



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Dipartimento di lettere e filosofia
Scuola di dottorato in Studi Umanistici – XXVIII ciclo
Indirizzo specialistico in Studi letterari e linguistici

TESI DI DOTTORATO

POESIA SENZA VERSO. LA POESIA IN PROSA IN ITALIA

Candidata:

CLAUDIA CROCCO

Tutor:

MASSIMO RIZZANTE

ANNO ACCADEMICO 2016-2017

Indice

Parte I

CAPITOLO 1. INTRODUZIONE: POESIA E PROSA	1
1.1 PREMESSA	1
1.1.1. <i>Due problemi</i>	1
1.2. ARCHEOLOGIA DELLA POESIA IN PROSA	2
1.2.2. <i>Poesia, prosa e traduzione fