. L’importante, in tali circostanze, è rendersi conto che si sta operando a partire da fantasmi, e non da solide e indiscutibili armature concettuali. Noi, in questo numero della rivista, abbiamo lavorato accanitamente a partire da alcuni concetti fantasma: “avanguardia”, “sperimentazione”, “ricerca”, per citare la triade principale. Ma questo lavoro non assomiglia a quello dei vari specialisti, storici o teorici della letteratura, che si ergono a difensori e garanti dell’*autentico e originario significato* di queste espressioni. A noi non interessano i monumenti del passato, ma quanto del passato è ancora vivo e operante nell’oggi. Noi non abbiamo riflettuto su questi termini, per *restaurarne* un’immagine fedele e adeguata, per *restituire* ad essi una presenza che sfuggiva. E in questo Cepollaro ha perfettamente ragione. In una conversazione, mi disse: “Facciamo questo lavoro, parliamo *ancora* di questo, per non doverlo poi fare più”. Non so se la metafora della “giusta” sepoltura, sia quella adeguata e solo seppellendo questi nomi, constatandone la loro esaurita utilità, anche i loro fantasmi cesseranno di abitarci. Il problema è più complesso: nel fantasma

qualcosa di ancora vivo, e che vuole essere raccolto dai vivi, si presenta con le sembianze di una persona ormai morta. Credo che il nostro lavoro in questi interventi sia stato dedicato soprattutto a carpire che cosa ancora ci parla, nel paesaggio del XXI secolo, di certe esperienze cruciali del XX. Quanto al cadavere, lo lasciamo alle schiere di ottimi impagiatori nostrani. In una notazione dell'ottobre 1986, tratta dagli stralci di diario pubblicati sul numero 31 del "Verri" (luglio, 2006), Luciano Anceschi osservava: "È una abitudine italiana (che a Bologna ha forme molto acute) quella di trattare i poeti non già come l'argomento di un discorso sempre aperto, anzi di erigerli immobili come monumenti di se stessi." Strano destino, quello della cultura italiana, capace di apprezzare finalmente solo ciò che smette di respirare...

### *Materiali*

La poesia interessa a pochi, la critica di poesia a pochissimi. Eppure la riflessione sulla poesia è connaturata al suo farsi. Contro un'idiozia ancora circolante, che vorrebbe separare l'attività critica da quella inventiva o creativa, i testi qui raccolti dimostrano due cose: 1) i poeti-critici esistono, sentono l'esigenza di discutere, e probabilmente in modo più antidogmatico di quanto spesso lo facciano i critici-critici; 2) la discussione dei poeti-critici avviene sempre più spesso al di fuori dei luoghi tradizionalmente deputati al dibattito critico (università e riviste militanti). Se il primo punto è senz'altro positivo, lo è molto di meno il secondo. Il paesaggio culturale italiano si trascina dietro dei guasti atavici, anche se, come spesso succede, questi sono il riflesso di grandi virtù. Solo che le grandi virtù sono viepiù in via d'estinzione, mentre i guasti si rafforzano e si estendono. Tra questi vi è la divisione gerarchica dei luoghi e dei ruoli, che impedisce una disinibita e franca circolazione delle idee. È una vecchia faccenda: più importante di *ciò che viene detto*, lo è *chi lo dice e dove lo dice*. La diffusione e la vitalità dei siti e dei blog letterari in rete ha cominciato a scompaginare non poco il panorama esistente, ma l'obiettivo non è certo quello di realizzare un'ulteriore isola tra le isole, bensì quella di mettere in comunicazione il passo agile e spregiudicato delle discussioni in rete con quello più prudente e titolato delle discussioni su rivista o di convegno accademico. Molti di noi, seppure in forme incerte – professionalmente precarie – appartengono a tutti questi diversi mondi: fanno ricerca universitaria, collaborano a convegni e pubblicazioni specialistiche, scrivono e pubblicano su le riviste letterarie più importanti, organizzano addirittura incontri e letture poetiche, traducono, ecc., eppure sentono che manca una integrità di espressione attraverso queste diverse esperienze. E, in ogni caso, anche coloro che non hanno nessun rapporto di tipo professionale con l'università, nella semplice veste di poeti-

critici hanno da dire cose preziose e importanti, a cui si dovrebbe dare spazio di ascolto *in ogni sede* ove si discuta intorno alla poesia contemporanea. Una tale apertura è oggi ancora ampiamente ostacolata, ma proprio per questo i quaderni di *Per una critica futura* possono svolgere un lavoro fondamentale, che è ad un tempo di stimolo e di raccolta, di propulsione e di registrazione. La ricchezza dei materiali che circolano in rete sconta la fluidità estrema del loro veicolo: tanto facilmente essi possono apparire, tanto facilmente possono scomparire, scivolando in fondo all'home page, o peggio, negli oscuri archivi di un blog.

Questo numero si apre con quattro saggi assai densi: di Giuliano Mesa, di Marco Giovenale, uno mio e l'ultimo di Biagio Cepollaro. Il saggio di Mesa, che costituisce una postfazione al libro *Biografia della poesia* di Marzio Pieri, è stato per ragioni di spazio diviso in due parti. La seconda parte apparirà sul prossimo numero della rivista. Tutti e quattro i saggi nascono individualmente, secondo impulsi e occasioni diverse. Eppure essi presentano "un'aria di famiglia" e soprattutto approfondiscono, da più punti di vista, una serie di temi guida che hanno caratterizzato la nascita di questo progetto: Alcuni sono già stati ampiamente esplicitati, e si concentrano intorno alla figura dell'*ascolto*, dell'*esperienza della lettura*, dell'attenzione rivolta al *testo*, nella sua singolarità. Un tema nuovo che emerge, e su cui senza dubbio ritorneremo ancora, è quello delle forme di scrittura che, benché *minoritarie*, sono portatrici di valori estetici, ma anche etici e politici, fondamentali, e per questo motivo vanno rivendicate e difese anche sul piano della riflessione critica. (Quando parlo di "valori fondamentali", è chiaro che parlo non a nome dell'*universale*, ma a nome di una *parte*, quella parte che, innanzitutto, sceglie l'ascolto, l'attenzione ai testi, l'apertura al dialogo – che non è mai, comunque, indiscriminata – e soprattutto la considerazione per *quello che si dice* e non per *chi* o *dove* lo dice.) Un altro tema toccato è quello che riguarda i rapporti tra letteratura e ideologia. Se ne parla in più occasioni, per ricordare, come fa Mesa, la compromissione di celebrati poeti e scrittori italiani con il fascismo, o per analizzare, come faccio io, l'astratta e indeterminata volontà di contestazione della neoavanguardia. Ma anche nel dialogo a più voci diversi cammini portano a riflettere su questo nesso.

Conclude la prima parte, una recensione di Davide Dalmas dedicata a *Trilorgia*, un libro di poesie firmato da tre autori (Lisa, Durante e Scaramuccia). Certo, abbiamo detto che vogliamo scrivere di poesia, al di fuori della forma "recensione". Ma non sarà facile farlo. E comunque nel suo breve scritto, Dalmas fornisce uno spunto importante di riflessione intorno ai limiti dell'odierno manierismo. Spunto che investe il lavoro dei tre autori citati, ma che riguarda un po' tutti noi, e soprattutto coloro che non fanno più problema dell'opzione

manierista e iperletteraria nelle sue possibili contaminazioni pop piuttosto che sperimentali o barocche. Di certo, oggi, il manierismo, per il grado di consapevolezza dei propri mezzi e dei repertori formali che implica, si pone come più evidente alternativa al *lirismo ingenuo*, che sotto le più disparate maschere – intimista, orfico o surrealista – minaccia costantemente di confinare il genere “poesia” in un eterno presente. Eppure, e questa è una convinzione personale, la sfida maggiore che ci è riservata riguarda proprio la possibilità di *uscire dal manierismo*. Ma questo è ancora un ulteriore tema, qui solamente evocato.

La seconda parte di questo numero della rivista è intitolato *Dialogo a più voci* e raccoglie, per ora, l'intervento di nove autori. Si tratta di interventi quasi sempre assai brevi, che sono stati innescati da un primo botta e risposta tra Biagio Cepollaro e Marco Giovenale intorno alla definizione di “poesia di ricerca”. Sono seguite riflessioni di Giorgio Mascitelli, Davide Racca, Giulio Marzaioli, Marina Pizzi, Carlo Dentali, Giuliano Mesa, Gherardo Bortolotti.

Una buona lettura.

18/03/2007

Giuliano Mesa

**Biografie perdute**  
**(note vaganti) I**

*[Non è, quella che segue, una lettura analitica di Biografia della poesia. Di questo libro così fertile, si colgono alcuni aspetti, anche impliciti, e si segue, a modo proprio, il tema principale, la biografia. Per ciò che viene in-definito come genericamente negativo – teoria, ideologia, ed anche critica, letteratura –, valga l’indicazione che non vi sono sottintesi giudizi ad personam, se non per chi vi si sente alluso. Infine, certe brachilogie, numerose, sono proposte di riflessione, senz’altra pretesa.*

*Vaganti, secondo Schönberg, sono quelle armonie che, in ambito tonale, hanno molteplicità di significato e non esprimono una tonalità in modo inequivocabile. Così, pur rimanendo l’opera di Pieri costante riferimento, certi sviluppi potranno volgersi ad argomenti, almeno in apparenza, lontani dal ‘centro tonale’.]*

“Bisognerà dar credito alle osservazioni piuttosto che alle teorie,  
e alle teorie solo se ciò che esse affermano si accorda con i fatti osservati.”  
(Aristotele, *De generatione animalium*, 760b 30-33).

**Metodo (I).**

Se la storia è l’esistere di tutti gli esseri umani, una storiografia non selettiva dei fatti a partire da teorie o ideologie rischia anch’essa l’arbitrio. Ma lo rischia senza infingimenti. La parzialità è inevitabile, l’omissione, per scelta o per errore, implicita. Non fingendosi onniesplicante, porge linee di narrazione dei fatti, senza mai giungere al paradosso che siano le narrazioni a creare i fatti, o che non esistano fatti ma soltanto interpretazioni. Pur nella coincidenza con l’anno di pubblicazione, il 1979, del libro di Lyotard che avviò la *vague* del

postmodernismo, questa *Biografia della poesia* è tutt'altro che postmoderna. Non lo è perché non si avvale di nessuna delle teorie dominanti nell'ambito della cosiddetta modernità, quei *teorismi* a vocazione totalizzante (e totalitaria) dei quali il postmodernismo è stata una propaggine estrema, pur se non ultima - un'implosione dei modernismi che, avendo la storia smentito tutte le teorie, decretavano la fine della storia, regredendo all'ermeneutica autoscopica. In coincidenza stretta, per chi voleva guardare oltre l'orizzonte "occidentale", si avviava, potente e feroce, il processo di globalizzazione economica, che le culture occidentali predominanti hanno cominciato a comprendere soltanto da pochi anni, con vent'anni di ritardo, per vent'anni esercitando, consapevoli o no, una funzione ancillare rispetto al sedicente liberismo economico e di schermo falsificante rispetto alla storia in atto.

Uno scritto di George Steiner del 1970, *Nel castello di Barbablù*, poneva già alcuni problemi essenziali senza essere postmodernista. Li poneva, cioè, senza ricavare, dal crollo delle (pseudo)certezze teleologiche, dalla "fine delle grandi narrazioni", l'equivalenza tra incertezza e impossibilità di criticare l'esistente. Come se l'incertezza, la mancanza di "verità assolute" impedisse il "giudizio", la "verità etica", il poter dire che qualcosa è male e qualcos'altro bene, così approdando, anziché ad un relativismo dialogico, di *relazione*, ad un relativismo che, tutto equiparando, tutto annichilisce. Steiner, nel capitolo intitolato "In una post-cultura", analizzava la "distruzione degli schemi interiori". "Il primo di questi riguarda la sede della civiltà superiore. La cultura occidentale si basava sul presupposto, assunto spesso acriticamente, che il suo retaggio, il suo repertorio di segni identificanti, fosse di fatto 'il migliore mai detto o mai pensato'". "La seconda beffa è la disparità. Non accettiamo più la tesi, implicita nel modello classico di capitalismo benefico, che il progresso sia necessariamente destinato a diffondersi dai centri privilegiati all'umanità intera. Superfluità indecenti, nelle società sviluppate, coesistono con quella che sembra essere la fame endemica di gran parte del mondo." "Il terzo assioma che non possiamo più sostenere se non con fortissime riserve è il collegamento tra umanesimo (inteso come programma educativo, come referente ideale) e comportamento sociale dell'uomo." Si può aggiungere che quell'idea di "capitalismo benefico" era anche a fondamento delle teorie marxiste che volevano il comunismo come generato dalle contraddizioni del capitalismo stesso, e che la critica all'ideologia dello sviluppo ha dimostrato che esso è causa diretta del sottosviluppo, che lo sviluppo di sottosviluppo si alimenta. Infine, dopo Auschwitz, dopo Hiroshima, l'inermità dell'umanesimo: oggi, dopo sessant'anni di guerra mondiale *diffusa* e ininterrotta, nel dominio di un capitalismo predatorio sempre più spietato, è ancora più inerme.

Ripetendo: Pieri, in questo libro, non si avvale di nessuna teoria. E' una narrazione – *biografia* – e una descrizione – *paesaggio*. Delinea una delle possibili *biografie* e disegna uno dei possibili *paesaggi mentali* della poesia italiana novecentesca. Il *methodos* - assunto nel suo etimo - coincide con il risultato, con il percorso.

Alcune citazioni possono aiutare. A pagina 48, nel caratteristico modo parentetico, incidentale, Marzio Pieri afferma che “nelle cose della storia, la logica proprio non c’entra”. E a pagina 133 sembra fare proprie le parole di Sergio Solmi: “Cosa sarebbe scrivere d’arte, di critica, se non fosse in pari tempo scrivere della ‘vita’?”. Parrebbe, così, a chi ha bisogno di impalcature teoriche per sostenere il proprio dire, che il rischio dell’indifferenziato diventi eccessivo, poiché la storia “fuor di logica” e la “vita” sono entità delle quali, certo, la letteratura da sempre si occupa, ma che, da parte del critico, andrebbero spurgate e *oggettivate*, addomesticate e poi condotte nei recinti della razionalità logica (mutevole, quest’ultima, ma, se creduta progrediente, di mutevolezza confortante). Ancor più, l’*oggettivazione* consente di deresponsabilizzare i soggetti, gli individui, siano essi scrittori o critici o chi si voglia, poiché essi sarebbero il frutto - a volte, sì, bacatissimo - di una certa storia e di un certo contesto. Ma per Pieri (pagina 156) “l’individuo non è il risultato d’una educazione, d’una storia unitaria e distinta, in certo modo teologica (e difatti il suo fondamento più certo dovrebbe essere l’idea dell’anima). L’individuo è un caso, una malattia, uno sgorbio; come tale, irriducibile, unico. Tale unicità fonda il senso assoluto della letteratura.”

Se questa affermazione offre un ulteriore argomento al “metodo biografico”, è anche perentoria nel sostenere la possibile esistenza di un “senso assoluto della letteratura”. Si potrebbe anche troppo facilmente cogliere una contraddizione, se si desse rilievo soprattutto al “senso assoluto”; non invece se si considera essenziale l’“unicità”, la sua “irriducibilità” a una “storia unitaria”, “teologica”. Diventa più chiaro, allora, che l’apparente rigidità di quel “senso assoluto” è da intendere principalmente come opposizione a chi vuole ridurre l’unicità a unitarietà. Se poi si estende il concetto di “individuo” alle opere, agli “individui testuali”, sarà ancora più evidente l’opposizione a quelle teorie, allora e ancor oggi dominanti, che comprendono le opere soltanto, e non è un gioco di parole, comprendendole all’interno di un “quadro teorico”.

## *Metodo (II).*

Sappiamo quanto le teorie influiscano sull'osservazione, sul modo di osservare, su ciò che si può o si sceglie di osservare. Le teorie critiche più in auge negli anni settanta erano di matrice marxista, strutturalista, psicanalitica. Spesso queste teorie, nell'applicazione critica, sembravano quasi prescindere dalle opere osservate, o sceglievano le opere come oggetti d'osservazione in base alla loro funzionalità per comprovare la teoria. Ciò che condusse, tra l'altro, a una certa preminenza della critica sulle opere e ai famigerati *testi-pretesti*.

[Tanto che anche certi autori, certi poeti, si adattavano a sfornare testi-pretesti pronti all'uso teorico-critico, così sperando di garantirsi menzione ed elogio. Era poi costume diffuso immettere sul mercato il prodotto col viatico di una poetica, così che le buone intenzioni potessero eventualmente proteggere dai cattivi risultati. Infatti, pòstosi un autore, per "dichiarazione di poetica", nell'ambito di una certa scuola, se ben accolto, poteva poi godere di una sorta di immunità testuale: qualsiasi cosa scrivesse, "andava bene", ché la poetica, più delle opere, rendeva l'autore "riconoscibile", "collocabile", "ammissibile", e, se tutto tornava, infine ammesso in una certa consorteria, e, ovviamente, da altre consorterie malvisto, ed era parte del gioco, del gioco delle parti. A ben vedere, il prediligere le poetiche rispetto alle opere dimostrava che certe teorie critiche erano molto teoriche e poco critiche, e che ambivano, qualche volta, a farsi poetiche esse stesse, "scuole di scrittura", coi loro precetti, le loro gerarchie, le loro pagelle.

I critici di manica più larga, o di minor specializzazione teorica, quelli insomma che di tanto in tanto compilavano un bignamino panoramico della poesia contemporanea secondo criteri tassonomici, si trovavano il lavoro già fatto: se in vena ecumenica, bastava mettere insieme le caselline, sospendendo il giudizio; se in vena polemica, bastava "schierarsi", privilegiando l'una o l'altra scuola.

L'autoinvestirsi del critico quale giudicante il valore delle opere d'arte, autoinvestitura poi bisognosa del consenso corporativo per diventare "autore-vole", porrebbe già, a volerla vedere, una questione rilevante. La figura professionale del critico letterario (o musicale o d'arte) è infatti recente, e nasce con la stampa periodica, col mercato e con l'industria della cultura, con l'iperspecialismo accademico. Spesso viene da chiedersi quale sia l'utilità – l'apporto conoscitivo – della critica, oltre a quella di far "guadagnare uno stipendio" a chi la pratica. Ma tant'è, e tanto è stato. E tuttavia, l'autonomia della critica, cresciuta a dismisura in potere con l'ausilio delle gazzette e della mercificazione, è poi giunta, proprio negli anni in

cui il giovane Pieri cominciava il suo lavoro, a compiere un passo ulteriore: a forza di guardare le opere dall'alto di un ipotetico superiore sapere, è giunta a considerare le opere, giovi ripeterlo, null'altro che "materiale" su cui esercitare le schermaglie tra scuole. Una volta resi i testi pretesti, i critici sommi, dopo aver smesso di leggere le opere, insegnavano a non leggerle più, a leggere soltanto le critiche, le storie della critica. Le conseguenze sono state nefaste. Anche per la critica stessa, che si è così, lentamente, suicidata per rinascere quasi soltanto come branca del marketing editoriale. Nella poesia, dove non c'è quasi nulla da vendere, si esercita soprattutto nel redigere selezioni, nel confezionare tendenze, nel compilare classifiche. Il critico si impùlpita e predica il suo canone, fingendo obiettività e onniscienza, ovviamente mancando dell'una e dell'altra.

E via col gioco delle parti: chi è fuori e chi è dentro, agonisti e antagonisti, tradizionali e sperimentali. E la posta del gioco è la quota-parte nel mini-market, il posto al sole nelle grandi (per dimensione) case editrici, nelle librerie, nelle pagine culturali (con recensioni sempre più simili a inserzioni pubblicitarie) di quotidiani e rotocalchi...].

Partire dagli individui, e dunque dalle opere, dai testi.

Di certo, a fine anni Settanta, un'opera come quella qui riproposta di Marzio Pieri era talmente anomala da non poter nemmeno esser presa in considerazione (mancavano le teorie adeguate per osservare un tale 'mis-fatto'). Se si aggiunge che il libro uscì per una piccola casa editrice (che è sempre una buona ragione per ignorarlo, un libro – anzi, una ragione assurda poi, in un'antologia notissima, a criterio di esclusione "oggettivo", poiché basato sulla preselezione di 'editor' e 'manager') si capisce subito perché riuscì inservibile alle patrie lettere.

In questo libro, ed è un altro difetto, non c'è acredine, aggressività. La *vis polemica* è infatti componente assai utile alla critica, perché fa spettacolo, *audience*. Quasi sempre si tratta di scontri di potere mascherati da qualcos'altro (ad es., con esemplare periodicità, mascherati da antipotere: l'agonismo degli antagonisti scalpitanti in attesa di avere il loro proprio potere). La critica italiana vive da decenni, ad esempio, sulla pseudo-opposizione tra poesia di tradizione e poesia di ricerca, con effetti più che perversi, tra i quali il pre-giudizio di un'opera in base alla presunta appartenenza di un certo autore all'ambito della tradizione o a quello della ricerca.

Ancora: pur essendo anche uno specialista, Pieri ha costanti moti di ribellione contro la specializzazione, consapevole che il chiudersi sia speculare all'alienazione indotta dallo

specialismo produttivo, da quella “divisione del lavoro” che, nella cultura, ha portato, tra l’altro, ai compartimenti stagni e alla esclusività istituzionale delle competenze.

Il *metodo biografico* di Pieri, dunque, parte dai fatti, dalla loro osservazione, con lo sguardo di chi guarda la vita intorno a sé e dentro di sé prima, o dopo, i tentativi di rinchiuderla in un recinto teorico. Così il suo percorso nel Novecento resiste benissimo al trascorrere dei decenni, proprio perché non gravato da teorie e gerghi *à la page*.

Pieri riesce a rendere contemporaneo il passato. Rispetto alle opere dell’oggi, i criteri di lettura, o di giudizio, tengono conto di tutto ciò che ci è noto per il semplice fatto di essere contemporanei. Rispetto al passato, si tende a ipostatizzare, ad astrarre, a generalizzare. Pieri muove dai testi, sempre, e da contesti che studia e illustra in modo impareggiabile (leggendo, ad esempio, *Vita d’eroe*, ci si trova davvero immersi nei primi anni del secolo scorso, *si vede* Thovez fremere per l’incontro con Carducci, o Debussy scendere dal treno a Torino). Non muove da teorie né mira ad esse, preparandosi il terreno con materiali *ad hoc*. Pur scegliendo certi percorsi ed omettendone altri, e dunque preferendo, eleggendo opere ed autori per lui di particolare interesse, non disegna un canone, non trasforma le sue preferenze in precetti da opporre ai precetti di altri critici. Ciò che desta stupore e sostanziale incapacità di ricezione nell’ambito della corporazione letteraria ufficiale (e nell’ufficialità si comprende, ovviamente, quella neoavanguardista, già ampiamente museificata, com’era nei suoi propositi, a fine anni Settanta). L’approccio di Pieri, coeso alla mobilità della sua scrittura, è destabilizzante perché invita costantemente, prima di giudicare, a conoscere. E’ un effetto sorprendente delle sue immersioni nel contesto, quello di non essere mai esaustive e di indurre invece a ulteriori e proprie immersioni. Soltanto la *reductio ad unum* ideologica, la volontà sistematizzante, possono essere esaustive, e lo sono perché, appunto, riducono, escludono tutto ciò che le contraddice (anche, dunque, tutte le contraddizioni che non consentono un facile “superamento dialettico”).

La preminenza di un’ideologia sovradeterminante congiunta all’esaltazione della testualità, esautorava, ed esimeva, l’autore da ogni responsabilità etica. Rendeva dunque irrilevante la sua “biografia”, il “fatto” della sua esistenza. Che poi si trovasse a convergere con certo estetismo che assolveva l’artista da ogni responsabilità, non era forse casuale. Ma era ed è vero: l’artista è responsabile, se non soltanto, soprattutto della sua arte. Se ne è responsabile, ne è autore – non è soltanto un tramite dello *Zeitgeist*, un ricevente “la qualità dei tempi”, né un “esecutore automatico” di testi (per dettatura d’inconscio,

psicanaliticamente conformato, o per *ars combinatoria*). Per una singolare nemesi, l'autore, a fine millennio, è diventato molto più importante dell'opera, la sua *fama* diventando garanzia di *valore* (anche, o soltanto, economico, di mercato, come una *griffe*). Come sempre accade quando si sostiene che il fine giustifica i mezzi, i mezzi diventano il fine.

### ***Metodo (III, citazioni).***

“Ad un saggio di estetica oggi non si può premettere una metodologia generale, come era uso; e questa mancanza fa parte della metodologia. Ne ha colpa il rapporto fra l’oggetto estetico ed il pensiero estetico. L’affrontare in maniera stringente l’insistenza sul metodo non passa attraverso il contrapporre un altro metodo ai metodi sanciti. Finché non si entra dentro le opere (come in una cappella, secondo il paragone goethiano) il discorso dell’obiettività in cose estetiche, si tratti dell’obiettività del contenuto artistico oppure di quella della conoscenza di esso, resta pura affermazione.” Theodor W. Adorno, *Teoria estetica, Prointroduzione* [1970].

“Il primo punto è che lo sguardo storico (cioè il metodo e la tecnica storiografici) sembra paradossalmente elidere se stesso. Lo storiografismo, infatti, elide la storicità del suo evento, poiché tutto è storico, tranne la storiografia. La storiografia può mutare i caratteri della sua tecnica interpretativa e i contenuti particolari del suo impianto metodico, ma non può mutare l’atteggiamento storiografico-critico stesso.” Carlo Sini, *Etica della scrittura*, 1992.

Il *metodo biografico* è senza metodologia generale, non si oppone ai metodi sanciti, entra nelle opere. E sembra comportare una rarissima consapevolezza rispetto allo sguardo storico della storiografia, alla storicità del suo evento – alla condizione biografica, e non solo mentale, dello storiografo critico. Così, pur partendo da fondamenti filologici e documentari solidissimi, non si propone come scienza e riesce ad essere, ancora - come Pieri desiderava, citando De Robertis - “collaborazione alla poesia”.

### ***Eroi (con citazioni).***

Hannah Arendt, *Tra passato e futuro*, 1961: “Forse non è possibile scrivere una storia delle idee del nostro secolo (anziché in base al succedersi delle generazioni, criterio che obbliga lo storico a riferire alla lettera il susseguirsi nel tempo di teorie e di mentalità) quasi narrando la biografia di una sola persona, nell’intento di fornire una semplice metafora approssimata di quanto veramente accadde nella mente degli uomini. Ma se fosse possibile, si vedrebbe come la mente di questa persona sia stata costretta a volgersi verso se stessa per

ben due volte: la prima, per una fuga dal pensiero nell'azione; e la seconda, quando dall'azione, o meglio dall'aver agito, è stata respinta verso il pensiero.”.

Simone Weil, *Riflessioni sulla guerra* (1933): “La società attuale è paragonabile a un’immensa macchina, che senza sosta ghermisce gli uomini, e di cui nessuno conosce i comandi; e coloro che si sacrificano per il progresso sociale sembrano persone che si aggrappano alle rotelle e alle cinghie di trasmissione per cercare di fermare la macchina, facendosi a loro volta stritolare. Ma l’impotenza in cui ci si trova a un certo momento, impotenza che non deve mai essere considerata definitiva, non può esentare dal rimanere fedeli a se stessi, né scusare la capitolazione davanti al nemico, qualunque maschera assuma. Il nemico capitale rimane l’apparato amministrativo, poliziesco e militare, qualunque sia il nome di cui si fregi: fascismo, democrazia o dittatura del proletariato. E non è il nemico che abbiamo di fronte, perché lo è nella misura in cui è quello dei nostri fratelli, ma è il nemico che dice d’essere il nostro difensore e fa di noi degli schiavi. Il peggior tradimento possibile, in qualunque circostanza, consiste sempre nell’acceptare di sottostare a questo apparato e di calpestare in se stessi e negli altri, per servirlo, tutti i valori umani.”

Simone Weil, *Non ricominciamo la guerra di Troia* (1937): “Tutte le assurdità che fanno assomigliare la storia a un lungo delirio hanno la loro radice in un’assurdità essenziale: la natura del potere.”

Hans Jonas, *Il principio responsabilità*. IV.6: *Il potere dell’uomo – la radice del dover essere della responsabilità*: “Soltanto nell’uomo il potere, grazie al sapere e all’arbitrio, è emancipato dal tutto e può così diventare fatale all’uno e all’altro. Il suo potere è il suo destino e diventa sempre di più il destino generale.”

Pieri non cade nella trappola del dichiararsi pro-tale o pro-talaltro, di fare una critica gerarchica; critica che privilegia il poeta-eroe rispetto alle opere e che sottintende e diffonde un’implicita ideologia della letteratura come agone, il cui scopo non è conoscitivo né espressivo ma competitivo: vincere, essere il più grande, il migliore... (Da questo punto di vista, che include, necessariamente, una comprensione non parziale, non schierata, dei rapporti di forza, di potere, la storia della poesia italiana degli ultimi trent’anni è ancora da fare, e non potranno farla, probabilmente, coloro che ne hanno tracciato una versione volutamente parziale, per partito preso o per negligenza.)

Il poeta-eroe, lo scrittore-eroe, ha, come tale, una biografia *super partes*, deresponsabilizzata: se ne esalta l'individualità extra-ordinaria, semidivina poiché eroica, e se ne minimizzano le eventuali "debolezze umane".

La tendenza a non scavare nei rapporti tra letteratura e potere, che ha indotto e induce a sottacere ciò che si sa, per solidarietà corporativa, per opportunismo, per molti altri motivi nessuno dei quali nobile, ha avuto, tra le premesse, la mancata riflessione sul coinvolgimento dei letterati italiani con il fascismo. Primo fra tutti, nella poesia, Giuseppe Ungaretti. Pieri ne scriveva, in questo libro, e ne ha scritto ancora di recente (in *Roma magica*, 2002). Ma la continuità che denunciava, nella *Biografia*, tra il ventennio fascista e gli anni '50-'60, sembra essersi prolungata fino ad oggi.

E sembra essere un tratto caratteristico della cultura italiana la rimozione degli anni di guerra e di quelli che li precedettero, mancando il secondo volgersi della mente verso se stessa, per riprendere Hannah Arendt, dopo l'agire - poiché tale è stato - di connivenza o di sostegno al fascismo. Rimozione che, nell'arte di parola, ha comportato il non porsi davvero mai in modo radicale la domanda posta da Adorno sulla poesia dopo Auschwitz. Come se nulla fosse accaduto, si è continuato a scrivere con linguaggio "naturalista", "realista", o ci si è riagganciati alle avanguardie storiche, quasi a riprendere un filo momentaneamente, incidentalmente smarrito, non definitivamente spezzato. Utili, a questo scopo, le narrazioni ideologiche che "spiegavano" fascismo e nazismo e stalinismo come "necessità storiche", magari "tragiche", o come eventi "storicamente comprensibili" nel cammino verso un avvenire da quegli avvenimenti preluso.

Si può sempre parlare di "violenza della storia", come se la storia fosse un'entità agente, per assolvere coloro che, di quella violenza, sono stati, se non attori, spettatori o collaboratori intellettuali.

Ma occorrerebbe pur chiedersi, com'è pur stato fatto in paesi meno frivoli, se davvero non ci sia nessun rapporto tra l'opera d'arte e l'etica - il comporta-mento - del suo autore; occorrerebbe chiederselo perché questa domanda attiene, forse molto più di quanto si tenda e si voglia pensare, a quel rapporto tra umanesimo e comportamento sociale di cui parlava Steiner - domanda sempre più urgente in un mondo sempre più distrutto dai prodotti disetici dell'intelligenza scientifica e tecnologica (le "armi intelligenti", appunto) e dalla manipolazione mediatica del consenso o dell'indifferenza, praticata utilizzando torme di intellettuali "embedded".

Se Pirandello è un grande scrittore, se Ungaretti è un grande poeta, la domanda sul perché del loro coinvolgimento col fascismo non può essere rimossa. (Ed è rimossa,

minimizzata, anche in saggi recentissimi, magari con la stupefacente motivazione che, dal fascismo, Pirandello e Ungaretti avrebbero, “tutto sommato”, ricavato pochi vantaggi...).

### ***Repertorio.***

Pascoli, *La messa d'oro*, 1887: “Non è felice la nostra Patria, o padre! Ella è ristretta e povera per i suoi figli; e cercò, al pari delle altre nazioni, ma troppo tardi, altre terre per crearvi Italie nuove. E trovò il deserto e trovò Dogali e Abba Garima. Trovò la disfatta dove aveva sognato l'impero, trovò la strage dei suoi giovani eroi dove aveva disegnato le capanne dei suoi industri coloni.”

Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* (cap. XI), 1904: “Ma la causa vera di tutti i nostri mali, di questa tristezza nostra, sai qual è? La democrazia, mio caro, la democrazia, cioè il governo della maggioranza. Perché, quando il potere è in mano d'uno solo, quest'uno sa d'esser uno e di dover contentare molti; ma quando i molti governano, pensano soltanto a contentar se stessi, e si ha allora la tirannia più balorda e più odiosa: la tirannia mascherata da libertà.”

Pirandello, *La vita creata*, in “L'Ida Nazionale”, 28 ottobre 1923, anniversario della marcia su Roma: “Non può non essere benedetto Mussolini, da uno che ha sempre sentito questa immanente tragedia della vita, la quale per consistere in qualche modo ha bisogno d'una forma; ma subito, nella forma in cui consiste, sente la morte; perché volendo e dovendo di continuo muoversi e mutare, in ogni forma si vede come imprigionata, e vi urge dentro e vi tempesta e la logora e alla fine ne evade: Mussolini che così chiaramente mostra di sentire questa doppia e tragica necessità della forma e del movimento, e che con tanta potenza vuole che il movimento trovi in una forma ordinata il suo freno, e che la forma non sia mai vuota, idolo vano, ma dentro accolga pulsante e fremente la vita, per modo che essa ne sia di momento in momento ricreata e pronta sempre all'atto che la affermi a se stessa e la imponga agli altri. / Il moto rivoluzionario da Lui iniziato con la marcia su Roma e ora tutti i modi del suo nuovo governo mi sembrano, in politica, l'attuazione propria e necessaria di questa concezione della vita.”

Pirandello, *Richiesta pubblica di iscrizione al Partito Nazionale Fascista*, in “L'Impero”, 19 settembre 1924: “Eccellenza, sento che per me questo è il momento più

propizio di dichiarare una fede nutrita e servita sempre in silenzio. Se l'E. V. mi stima degno di entrare nel Partito Nazionale Fascista, pregierò come massimo onore tenervi il posto del più umile e obbediente gregario. Con devozione intera.”

Giovanni Amendola, *Un uomo volgare*, in “Il Mondo”, 25 settembre 1924: “Si chiama – e ce ne dispiace per la patria letteratura – Luigi Pirandello. / Alcuni giorni fa, lo hanno sorpreso in gesto di accattone, a questuare il laticlavio. Costui considerava grande onore essere cinquantaquattresimo dopo i cinquantatrè Achei introdotti con ammirevole disinvoltura, entro le mura di Troia”. (A questo intervento di Amendola farà sèguito una “difesa di Pirandello”, firmata tra gli altri da: Ungaretti, Bontempelli, Casella, Fausto M. Martini, Ada Negri, Ojetti, Ravagnani, Respighi, Soffici, Vergani; Pirandello ringrazia pubblicamente per la solidarietà, sempre su “L’Impero”, il 30 ottobre 1924.)

Ungaretti, *Originalità del fascismo*, in “Il Mattino”, Napoli, 20-21 febbraio 1927 (paragrafi conclusivi): “Venuto dal popolo, educato per il popolo, in un paese dove i problemi ardui sono di masse, senza misconoscere le classi, che sono una naturale distinzione, senza nulla guastare, Mussolini s’è costante-mente appoggiato al popolo e il suo edificio ha le fondamenta nel popolo, cioè nell’anima; e quando, presto, in questo paese, la ‘Carta del Lavoro’ sarà un fatto compiuto, vedremo che, finalmente, dopo tanti secoli, anima e mente avranno ritrovato il loro libero giuoco, e la loro equilibrata coesistenza. / Il punto di partenza, indubbiamente, di tutti i rivolgimenti che si succedono dal 1760, si trova nella riunione di alcuni datori di parole d’ordine. Da Montesquieu a Karl Marx, da Babeuf a Mussolini, da Robespierre a Lenin è la medesima tecnica. Ma per la prima volta dopo tanti secoli, dando un’armonia militare e religiosa alla comunità italiana, un capo sente il carattere soprannaturale dell’impeto che la Provvidenza gli ha dettato di imprimere alla storia. E’ ricomparso nella storia il torrente, il popolo.”

Ungaretti, *Sentimento del tempo, 1914-1915* (1932): “Colla grazia fatale dei millenni / Riprendendo a parlare ad ogni senso, / Patria fruttuosa, rinascevi prode, / Degna che uno per te muoia d’amore.”

Ungaretti, lettera a Giuseppe De Robertis, datata Marino (Roma), il 5/4/XII [1934]: “Mio caro, si tratta d’una cosa urgentissima. Tu forse non lo sai: ma uno dei quattro maggiori poeti oggi viventi nel mondo e un Italiano purissimo (D’Annunzio, Valéry e Claudel – gli altri

tre, e appartenenti ad altra generazione) deve ogni giorno, da anni, straziarsi il cervello per sapere come farà a procurare il pane il giorno dopo ai suoi figli. C'è voluto un grande coraggio morale per vivere fino ad oggi in tali condizioni. Ma sono al limite. Non è bello! Non è bello! Non è bello!”

Ungaretti, *Sentimento del tempo, Epigrafe per un caduto della rivoluzione* (1935): “E’ la mano materna della Patria. // Forte, in ansia, ispirata, / Premendosi al mio petto, / Il mio giovane cuore in sé immortala.”

Pirandello, Discorso per la solenne apertura della stagione 1935-1936 del teatro Argentina, 29 ottobre 1935: “Duce, Eccellenze... e salutiamo intanto, con cuore fedele, con cuore devoto fino all’estremo, il nostro Duce.”

Robert S. Dombroski, in *L’esistenza ubbidiente* (1984), a proposito del futurismo, di D’Annunzio, di Pirandello e di Ungaretti, scriveva: “Esperienze letterarie queste assai diverse l’una dall’altra ed esteticamente disuguali, ma simili perché sviluppano una matrice ideologica comune: sono tutti progetti volti a creare totalità irrazionali in cui l’individuo borghese, indebolito e schiacciato dalla realtà sociale, possa rinnovarsi e quindi rivendicare l’esistenza negativa.” E ancora, facendo riferimento al commento di Diacono e Rebay a *Originalità del fascismo* (in Ungaretti, *Saggi e interventi*): “Così, due intere generazioni di intellettuali italiani si sarebbero illuse, vedendo la rivoluzione ed il progresso là dove c’erano solo la reazione e la repressione. Non è qui nostra intenzione di polemizzare con formule del genere, bensì solo di dimostrare che nel caso di Ungaretti è proprio l’aspetto ‘totalitario’ del fascismo a cui si deve la sua adesione integrale.”

“Così fan tutti”. L’adesione al fascismo della maggior parte dei letterati italiani ha portato a un quasi completo silenzio sulle ragioni che la motivarono. Dagli “ardori rivoluzionari” di Ungaretti alla “ontologia pura” di Pirandello (secondo Dombroski), dal superomismo di D’Annunzio al futur-accademismo di Marinetti. Il veloce e quasi indolore “riciclaggio” di molti fascisti nella Prima Repubblica ha avuto un equivalente nel ricicarsi degli intellettuali “ingannati” dal fascismo. Come capro espiatorio bastava Ezra Pound, la cui “illusione” sul carattere anticapitalista, antiborghese, del fascismo, era probabilmente la più giustificabile rispetto a quelle, spesso sedicenti tali, degli scrittori italiani.

Ma il problema non si pone e non si vuole ancora porre. Günther Anders, in uno dei suoi tanti, inascoltati interventi sul “dopo Hiroshima”, scrive: “Ricordo una riunione di massa, ch’ebbe luogo a Parigi nel 1936. Sul podio stava André Malraux, fuori di sé per l’impazienza e la disperazione suscitate in lui dalla cecità e dalla pigrizia spirituale di coloro che ancora non riconoscevano o non volevano riconoscere che Hitler significava guerra.” Pirandello, nel ’36, da due anni premio Nobel, ormai “famoso nel mondo”, “voce autorevole”, ringraziava “il Duce” per il sostegno ai suoi progetti teatrali e, da Berlino, scriveva a Marta Abba di sperare, per le sue imprese teatrali, nel sostegno di Goebbels.

E se Ungaretti, dal Brasile, o Pirandello, da Parigi, avessero, come altri, che pur lo facevano e che pur non essendo più intelligenti di loro non s’erano “illusi” – se avessero cercato di contrastare un potere fascista che ormai, in pieni anni ’30, e dopo l’avvento del nazismo, non poteva più certo dar adito ad illusione alcuna? La domanda vera non è “quanti vantaggi hanno tratto dal fascismo” ma “perché non sono stati antifascisti”. La stessa domanda vale per chi è stato antistalinista, in Urss e fuori, e per chi non lo è stato. Così, in Italia, si è avuto un secondo dopoguerra di doppia rimozione, e si hanno, oggi, a distanza di cinquant’anni, rigurgiti persino grotteschi di anticomunismo visce-rale, che tuttavia possono, purtroppo, far leva sull’omertà dei comunisti ufficiali, in pratica fino al 1989, sull’Urss di Stalin, dei suoi predecessori e dei suoi successori.

Ungaretti, nel 1968, scrive *Per i morti della Resistenza*, epigrafe per una lapide nel parco di Bossolasco: “Qui / Vivono per sempre / Gli occhi che furono chiusi alla luce / Perché tutti / Li avessero aperti / Per sempre / Alla luce”. Forse anche gli occhi di Ungaretti si erano davvero aperti, e forse già al tempo di *Roma occupata* (1943-1944, nel *Dolore*), come si può pensare rileggendo la seconda parte di *Mio fiume anche tu*: “Ora che pecorelle cogli agnelli / Si sbandano stupite e, per le strade / Che già furono urbane, si desolano; Ora che prova un popolo / Dopo gli strappi dell’emigrazione, / La stolta iniquità / Delle deportazioni; Ora che nelle fosse / Con fantasia ritorta / E mani spudorate / Dalle fattezze umane l’uomo lacera / L’immagine divina / E pietà in grido si contrae di pietra; Ora che l’innocenza / Reclama almeno un’eco, / E geme anche nel cuore più indurito; / Ora che sono vani gli altri gridi; / Vedo ora chiaro nella notte triste. // Vedo ora nella notte triste, imparo, / So che l’inferno s’apre sulla terra / Su misura di quanto / L’uomo si sottrae, folle, / Alla purezza della Tua passione.”

Forse. Pirandello morì, fascista, nel 1936. Per il silenzio di Ungaretti, può valere ciò che ha detto Lévinas sul silenzio di Heidegger: “Heidegger ne [s’est] jamais disculpé à mes yeux de sa participation au national-socialisme.”

*(Fine prima parte.)*

Marco Giovenale

**Scheda o schema per un dialogo**  
**su *sperimentazione / avanguardia / ricerca***

[capitoletti I-II e allegati]

in occasione dell'incontro presso la Casa della poesia, a cura di Andrea Inglese,  
con letture di G.Bortolotti, A.Broggi, A.Raos, M.Sannelli, M.Zaffarano e M.G.

- Milano, 23 novembre 2006

## I. su un piano generale

### I.1

#### I.1.a

gli autori che a Milano si sono ritrovati il 23 novembre 2006 per parlare di "scrittura di ricerca", in rapporto con le categorie di avanguardia e sperimentalismo, appartengono e anzi materialmente sono nati giusto nel momento – il decennio tra 1965 e '75 – in cui si attestavano e consolidavano gli schieramenti di cui si dice.

"sperimentazione" / "avanguardia".

erano – e magari in parte sono tutt'ora – aree in qualche modo differenti, se non addirittura nemiche: sperimentalismo officinesco e avanguardia novissima? detto in sintesi. è una "sintesi"?

#### I.1.b

si tratta di definizioni che, trascorsi gli anni, a molti di noi nati in quel torno di tempo sembrano forse imprecise, semplificanti – chiaramente troppo nette. limitate da un dualismo o da quella che, sorvolando in tutti i sensi sulle sfumature, ci si presenta come una schietta coppia di opposti senza straordinarie possibilità di conciliazione. (intrecci, sovrascritture, influenze reciproche tra le aree, autori-ponte [come Leonetti o Pagliarani] sono osservati *da lettori*).

è d'altro canto vero che le opposizioni radicali descrivono con una certa esattezza (comunicabile e comunicata, ergo memorizzata anzi marmorizzata) quelli che erano gli stili e le tensioni in campo in quel decennio e dopo.

ora (si dice, si ripete spesso): se per una avanguardia oggi *mancano le condizioni* storiche economiche politiche poetiche climatiche, ciò non è vero per uno sperimentalismo (in nuova accezione), per una *experimental poetry*. personalmente, credo sia abbastanza vero, tutto questo. anche guardando fuori dall'Italia. ma con ordine. torniamo alla storia.

#### I.1.c

che "noi" si sia nati a cavallo tra anni '60 e primissimi '70 non è senza conseguenze sul nostro *set di forme*, di stile, e sulla percezione *del ricercare*.

così come – in parallelo – una esigenza di 'figli' impone distacco non da quelle esperienze letterarie (che anzi ci danno alfabeti, basi) ma dai conflitti che le esprimevano.

#### I.1.d

non possiamo – non potremmo neanche se volessimo – ereditare più o meno compiutamente i dualismi che vigevano, o le inimicizie che separavano i non pochi campi avversi. ma abbiamo sicuramente nei cromosomi i codici e le parole, gli stili e i meccanismi artistici e i dispositivi che quei luoghi e soggetti ed esperienze hanno progettato e proiettato – e proiettano sul presente.

#### I.1.e

in questo modo abbiamo forse degli oggetti dimezzati, ma che non potremmo certo definire *nulla*. sono vite/forme/modi/mondi non completati né mutati da un certo *spin* che 30-40 anni fa era impresso naturalmente alle particelle di stile e storia individuali e generazionali.

sono oggetti parziali eppure non svuotati. preservano tracce del *mondo degli anni '60-'70*. più che tracce, tracciati, vie, *passages* – dunque implicano non solo un'origine sentita ma degli esiti agiti, e con ciò novità. (e *questo* – è fondamentale notarlo – marca senza ombra di dubbio una differenza radicale, ancora indecifrata ed enorme, tra noi e molti dei nati dopo di noi, anche per ragioni di storia successiva della società, della comunicazione [di massa] e delle 'istituzioni di trasmissione del sapere'. ma questa è ancora un'altra vicenda). (esiste, dovrà essere studiata).

#### I.1.f

esemplare la differenza tra il tipo di arte, di tv, di moduli di sceneggiatura, che gli anni di formazione del nostro immaginario esprimevano, e il tipo di povertà attestatosi soprattutto dagli anni Ottanta e Novanta.

#### I.1.g

perfino il più laterale sceneggiato televisivo negli anni '70 metteva in campo zone di non detto, enigmi, sfocature, tempi dilatati, piani sequenza interminabili (impensabili nelle fiction tv recenti), ombre, imprecisioni di trama volute e voluti calligrammi fotografici; formalizzava l'opacità del reale dando spazio e figura ad aberrazioni, misteri, trame aperte, personaggi esemplarmente e memorabilmente spezzati in schegge scalene, e luoghi ed eventi irrisolti, ambigui, spiazzanti. questa complessità, questo rispetto per l'intuito del lettore, questo *non*

*dire tutto*, erano davvero segni degni, o cenni, di omaggio al percorso intellettuale del fruitore. dimostravano rispetto per le sue capacità ermeneutiche.

#### I.1.h

le scritture e gli spettacoli *italiani* degli anni successivi hanno fortemente nutrito, al contrario, una ideologia di chiarezza e di *tutto-espresso* che in verità maschera o codifica un falsissimo *tutto esprimibile*, paurosamente retrivo, strumentale-strumentalizzabile. nonché una sfiducia e un pessimismo radicali verso le capacità di indagine linguistica di chi legge.

### I.2

#### I.2.a

nonostante in Italia molte riflessioni politiche e letterarie si siano svolte sul piano della crisi/critica dei linguaggi, non è forse mai stato veramente cioè radicalmente affrontato il nodo Debord. la conseguenza è una disattenzione intermittente o un approccio solo sociologico o tecnico o infatuato-curioso (*turistico*) a multimedialità e codici dello spettacolare avanzato.

#### I.2.b

era tuttavia una deriva evitabile? da tempo, osservando, do una risposta negativa. il situazionismo – perfino in Francia – era un contravveleno non sufficiente. a cosa? ecco. *tutta* la struttura della società è spettacolare, perché organizza/dissipa in icone una corradicalità tra estetica ed economia che è in cammino da tre o quattro secoli nello sguardo dell'occidente. forse, anzi, dallo *spreco* di sguardi nato a un parto con la festa rinascimentale e barocca.

#### I.2.c

l'estetica come sfrangiata rete di esperienze e oggetti disposti al *possibile* emergere del senso ('acquisto' di 'valore') può ben legarsi all'anarchica e irrepresentabile tela del 'possibile valore' in economia.

#### I.2.d

è in gioco l'interruttore tra *voir* e *avoir*, citando Merleau-Ponty. lo Spettacolo, sorta di insieme risultante dall'incrocio dei campi dell'estetica e dell'economia, da entrambi è nutrito ed entrambi nutre.

#### I.2.e

mi sembra che tuttavia una riflessione o nucleo di riflessioni attorno alla scrittura di ricerca non possa prescindere da studio e critica rivolti – anche come osservazione di debolezze e forze – alla performance 'come spettacolo' (e sia anche spettacolo 'scandaloso', politico, frontalmente oltraggiante, militante, e quant'altro).

#### I.2.f

una cosa che in autori statunitensi e francesi posso (con chiave individuale di riflessione) *non amare*: il click della palpebra, l'arco di gesto saputo: l'ammiccare al lettore, i reading ironici, buffi, gigioneggianti, la pista untuosa dell'istrione, il gioco linguistico che rimanda a un gioco o format di società pre-scritto, a un appoggio reciproco fra còliti, ombrello-oulipo che smorza il male e la ferita orientata a quei picchi di verità e schizomorfismo del mondo-lingua che le fratture dei versi altrimenti imporrebbero, o potrebbero additare.

### I.3

#### I.3.a

le scritture installative, di cui in molte occasioni si è parlato e che costituiscono oggetto di discussione in rete soprattutto a partire dalla nascita del sito GAMMM, non criticano necessariamente la performance. e non sono aliene da 'esecuzione'. ma prescindono dall'ego esposto. dunque da quel quantum politico spettacolare o *puramente=solo* spettacolare che l'io parlante porta con sé; così come dal suo narciso. (spesso l'elemento che disinnesci una *qualsiasi* politica – o una credibilità politica).

### I.3.b

scritture sperimentali di varia natura hanno dato e danno – in Francia e nei paesi anglofoni – segni "utili". ripolverizzano il polverizzato: lo ri-deducono da quanto esiste. l'esistente 'si' parla (*parla sê*) in tante ceneri non progressive, sottrazioni di esempi, erosione. (Derrida).

### I.3.c

e si parla di readymade: l'oggetto, la cosa trovata o *scelta* (altra espressione di Duchamp) è qualcosa come un elemento alfabetico fisico di base.

*gli oggetti sono il primo linguaggio*: l'ostensione è la prima emissione di segni, anche a prescindere dal significato. dagli oggetti e animali graffiti nelle grotte al banale inventario o stock postmoderno. sullo sfondo della costante tensione gestuale ostensiva del non parlante. *infans*. e ancora: (si) parla di cut-up, 'citazione', google poetry, sought poems (piuttosto che *found objects/poems*), *clus*, immissione=rilevamento di frammenti in *ogni* tessuto linguistico. (cfr. più avanti il discorso sull'intervallo perduto).

### I.3.d

in parallelo, non è meno urgente riconsiderare quelle *esperienze di sintassi* e di *denarrazione* che continuano a saper chiamare e legare insieme sulla pagina materiali disponibili, r/esistenti, che sarebbe assurdo lasciare superficialmente in gestione a quei fautori di lirica ingenua irriflessa crepuscoluziana al cubo o post-tardo-neoveteropetrarchesca che tengono campo in tante riviste e siti ed eremi, non 'arretrati' ma proprio protervamente fuori dalla storia.

### I.3.e

allo stesso tempo (e nonostante tutto), una pratica di scrittura che faccia riferimento a un materialismo è lecita e sa acquistarsi e consolidare ascolto solo se – proprio materialisticamente – è in grado di riconoscere e incoraggiare lo spessore e il valore (dove e se esistono) di ciò che la nega. il materialista non teme quello che lo nega, anzi forse lo incoraggia. è un passo di dialettica. (senza illusioni di *necessità* di *progresso*).

### I.3.f

il lettore sospettoso verso la scrittura di ricerca mediti sulla sorpresa che un tredicenne può avvertire leggendo Cortàzar, trovandosi di fronte alle sue diversioni e stranezze e contraddizioni e strutture incredibilmente complesse. se "il ragazzo" non sospetterà di sé e

della propria lettura, ma penserà (erediterà attivamente il pensiero) che è *l'autore* a cadere in incoerenze, non riuscirà a 'bucare' il muro della letteratura, ...né a brucare il buono che c'è oltre e che risiede nella complessità delle (molte) scritture del Novecento. ergo, resterà sempre al di qua di quella che vorrà considerare una indispensabile (in realtà vacua) decodifica e 'comprensione'-decifrazione utopicamente e aristotelicamene integrale e lineare degli stili. se un lettore non sa o non immagina di essere [sempre] all'inizio di un gioco, di un'avventura, non cederà le armi al gusto di oltrepassare le regole che conosce, stabilite (in lui) perché ricevute (da altri).

#### I.4

##### I.4.a

forse non sapremo/sappiamo che *cosa* è che aggrega e definisce e tiene insieme le varie scritture di ricerca. quale *cosa* le differenzia tra loro, o le individua in assoluto. ma rispetto alla letteratura "normale" si accende una specie di lume-differenza: sappiamo sempre quel che *non* sembra né è "normale". affrontiamo un testo e diciamo "questo qui è *scrittura di ricerca*". poi ce ne domandiamo le ragioni, le invitiamo a mostrarsi, le scopriamo. ma immediatamente collochiamo il testo in una zona di non usualità. in un terreno di alterità non misurabile o non ancora misurato – eppure visibile. immediatamente e in ogni caso avvertiamo il testo marcato da un segno che ci interroga, che poi chiede nomi.

##### I.4.b

ne *L'intervallo perduto*, Gillo Dorfles affronta il tema della costituzione – in epoca moderna – del reale e del cumulo di segnali del reale come *flusso continuo*, mai interrotto, schiacciante. nei codici, nei linguaggi, nella vita banale/quotidiana, iniziano a debordare i fiumi del flusso comunicativo. restano inaccessibili o proprio *non nascono* quelle superfici discrete che tagliano il continuum dandogli parametri di valore, senso. manca il respiro, lo sfondo ampio di senso. non è possibile fruire di quel margine di distanza e tempo dal flusso, che permette di ritagliarci dentro profili ragionevolmente rilavorabili, materiali che parlano, motivi, altra vita. si è soffocati, il tempo è sottratto.

## II. nel caso specifico poi

### II.1

#### II.1.a

partendo da questa riflessione di Dorflès osservo la mia ricerca e trovo un elemento unificante nella molteplicità di esperimenti che conduco. trovo cioè che, in tutte le direzioni e in tutti i percorsi della serie di stili che metto in campo, si realizza una tentata reintroduzione di quell'intervallo. o attraverso una iperframmentazione di tipo ritmico-grammaticale (sul piano delle unità sillabiche) o sintattica (spezzature frequenti, anche realizzate/radicalizzate a livello di punteggiatura moltiplicata e 'anti-grammaticale') o sul fronte dei flussi tematici, causali, temporali. o attraverso una introduzione di narrazioni o meglio denarrazioni vere e proprie, e variamente tessute di anomalie.

salto di senso, interruzioni di nessi, ponti ampi fra concetti e cose o oggetti nominati, distanti, riformulano intervalli. ne producono e riproducono forme (anche se, certo, non nelle vesti del *largo*, o della *sarabanda*..).

#### II.1.b

l'intervallo può anche essere dato dalla zona di ambiguità e dalle opacizzazioni semantiche che si incuneano nel corpo dei testi. dalle strade interrotte non per lo spezzarsi dell'asfalto, ma per la caduta drastica di messa a fuoco della scena.

#### II.1.c

ogni lacuna e ombra è un intervallo. è tempo testualizzato, dato al lettore. donato come occasione di ermeneutica. o come superficie anche asemantica e tuttavia *organizzata*, strutturata, dunque abitabile. (un'abitazione, non un'abitudine).

#### II.1.d

ovviamente quelli in campo sono stili e forme che chiedono una apertura e fiducia verso l'opera, verso il suo meccanismo e funzionamento. non verso l'autore.

## II.2

### II.2.a

porto avanti da diversi anni un'idea di opera-di-opere: è intitolata *Delle restrizioni*. mi permette di attraversare gli stili del Novecento. non è legata a un'idea unilineare di stile.

### II.2.b

non sono interessato alla scrittura come atto politico. faccio o ho fatto politica, talvolta. che è cosa in parte differente. (ma: afferente – alla scrittura).

### II.2.c

la maggiore parte – e la migliore – della vita viene trascorsa in un continuo incendio di tempo e negazione dell'identità (individuale). questo fatto *prima* implica e *poi* emette dei segni.

## II.3

### II.3.a

ho lavorato per molti anni con immagini, salvo poi staccarmene, e riprendere ultimamente a sperimentare sia l'immagine da sola, sia la poesia visiva, sia il calligramma asemantico e la pittura e il disegno (sostanzialmente a base alfabetica, o astratti, o entrambi).

### II.3.b

pratico in ogni caso la scrittura lineare con strumenti che sono:

- . di *perversione* della metrica;
- . di frantumazione della sintassi in alcuni casi, mentre in altri la re-istituisco, in forme però tendenzialmente aliriche, fredde (non antiliriche);
- . di narrazione interdotta (specie nelle prose, che semantizzano anche particelle minime del discorso e decorso e decoro grammaticale);
- . di allegoria. seguendo una teoria che ho definito delle *allegorie cave*;
- . di lessico quanto più possibile esteso (non sopporto i lessici poveri, e i vocaboli *assoluti*);

- . di cut-up e pura (o quasi pura) citazione;
- . in altri casi: di ipersemplicificazione delle strutture (un esempio: la scrittura di Alessandro Broggi).

### II.3.c

su «Poesia» dello stesso novembre 2006 sono comparse tredici poesie da una raccolta, *Criterio dei vetri* che uscirà per Oèdipus. non le considero straordinariamente difficili o sperimentali. eppure ho avuto più di un feedback in questo senso. anche frasi formate entro parametri di sostanziale rispetto della sintassi, se crescono di appena un grado nella costruzione di subordinate, rischiano la mancata comprensione. così come un vocabolario ampio genera 'sospetto'.

## allegato A

Eliot era fesso? risposta scontata: no. allora perché, ancora *un secolo dopo*, molti scrittori nemmeno pallidamente si pongono la questione di una rivendicabile e riproponibile *esigenza e sensatezza* di correlativo oggettivo?

il rischio a volte a me sembra questo: che attraverso dualismi banalizzanti (clus/leu, ermetico/esplicito, narrazione/astrazione) si vengano involontariamente o ingenuamente a nascondere le reali ragioni di una serie semplicissima di esigenze vive, su cui non c'è quasi riflessione (e) critica:

- l'esigenza, l'importanza e sensatezza di una prassi di scrittura in cui di fatto e naturalmente e tutt'altro che artificiosamente viene *non* esplicitata interamente l'occasione-spinta del testo poetico, per *non banalizzare*, per non annullare quelle ombre non gratuite che danno profondità ai testi. (lo *stile* schermo dal banale, e per questo pone una questione ampia a proposito degli schermi – o dovrebbe porla; o vorrebbe).

- la percezione chiarissima della difficoltà e improponibilità e ingenuità inaccettabile del *dire diretto*.

- l'esigenza di evitare o dissipare ogni confusione tra segno vigilato e segno urgente. l'urgenza (senza forma) demolisce la vigilanza.

- la netta visione della povertà dell'ego e dei flussi *confessional*.

- la deviazione dalla prima persona, sia singolare che plurale.

in particolare:

note che spiegano – e troppo fittamente chiosano – a volte *svendono* un testo, lo asciugano da quelle ombre che danno volume a quanto detto. lo smarriscono. e non credono nell'ampiezza di sguardo e libertà e intelligenza messe in campo dal lettore

## allegato B

le scritture che GAMMM tendenzialmente ma non esclusivamente promuove sono di questo tipo:

- citazione pura, e sua frammentazione/ricombinazione (per via di cut-up principalmente):  
control+C / control+V

- scritture di elencazione, sia deviate/'divertenti'-divergenti, sia freddissime (readymades: per esempio elenchi di attività produttive, di giochi, di oggetti: come in supermarket=wunderkammern postmoderne)

- spezzoni banali, la cui spiazzante (ma non ingenua) *surbanalità* non manca di segnalarsi come non sprovveduta anzi misurata procedura di decostruzione del procedimento narrativo, di effrazione della linearità, di felice perdita di qualsiasi tentazione 'neoristotelica' di coincidenza tra res e signa

- scritture asemantiche o asemiche, al margine tra alfabeto e segno grafico puro (cfr. il lavoro di J.-P.Kervinen e Jim Leftwich, ma prima ancora Magdalo Mussio ed Emilio Villa)

- poesia visiva, installazioni, testi-oggetto (una stele di 150mila numeri non può essere considerata un 'testo', ma esattamente un oggetto), sempre in dialogo con frange e più che frange di arte concettuale

le categorie che sanno in linea di massima tenere unite descrittivamente tutte queste aree di scrittura/arte sono forse due: quella di *installazione* e quella di *scrittura derivata*. la prima dichiara esiti e destinazione delle opere, la seconda le sue origini.

i testi 'gammiani' nascono da altri testi o da discorsi captati, riportati, selezionati secondo alti o meno alti indici e tassi di *aleatorietà controllata* (Myhill citato da Kervinen). non sono 'creazioni' di primo grado, testi 'diretti'. c'è un indice di rifrazione che spezza il *dire diretto*.

il loro esito è inquadrabile a volte come testo sequenzialmente/linearmente leggibile (come qualsiasi altro testo) ma spesso come pura *installazione* (dove appunto un quid di senso aggiunto può essere dato dall'aspetto o da inserti grafici).

in un numero di casi, al lettore non si chiede tanto l'avventura di percorrere un iter alfabetico incastrando una nell'altra frasi e sintassi, quanto di *considerare l'insieme*: fruire dell'opera attraverso semplice osservazione: guardarla, non percorrerla.

in questo, un vettore che indica l'arte concettuale è chiaramente percettibile. e praticato da alcuni autori 'di' GAMMM.

### **allegato C**

nessuna delle osservazioni dell'allegato C vuole essere prescrittiva. sì descrittiva.

descrive e decritta delle prassi, e dei gusti e direzioni di ricerca che GAMMM privilegia.

poi all'interno di ciascun percorso di ciascun autore si danno valori e scelte anche indipendenti e ben difformi da quanto elencato.

Andrea Inglese

### **L'impronunciabile parola « avanguardia ».**

#### *La discussione*

Eravamo in parecchia a tavola, quasi tutti poeti, con un vino sfuso un po' acido, e i soliti portacenere stracolmi. Io, durante una pausa di silenzio, ho detto: "Certo che anche l'avanguardia è ...". Poi ho avuto un accesso di tosse, e ho smarrito il predicato nominale, e anche la consistenza del giudizio che stavo formulando. Intanto però era calata un'aria di piombo. La gente cominciava a guardarsi in cagnesco. Un paio si alzarono da tavola e andarono a pagare, alla romana. Quello vicino a me, un poeta di esperienza, scrollò le spalle e disse: "Intanto, l'avanguardia non è mai esistita". Nel frattempo le brocchette di vino erano state spostate su di una seggiola libera, e un gruppo vocante si era radunato intorno ad un paio di dizionari sbattuti a centro tavola. "Silenzio", gridò qualcuno, "si consulta!" Un sottogruppo più minuzioso sfoderò manuali di letteratura da sei chili e mezzo, comprati a prezzo intero. I più sereni e determinati sventolavano sotto il naso altrui fitti fascicoli artigianalmente rilegati di bibliografie critiche. Poi fu il momento della commozione. Un poeta giovane, con i capelli lunghi e spettinati, estrasse dalla borsa di cuoio un bel po' di santini. Erano massicci e dorati e lui li posò sul tavolo senza fiatare. Ne riprese uno in mano, gli alitò sopra, e col risvolto del maglione sfregò da un lato e dall'altro. Lo rimise a posto che scintillava come nuovo. Era il santino di Rimbaud, o di Mallarmé. Non ricordo più. Si assomigliavano parecchio. "Prima che la discussione inizi", disse il più anziano e autorevole, "formiamo le squadre". I "Detrattori Totali" si fasciarono il braccio di nero, gli "Ortodossi Per Sempre", calzarono sul capo una bandana arancione, gli "Ortodossi A Metà" erano in due e si riconoscevano a colpo d'occhio, i "Tiepidi Ma Interessati" si arrotolarono i pantaloni alle caviglie. Insomma, l'atmosfera non era dissimile da quella che respiravo in Italia in tali occasioni. Tutti volevano subito assicurarsi che ognuno avesse deciso da che parte stare, in modo che già prima di discutere fosse chiaro con chi ci si poteva accordare e con chi no. Una volta compiuto questo smistamento preventivo, contabilizzate presenze e appartenenze, tutti quanti eravamo così stremati che pagammo il vino e ci salutammo, alternando ringhi e sorrisi a seconda dei segni distintivi che ognuno esibiva.

### *La ricerca seria*

Mentre mi dirigevo solitario verso la metropolitana, ormai allontanatomi dal bistrò, mi raggiunse uno dei poeti presenti alla discussione. Un personaggio fine e distinto, di quelli piuttosto taciturni, che parlano solo attraverso editoriali solenni, introduzioni ad antologie, conduzioni radiofoniche di programmi culturali di nicchia. Mi prese sottobraccio e mi disse: “Lei ha delle potenzialità. Io l’ho capito subito, anche se non ha concluso la sua frase. Ma mi dica, come mai questa provocazione raffinata e, nel contempo, populista? Lei ha reperito dei materiali poco conosciuti, delle lettere inedite di Barthes, ha lavorato sui quei tre numeri della rivista “Garde-fou” ormai introvabili? Sa, io coordino un gruppo di lavoro, tutta gente giovane, addottorata, senza lavoro fisso ovviamente. Stiamo riflettendo sull’uso delle comunicazioni telefoniche tra i membri delle avanguardie europee negli anni Cinquanta. Un territorio vergine, interessantissimo, probabilmente decisivo. Certo, ci mancano i tabulati, ci basiamo su impressioni fugaci, appunti di agenda, ricordi, ma è in questi frangenti che il lavoro filologico si fa più pericoloso e assiduo, mi capisce?”

Non mi lasciò rispondere. E riprese: “Guardi, la capisco benissimo... Queste discussioni inutili, tutte viscerali, meschine, patriottiche, approssimative... Non portano a niente. C’è tanto fare e tanto da leggere. Inutile parlare, pretendere di giudicare, di esprimersi. Tanti territori secondari, interstizi, vicoli ciechi, angolini, su cui silenziosamente e solitari grattare. Questo davvero conta.”

Stringendomi il braccio con le dita a pinza, mi lasciò velocemente, non prima di aver estratto un suo biglietto da visita.

Volli comunque replicare. Spiegarmi. Lo feci, ma sedendo su una panchina e rivolgendomi ad un tizio accovacciato a terra. Era una di quelle persone che vivono per strada, sdraiati spesso sui cartoni. Che hanno sempre la faccia gonfia e mezzo nascosta da berretti di lana, o affondata dentro risvolti laceri di cappotti. Oppure non hanno né berretti né cappotti, ma una specie di nube aleggiante intorno al volto, che glielo sfuoca.

### *Il fantasma*

“L’avanguardia è roba museale, certo, roba da settoriali ricerche accademiche, o da commemorazioni, o da vecchi rancori e anatemi, comunque roba obsoleta. Inoltre, è roba brevettata. Non ne puoi parlare così, con disinvoltura, per necessità personale. Ci sono i Comitati Scientifici del Discorso sulle Avanguardie. Gente infiltrata ovunque. Appena vengono a sapere che ne parli, senza bibliografia esaustiva in una mano, e manualistica autorevole nell’altra, iniziano a ridacchiare da ogni angolo. Ridacchiano e ridacchiano. Hanno

un sacco di fedeli, che sono assunti per ridacchiare con loro, a tempo. E a forza di sentire il loro ridacchiamento, ti confondi, e perdi il filo dei tuoi pensieri. E solo quando sono sicuri che hai rinunciato al tuo imperfetto, improvvisato, rozzo pensiero, alla tua miserabile *doxa*, loro si quietano e tornano ad essere la gente seria che tutti conosciamo.

Ma anche se l'avanguardia è obsoleta, il suo fantasma continua ad abitarmi. Si manifesta in questo modo: appena scrivo un verso, o leggo un rigo di un'opera letteraria, o faccio un ragionamento intorno a quanto ho letto, una voce si fa sentire e dice: "Tu che leggi e che scrivi, devi leggere e scrivere per comprendere quello che sta accadendo nel mondo, e quel poco che hai compreso di quanto accade nel mondo tu devi poterlo scrivere, e devi poterlo scrivere in modo che le tue parole abbiano incidenza su quanto accade nel mondo, mostrando che quel mondo che hai visto e compreso *non può essere il mondo per cui scrivi.*" Il fantasma dell'avanguardia mi dice che devo scrivere, ma non per questo mondo. Mi dice, anzi, che avendo capito che tipo di mondo è questo, non posso scrivere che per l'*altro* mondo. È un fantasma che porta in sé grande risentimento, e volontà ascetica, e notevoli dose d'impotenza.

L'idea di essere portatori di un altro mondo, anche se solo attraverso la propria scrittura, e non attraverso tutta la propria anima, è qualcosa di eccitante, di rassicurante, e che infonde un sentimento di indistruttibile superiorità. (C'è, detto di passaggio, una certa analogia tra i cristiani con il loro mondo ultraterreno, e gli scrittori avanguardisti, che scrivono per un altro mondo.) Tutto il problema sta a definire quest'*altro* mondo, e capire, eventualmente, chi potrebbe esserne interessato. A chi di questo nostro mondo frega di leggere qualcosa scritta per un altro mondo?"

### *Le tecniche*

"Ma che mondo e mondo !" sibilava al telefono "che vai cercando? Le avanguardie incarnano tutto quanto di artisticamente rilevante si è fatto nel Novecento, e gli altri al traino, come affannati succhiaruote, obsoleti già prima di scrivere un rigo! È di questo che dobbiamo parlare: la rottura della rappresentazione, la breccia, la faglia, il buco, ma dentro nel foglio! E la sintassi: disgregata, dissolta, i frammenti, il caos, ma tutto nei procedimenti, nelle tecniche... Le avanguardie hanno rappresentato il laboratorio delle tecniche più avanzate di comunicazione, tutti ne siamo eredi, e debitori." Poi utilizzando una vecchia tecnica dadaista, tambureggiò sui tasti, frantumando la mia replica sotto una pioggia di beep e riattaccò.

La notte non aveva portato gran consiglio. Ma non sono le opzioni formali né le innovazioni tecniche a nutrire il fantasma dell'avanguardia. Certo, da questo punto di vista non esiste quasi opera, poetica d'autore, categoria critica che non abbia subito, direttamente o meno, gli influssi di qualche movimento avanguardista. Ma più di tutti sono i linguaggi propagandistici della politica ufficiale, o dell'informazione, della pubblicità, e persino dell'azienda, ad aver messo a frutto il patrimonio d'innovazioni formali dell'avanguardia e, in genere, di tutte le esperienze d'arte e letteratura sperimentale del Novecento. Su questo non esistono misteri. C'è qualcos'altro, però, che è più determinante di ogni discorso confinato ai problemi della rappresentazione (possibile o impossibile) e delle sue tecniche (regressive o di rottura). L'idea, ben presente nell'origine militare e politica del vocabolo, di porsi non come esploratori del *mondo presente*, del *proprio mondo*, ma come *anticipatori di un mondo futuro*, di un *mondo altrui* (mondo dell'umanità liberata, o dell'umanità nuova).

#### *Doti di preveggenza*

Anch'io mi sono messo ai vocabolari. Nel Battaglia, leggo: “*In, all'avanguardia*: alla testa, prima di tutti. Anche al figurato: nella posizione più avanzata di un movimento artistico, di idee.” Qui trovo un nesso fondamentale tra la funzione tradizionale del letterato (poeta, intellettuale, ecc.), giunto al punto di massima valorizzazione nelle società borghesi in epoca romantica, e il declino di quella stessa funzione, che produce come una delle sue possibili conseguenze la reazione avanguardista. L'idea che un gruppo ristretto di individui si ponga alla testa dell'intero corpo sociale è ovviamente una concezione tradizionale e gerarchica della società. Ma in ambito politico, si pensi alla Gioventù Italiana del Littorio sotto il fascismo, l'avanguardia è quel corpo minoritario della società che prepara quei mutamenti, a cui l'intera società prenderà parte e da cui tutti i cittadini alla fine trarranno vantaggio. In una prospettiva classista, è la classe svantaggiata che invece usufruirà della preveggenza e del lavoro anticipatore delle avanguardie.

Inizio XXI secolo, le cose appaiono ben diversamente. Innanzitutto, dall'ambito politico a quello intellettuale, le capacità di previsione tendono ormai allo zero. Anzi, laddove le facoltà di previsione non sono palesemente riconosciute come insufficienti, il rischio può essere di gran lunga maggiore. Le “guerre preventive”, per garantire maggiore pace e democrazia, espandono e intensificano la portata dei massacri. La lotta al terrorismo, portata avanti con mezzi terroristici, legittima giorno dopo giorno la pratica stessa del terrorismo politico in ogni sua forma. Diversamente, forse, vanno le cose per quegli anticipatori prudenti

e scrupolosi che sono gli scienziati. Essi ci annunciano pacatamente le più raccapriccianti catastrofi, per poi ritornare alla loro quotidiana routine con la coscienza più tranquilla del mondo.

Quanto agli intellettuali di formazione umanistica, quando non fiutano il vento in cerca di vantaggi più che immediati e personali, riconoscono con toni più o meno apocalittici che la complessità della realtà si fa di giorno in giorno più complessa. Insomma, vale quasi universalmente l'osservazione di Italo Calvino, datata 1980 e posta in appendice alla raccolta di saggi *Una pietra sopra*. Scriveva Calvino: "il tema del libro sarebbe questo: per un certo numero d'anni c'è uno che crede di lavorare alla costruzione di una società attraverso il lavoro di costruzione d'una letteratura. Col passare degli anni s'accorge che la società intorno a lui (...) è qualcosa che risponde sempre meno a progetti o previsioni, qualcosa che è sempre meno padroneggiabile, che rifiuta ogni schema e ogni forma. E la letteratura è anch'essa refrattaria a ogni progettazione, non si lascia contenere in nessun discorso".

Ora, nelle parole di Calvino, ciò che più mi preme sottolineare non è l'idea che il mondo risponda sempre meno a progetti e sia sempre meno padroneggiabile, in quanto l'analisi dei progetti efficaci, di carattere soprattutto economico, come le forme di dominio della realtà, di carattere soprattutto politico-militare, semplicemente sfuggono ampiamente alla strumentazione dell'intellettuale-letterato, quale Calvino era stato dal Dopoguerra in poi. Ma il fatto che sfuggano a lui, non significa che sfuggano ad altri, in particolar modo ai più avanzati settori di ricerca nel campo delle scienze umane. Ci si ricorderà, però, che proprio nel momento in cui Calvino scrive queste righe, egli ha già fatto la sua scelta di campo. Così la descrive in un passo successivo del saggio citato: "Comincia a vedere il mondo umano come qualcosa in cui ciò che conta si sviluppa attraverso processi millenari oppure consiste in avvenimenti minutissimi e quasi microscopici."

Oggi appare chiaro che proprio intorno agli anni Ottanta è situabile una soglia storica decisiva per l'evoluzione del capitalismo nei paesi più sviluppati. È in questi anni che va definendosi la riorganizzazione del mondo del lavoro e il correlativo aggiornamento ideologico che ne consegue. In virtù di essa, le aziende rispondono alla crisi dei primi anni Settanta, riconquistando un assoluto vantaggio nei confronti della forza lavoro, che sarà costretta a pagare quasi interamente il peso delle incertezze del mercato. Insomma, è negli anni Ottanta che si pongono le basi dell'attuale e diffuso precariato, del dogma della

flessibilità, della crescita del capitale finanziario. Di fronte a tali metamorfosi sociali, Calvino si rifugia in uno scetticismo selettivo: abbandona cioè ogni interesse per i lavori di sociologia per dedicarsi all'astronomia e alla biologia. Fuga nell'immensamente grande e nell'immensamente piccolo.

Non voglio con questo accusare Calvino, quasi che fosse un peccato per uno scrittore prediligere lo studio dell'infinitamente lontano piuttosto che lo studio di quanto lo coinvolge più da vicino. Ma Calvino traveste una libera scelta in una sorta di necessità storica. E in questa, consapevolmente o meno, bara.

### *La doppia costruzione*

L'altro punto che mi interessa, nel primo brano citato, è il nesso presentato come del tutto ovvio tra "costruzione di una letteratura" e "costruzione di una società". Si sente continuamente parlare del declino del "mandato sociale" dello scrittore, dell'intellettuale, ecc. Ma bisognerebbe innanzitutto interrogarsi su quali prerogative si basava quel mandato. Il rapporto che può esistere tra la costruzione di una certa letteratura e la costruzione di una certa società a me sembra dei più oscuri ed enigmatici. E soprattutto, ammesso che un ristretto gruppo di persone possa essere all'origine di una certa letteratura, o più precisamente di una certa corrente letteraria, in che modo un ristretto gruppo di persone, siano essi letterati, artisti o genericamente intellettuali, possono porsi all'origine di una *società*. Per quale straordinaria forza demiurgica le opere letterarie di uno scrittore dovrebbero contribuire a costruire, secondo una sua consapevole intenzione, una certa tipologia di società? Un'opera letteraria o artistica non è né un programma quinquennale di stato né un prodotto d'azienda: ossia, non hanno come scopo quello di determinare un comportamento, bensì, al massimo, una scelta. Che società contribuisce a costruire Leopardi nelle *Operette morali*? Non lo so. Potrebbe trattarsi di una società definitivamente atea, o di una società profondamente religiosa, ma certo non nel modo in cui lo sono le società teocratiche né la nostra, in cui la religione tollera di abbandonare al materialismo dell'economia molti antichi possedimenti, per meglio e più rigidamente installarsi in alcune zone franche, come il matrimonio eterosessuale o la protezione della vita al di là della volontà personale. Credo, in definitiva, che un'opera lasci al lettore la scelta d'immaginare, o meno, a partire da essa una società possibile. Con questo non intendo assolutamente schierarmi dalla parte di coloro che sostengono che l'opera si *riduca all'interpretazione* che ne fa il lettore. Anzi, poiché l'opera è un organismo determinato, e non

una massa informe, proprio in virtù dei suoi tratti salienti, dei suoi aspetti ineliminabili e caratteristici, essa pone il lettore di fronte ad una scelta.

Nella concezione di Calvino, in conclusione, leggiamo qualcosa che appartiene allo spirito dell'avanguardia, da un lato, e allo spirito di quei privilegi dell'intellettuale-letterato, che la stessa avanguardia nega. L'idea della doppia costruzione rinvia all'epoca della massima valorizzazione sociale della figura dell'intellettuale-letterato, in epoca romantica. Una valorizzazione che ha sue motivazioni storiche, ma che oggi non possiamo non considerare del tutto sproporzionata. Da qui nasce la presunzione di un gruppo minoritario di porsi come *testa* di qualcos'altro (lo scrittore è la *coscienza* di un popolo), o nel caso migliore, come nel marxismo-leninismo, *alla testa* di qualcun altro (l'intellettuale *anticipa* le intenzioni della classe e *dispone i mezzi* per la loro realizzazione). Senza poter dir nulla qui delle conseguenze negative a cui una tale valorizzazione esorbitante ha dato luogo, mi limito a constatare che i pieni poteri di cui il letterato si sentiva investito, ora dalla nazione ora dalla sola classe borghese o dal movimento operaio, non hanno cessato di ridursi nel corso di tutto il Novecento.

#### *Potere dell'impotenza*

Nella storia di questa "perdita di potere" (che è qualcosa di diverso della semplice perdita dell'aureola di cui parlava Baudelaire), le avanguardie, e la stessa nostra più recente neovanguardia, sono state degli episodi cruciali. Prendiamo quest'ultima. In essa, si avvertono due momenti: uno è quello di lucido disincanto nei confronti delle prerogative legate al ruolo di intellettuale-letterato. ("Il «mestiere» del poeta adesso è quello di negare – mediante il proprio lavoro – quella situazione di privilegio che i poeti di ieri, facendo testamento, hanno lasciato in eredità ai poeti di oggi." In *Poesia apoesia e poesia totale*, di Adriano Spatola, apparso in "Quindici", n. 16, 1969.) Il secondo momento, mi sembra legato a una sorta di non consumata volontà di potenza o, in termini più prosaici, a un'esigenza di riscatto. L'intellettuale-letterato si trova sospeso tra due universi, due disparate e ambigue clientele, la borghesia e il partito dei lavoratori. In nessuno dei due universi trova il proprio spazio più idoneo, né gli viene proposto di crearselo liberamente. L'intellettuale-letterato diventa avanguardista nel momento in cui si rende conto che nessuno, in realtà, chiede un suo contributo alla costruzione della società attraverso la sua opera letteraria. O meglio, i borghesi non gli chiedono nulla, perché sentono che i veri giochi si fanno altrove e grazie

all'intellettuale-scienziato, l'unico che ormai veramente conta. All'intellettuale letterato il partito chiede ancora molto, ma per metterlo al servizio delle sue bizantine strategie culturali.

Di qui una mossa disperata, ma certo non innocente. Invece di accettare uno statuto fragile e un'incerta solitudine, l'avanguardista vuole smarcarsi dalla sua duplice e antitetica clientela, per costruirsi comunque un ruolo di primo piano, una posizione "alla testa, prima di tutti, in posizione avanzata". Ciò avviene attraverso la *negazione* totale della società, del mondo esistente. Due citazioni da Fausto Curi, uno dei teorici della neovanguardia italiana, per capire meglio: "Intesa in senso rigoroso (...), la nozione di avanguardia implica un *progetto globale di eversione delle istituzioni, di tutte le istituzioni*: artistiche, culturali, sociali, economiche, politiche. L'avanguardia non è né un sistema né un insieme, è un 'movimento' o un 'gruppo' di individui concordi nel rifiutare modi e forme della società borghese ma discordi nel pensare a un modello di società alternativa. Mancando di una concreta base materiale, di un determinato carattere di classe e di un'univoca elaborazione ideologico-politica, il progetto eversivo dell'avanguardia (nella misura in cui è un progetto, e non soltanto un'aspirazione) ha indubbiamente dei tratti utopici" (*La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, Liguori, Napoli, 2001).

Un tale progetto che portata può avere, al di là di un limitato e senz'altro efficace pandemonio all'interno del campo poetico e delle sue già gracili istituzioni? (Ancora una volta, non considero nessun aspetto relativo alle pure tecniche letterarie, ma interrogo le conseguenze delle ambizioni maggiori della neovanguardia: quelle insurrezionali-libertarie.)

La risposta sembra nuovamente darla Curi, quando prosegue la sua analisi della neovanguardia: "Prima di essere *il possibile* della pratica letteraria e artistica, l'avanguardia è infatti *il possibile* della pratica sociale, ossia incarna la proposta di una società assolutamente *altra* ma assolutamente indeterminata e del tutto impraticabile" (*La poesia italiana d'avanguardia*, cit.).

Dapprincipio si ha l'impressione che Curi descriva una situazione di scacco, di suprema impotenza, eppure da essa scaturisce, in maniera assai sconcertante, una straordinaria apertura: il vicolo cieco del gruppo d'avanguardia non apre solo il possibile poetico, ma anzitutto quello della "pratica sociale". E qui saremmo spinti a chiedere degli esempi concreti, che illustrino questa apertura sul piano dell'azione sociale, politica. Ma Curi riduce il "possibile della pratica sociale" ad una "proposta" di una società "altra, ma indeterminata e

impraticabile”. Di nuovo il possibile si riduce all’impossibile, dall’impotenza alla potenza, e nuovamente all’impotenza.

Ora non è qui in questione l’analisi di Fausto Curi, e neppure la pretesa che essa rappresenti in modo del tutto fedele ed esaustivo gli intenti di tutti i componenti della neovanguardia, ma il suo discorso costituisce senz’altro un pezzo della rappresentazione che di sé ha dato l’ultima delle nostre avanguardie. E questa rappresentazione solleva tutta una serie di interrogativi. A me interesserebbe riprenderne alcuni, e svilupparli. Il primo riguarda quello che Fortini ha definito la “sovrapposizione di razionalismo scientifico-tecnologico e anarchismo”, presente secondo lui proprio nella neoavanguardia. La domanda esplicita potrebbe suonare così: “In che modo si può ancora immaginare una sovrapposizione simile?” O, detto altrimenti, “Come può essere ancora possibile porsi in un atteggiamento di critica radicale, senza mettere sul serio in questione le forme esistenti di razionalismo-tecnologico?” (E qui non pretendo rivolgermi agli apocalittici heideggeriani, per altro non più di moda, ma alla critica delle tecnologia e dell’*Homo oeconomicus* che troviamo in autori come Günter Anders, Ivan Illich(1), Louis Dumont, e altri.)

L’altra domanda, non troppo slegata dalla precedente, riguarda invece la legittimità stessa di una critica radicale, che incameri in sé quello Jean-Claude Michéa, con riferimento ad Orwell, chiama “l’odio del passato”. Noi sappiamo ormai che questo “odio del passato” è una delle conseguenze emotive fondamentali dell’accelerazione dei cicli di produzione e consumo promossa dall’impresa capitalistica. (Si può forse riflettere a questo aspetto della nostre vite attuali, senza per forza incagliarsi sulla figura di Pasolini. Vi sono, infatti, temi pasoliniani, che se ricollati in contesti intellettuali diversi e più ampi, acquisterebbero una loro ben diversa profondità di campo.)

Michéa scrive, in *Orwell, anarchiste tory* (Climtas, 2000): “Nessuna società degna può realizzarsi e neppure essere solamente immaginata, se continuiamo, nella tradizione apocalittica aperta da San Giovanni e Sant’Agostino, a celebrare l’avvento ‘dell’uomo nuovo’ e a predicare la necessità permanente ‘di fare del passato tabula rasa’. In realtà, non si può sperare di ‘cambiare la vita’ se non accettiamo di appoggiare la nostra azione su di una vasta eredità antropologica, morale e linguistica. E l’oblio o il rifiuto di tale eredità ha sempre condotto gli intellettuali ‘rivoluzionari’ a edificare i sistemi politici più perversi e soffocanti che esistano.” (Questa, per altro, seppure estremamente sintetizzata, è la concezione che noi riscontriamo nel Musil dell’*Uomo senza qualità* ed è anche la concezione implicita nella

filosofia del linguaggio e nell'antropologia speculativa del Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*.)

Oggi non si vedono intellettuali “rivoluzionari” né tanto meno appare chiaro di quale base antropologica disponiamo per resistere alla pura mercificazione delle forme più intime, disinteressate, gratuite della nostra esistenza e per far fronte all'onnipotenza delle imprese. Ma credo che in molti, e attraverso vari percorsi, sentiamo l'esigenza, come scrittori, di mantenere aperte le possibilità di leggere in modo critico il proprio presente, unendo la nostra voce a quella di altri semplici cittadini, singoli o associati, che dissentono dalle linee guida della visione del mondo dominante. Viviamo in un mondo in cui il tasso di disordine “mondiale” cresce ogni giorno proporzionalmente al tasso d'ingiustizia sociale. E ogni giorno, nello stesso tempo, cediamo una zona sempre più intima di noi al prodotto di consumo che in essa s'installa profondamente(2). Ed è in questa fase che più fitti ritornano, seppure non etichettati, gli inevitabili fantasmi delle avanguardie. O le più inani nostalgie dell'intellettuale demiurgo. (“Ah, se ci fosse Pasolini...”). Insomma, con tali fantasmi e nostalgie avremo ancora a che fare. Illudersi che il passato ci abbia completamente abbandonato solo perché lo abbiamo rimosso o perché, al contrario, ci abbiamo costruito sopra un bel monumento, è un errore. Tanto vale nominarli, e provare a indagarli, certi fantasmi, certe nostalgie.

### Note

1) “Lungi da essere un economista, mi considero qualcosa di simile a uno storico. Studio la storia come antidoto alle ossessive teorie del futuro. Allo storico il presente appare come il futuro del passato. (...) Studio la storia per poter riconoscere quei postulati moderni che, non essendo stati sottoposti a indagine critica, si sono trasformati nelle forme *a priori* di percezione caratteristiche della nostra epoca. Non propongo un uso strumentale della storia, né voglio cercare rifugio in essa: studio il passato per scoprire, nella sua prospettiva, di quella tipologia del pensare e del sentire che mi si presenta di fronte quando scrivo o parlo. E allorché dal passato torno al presente, trovo che la maggioranza degli assiomi costitutivi del mio spazio mentale è tinta coi colori dell'economia.” In Ivan Illich, *Nello specchio del passato*, Boroli, 2005. Il testo è del 1988.

2) Eppure, in questo stesso mondo, non in uno del tutto “altro” e “indeterminato”, si organizzano ogni volta di nuovo delle forze per chiedere giustizia, per sperimentare forme di

ordine diverso. Si ricollocano limiti all'invasione dei prodotti di consumo e alla colonizzazione dell'immaginario. Il meglio, come il peggio, è già *qui*, sotto i nostri occhi. Dobbiamo solo allenarli e educarli a vedere nella direzione giusta.

## **Amleto dopo Wittgenstein: la poesia letta.**

### *1. Amleto dopo Wittgenstein*

In un luogo in cui Wittgenstein incontra Amleto, la filosofia del linguaggio coglie l'occasione per toccare i limiti di 'dicibilità' dell'etica, dall'esterno ma con profondo rispetto.

Nella conferenza sull'etica, pronunciata da Wittgenstein tra il '29 e il '30 davanti all'associazione 'The Heretics' a Cambridge, c'è un brevissimo passaggio in cui il filosofo riporta una frase di Amleto che sembra buttata lì ma che *pesa* e resta nella mente del lettore.

La frase è una sentenza relativa al bene e al male che hanno senso solo come qualità del pensiero: 'Nothing is either good or bad, but thinking makes it so' (*Amleto*, atto II, scena 2).

Wittgenstein contesta la verità di questa affermazione ritenendo quello di Amleto un potenziale malinteso che si radica nel considerare uno stato mentale buono o cattivo, in senso etico, come un fatto *passibile di descrizione*. Mentre l'etica, se è qualcosa, ribadisce il filosofo, è *soprannaturale* e per il soprannaturale, per l'assoluto, non c'è linguaggio, essendoci il linguaggio solo per fatti 'passibili di descrizione'.

Il qualcosa, il fatto inchiodano il discorso escludendo la possibilità di parlare sensatamente di etica e di valori assoluti. Eppure lo Spettro appare ad Orazio e poi ad Amleto: la *consistenza ontologica dell'apparizione* sfugge alla logica del fatto ma non al criterio cartesiano dell'evidenza.

In modo chiaro e distinto la coscienza di Amleto integra il dramma del sapere e del non sapere, della ragione e della sragione. Lo Spettro entra ed esce, si avvicina, suggerisce, si *affianca* alle cose, procede *come* un fatto, l'allegoria *affianca* la lettera.

Non così la filosofia del linguaggio all'altezza di questa elaborazione. E non basterà il relativismo dei 'giochi linguistici' a fare entrare nella 'cosa', nell'etica, un pensiero reso sempre *esterno* dal suo carattere 'soltanto' linguistico, un pensiero che cerca oltre la similitudine (etica, religione) il corrispondente fatto.

Andare al di là del linguaggio non è forse, come Wittgenstein afferma, concludendo questa conferenza, andare *al di là del mondo*.

Il mondo è più largo di così, direbbe Amleto, ancora una volta: *ci sono più cose tra cielo e terra...*

## 2. Polonio dentro Amleto

L'espedito della messa in scena del delitto che ossessiona Amleto è un vero e proprio *dispositivo di risonanza*: si tratta, attraverso la scena rappresentata dagli attori, di raggiungere le stesse frequenze presenti nel re, obbligandolo a reagire, a dare segni, a confessare, col suo comportamento scomposto, la sua colpevolezza. In generale questo dispositivo di risonanza è la macchina teatrale, come indica l'Autore stesso, che una volta attivata agisce sullo spettatore e rivela, mette in luce, smaschera, produce effetti di realtà col semplice fatto di *rappresentare*, rendere visibile.

Un gioco di specchi che ci permette di avvertire come sgradevole o gradevole ciò che, preesistendo in noi, ci sta ora *di fronte*.

La forza della vibrazione in risonanza può nella realtà fisica far crollare un ponte, in tutte le altre condizioni assolutamente stabile.

Ne *Il dramma barocco tedesco* Benjamin, riprendendo un'idea di Novalis a proposito della potenza della connessione tra commedia e dramma, apprezza Shakespeare perché nel personaggio di Polonio vi sarebbe la figura del *buffone demoniaco*, l'intrigante ragionatore che diventa caricaturale.. L'esatto contrario del dramma greco: in Shakespeare la poesia si alterna all'antipoesia, l'armonia alla disarmonia, il comune all'eletto, il reale all'invenzione... Il 'rimpicciolimento' imposto dalla commedia rende a questo punto l'eroe più complesso, più ricco di polarità, meno monolitico e monocorde.

Se le cose stanno così Polonio rientra nel gioco degli specchi e delle risonanze, almeno quanto il re.

Non si tratterebbe allora di 'alternanza' tra polarità ma di vera e propria *compresenza*, di tensione non risolta ma mirabilmente *espressa*.

Solo che *a dover fare i conti* con la parte di buffone demoniaco deve essere il polo opposto, il Principe.

E di fatto questo riconoscimento è già avvenuto quando Amleto ammette la radicale imperfezione della sua vita 'passabilmente onesta' ma in potenza moralmente mostruosa, nel corso del suo discorso con Ofelia dopo il celebre monologo della scena I, atto III.

E per questo non basta ammazzare Polonio nascosto dietro la tenda fingendo di crederlo un topo, e rimproverandogli poi la delusione per la propria idealizzazione. Il

cadavere di Polonio trascinato e nascosto da Amleto sembra quasi denunciare un'appartenenza...

L'assurdità di questo delitto rende molto difficile il suo racconto al pubblico, rende soprattutto *imbarazzante* per il re dare qualche spiegazione, rende impossibile una sua razionalizzazione e potrà essere *dicibile* solo in forza dell'autorità. Ma intanto il topo *risonante*, il topo specchiato è ancora lì come una polarità nascosta, latente, seppellita nell'oscurità della coscienza o nelle sue idealizzazioni.

### *3. Possibili differenze tra una recensione e una lettura.*

La differenza tra una recensione e una *lettura*, posta, poniamo, una comune misura ridotta in termine di righe, sta nella ritualità. La recensione risponde ad un cerimoniale, prevedibile nelle sue movenze, si fa carico di un orizzonte d'attesa precostituito (quello dei lettori della testata, ecc.), una *lettura* non sa che farsene dei cerimoniali, non sa propriamente dove si dirigerà, quale saranno i mezzi, i metodi, i riferimenti, le implicazioni: si ritaglia un tempo *propizio* per agire, per realizzare il suo godimento.

La *lettura* avrà come destinatario primario il soggetto che legge in un movimento innanzitutto riflessivo, solo poi, in un secondo momento, vi saranno dei lettori e la condivisione.

La *lettura*, in quanto esperienza, è sempre nuova oppure non è. Mentre la recensione talvolta si configura come uno spazio vuoto da riempire (la rubrica, il box, la parte della pagina ecc.), la *lettura*, al contrario, può essere sperimentata come un troppo pieno, una necessità di smaltire, metabolizzare: risponde, insomma ad un *pieno* e non ad un vuoto. Talvolta le recensioni sono vuote. Spesso le letture, se sono davvero tali e cioè *esperienze*, aprono, senza richiederlo, ad altre letture, e dunque ad altre esperienze del testo.

### *4. Il peso specifico delle parole*

Esiste, è esistito, una sorta di 'materialismo volgare' così come esiste una sorta di 'idealismo volgare'. Come il primo riduceva la complessità dei fenomeni ad un determinismo di tipo ottocentesco, meccanico, così il secondo tace e dissolve la stessa complessità in espressioni puramente retoriche e di colore spiritualistico.

Come il materialismo volgare non comprendeva la complessità della nozione di 'materia', indagata con esiti imprevedibili dalla microfisica, così l'idealismo volgare troppo

spesso ignora la necessità e le difficoltà dell'esperienza e dell'indagine personale della spiritualità, risolvendosi in vacue verbosità.

Lo spiritualismo volgare non si oppone al materialismo ma ne è una patente conferma per il semplice fatto che le sue parole e le sue iniziative risultano, o possono risultare, prive di 'peso specifico', ma non prive di effetti economici e mercantili... I luoghi 'degeneri' della *New Age* stanno lì a mostrarlo...

Sfugge all'inconsistenza della riduzione retorica la parola dotata di *peso specifico*, la parola cioè che *matura dal silenzio*.

Per essa non vi è grammatica né precettistica, né propriamente retorica: le sue figure possono essere comuni, i suoi materiali possono essere *poveri*, addirittura triti, così come possono essere *aulici* o provenire da illustri tradizioni. Insistere sul carattere 'povero' dei materiali esibisce lo stesso atteggiamento ideologico dell'insistenza su materiali illustri o rari o ricchi, solo rovesciato...

Riconoscere il peso specifico di una parola non è possibile per un qualche suo tratto distintivo: un testo poetico non è 'sperimentale' perché è astruso o semplicemente inconsueto, né un testo poetico rinnova la tradizione lirica perché vi parla semplicemente un soggetto configurato come un 'io' ottocentesco... La banalità si annida in questi tratti distintivi, anzi, è proprio il fatto che si anteponga alla concreta lettura del testo e alla relativa esperienza, dei tratti distintivi, il luogo originario della banalità della critica.

Nella incredibile esplosione e moltiplicazione di voci poetiche (di scritti 'poetici') sulla Rete, le etichette, già pericolanti prima, hanno perduto ormai del tutto la loro funzione economica di orientamento per delle concrete realtà testuali. Il termine 'lirica' non vuol dire più nulla. A quale configurazione della soggettività, infatti, il termine dovrebbe riferirsi? I termini 'sperimentale' e 'avanguardia' hanno perduto definitivamente la loro utilità, già gravemente compromessa negli ultimi quarant'anni del Novecento, nel deperimento della dicotomia tradizione-avanguardia.

Dunque non sarà un'etichetta né un tratto distintivo ma il peso specifico delle parole di cui *faremo esperienza* ad essere, per noi lettori, significativo.

Solo che il *peso specifico* della parola poetica vive, per così dire, nell'*interstizio tra la superficie del testo e la sua latenza profonda*: tocca a ciò che il lettore ha raggiunto nella sua evoluzione complessiva (emotiva, intellettuale, spirituale) provare ad *attualizzare quella latenza* e a darle voce.

La lettura critica è *questa* voce che può risuonare solo alle frequenze che muovono, almeno in parte, quella latenza.

Eppure ogni livello di lettura può avvertire il peso specifico delle parole di un testo poetico.

Anche al primissimo livello, quando semplicemente si dice ‘mi piace’ o ‘non mi piace’, si segnala l’avvenuto effetto di risonanza o la sua assenza.

Ma non è questa *lettura critica*.

Quest’ultima comincia quando la risonanza viene *svolta e attraversata*, quando un attimo di risonanza si fa esperienza tendenzialmente piena del testo, per quanto, per suo statuto, sempre parziale e provvisoria.

La *latenza del testo*, non riducibile semiologicamente, non riducibile a ‘campo semantico’, è quel *peso specifico* che sfuggirà sempre sia al materialismo volgare (ma il discorso, entro certi limiti, potrebbe estendersi anche allo strutturalismo o post-strutturalismo o riferirsi a qualsiasi *riduzionismo linguistico* della poesia), sia all’idealismo volgare e alla sua verbosa incapacità di fare del testo poetico un’*esperienza*.

##### 5. *L’equivoco della spontaneità.*

Si dovrebbe scrivere poesia soltanto avendone letta e meditata molta, di poesia. Questa è una regola che vale per ogni arte, per ogni impresa che presupponga il contributo creativo come una qualche, sia pur minima, sapienza raggiunta. E aggiunta.

Per attenersi a questa regola occorrono *serietà, umiltà e disciplina*.

Ogni vero artigiano, prima ancora dell’artista, sa queste cose come ovvie, eppure vi è un equivoco che forse ha disturbato: *l’equivoco della spontaneità*.

L’aver creduto che la spontaneità stia all’inizio del processo creativo. La spontaneità, invece, viene alla fine. Perché all’inizio c’è soltanto il *sentito dire* che non viene riconosciuto come tale.

Il sentito dire può anche essere rappresentato da una tradizione di tutto rispetto, non per forza il sentito dire è il dozzinale. Quindi per superare il sentito dire in dotazione all’inizio, occorre attraversare molte tradizioni fino al punto di scoprire che una tradizione è tale solo se rende possibile l’accadere di un’esperienza che ha i tratti appunto dell’*accadere, nuova* nel suo darsi come *esperienza*.

Il problema dell’arte, insomma, non è diverso dal problema dell’esperienza in generale: occorre molto aver macinato e molto aver *dimenticato* perché sotto ai nostri occhi, quasi increduli, una tradizione si *riattulizzi*... Fosse anche la tradizione del nuovo, fosse anche la tradizione del rifiuto di ogni tradizione...

Ma la serietà è difficile perché richiede un giudizio severo verso le proprie concrezioni. L'umiltà è difficile perché richiede che accanto alla severità vi sia l'indulgenza e la generosità anche verso se stessi.

E difficile è la disciplina: non è a cuor leggero che si sta zitti quando si è provocati a reagire, non è a cuor leggero che si cancellino pagine e pagine non riuscite quando intorno a noi non sembra che vi sia più alcun ritegno a mostrare qualsiasi cosa come arte...

Eppure ogni momento di serietà, di umiltà e di disciplina ci promettono qualcosa: non il riconoscimento altrui del nostro sforzo (un atto è pieno solo se è indifferente al suo frutto) ma il *sens*o di quell'atto *gratuito* che si aggiunge, nel suo piccolo e nel suo splendore, alla creazione.

#### 6. *Il nome e la cosa.*

C'è un passaggio dei *Saggi* di Montaigne in cui discutendo del tema della gloria, il filosofo annota con spietata lucidità la *doppiezza* che alberga negli uomini circa questo tema: da un lato si sa la vanità, la casualità, la negatività degli effetti collaterali delle lodi che gli altri ci offrono, e dall'altro, nonostante questo sapere, non sappiamo rinunciare a cercare proprie queste lodi.

Montaigne va a punzecchiare proprio il più radicale tra i sostenitori del 'vivi nascosto', Epicuro, smascherandolo sintomaticamente attraverso l'analisi della sua ultima lettera che tradisce il desiderio di essere ricordato.

E prima aveva detto mirabilmente che questo desiderio di gloria risiede nel nostro essere *cavo e vuoto* proprio perché cavo e vuoto.

Crediamo di colmare la nostra indigenza e la nostra imperfezione riempiendoci di *suono e vento*.

Ma il nome e la cosa sono realtà distinte: noi dovremmo badare alla *cosa* perché gonfiare il nome non ci rafforza nella nostra essenza.

## 7. Lettera a Francesco Marotta su Lavoro da fare

(29 gennaio 2007, sul blog *La poesia e lo spirito*)

Si, Francesco, il mio lavoro è stato ed è di spoliazione. Che non è semplice riduzione intellettuale, sottrazione di attributi, retorica minimalista, ma catastrofe vissuta delle proiezioni e delle identificazioni che vanno ad alimentare il circuito egoico e dolorante della personalità. Eppure sono sempre molto cauto ad usare le parole per ciò che parola non è: questo forse è lo specifico della parola poetica, il suo 'lavoro da fare' ed è per questo che forse di una poesia si può solo dire per risonanza in una radicale e umile deontologizzazione del testo, a contatto stretto con la propria condizione creaturale e storica. Alla base di *Lavoro da fare* vi sono, come si intuisce, delle esperienze che con il 'letterario', inteso come repertorio formale, hanno poco in comune: ho provato ad usare i risultati, le sedimentazioni, del lavoro precedente (dalla *Trilogia* a *Versi Nuovi*) badando ad altro, a ciò che chiamo 'resa alla cosa da dire..' Come in un certo senso mi aveva profetizzato Amelia Rosselli, alla conclusione della vicenda del Gruppo 93, ho intrapreso una strada solitaria e silenziosa, non facilmente comunicabile di duro lavoro e di non riconoscibilità. Lavoro di spoliazione prima, poi dentro il silenzio, la parola che avesse il sapore di una traccia. Dopo dieci anni e più di ricerche credo di essere ancora all'inizio ma qualcosa è accaduto, se è arrivato, risuonato, a leggere le vostre parole che vedono 'attraverso', dicendo di dialogo e di teatro e di un vedersi reciproco. Un'ultima cosa. All'origine di *Scribeide*, primo libro della *Trilogia*, vi era Jacopone da Todi: lingua corporale e sovversiva, lingua del limite e della catastrofe. Per me venticinquenne fu una rivelazione di ciò che la poesia poteva dire al di là del Poetico, della differenza sempre da suscitare tra poesia e poetico, tra il dire necessario e il dire che finisce spesso per assomigliare soprattutto ad un gioco di società. Il dire, insomma, credo abbia bisogno di una vita a testimonianza: come nel dialogo umano, come nella vita che vale la pena di vivere. Non è forse per questo che dopo tanti anni siamo sempre qui a girare intorno allo stesso mistero? Non è questa gaia serietà che ci fa riconoscere come prossimi in cammini simili? Ma per giungere alla paradossale semplicità di tutto questo occorre dimenticare molto e dunque la metamorfosi, l'acqua, la trasmutazione...

I PERVERSI, *Trilogia*, prefazione di MARCO SIMONELLI, Pieve al Toppo, Zona, 2006.

Alla stazione Centrale di Milano, nelle settimane scorse, si potevano vedere – piuttosto defilati e dapprincipio distrattamente osservati da viaggiatori a poco a poco sempre più partecipi – i cartelloni di una mostra allestita dal giurì della pubblicità. Immagini di grandi dimensioni riproponevano famose e meno famose campagne pubblicitarie degli ultimi decenni, accompagnate dalle ragioni del sì, del no e dal parere finale. Non piccolo risalto aveva una sezione dedicata all'utilizzo pubblicitario – allo sfruttamento – del corpo femminile. La giustapposizione di immagini dagli anni Settanta a oggi offriva un effetto di srotolamento rapido dei tempi e delle mode e veniva fatto di notare un avvicinamento progressivo tra l'estetica pubblicitaria e quella pornografica. Colori, luci, disposizione delle figure sembrano sempre più apparentare l'iconografia della pubblicità e l'iconografia del porno (naturalmente di una parte della pubblicità e del porno *mainstream*, non certo di quello *queer* che desidera muoversi ai confini più vivi dell'avanguardia artistica). Una decina di immagini, scelte comprensibilmente tra le più controverse della storia dell'*advertising* italiano recente, non sono certo da sopravvalutare in chiave di lettura dello Spirito del tempo, ma se rileggo i versi di Tommaso Lisa avendo in mente il parallelo tra quelle serie di immagini mi pare che il senso dell'operazione sia esattamente opposto. La pubblicità sembra tener fissi i canoni estetici di fondo (disposizione della materia, luci, colori) e quindi la posizione delle parti in causa (la donna, di schiena, sull'auto con lo slogan "la vorrebbero montare tutti"), operando soltanto una lieve attenuazione-censura degli elementi più espliciti (l'erezione maschile rimane uno dei pochi tabù evidenti della nostra società dell'immagine *sexy* e antisessuale al tempo stesso). Lisa invece mette in primo piano proprio quello che non può essere accettato comunemente, sotto luci iperrealiste, non di rado raggelanti. Con quale risultato? Polisenso e pluriambiguo, come poesia comanda, ma di certo non immediatamente pacificato e rassicurante.

Tommaso Lisa è uno dei tre attivatori del progetto I PerVersi, con Lorenzo Durante e Federico Scaramuccia. Dato il nome del gruppetto non stupisce che il risultato sia un'orgia a tre, una trilogia orgiastica, una *Trilogia*: ricaduta qui in volumetto ma anche presentata a voce, in varie sedi (Roma, Firenze, Bologna...). La struttura a giornate (sette: una settimana) del libro, con l'ultima ridotta a congedo (ma è festiva, domenicale) vorrebbe forse essere boccacciana (o meglio boccacesca, visto l'argomento), però a rigori non esiste cornice, storia

portante. I poeti si dividono le parti del giorno: aprono i componimenti franti a rosa aperta di Scaramuccia, seguono le sestine di Durante e chiudono tre poesie per giorno – in maggioranza sonetti – di Lisa. Sarà per questa posizione conclusiva che mi è venuto di iniziare da lui, ma direi comunque che, come al solito, non è sbagliato leggerla per una prima volta tutta di seguito, la *Trilogia*, senza fermarsi troppo sulla singola pagina e senza escludere il ricco (15 pagine su 70) paratesto, ossia la complice prefazione di Marco Simonelli, anch'essa virtuoso esercizio di stile, sia pure in altro genere, e la conclusiva *Enigmistica della settimana*, di nuovo a firma Scaramuccia, ma stavolta interpretazione e schiarimento, soprattutto metrico e stilistico. Di Simonelli si apprezzerà l'esercizio critico concentrato sulla mescolanza di aulico e volgare, di riferimenti antichi-dotti e modernissimi della società dello spettacolo; non mi ha convinto però il suo individuare il centro dell'opera nell'esposizione delle «proprie perversioni nelle più rigorose gabbie metriche», che mi pare lettura troppo individualistica. Per dirla subito tutta: pur fatti accorti da tutta la sviante sapienza della struttura complessiva del volume, non si può non notare che l'ultimo verso dell'ultima poesia che chiude l'ennesima “fotografia” virtuosistica di atto sessuale esposto allo sguardo e dominato soprattutto per via stilistica e metrica (ed esalterei il ruolo in particolare della rima), l'ultimo verso, dicevo, ci mostra sì una «segretaria» che «s'accarezza» in azione con «due intenti maschi tatuati», ma è una «cerbiatta sparuta» e soprattutto una «creatura che ha paura». Con questo non voglio certo dire che tutto il libro diventa un atto d'accusa consapevole, ma che – soprattutto in Lisa, forse anche per questo motivo dei tre il mio preferito – non è estranea ai PerVersi l'ambiguità tra gioco-giocosità-libertà del sesso (e della metrica: la «gabbia che libera» dello Scaramuccia critico) e costrizione per nulla liberante, anzi oppressiva e paurosa. Una certa quota di angoscia è inseparabile dall'abilissima (e coinvolgente anche quando raggelante) serie di istantanee sessuali-stilistiche (di stili, mode, modi di mostrarsi e di essere). Si tratta anche – è inevitabile – di una violenza sul corpo, come sul corpo poetico. Quando leggiamo il primo di Durante: «Al poco seno e ai gran cerchi del culo» partecipiamo anche di una violenza carnale sul corpo scritto del Dante petroso, già di suo non poco violento. Ma non è così in fondo di ogni riscrittura? O almeno di ogni parodia? Di certo, quando i testi di partenza non sono il Dante di *Al poco giorno* (o il Petrarca di *A qualunque animale* o l'Ungaretti del *Recitativo di Palinuro*), ma versi di Galeazzo di Tarsia, Scipione Agnelli o Luigi Giusto, le sestine di Durante perdono efficacia: difficile che scatti automaticamente quell'effetto di «voce che risuona dentro un'altra voce» del quale parlava (ma per la traduzione) Croce!

Naturalmente la rilettura del volume, alla luce della fine e delle utilissime note scaramucciane, restituisce molto in questo senso e soprattutto potenzia proprio le parti iniziali

delle giornate, dove la sostanza espressiva è più virtuosisticamente centrale. Tutto sommato, però, continuo a pensare che anche le poesie più impegnate dalla parte della ri-manieristica ri-variantistica ri-scrittura debbano reggersi in buona parte anche da sé, sostenere anche letture non pienamente consapevoli dei testi antichi riportati in gioco. Il gioco complesso del poeta artigiano è tale non soltanto perché deve ottenere il plauso dei confratelli, ma più nel saper attrarre-ingannare in qualche modo, al tempo stesso, anche gli egri fanciulli che confratelli non sono. La sfida è difficile anche per questo motivo. Altrimenti arriviamo dalle parti – appunto – dell'enigmistica (non a caso l'unica eco dell'uscita del volume sui media più noti è venuta dal *Lessico&Nuvole* di Stefano Bartezzaghi). E se capitò a Mario Praz di dire con la consueta autoironica sprezzatura che andare alla ricerca delle fonti di d'Annunzio era un esercizio di enigmistica, da principianti per di più, non possiamo certo sostenere che il fascino sprigionato dalle pagine del *Vate* fosse percepibile soltanto da questa particolare specie di cacciatori.

## Dialogo a più voci.

A partire da una sollecitazione al dialogo di Marco Giovenale in occasione di un mio post, si è avviato un dialogo a più voci sui temi della 'ricerca'. Contemporaneamente su più blog queste voci dialogheranno con una cadenza settimanale. Per ora, fine marzo 2007, sono stati ricevuti gli interventi di Giorgio Mascitelli, Davide Racca, Giulio Marzaioli, Marina Pizzi, Carlo Dentali, Giuliano Mesa, Gherardo Bortolotti.

Il lavoro finale sarà raccolto in un e-book di *Poesia Italiana E-book*.

(B.C.)

### 01. Biagio Cepollaro

#### Poesia di ricerca e poesia di risultato

Le parole che accompagnano, preparano, orientano la poesia che si vorrebbe scrivere e leggere sono parole molto insidiose. Per non pochi motivi. Sicuramente perché c'è un abisso tra l'*intenzione* di fare e ciò che poi si *fa*.

Anche quando vi è un progetto, ciò che accade per lo più, nel *concreto* della creazione dell'opera, spesso *oltrepassa* il progetto che si rivela come una semplice suggestione iniziale, uno spunto, non un destino. La costellazione intellettuale dell'autore in quel momento propone se stessa come matrice dell'opera ma l'opera, se è buona, continua a sciorinare i suoi sensi, anche in altra costellazione intellettuale. E ciò può capitare all'autore stesso e all'interno di una singola vita.

Eccezione per questo discorso è la scrittura operata dalla macchina o *macchinicamente*, ma è l'eccezione che appunto conferma la regola.

Anche le parole che raccontano ciò che si è fatto sono estremamente parziali : la consapevolezza di ciò che *accade* in un'opera d'arte va spesso svolgendosi nel tempo senza mai esaurirsi. Le parole quindi *a priori* e *a posteriori* relative alla creazione dell'opera d'arte non solo rischiano di essere letteralmente *altre* parole -se non parole d'*altri*- ma rischiano di essere *fuorvianti*: uno crede di aver fatto una cosa, magari in reazione a qualcos'altro e invece ciò che ha fatto col tempo rivela altri pregi e altri difetti.

Molte discussioni letterarie che hanno colmato anche il Novecento sono nate e si sono sviluppate per questo *conflitto di intenzioni*. In molti eravamo a urlare le nostre intenzioni. Si sono formati gruppi con la stessa – presunta o apparente- intenzione, si sono prodotti nemici per intenzioni opposte...Ma soprattutto ci si è accaniti sulle intenzioni *e non sulla lettura dei testi* effettivamente scritti...

No, oggi non credo sia consigliabile esprimersi in termini di 'poesia di ricerca': la poesia, quando è buona e conta, è solo di *risultato*. E le intenzioni possono garantire la serietà intellettuale dei propositi ma non la consistenza e il significato dell'opera.

Questa è una delle ragioni per cui suggerisco di spostare l'attenzione dalle poetiche all'*esperienza della lettura*, all'*ascolto intenso* dei testi, all'individuazione di ciò che della nostra umana esperienza risuona attraverso e grazie a loro.

lunedì, gennaio 08, 2007

<http://cepollaro.splinder.com/1168251817#10484833>

\*

## 02. Marco Giovenale

### *Alcuni punti su “poesia di ricerca”. In dialogo con Biagio*

Offro qui alcuni elementi di riflessione - per punti prolissi e sommari - sul post di **Biagio Cepollaro** intitolato [Poesia di ricerca e poesia di risultato](#) (pubblicato sul suo [blog](#) l'8 gennaio scorso)

:  
:

- La sensibilità e acutezza di Biagio sono come sempre in campo nel mettere bene a fuoco alcune abitudini lessicali che possono non essere giustificate, e dunque sono e vanno (come ogni cosa) sottoposte a critica. Ben vengano dunque le sue annotazioni di dubbio sull'espressione “poesia di ricerca”. Ogni automatismo - nel dar per scontato che sia condivisa una accezione di quel ‘modo di dire’ - va messo in discussione. In questo senso il contributo di Biagio deve far riflettere.

- A mio avviso, un rischio corso dal [post](#) è tuttavia quello (certo involontario) di riprodurre una dialettica o contrapposizione che può non cogliere nel segno, *se* la definizione “poesia di ricerca” viene collocata anzi chiusa nell'etichetta “poesia di progetto”. Sempre è accaduto che le riflessioni di/su (intorno alla, prima della, dopo la) poesia materialmente scritta e fatta si *intrecciassero* con questa. Senza con ciò generare - necessariamente - ideologie “di programma”, ovvero di (una qualche) militanza stretta. (L'idea stessa di Zibaldone è lì a ricordarcelo).

- E se questa militanza o ideologia è stata presente e forte in altri anni, dobbiamo pensare anche che proprio l'esperienza comune di àkasma - tra 1998 e 2003 e dopo - ha avuto il valore di sgomberare il campo da poetiche normative, da misletture e non-letture, da opposizioni “di programmi”, da liste di proscrizione e ostilità insensate. Certo, quando si parla di “poesia di ricerca”, per riflesso automatico, i diversi insofferenti o avversari della ricerca (di *qualsiasi* ricerca o esperimento: di ieri come di sempre), fanno scattare i coltelli. Ma se è di questo che ci preoccupiamo, dobbiamo sorridere con coscienza: *quei* coltelli scatteranno sempre. (Qualsiasi cosa facciamo e diciamo).

- Stando semplicemente a [GAMMM](#) (che *non* è certo *tutta* la poesia di ricerca! né ne descrive ampi tratti), ecco cosa si diceva nell'[editoriale](#) tutt'ora in rete: “[GAMMM] non ha orientamenti prescritti - né prescrittivi. allo stesso tempo, una nuvola di variabili e costanti si può descrivere, dicendo che si incontrano alcune ricorrenze”. Nada mas. (Ma le ricorrenze e le predilezioni, le variabili e le costanti, andavano e vanno pur sempre elencate: esprimere almeno per cenni un'identità non è negare altre identità, ma semmai ragionare sulla propria: a maggior ragione se questa identità trova riflessi e dialogo in culture non italiane, non italofone. Che fare? Non darne conto? Per il 90% i siti elencati nella [pagina di link](#) recano scritto “experimental poetry”). (Si potrà allora dire: definiamola “poesia sperimentale”, non “di ricerca”; bene: d'accordo!). (Ma *nomina sunt consequentia rerum*, per certi aspetti: si può dire e ripetere qui che non è illegittimo considerare sinonimi “poesia sperimentale” e “poesia di ricerca”).

- Biagio scrive: “Le parole quindi *a priori* e *a posteriori* relative alla creazione dell’opera d’arte non solo rischiano di essere letteralmente *altre* parole -se non parole d’*altri*- ma rischiano di essere *fuorvianti*: uno crede di aver fatto una cosa, magari in reazione a qualcos’altro e invece ciò che ha fatto col tempo rivela altri pregi e altri difetti”. E però io mi domando: in che senso “rischiano”? in che senso sono “fuorvianti”? Per come la vedo io, queste parole, questa produzione e emissione di alterità, queste linee aggiunte, e il loro deviare e delirare e andare (ragionevolmente) fuori pista, sono precisamente *il bello della critica*. Ossia formano con il testo un intreccio di relazioni imprevedute, non già date, non previste: la critica offre una lettura del testo in riferimento a ciò che nel testo non è (o non è a tutti, o non è sempre) immediatamente visibile, e che però qualcuno discerne e dichiara, mutando così il medesimo oggetto d’osservazione, in qualche modo, strappandolo a sé, alle sue proprie misure e serrature. Il ruolo del critico (se e quando sensibile) è o dovrebbe essere questo. E non è forse proprio il grande lavoro (da fare e già fatto, e in corso) che Biagio svolge con il suo [blog](#), con la [rivista](#), e con [Poesia Italiana Online](#)? Direi francamente e felicemente di sì.

- Scrive Biagio: “Molte discussioni letterarie che hanno colmato anche il Novecento sono nate e si sono sviluppate per questo *conflitto di intenzioni*. In molti eravamo a urlare le nostre intenzioni. Si sono formati gruppi con la stessa – presunta o apparente - intenzione, si sono prodotti nemici per intenzioni opposte... Ma soprattutto ci si è accaniti sulle intenzioni e *non sulla lettura dei testi* effettivamente scritti...”. Replico dicendo: ma cosa fare quando, nonostante e contro l’eliminazione dal campo di ogni intenzione e discorso critico, si formano *comunque* ostilità verso un lavoro artistico che è: definito, connotato, ricco di testi, di pagine subito offerte e disponibili in rete, MA *non* esposto in forma militante; semmai proposto e *non* imposto (tantomeno editorialmente); senza ‘gruppi di potere’ (senza Accademia, università, istituti); e ha semmai il pregio di essere *non* solo italiano?

- Non sarà forse vero che l’ambiente letterario - non solo quello del nostro paese e non solo quello poetico - è di suo, e *del tutto indipendentemente da quel che si fa e si scrive*, scosso da altri problemi, da altre tensioni, che non riguardano quasi mai i testi, e che semmai attengono alla sfera personale, ai narcisismi e ai caratteri e alle piccole ansie di potere e visibilità di chi si agita nel circo? Il mio timore è questo. Le persone, non la critica o le parole, sono il problema. Se la critica è ben fatta, e fatta onestamente, se le parole e le osservazioni di poetica e di riflessione sono “pertinenti” (o intelligentemente impertinenti), anche se non colgono del tutto nel segno, e meglio ancora se de-lirano, e ampliano e approfondiscono le complessità e gli intrecci e del testo illuminandone solo alcuni e producendo qualche ombra utile, *sono proprio quel che ci vuole*: sono un bel carburante del motore letterario. Il problema non è in loro.

- L’astio e la competizione maniacale, il narcisismo e la menzogna, l’invidia e la prevaricazione, la sete di micropoteri e l’intenzionale non-conoscenza e non-confronto *sono* IL problema; non i testi e i pre-testi che questi disvalori scelgono per manifestarsi. Non a caso - marcando una differenza da prassi negative e conflittuali - uno degli elementi centrali in àkusma è di carattere etico; come tale era stato voluto come principio fondamentale da chi ha avuto il merito di inventare e promuovere quella rete anarchica di autori.

- Scrive Biagio: “No, oggi non credo sia consigliabile esprimersi in termini di ‘poesia di ricerca’: la poesia, quando è buona e conta, è solo di *risultato*. E le intenzioni possono garantire la serietà intellettuale dei propositi ma non la consistenza e il significato dell’opera”. Mi domando però: la categoria “risultato” non è altrettanto indefinita, forse imprecisa? Cosa

può - a sua volta - funzionare da “garante” del risultato? Un critico? Un’esperienza? Il critico sembrerebbe escluso, stando al post. (E: lo è?). Mentre l’esperienza, come [l’aroma del caffè](#) di cui parla Wittgenstein (che però - dico - fa starnutire alcuni, e infuriare altri), è veramente una “garanzia”? E, più in generale, è di “garanzie” che abbiamo bisogno? O di poesie, prose, saggi, analisi testuali, indagini stilistiche, discorsi informali, dialoghi, confronti, pubblicazioni, sillogi, riviste, traduzioni, siti?

- E quando queste poesie, prose, saggi, dialoghi, riviste eccetera hanno un’identità in qualche modo circoscrivibile (e spesso *sono* “di ricerca” nel senso espresso, *con i testi e non con dichiarazioni*, dagli autori post-93) ... cosa fare?

- Ancora: come sostenevo in un precedente [intervento](#), l’espressione “poesia di ricerca”, che fino a qualche anno fa non chiedeva ulteriori specificazioni, e rimandava a una costellazione di opere in linea di massima identificabili, e di pratiche stilistiche e riflessioni date per note, è oggi sottoposta a un bizzarro processo di opacizzazione (semantica). Come se ogni volta si dovesse fornire una voce di vocabolario, o un link esplicativo, qualcosa insomma a cui afferrarsi per non cedere all’indistinzione che quella (sedicente? seducente?) peculiare modalità di scrittura sembra portare in sé.

- Sicuramente questa opacità ha varie cause; elenchiamone solo alcune: **1**, la mancanza di una percezione/educazione all’alterità linguistica forte (se una scolarizzazione via via più blanda produce vocabolari e linguaggi sempre più terrorizzati dall’*altro* e dalla deviazione da standard): vediamo che inizia proprio a mancare la *percezione* della regola e dell’effrazione: per essere apprezzato, un linguaggio diverso deve essere riconosciuto come tale: se viene eliminato in partenza perché quasi acusticamente rifiutato, è inutile pensare che possa accedere a una qualche decodifica: *non passa*, semplicemente, come non passano le [ragioni](#) della politica, ma semmai solo gli strepiti gli slogan le battute; **2**, la scomparsa dai cataloghi editoriali e perfino dalle librerie di modernariato di molte opere di scrittori di ricerca (siano essi “sperimentali” o “d’avanguardia” o quant’altro), e la situazione disastrosamente appiattita sul *genere romanzo* dell’editoria tutta, grande e piccola; **3**, la persistenza e permanenza di una sintassi a subordinazioni azzerate, e di un lessico povero, poverissimo, tra televisione e Petrarca, che non conosce altro fuori dal sentimentalismo e dal cinismo (dunque gli effettacci, il pulp, il trash); **4**, la imprecisa o incompleta o (da un certo punto in avanti) elusa trasmissione di informazioni e saperi e pratiche alle “nuove generazioni” da parte di alcuni segmenti mediali delle generazioni precedenti (da riviste, siti, istituzioni *anche* accademiche, libri, giornali, docenti, e in generale persone) che pure avevano vissuto e concretamente costruito alcune fasi e stagioni di poesia di ricerca in Italia; **5**, l’indisponibilità a riconoscere che proprio le avanguardie del ’900 hanno offerto i molti codici (o molti dei codici) di cui si serve non solo la tecnologia web, ma ciascuno di noi nella vita e nel discorrere comune, dove sapido e giocoso, dove cupo e inventivo.

- (Come spesso accade in Italia, non mancano le cose, manca la coscienza di possederle. Manca una sorta di “nesso di coscienza”: tutti usano modalità delle vecchie/nuove avanguardie e dei vecchi/nuovi sperimentalismi, per esprimersi: dalla grafica dei siti alle copertine dei libri alla grammatica della chatline alla programmazione html, tutto si muove secondo linguaggi complessi: è *la coscienza* di questa complessità - e della non disgiunta complessità della poesia - a non esser trasmessa; a non essere *stata* trasmessa. A fronte di un densissimo gomito di codici che tessiamo e scompaginiamo ogni giorno, la parola poetica viene sempre costantemente e si direbbe programmaticamente spinta verso angoli di

ipersemplificazione e presunta innocenza, cancellazione di ironie e di gioco, abolizione del concetto stesso di enigma, struttura, citazione, ..).

- Ma torniamo alla 'modalità' chiamata in causa nel post. Un dubbio: dire che la scrittura non deve o non dovrebbe essere definita "di ricerca" ma semmai "di risultato" è - io temo - un po' come dire che solo le cose belle sono belle. Ossia che deve *passare* solo quello che vale. Siamo - e sempre saremo - perfettamente d'accordo su questo, tutti (poeti clus-clus, poeti leu-leu, antilirici, neometrici e neopetrarchisti e mammisti e cuoreamorefioristi inclusi). Infatti non è - temo - *questo* il punto su cui far leva per ragionare sull'argomento che abbiamo in mente. In compenso, è un punto che *può* togliere terreno e ascolto (ma so bene che non è quel che Biagio vuole) a una linea di scrittura precisa o precisabile, o a un insieme di linee di scrittura. L'esito paradossale dell'intervento, dunque, rischia di aversi su quel preciso piano che invece Biagio giustamente teme entri in campo: il piano della diffusione di prassi e politiche negatrici delle scritture nuove (di qualsiasi tipo). Da un lato, sul piano testuale, infatti, la scrittura di ricerca c'è, esiste, e gode di ottima salute. D'altro canto, sul piano 'politico' e di accoglienza/diffusione, non è d'aiuto limitarne la trasmissione negandole una definizione, una autodescrizione.

- Trovo però assolutamente giusto accogliere la vigilanza a cui quel post spinge, su quanto di scontato c'è nelle etichette, nella forza definatoria. Se una opacità si è attestata, intorno all'espressione "scrittura di ricerca", forse è anche perché una simile indicazione di percorso non è completa ed esatta, né certo esaustiva e tantomeno definitiva. Va integrata, interrogata, discussa, rivista. Ma: abolita? Ma: cancellata? Come possiamo cancellare l'alfabeto? È mai possibile che non ci sia modo di considerare gli eventi che tra Otto e Novecento sono successi nelle arti, in letteratura e ovunque, come elementi imprescindibili, strutture di un diverso e mutato alfabeto o set di segni, che scompaginano e rifondano (rinnovano ma problematizzano: ma ampliano) le possibilità di produzione di senso? Sono davvero, come scriveva Giuliani nell'introduzione ai *Novissimi*, tratti di un linguaggio "da cui non si può tornare indietro". (Ma, proprio a scorno di ogni ottimismo e storicismo progressista, il fatto che invece *si possa* *eccome* tornare indietro, senza pudore, lo dimostrano i linguaggi grotteschi cavernosi e cavernicoli che prima che in poesia si incarnano in banalizzazione di massa costante, attraverso i media; oltre che nelle scritture poetiche e narrative superficiali, arcaizzanti, fiaccamente epigoniche di settecento anni di lessici). (Una parentesi un po' accesa: l'epigonismo è sempre disdicevole; ma vorrei aggiungere: ricombinare *elementi alfabetici giovani*, anche senza successo talvolta, è senz'altro - è almeno - più *divertente* e forse più coraggioso che rimstare calderoni secolari capaci di un "successo" garantito solo dal già cucinato, dalle sclerosi uditive dei lettori di cronaca rosa poetica).

- In limine. Il o *un* problema di chi (molto giovane o quasi) oggi fa o vorrebbe fare ricerca (seriamente) è o può essere sì quello di adagiarsi nel campo "scrittura di ricerca" evitando in parallelo di tener conto del fatto che ne sono state perse le tracce definitive, di descrizione, di margini, e che dunque vanno reindicate (in alcuni casi reinventate, o rammentate, o anche importate, se necessario). Ma nulla si può dare per scontato. Né tutto sommato si possono accusare i giovanissimi che avviano percorsi ora di non aver introiettato certi riferimenti, certe 'enciclopedie': gli individui o i luoghi che trasmettevano tali riferimenti hanno volentieri abdicato a un dovere di comunicazione e archivio e memoria e insegnamento, quando non sono stati meticolosamente cancellati dal mercato editoriale in questi ultimi venti o trent'anni.

- Ora. Il dialogo tra tutti i vari "problemi" fin qui toccati è più importante della loro esistenza come questioni separate. Almeno credo. Ecco una delle tante ragioni per cui Biagio è un

formidabile 'sprone' per uscire dalle parole già pronte; un critico da ascoltare, anche non condividendone sempre le posizioni; come qui mi è accaduto di fare, argomentando.

\*

### 03. Biagio Cepollaro

Caro Marco,

certo, la poesia di ricerca non si identifica con la poesia di progetto. Ma per me la poesia è *sempre di ricerca* se ha una qualche possibilità di diventare *poesia di risultato* nell'interazione con un lettore che la riconosca come tale...Solo che troppo spesso la dicitura di 'ricerca' ha sacrificato la reale complessità della poesia: tra tutte le sue componenti, si sono spesso privilegiate quelle formali, retorico-linguistiche, diventando alibi formalistico per chi non ha nulla da dire, nulla da aggiungere- neanche un microscopico contributo- alla ricchezza di senso di cui abbiamo bisogno.

Il merito di *Akusma*, del lavoro di Giuliano Mesa e di tutti coloro che vi hanno partecipato è stato quello di introdurre la nozione di 'ascolto' che è simile al discorso della *priorità della lettura* che vado facendo da qualche tempo.

Ho incontrato *ricerca* anche in testi che non avevano nulla di 'sperimentale' secondo le abitudini di riconoscimento novecentesco...Non esiste la 'poesia di ricerca': la poesia è ricerca, ripeto, ma bisogna aver pure 'trovato' qualcosa: ciò che si trova è la produzione di senso che nasce dall'atto concreto di lettura, da ogni singolo atto di lettura. E' la lettura che fa vivere e significare un testo, il testo in se stesso è muto e non ci saranno parole capaci di anticipare ciò che dirà.

Ciò che dirà sarà sempre imprevedibile, come anche tu, in riferimento alle parole che accompagnano un testo, sottolinei..

Pensa che per me è stato fondamentale sin dall'inizio la lettura di Jacopone da Todi. Non è imprevedibile tutto ciò?

Certo, anche Pagliarani (il solo tra i *Novissimi*), Eliot, il Dante petroso... ma senza Jacopone non ci sarebbe stato *Scribeide* e *Luna persciente*, non ci sarebbe stata neanche, sul piano teorico, l'intuizione del *postmoderno critico*, senza questo tipo di relazione temporale imprevedibile...

Porre un'etichetta ontologizzante e identificatoria oggi ha meno senso di ieri nella radicale dissoluzione di ogni tradizione, compresa quelle delle avanguardie. Ma questo lo dicevo, in parte, già negli anni '80 per far capire che già allora per me l'opposizione avanguardia-tradizione era 'sociologicamente' dissolta e che poteva essere tenuta in piedi solo cinicamente per giustificare posticcie 'novità' e posticci antagonismi e conflitti.. (Cfr. Perché i poeti? [www.cepollaro.it/poeti.pdf](http://www.cepollaro.it/poeti.pdf) ).

2.

All'epoca parlavo, da novecentesco, ancora di 'sperimentazione' ma solo perché credevo alla necessità di autoidentificarsi , forse anche per necessità psicologica giovanile, oggi credo che sia in buona parte una perdita di tempo e un'occasione per scoraggiare l'incontro con i testi, al di là di ogni preconcetta ostilità che, come dici tu, agisce a prescindere... Le ragioni che adduci per spiegare l'opacità del termine 'poesia di ricerca' le condivido. Ma vi sono, come sai, anche elementi positivi nel paesaggio: la rete abbonda di *buona* poesia, solo che in proporzione sembra aumentato, solo perché visibile, anche il suo contrario...Credo che sia un effetto ottico ma a vedere le cose da vicino i testi meritevoli di studio e attenzione e ascolto sono veramente tanti...Così come in proporzione è molto più vasto il mare di ciarpame una volta nascosto e poco conosciuto...

Di questo aumento quantitativo dei testi di qualità ci sono ora gli aggregatori di blog di poesia a testimoniare...Sta diventando umanamente impossibile stare dietro a questa ricchezza di segni...

Ai poeti oggi consiglio di leggere, perché la critica è innanzitutto *atto di lettura del testo* (Cfr. *Note per una Critica futura* [www.cepollaro.it/NotCriTe.pdf](http://www.cepollaro.it/NotCriTe.pdf)). Così come leggere è *presupposto* necessario dello scrivere. Può sembrare banale ricordarlo ma la realtà dei fatti, come rilevi anche tu, ci dice che non lo è.

Piuttosto che autodefinire il proprio lavoro, cioè di creare per lo più fantasmi identitari ed ipostasi, più o meno impositivi e aggressivi, consiglio di *conoscere* il lavoro altrui, di farsi autore soprattutto nell'incontro con l'altro, di crescere insomma nel dialogo profondo con le opere concrete e non con 'cenni d'identità'. Mi pare che il lavoro di ricognizione della poesia, anche straniera, fatto da GAMMM che citi, sia da questo punto vista eccellente ed è assolutamente da incoraggiare.

3..

Un ultima cosa. Ad aprile uscirà, insieme alle ristampe di Nanni Cagnone e Giorgio Mascitelli e ad una decina di inediti, tra cui un'altra tesi di laurea sul Gruppo 93, per *Poesia Italiana E-book*, una raccolta di miei saggi *Incontri con la poesia: quattro anni di critica on line (2003-2007)*. Mi riferisco a questo lavoro per andare al concreto: ho letto criticamente in questi anni i testi poetici di più di venti autori e non ho mai avuto bisogno di ricorrere ad una categoria come 'poesia di ricerca' o 'poesia sperimentale'. Né a maggior ragione ho avuto bisogno di ricorrere a nozioni che avessero anche un vago sapore storicizzante, o di sistemazione classificatoria, o di gerarchia valutativa o di mappatura sia pure provvisoria.

Perché? Perché non mi sono servite. Perché la priorità assoluta andava al *corpo a corpo* col testo, all'*esperienza* della lettura. Ciò che un poeta ha fatto è già tutto nel suo testo: per chi sa leggere c'è già tutto il detto e c'è anche il non detto, in sopraggiunta...

4.

La speciale situazione che si è creata con l'impatto della rete sulla produzione, circolazione e fruizione della poesia –fenomeno ancora agli inizi ma già caratterizzante- ha *materializzato* ciò che due o tre decenni fa si poteva solo ipotizzare, o che anche immaginava in parte, sul piano della scrittura, il mio 'postmoderno critico': la necessità di agire *in assenza di diacronia*, per incroci puntuali, per punti di confluenza, per *intensificati ascolti di differenze*, per diacronia locali, parziali e provvisorie.

Niente a che vedere con il genere letterario che chiamiamo 'la storia della letteratura' così come per due secoli si è andata narrando. Abbiamo bisogno di altri tipi di narrazione per raccontare ciò che materialmente (per quantità e per qualità) *non ha equivalenti* nella storia. Anche per questo motivo le istituzioni accademiche e anche militanti-accademiche arrancano: non possono più gestire il flusso di comunicazione orizzontale che la rete impone, non possono farlo se non attraverso fittizie ipostatizzazione (l'antologia, il canone, l'autoreferenzialità della titolarità del diritto alla narrazione critica, la competenza in esclusiva, i meccanismi endocorporativi che si alimentano delle miserie umane che tu enumeri).

5.

Per finire: il non poter 'tornare più indietro' che citi da Giuliani. Quelle sono visioni, Marco, lo vedi bene anche tu e ne intuisce le conseguenze, storiciste che oggi hanno un sapore *arcaico*, oltre che ottimistico...

Non si tratta di 'andare avanti' o 'tornare indietro' con il fare della poesia di oggi, si tratta di *essere già da un'altra parte*.

L'essere da un'altra parte di fatto rende inservibili le categorie novecentesche di poesia di ricerca e di sperimentazione, già difficili da maneggiare negli ultimi venti anni del '900. Per questo non le uso più. Ed io che in prima persona vi ho lavorato in passato, promuovendo insieme ad altri, sia *Baldus* che il *Gruppo 93* proprio per rinnovare il senso *novecentesco* della

sperimentazione, anche a costo di metabolizzare con un salto mortale la condizione postmoderna costringendola a diventare 'critica', te lo posso garantire...

*Baldus* è stata una rivista *novecentesca* proprio perché si è collocata consapevolmente in una tradizione ancora viva, anche se agli sgoccioli, che partiva da *il Verri* di Anceschi, alla metà del secolo. (Cfr. *L'inizio di una riflessione sulla rivista Baldus* <http://www.cepollaro.splinder.com/archive/2006-11>).

Tu stesso hai vissuto sulla tua pelle il passaggio: il degrado progressivo dell'editoria anche piccola, la chiusura e l'indifferenza di molte istituzioni, il mutare del ruolo della cultura in generale nel nostro Paese, l'eclissarsi dello spazio pubblico, l'imbarbarimento della comunicazione sociale, a partire, se si vuole essere ottimisti, almeno dalla metà degli anni '90... Da qui è nato il mio atteggiamento *non-collaborazionista* che sai dei *Blog pensieri*. [www.cepollaro.it/SuppV.pdf](http://www.cepollaro.it/SuppV.pdf) e che si è concretato in positivo con le mie e-dizioni in rete dal 2003.

6.

Il Novecento credo sia più lontano di quanto noi tutti siamo disposti ad immaginare. La difficoltà ora sta nell'orientarsi e nel riconoscere queste alterità.

Grazie, Marco, per aver sollecitato questi pensieri e per la tua fattiva passione...

Spero che questo dialogo sia utile nel senso che desideravi e che il lavoro della riflessione sia sempre più sereno.

Biagio Cepollaro

\*

### 03. Giorgio Mascitelli

Cari amici,

intervengo con estremo piacere in questa discussione perché so che mi trovo a parlare con persone con cui condivido il 98% delle cose. Non fraintendetemi, non so se, date cento asserzioni sulla letteratura da parte mia, voi ne dividereste 98, o viceversa, ma so che abbiamo in comune la cosa più importante, che quasi da sola fa il 98%, e cioè un atteggiamento etico di rigore e passione per questa attività in un'epoca in cui è facilissimo sbracare. Se non c'è questo terreno etico, si può essere d'accordo su ogni tipo di analisi senza essere d'accordo su nulla davvero.

Detto questo, cioè detto l'essenziale, provo ad aggiungere qualcosa alle vostre riflessioni. Innanzi tutto credo che il termine poesia sperimentale o di ricerca abbia qualche problema a livello connotativo perché è legato alla terminologia scientifica. Questo significa che indebitamente o in alcuni casi volontariamente si veicola il concetto di progresso tipico del mondo scientifico in un contesto che è radicalmente diverso. Infatti se l'espressione Einstein è più avanti di Galileo ha un qualche senso sul piano dell'accumulazione progressiva di conoscenze, dati sperimentali e dell'elaborazione di teorie che descrivono meglio il mondo, dire che Joyce è più avanti di Dante non ha alcun significato in ambito poetico. La letteratura non procede per accumulazione.

Ciò che esiste in poesia è il nuovo; ma questo nuovo non è un superamento epistemologico di quanto si affermava prima. Il nuovo esiste fin dall'antichità e lo incontriamo in Lucrezio, per esempio, quando dice che otterrà l'alloro per essere stato il primo ad aver reso in versi latini le oscure invenzioni dei filosofi greci. Ora questo significa che questo nuovo non invalida o relativizza quanto è stato scritto prima, ma apre una nuova possibilità o risolve un problema specifico poetico. Inoltre questo nuovo non è qualcosa di soggettivo, che rientra in un'esperienza individuale di lettura, ma esprime un'oggettività, che viene riconosciuta

dall'instaurarsi di una tradizione di lettura per quell'opera e per quell'autore. Si tratta di una novità artigianale, che non può essere formalizzata all'interno di criteri paradigmatici di verificabilità perché la poesia non ha un campo di osservazione, nel senso in cui lo hanno le scienze, nel senso in cui l'astronomia osserva i fenomeni relativi ai corpi celesti. E' un nuovo che appartiene all'opinione, e alla vita.

Storicamente le avanguardie traducono questo carattere di novità, che è immanente al testo, con un'idea storicistica di progresso nelle arti, che riflette il concetto scientifico di progresso come è stato mediato nella politica e nella filosofia a partire dall'illuminismo. La novità, pertanto, del singolo testo è espressione di un movimento storico o, meglio ancora dato il carattere collettivo delle avanguardie, una poetica è espressione di questo. Questa operazione ha senso per due circostanze storiche, la prima è quella per cui la società borghese favorisce uno stile o un'idea di letteratura con i suoi propri valori positivi, che può essere considerata come riassuntiva di un'ideologia dominante; la seconda è che tutte le avanguardie danno un fondamento extraestetico alle loro poetiche. In questa prospettiva il valore di una poesia non è determinato da un'esperienza di lettura o dal suo grado effettivo di novità artigianale, ma da come si colloca rispetto a una progettualità complessiva della società o della vita che attraversa l'estetico e il simbolico in una prospettiva, di solito di conflitto, con altre progettualità.

I termini sperimentalismo e ricerca si collegano a questa tradizione delle avanguardie, e credo che Biagio volesse sottolineare la fine di questa possibilità storica, insistendo sul risultato della ricerca, cioè sulla centralità della lettura, anziché sulla tendenza della ricerca. Infatti nel contesto attuale quelle due circostanze storiche non ci sono più. E' il processo che ha descritto Jameson e che conoscete meglio di me.

La situazione che viviamo è stata chiamata da Castoriadis l'ascesa dell'insignificanza e, tra l'altro, tale formula indica il fatto che la sfera del culturale e del simbolico è progressivamente svuotata di contenuti positivi per essere sostituita dalle necessità della circolazione della merce con effetti nichilistici. Questo produce, accanto ai fenomeni di decadenza che descrive Marco nel suo intervento, un'oggettiva impossibilità di un simbolico collettivo che renda possibile riprendere un discorso estetico di tendenza, per tacere dell'assenza di qualsiasi progettualità complessiva.

Di fronte a questa ascesa dell'insignificanza l'unica certezza è il senso che nasce dalla pratica di lettura del singolo testo e dal testardo a confronto con la quotidianità senza venire meno a quell'idea di nobiltà della vita, che secondo me è connessa con l'idea stessa di letteratura. E poi naturalmente sul piano concreto si tratta di favorire la circolazione di testi che rischiano di non sopravvivere con questi chiari di luna, ma questo è un po' ridicolo che lo dica io a voi due, che avete entrambi grandi meriti a questo proposito, mentre io non brillo per iniziativa.

Contro l'ascesa dell'insignificanza sono anche utili le chiacchierate con gli amici come questa e ancora meglio davanti a una buona bottiglia con tutta la calma necessaria.

\*

## **05. Davide Racca**

*Premetto che quel che ho scritto serve innanzitutto a me, per venire in chiaro di certe cose; cose, che voi, con la vostra discussione, mi avete stimolato. Dalla "critica" dei termini "ricerca", "sperimentazione", "risultato", spero che emerga la sostanza del discorso.*

*Metto volentieri in mezzo questa mia riflessione su ciò che per me è l'esperienza poetica.*

*Un saluto a tutti*

*Davide Racca*

La poesia – per me e in me – non è né di “ricerca”, né di “sperimentazione”, né di “risultato”.

La poesia è nella misura in cui “ricerca”-“sperimentazione”-“risultato” si aggruppano organicamente, senza soluzione di continuità, senza discriminazione di una parte a detrimento del tutto, senza perdere di vista la loro comune origine “sensibile”.

Con questo voglio dire che se una poesia è, non è perché fa una buona “ricerca”, oppure si misura con “sperimentazioni” coraggiose. E non è neanche, nominalmente, quando guardiamo la poesia come un certo “risultato”. Perché il termine “risultato” ha ancora in sé i germi della “ricerca” e della “sperimentazione” in senso discreto: cioè, dati i presupposti teorici (di “ricerca” o “sperimentazione”), verificare – esattamente come in un teorema geometrico – che il “risultato” confermi tali presupposti (niente di più e niente di meno della formula matematica del “come volevasi dimostrare”, che ha sempre un valore tautologico e autoreferenziale, e, a mio modo di vedere, altamente vizioso in poesia).

In quanto “presenza”, la poesia è sempre “soggettiva” e si muove sul campo insidiosissimo delle qualità del “sentimento” e del “senso”.

Quando si parla di “ricerca”, “sperimentazione”, “risultato”, secondo me, si ha ancora a che fare con un senso di “oggettività” che a mio modo di vedere in poesia non esiste perché la poesia non si pone come “verità” incontestabile. Mentre sappiamo che la poesia – benché portatrice di una certa “verità”: quella di chi l’ha scritta oppure di chi l’ha ricevuta – non ha niente da provare, niente da verificare.

La poesia ha un unico, inalienabile, valore per me: quello “sensibile”.

“Sentimento” e “senso” confluiscono nella qualità “sensibile” che di sé dice l’inestimabile valore di medium esperienziale e intellettuale della poesia col reale. E il reale, nella sua accezione più ampia, è la *res* che di volta in volta, magmaticamente, definisce nuove forme di comprensione, e un sempre nuovo rapporto con la forma poetica.

\*

## **06 Giulio Marzaioli**

Leggendo le riflessioni inviate da Marco in merito alla poesia di ricerca, mi trovo a condividere praticamente tutto ciò che ho potuto leggere, pure non essendo propriamente in linea. Credo che ciò sia dovuto ad una semplice questione terminologica. Non volendo apparire blasfemo, trovo (troverei) più opportuno parlare, anziché di poesia di ricerca, di ricerca della poesia. Ovvero ricerca di una FORMA. Seguendo il filo teso da Cepollaro, se il linguaggio è mezzo e sfida di un’esperienza che si fa espressione, è inevitabile che quel linguaggio sia già risultato e che l’espressione ne dia testimonianza. Ovviamente questo non può e non deve legittimare il puro esercizio di stile, ma picchettare confini sulla presenza/assenza di SIGNIFICATO è impresa ardua. E comporta responsabilità. Altrettanto è

a dirsi riguardo a chi (e mi riferisco agli strenui difensori di una linea maginot contraria, ad esempio, all'impostazione akusmatica), per concepire diritto di asilo, ipotizzi necessità di appartenenza. Può accadere, infatti, che la mancata libertà del creare o l'eccessiva costrizione all'interno di un solco sottragga significato al dire stesso, deviando una FORMA d'arte in un formalismo dal sapore ideologico che mal si concilia con il concetto stesso di creatività. E, volendo considerare uno degli effetti, si rischia di cadere nella patologia del "fare il verso" o addirittura "farsi il verso" nel momento in cui una certa riconoscibilità assegna presunte identità. Più facile è individuare il rigore e la necessità di un'esperienza autoriale in divenire. E allora concordo con Marco e Biagio sul valore dell'ascolto che, appunto, vale nel momento in cui mette in relazione con altro da sé. "Altro": chi abita altrove (e quindi non necessariamente simile). Ma, in questo caso, riconoscibile per medesima intenzione. Ora, è pur vero che non si può prescindere dall'esperienza delle avanguardie (tutte), *rectius* dalla consapevolezza che soltanto la conoscenza approfondita e la comprensione possono favorire. Ma è altrettanto vero che ogni esperienza va metabolizzata nei suoi limiti e superata attraverso questi. La massima apertura alla varietà di linguaggi, temperata dalla considerazione del rigore speso e riconosciuto in ciascuna singola esperienza, costituisce l'unica possibilità di allontanamento dalle/delle dinamiche asfittiche che i "gruppi", le "linee" etc. possono rischiare di provocare. Ha oggi ragion d'essere la presenza di un'avanguardia? O forse - storicamente - ogni esperienza può esaurire il suo potenziale e l'alterità deve incontrare nel tempo presente nuove dinamiche? Nell'attuale scenario (connotato da frammentazione di voci e segnali e strozzato da possibilità sempre più ridotte di sopravvivenza) non potrebbe considerarsi prioritaria l'esistenza stessa dell'alterità anziché la sua catalogazione? Non dovremmo forse "ricercare" modalità e ragioni di confronto-crescita-divulgazione per oltrepassare il cerchio di auto-referenzialità che spesso ci caratterizza? Dunque, ricerca di poesia dovrebbe significare in primo luogo ricerca di linguaggi ed esperienze ulteriori rispetto a un già dato. E per non cadere nella ostentazione del puro sperimentalismo, si può considerare ulteriore un percorso che, nel suo svolgersi, trovi nella forma, in una forma qualsiasi o altra, una necessità fondante. E di questa necessità fare maglia da unire ad altre per la formazione di una rete che sostenga l'espressione stessa della scrittura. Certo si dovrebbe sempre e comunque tenere conto del o di un risultato, ma questo potrebbe essere non ravvisabile a fronte di rare apparizioni di un dire che miopie o strozzature rischiano di ostacolare o castrare (si pensi a certe impostazioni editoriali delle grandi o medie case editrici). A mio modo di vedere, Akusma, le esperienze in rete di Marco e Biagio e tutte le iniziative che ospitano "ricercatori" di scrittura sono lodevoli e mi vedono partecipare con assoluta convinzione per una adesione etica prima ancora che estetica. Perché di questo, credo, oggi si tratti: l'assunzione di una posizione etica di ricerca che vada al di là di ogni chiusura e appiattimento così forti e fortificati nei linguaggi dominanti. E, si badi, non voglio dire che le espressioni dei linguaggi dominanti siano errate; ogni linguaggio ha, per sua natura, legittimità di espressione. Da oltrepassare, a mio avviso, sono le dinamiche esclusiviste e grezze che spesso difendono e supportano esperienze riconosciute a dispetto di ulteriori percorsi che possono soltanto aggiungere valore all'ascolto del (o di un) pubblico che non si sceglie e non si deve scegliere, proprio perché pubblico si contrappone a privato, personale, proprio. Gli sforzi compiuti nelle iniziative qui citate, come in altre altrettanto valide, sono encomiabili per la possibilità di incontro di scritture diverse e, a mio parere, soltanto dall'incontro possono scaturire ulteriori suoni capaci di resistere al rumore indistinto.

\*

## 07. Marina Pizzi

### *La fugacità del perpetuo ascolto*

la poesia, se tale, è sempre pertinente: ente del quale è squallore fare a meno.  
ma lo squallore delle ore le è sempre stato più forte (di contrasto) fin dagli esordi e fin dall'aura d'oro.

il sapore zuccherino non le si confà: è il ringhio dell'io dell'animale ferito indice atto nel miglior esito. quindi perché ricerca o *solo/a* stasi? perché la melassa del NONNO melenso è in ogni dove in agguato. ma i nonni nei padri furono e sono *nome* del vero incontro: del coma che non muore, ancora: linfa di cometa in altra paglia: l'agilità del salto ad ostacoli. qui con ella, con lei, con essa si tramortisce il fantasma con il basto ben realistico e reale e vero e assassino...: il sì dei borghesi Le scova una nicchia da salottino, il sì dei poetastri un facile accento, il sì del denaro l'altare del sì e basta, il sì di fu veri o falsi rivoluzionari il sangue che, purtroppo, è sempre e sempre solo sangue vero sul vero nell'acciottolato che si slava in altro...

quale l'enigma che la attraversa/i dentro ossi e ceneri e funerali di anticipo? una e tante vite *regalate (e/o sregolate)*: atte a non disturbare più di tanto la tanto osannata-appannata accademia degli esami e dei titoli e delle toghe universitarie e Nobel-esche o, solo, a volte e/o il più delle volte, soltanto scolastiche.

qui, di me-con me, è l'afasia del caso ambientale, è l'enfasi di afonia-eufonia elementare di non soccombere essendo, io, già stata assassinata mille e più volte. ne rida la ridda del Capitale, ma mai ne riderà il puro olimpionico puro del podio di qualsiasi medaglia data *a causa*, più che persa, causa.

la taglia (leggasi anche misura) è sempre per il soppresso o per la pietà senza alcun costrutto.

non mi prenderanno viva, non la prenderanno, morta, la poesia, ella-essa-lei è sempre pregna di un pugno da sferrare, sferzare senza sangue ferire ma con un mare di soppiatto oceanico: la pace le è insita nella guerra, guerra d'angolo con le rarità, anche unicità, comuni.

non permettetele di governare il mondo: lo porterebbe alla pietà del carissimo animale-cavia: ucciderebbe solo, esclusivamente, per FAME e, non è detto! le libertà delle trappole le sono ben tutte amate amanti.

sono solo un *poeta* (forse) di lingua italiana: in gioventù cercai d'"imparare" più di una lingua: torno e tornai a questo povero idioletto che mi donò e dona un po' di tastiera e molta, molto poca, presenza in presenza o assenza in assenza, fa lo stesso = Roma (o altra metropoli del regno) mi segna di un occaso perpetuo, tuo, se vuoi, quanto le feste comunali: l'Italia il lustro scempio di legati.

ho posto [perso] i "miei" versi in Internet: atto di azzardo degno e sdegno della poesia amorosa puttana proprio, ma proprio, di tutti e per tutti: i resti cancellati o non cancellati o vilipesi o chissà che altro. Il pagamento dello scotto o solo in fatuo gratis, si fa per dire, lo lascio allo spazio-sfascio del globo miserrimo.

[febbraio 2007]

\*

## 08. Carlo Dentali

Condivido, sicuramente, quanto dice Davide Racca quando parla di una poesia che “ si muove sul campo insidiosissimo del “ sentimento “ e del senso “: il significato olistico di una poesia, ciò che percepiamo e crediamo di capire leggendola, dipende ovviamente dalle parole e dalle frasi, dai pensieri ivi esplicitati e nel contempo rimanda alle sensazioni corporee, alle nostre esperienze passate ( ed in ciò confina con emozioni e sentimenti ). Potremmo parlare quindi, con riferimento al sistema cognitivo *in toto*, di un livello implicazionale da cui deriva tutta l’esperienza emotiva correlata alla fruizione di una poesia, ed è perciò quasi tautologico asserire che la poesia è “ sempre soggettiva “. Il problema però è che la conclusione di questo suo ragionamento – e cioè che, dissertando di ricerca e sperimentazione, si arriva, inevitabilmente , a teorizzare un’oggettività fittizia – è errata. Non si tratta, io credo, di ritornare all’*autorità* indiscussa e indiscutibile dell’autore, di impugnare la daga del verso dannunziano o proclamarci araldi di un<sup>1</sup> “ qualche ineludibile destino estetico “ ( e qui cito quanto a suo tempo ben espresso da Marcello Frixione ) o storico e sociale. Si tratta piuttosto di non aderire ad un certo malinteso spirito del tempo, di comprendere che quanto affermavano profeticamente esponenti del Gruppo 93 come Berisso, Cademartori, Caserza, quando parlavano di un centralismo imperiale occidentale dell’immaginario e del politico, sorretto da una prospettiva illuminista del progresso, era e continua ad essere realtà, e di fronte a questa tirannide che sottende che uno dev’essere il mondo, una deve essere la lingua, una dev’essere la retorica, una deve essere la struttura del sentire, la poesia deve porsi. Una poesia che “ persiste ai confini di sé stessa, pronta a revocarsi, a rifarsi senza fine, pur di durare tra un non più e un sempre ancora “ ( così scriveva Paul Celan ) non può non essere anche “ poesia di ricerca “ ed è ovvio che definendola tale non dobbiamo creare un’etichetta, uno stigma con cui contrassegnare+ l’atto creativo e l’opera ( ma credo che tutti noi che qui scriviamo dai dogmi che mitizzavano la ricerca del nuovo ad oltranza ci siamo già ampiamente liberati ) ma nemmeno dobbiamo rinunciare a rivendicare il senso di ciò che viene fatto ed a provare a definirlo anche in antitesi. D’altronde se è l’arte stessa a non essere un qualcosa di dato, a definirsi soltanto *ex post*, a ragione le stesse categorie critiche con cui analizziamo l’opera non possono che essere sempre *in fieri*. L’ascesa dell’insignificanza, insomma, ci porta una sfida di cui dobbiamo essere consci e che dobbiamo accettare e mi sembrano, a tal proposito, ancora illuminanti lontane parole dello stesso Cepollaro che sottoscriverei subito nel qui ed ora: “ Le case d’Occidente all’interno sono trasparenti condutture d’acqua, gas, luce, immagini, voci, ma tendono ad essere traballanti dighe per lo straniero che preme ai confini “.

---

<sup>1</sup> Per questa ed altre citazioni il riferimento è ai materiali del convegno “ Il Gruppo 93 e le tendenze attuali della poesia e della narrativa “ tenutosi a Siena il 28 ed il 29 febbraio 1993, ed editi presso Piero Manni.

\*

## 09. Giuliano Mesa

### *Tre lemmi*

**Ascolto.** Una delle caratteristiche dell'uomo "occidentale", opulento e mediatico (e opulento, ricordiamolo, anche nella sua relativa povertà, rispetto alle povertà estreme sofferte dalla maggioranza degli uomini d'oggi) è la logorrea: un "flusso di logos" che sembra ormai refrattario ad ogni astringente (ed anzi: l'internet ha s-frenato anche le inibizioni residue). Che questa logorrea sia la negazione in atto dell'ascolto, è evidente. Ma è anche negazione in atto dell'ascolto interiore, che vuole silenzio. E', non di rado, nevrotica richiesta di attenzione. Di fronte a un logorroico ci si chiede: perché costui non sa *ascoltarsi*? perché è incapace di prestare attenzione ai suoi pensieri e pretende in modo così aggressivo un'attenzione *altrui* che, non potendo essere posta sul dire, essendo quel dire uno *sproloquio*, viene posta sul dicente? A volte, è come se i logorroici chiedessero: "aiutami a tacere, aiutami a pensare, aiutami a non aver paura della mia mente, della mia vita".

Per ascoltare, bisogna, prima, imparare ad ascoltarsi, a *lasciarsi pensare*. Così, forse, si potrà poi ascoltare altri senza subito agire difensivamente, opponendosi o sovrapponendosi, polemici o fagocitanti. E' più difficile di quanto si possa credere.

Sarà l'età che avanza, ma ormai non riesco più ad ascoltare chi parla senza aver prima ascoltato se stesso. Né chi parla senza aver dedicato molto del suo tempo ad ascoltare gli altri, il mondo, nel tempo e nello spazio. Non appena mi accorgo che il parlante, o lo scrivente, vuole soltanto imporre la sua presenza attraverso i suoi "atti di parola", smetto di ascoltare, poiché da tali parole non potrò imparare nulla, se non a sapere, ancora, che molti, troppi, parlano senza aver da dire null'altro che il loro "ecce ego".

Ma ascolto con estrema attenzione chi non ha *potuto* ascoltare, né se stesso né altri né il mondo, perché oppresso da necessità primarie. Cerco di non dimenticare mai che la possibilità di ascoltare, di pensare, di conoscere, è un privilegio di pochi, nel nostro tempo.

**Ricerca.** Chi ascolta sta cercando. La poesia "di ricerca" dovrebbe essere la poesia che cerca di conoscere e di esprimere, ascoltandosi e ascoltando, cercando con infinita pazienza (con *pathos*) le forme, le parole che possano nominare questo conoscere. Scrivendo *a chi? A noi stessi*. Non compiendo quel passo autoritario che consiste nello scrivere *per - per i lettori, per i discenti*. Se il destinatario non è distinto dal mittente (e scusatemi per questi termini da vecchia linguistica), ogni destinatario potrà, forse, essere anche mittente, ascoltando non la volontà di dire di qualcuno ma l'oggetto del dire, il dire stesso - quelle parole in quelle forme.

Non è forse questo che accade quando si ascoltano, ad esempio, Dickinson, Celan, Rosselli? Soltanto ascoltandosi li si possono ascoltare, soltanto *compatendo* (con *pathos*) la loro "ricerca".

Che cosa accade, invece, quando si leggono i "ricercatori di professione"? Spesso, non accade nulla. Uno degli equivoci principali di tanta "ricerca", è la pretesa di fare del lettore una cavia per sperimentare certe ipotesi di accrescimento della consapevolezza, critica o estetica ("sensoria"), attraverso un certo uso di forme e linguaggi. Ancora negli anni Settanta e Ottanta c'era chi pretendeva di infilare il "fruitore" dentro un qualche laboratorio per studiarne le reazioni. Quanta presunzione e violenza possa esserci in questo, è inutile dire. Ora, molta poesia "di ricerca" che cosa è stata se non pretesa di *docenza* attraverso la poesia? Sembrava che l'autore dicesse: entra in quest'opera e potrai scoprire come sono intrisi di ideologia i linguaggi della comunicazione quotidiana o dei media o dei poteri; entra in

quest'opera e potrai scoprire come la tua mente sia vittima di condizionamenti e troverai il modo di liberartene.

Tutta questa presunzione scienziata (anche i “rivoluzionari” lo erano, per “scienza della storia”) ebbe il suo fulgore, non a caso, durante quella che gli economisti chiamano “la trentina gloriosa”, gli anni dal 1945 al 1975 – quelli, insomma, della “ricostruzione”, del “boom”, del “miracolo economico”, quando, in quella parte di mondo che andava ingrassando a vista d'occhio, sembravano rinascere le “magnifiche sorti e progressive”. Quell'ubriacatura “neocapitalista” (ben inteso: quel capitalismo era premessa indispensabile al sorgere del comunismo prossimo venturo) indusse a rimuovere in fretta gli orrori da pochissimo tempo accaduti (Auschwitz, Hiroshima...) e, poi, a non vedere gli orrori in atto e quelli che, finito il trentennio “miracoloso”, diventeranno innumerevoli con l'affermarsi del capitalismo “globale” (ben inteso: per certi inossidabili ideologi anche questo nostro tempo è soltanto un'indispensabile premessa al tempo paradisiaco che verrà, ch  il capitalismo globale prelude al comunismo globale).

Ma le teorie e le poetiche (innumerevoli) sulla “poesia di ricerca” (e la prosa e la musica e le arti visive) sarebbero state anche “ascoltabili” se il loro dire non fosse quasi sempre stato un mentire sapendo di mentire. Poich  gli scopi - e gli anni lo hanno dimostrato - erano la fama, il potere, qualche volta il denaro (non sempre soltanto perch  “le poesie non danno pane”). Di questa “falsa coscienza”   intrisa anche la maggior parte, la parte pi  “visibile”, dell'attuale “poesia di ricerca”.

*Verit  etica.* Ne ho gi  scritto (rimando a “Frase dal finimondo”, nel volume *Akusma*, e a “Dire il vero”, in *Scrivere sul fronte occidentale*). “Verit  etica”   un sintagma forse un po' troppo austero, o addirittura pomposo. Si potrebbe anche dire: “sincerit ”. L'ostacolo principale al dialogo non   la diversit  di opinioni ma il “comportamento” (l'etica, appunto). Non pu  esserci dialogo con chi parla sempre e soltanto avendo in mente certi suoi fini (secondi, che poi sono primi), che agisce sempre secondo tattiche e strategie, opportunit  e convenienze – mentendo, sempre. Sembra che tutti parlino con tutti sapendo, tutti, di avere dei “secondi fini” (che sono i primi). Alla “spudoratezza” del dire chiaramente quale sia il fine vero, ancora non si arriva (e ci si era quasi arrivati, al tempo della prima guerra del Golfo Persico). Gli scopi e i “valori” dichiarati devono ancora essere: libert , giustizia, democrazia, verit , onest , solidariet  ecc.. Ci  che accade nell'ambito dei poteri economici e politici e mediatici, accade anche in quello della cultura, e in quello della poesia: sempre pi  spesso, con sempre maggiore spudoratezza nel mentire.

\*

## 10. Gherardo Bortolotti

Invio alcuni appunti su questa questione della letteratura di ricerca che, da una parte, sento anch'io come in qualche modo inattuale ma che, dall'altra, leggo come elemento di una situazione pi  ampia e sicuramente urgente.

Per prima cosa, vorrei sottolineare un curioso parallelismo che forse pu  essere letto come un sintomo (lascio a voi decidere di che tipo e valore): nei giorni in cui leggo i file di questo dialogo, e specialmente il passaggio in cui Biagio dice che nelle sue letture critiche degli ultimi anni non ha avuto bisogno delle espressioni “poesia sperimentale” e “poesia di ricerca”, leggo anche i punti del progetto di K. Silem Mohammad di una conferenza sull'Alternative Writing, in cui KSM dice esplicitamente che sta cercando di evitare i termini

“experimental”, “innovative”, “avant-garde” perché non li considera adeguati a quello che ha in mente.

Segnalo questa cosa, questo legame inaspettato tra due autori “a caso”, perché forse la questione su cui ci stiamo confrontando non è tanto la plausibilità o meno del definire alcune produzioni in termini di letteratura sperimentale, di letteratura di ricerca o di risultato. Mi sembra, piuttosto, che ci stiamo interrogando su uno scenario del tutto nuovo in cui i meccanismi di rarefazione del discorso (non solo quelli “di una volta” ma proprio tutti) stanno cedendo ed in cui rimaniamo, da una parte, dotati di una nozione di buona letteratura (o quantomeno di letteratura) e, dall’altra, non sappiamo più come darne conto.

Il corto-circuito mi sembra nasca da qui, ovvero dal fatto che i canoni nazionali si sono disfatti e la weltliteratur in corso è poco più che una classifica di best-seller e, contemporaneamente, assistiamo alla marginalizzazione della letteratura, ad una diffusione definitiva dei media elettrici ed all’esplosione del fenomeno “comunicazione”. In questo scenario, c’è una proliferazione mai vista di scriventi (dico “mai vista” perché, in passato, è possibile che ce ne fossero altrettanti ma invisibili, però credo davvero che il numero sia una novità, anzi LA novità) a cui non si sa come rispondere e che inondano la rete di scrittura. Technorati, uno dei più importanti motori di ricerca dedicati ai blog, dichiara per esempio di lavorare su più di 70 milioni di blog di tutti i tipi, che vedono svariati update al secondo. Di fronte a questa produzione che definire ipertrofica è chiaramente insufficiente, viene tuttavia naturale applicare alla produzione in corso i parametri “vecchi”, cioè leggere il testo (quando si tratti di testo riconoscibile come letterario – e si noti che già in questa fase abbiamo dei problemi) secondo termini di qualità, di relazione con il canone, di effetto sul lettore, etc.; allo stesso tempo, però, ci rendiamo conto che non è possibile farlo in modo sensato dato che il corpo a cui applichiamo questa lettura “old school” è troppo vasto perché la lettura stessa possa avere un qualche valore storico-critico. Inoltre si è attraversati dalla sensazione che il punto non sia quello, che non ci sia spazio per una visione separata, per una sede critica e teorica che non sia microestesa, e che se ci sentiamo chiamati a rispondere ai quei milioni di scriventi in verità nessuno ce lo chiede e lo stato delle cose, in effetti, ce lo risparmia, liberandoci in qualche modo dalla trappola del giudizio estetico.

Come inquadro la discussione di Marco e Biagio in tutto questo? Da una parte, sento giuste le critiche di Biagio alla nozione di ricerca. A fronte dello scenario di cui sopra mi dico che la ricerca, la sperimentazione, l’avanguardia hanno senso solo all’interno di un canone nazionale o comunque culturale e di una visione storicistica (in alcuni casi grevemente ideologica); mi dico anche che l’impianto formalista della nozione di ricerca è non tanto deprecabile quanto inutile, fallito e questo, in effetti, a prescindere dal fenomeno della rete ma, in forza di quello, tanto più chiaramente. Mi arrendo, insomma, all’idea che il ciclo è chiuso e che, come dice Biagio, il genere della storia della letteratura ha fatto il suo tempo. Non solo: mi rendo anche conto che la letteratura ha cambiato corpo, ha fatto l’ennesimo salto evolutivo, ha scoperto un’ulteriore possibilità.

Dall’altra parte, però, e proprio perché, per esempio, gli strumenti formalisti denunciano la propria inadeguatezza, la denuncia di ogni mossa in diacronia da parte di Biagio non mi sembra attuabile: non posso non riconoscere i testi che ancora (sottolineo: ancora) si muovono in quelle dimensioni, se non in dimensioni se possibile meno adeguate. Non posso non sentire un disagio di fronte a testi che cercano di “liberarmi”, di “rivelarmi”. Insomma, una qualche differenza continuo a vederla, un quadro generale di “progresso” contro “regresso”, una specie di senso a grandi linee della storia. Forse è vero che la letteratura non procede per accumulazione, però è anche vero che, se cambia, cambia anche perché certe risposte e certe domande non suonano più. In questa accezione, allora, mi sembra giusto reintrodurre una nozione come quella di “letteratura di ricerca”.

La questione sarebbe, di nuovo, come definire questa ricerca. Sul punto, ci stiamo concentrando già a partire dalla proposta di Andrea Inglese per il numero di “Per una critica futura” dedicato a ricerca, sperimentazione, avanguardia. Ancora di più stiamo facendo, credo, lavorando ai nostri testi. Per conto mio, concludendo, penso di poter dire che mi sento di fare “letteratura di ricerca” quando mi pongo alla mente gli aspetti che ho indicato all’inizio, quando metto insieme i miei pezzi tenendo conto dello scenario e ricordandomi che non è il problema di far tornare i conti nel mio testo quello che sto affrontando, ma quello piuttosto di stare al gioco della mia esperienza.

**INDICI DEI QUADERNI di Poesia da fare**  
[www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/rivista.htm](http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/rivista.htm)  
**Quaderno I** 2003

- Francesca Genti La mia parte costruttiva pag 3  
Massimo Rizzante Undici pensieri sulla critica e cinque domande sul romanzo, 1. pag. 4  
Massimo Rizzante Undici pensieri sulla critica e cinque domande sul romanzo, 2-6. pag. 5  
Massimo Rizzante Undici pensieri sulla critica e cinque domande sul romanzo, 7-11. pag. 6  
Massimo Rizzante 5 domande sul romanzo pag. 7  
Massimo Rizzante Sette note a venire pag. 7  
Giorgio Mascitelli Disfide pag. 10  
Andrea Inglese. Retrovisioni pag. 13  
Andrea inglese L'a posto pag. 14  
Pino Tripodi ( a cura di ) Architetto del sogno pag. 14  
Pino Tripodi ( a cura di ) I genitori non capiscono. Mai. pag. 17  
Francesca Genti Ogni bambina pag. 19

***Blog-pensieri non-collaborazionisti Biagio Cepollaro pag. 20***

**Quaderno II** 2003

- Rosaria Lo Russo: Rimasuglio pag. 3  
Gianluca Gigliozzi: Trittico della percezione pag. 4  
Andrea Raos da: Aspettami, dici pag. 7  
Marco Giovenale da: Il segno meno pag. 9  
Anna Lamberti-Bocconi: L'energia si alimenta ...pag. 9  
Andrea Amerio da: Olimpo dei fiammiferi pag. 10  
Francesca Tini Brunozzi Si avvolge dentro... pag. 11  
Biagio Cepollaro da: La poesia: Vale! pag. 12  
Francesco Forlani da: Titoli di coda pag. 19  
Massimo Sannelli da: Saggio familiare pag. 24

***Blog-pensieri non-collaborazionisti Biagio Cepollaro pag. 25***

**Quaderno III, 2004**

- Vincenzo Bagnoli: Eridano, Il cielo cosa dice, Il cane di Ivan  
Graziani, pag. 2  
Biagio Cepollaro: da Lavoro da fare, VII, pag.3  
Michele Zaffarano: da Rimedi insufficienti all'intento, pag.6  
da: Le ragazze sono più dialoganti, pag.8  
Sergio La chiusa, da: Il superfluo, pag. 10  
da: Tapis roulant, pag.12  
da: L'occhio della gazza pag. 14  
Marco Giovenale, lo specchio piegato, pag.15  
Gherardo Bortolotti da: Canopo, pag.16  
Florinda Fusco, L'Inno di thèrèse, pag. 18  
Biagio Cepollaro, da: Versi Nuovi, Per ogni giorno, pag. 20  
Gherardo Bortolotti, Realismo potenziale, pag.23  
Pino Tripodi, da Vivere malgrado la vita: La fine infinita,  
pag.24  
L'attimo del diavolo, pag.31  
Guido Caserza, Nuove bolge, pag.34

***Blog-pensieri non-collaborazionisti Biagio Cepollaro  
pag. 37***

**IV Quaderno, dicembre 2004**

- Antonella Anedda, da Il catalogo della gioia  
Cecilia Bello Minciocchi, Su Andrea Inglese:, Per una poesia  
dell'appercezione e della responsabilità etica.  
Sergio Beltramo, da: Poesie scelte e dialoghi metafisicali  
Gherardo Bortolotti, Città divisibili 1. Tamara  
Alessandro Broggi, da: 'Quaderni aperti'  
Biagio Cepollaro: su Adriano Spatola, La prossima malattia,  
1971  
su Pino Tripodi, Vivere malgrado la vita  
Carlo Dentali, L'oscillazione elettorale  
Luigi Di Ruscio, da: Le streghe s'arrotano le dentiere, 1966  
T.S.Eliot, Morning at the window, trad. Marco Giovenale  
Francesco Forlani, Divinitad; Esili narranti  
Andrea Inglese, poesie  
Sergio La Chiusa, Lotte di confine

Fabrizio Lombardo, Frammenti da una stagione di pioggia  
Stéphane Mallarmé, Tre sonetti, trad. Massimo Sannelli  
Giorgio Mascitelli, su Pino Tripodi, Vivere malgrado la vita.  
Giulia Niccolai, da: Orienti Orienti  
Giovanni Palmieri, Su Andrea Inglese  
Massimo Sannelli, poesie  
Lucio Saviani, Su Osvaldo Coluccino  
Marco Simonelli, RAP(e)

***Supplemento al IV Quaderno: Biagio Cepollaro,  
Attività scultorea***

**V Quaderno**, giugno 2005

Mariano Baino, da Camera Iperbarica, 1983  
Gherardo Bortolotti su Endoglosse di Giovenale  
Giacomo Bottà, Protocolli di Berlino  
Guido Caserza, da Priscilla  
Fiammetta Cirilli, Sette sequenze  
Luigi Di Ruscio, da Iscrizioni  
Paola F. Febbraro, da Fiabe  
Francesco Forlani, Le boquiniste  
Florinda Fusco, da Linee  
Jacopo Galimberti, Ci sono lotte al lavoro  
Nevio Gàmbula, Gli stracci laceri sul ventre  
Francesca Genti, Fiore delicato  
Andrea Inglese su Poesia Italiana E-book  
Gherardo Bortolotti su Andrea Inglese N.I.  
Andrea Inglese, da L'Indomestico  
Giorgio Mascitelli, da La città irreale  
Marina Pizzi, Una camera di conforto  
Luigia Sorrentino, La nerezza del nero

***Supplemento al V Quaderno: Biagio Cepollaro,  
Blogpensieri***

**VI Quaderno**, dicembre 2005

Ennio Abate, Da Prof. Samizdat  
Gherardo Bortolotti, Da Tracce  
Alessandro Broggi, Da Economie vicarie  
Paolo Cavallo, Da Senza valore

Paola Febbraro, Da L'eredità non parla  
Sergio La Chiusa, Appunti giapponesi  
Giorgio Mascitelli, Il problema della sete  
Andrea Raos, Da Le api migratori  
Gianpaolo Renello, Da Monologo, Nessuno torna  
Stefano Salvi, Intorno l'acqua  
Massimo Sannelli, Poesie

**VII Quaderno**, giugno 2006

Biagio Cepollaro Note per una Critica futura  
Forough Farrokhzad da Un'altra nascita  
Gabriella Fuschini, da Rose in forma di poesia  
Gianluca Gigliozzi, da Neuropa  
Andrea Inglese, da Poesie  
Giorgio Mascitelli, Il problema della sete; Non barboni  
Erminia Passannanti, da Sei poesie  
Marina Pizzi, Sorprese del pane nero  
Alessandro Raveggi, da Gravagli sopra crudelmente bello  
Massimo Sannelli, da Lo Schermo, Undici madrigali  
Pino Tripodi, Sogni dal vero  
Michele Zaffarano, da E' la fine dell'amore

**VIII Quaderno**, dicembre 2006

Olivier Cadiot  
K. Silem Mohammad  
Rodrigo Toscano  
(trad. Gherardo Bortolotti)  
Luigi Cannillo da A perdita d'occhio  
Francesco Forlani Hotel occidente  
Gabriele Frasca Bonebomb  
Jacopo Galimberti Dal basso  
Marco Giovenale L'errore è nello sguardo  
Francesco Marotta Da Hairesis  
Giulio Marzaioli da Quadranti  
Marina Pizzi da La giostra della lingua il suolo d'algebra  
Laura Pugno da Animal master



## **RISTAMPE**

*Luigi Di Ruscio Le streghe s'arrotano le dentiere (1966)*

*Giulia Niccolai Poema & Oggetto (1974)*

*Mariano Baino Camera Iperbarica (1983)*

*Giuliano Mesa Schedario (1978)*

*Benedetta Cascella Luoghi Comuni (1985)*

*Corrado Costa Pseudobaudelaire (1964)*

*Marzio Pieri Biografia della poesia (1979)*

*Nanni Cagnone Armi senza insegne (1988)*

*Giorgio Mascitelli Nel silenzio delle merci (1996)*

## **INEDITI**

Marco Giovenale Endoglosse

Massimo Sannelli Le cose che non sono

Francesco Forlani Shaker

Florinda Fusco Linee (versione integrale)

Andrea Inglese L'indomestico

Giorgio Mascitelli Città irreale

Sergio Beltramo Capitano Coram

Gherardo Bortolotti Canopo

Alessandro Broggi Quaderni aperti

Luigi Di Ruscio Iscrizioni

Sergio La Chiusa Il superfluo

Giorgio Mascitelli Biagio Cepollaro e la Critica (1984-2005)

Guido Caserza Priscilla

Biagio Cepollaro Lavoro da fare

Sergio Garau Fedeli alla linea che non c'è (Tesi di laurea sul Gruppo93)

GianPaolo Renello Nessun torna

Francesca Tini Brunozzi Brevi danze

Amelia Rosselli Lezioni di metrica 1988

Biagio Cepollaro Note per una Critica futura

Ennio Abate Prof Samizdat

F.Fusco, J.Galimberti, A.Inglese,  
F.Marotta, G.Mascitelli, G.Mesa  
Lecture di *Lavoro da fare* di Biagio Cepollaro

Carlo Dentali Cronache

Marina Pizzi Sconforti di consorte

Alessandro Raveggi VS

Stefano Salvi Il seguito degli affetti

Massimo Sannelli Undici madrigali

Michele Zaffarano Post-it

Sergio Beltramo L'apprendista stregone

Biagio Cepollaro Incontri con la poesia (2003-2007)

Massimiliano Chiamenti Free Love

Paola Febbraro Fiabe

Jeamel Flores- Haboud La ricerca dell'essere  
(trad. di Giuliano Mesa)

Francesco Marotta Hairesis

Francesco Marotta Scritture (saggi)

Massimo Orgiazzi Realtà rimaste

Giovanni Palmieri Teratologia metropolitana. Cinque prodigi  
esperpentosi di Giorgio Mascitelli

Erminia Passannanti Il Morbo

Angelo Petrella Avanguardia, Postmoderno e Allegoria  
(teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo 93)  
tesi di laurea

Altre e-dizioni:

***Poesia da fare, rivista di poesia on-line***  
[www.cepollaro.it/posiaitaliana/rivista/rivista.htm](http://www.cepollaro.it/posiaitaliana/rivista/rivista.htm)

---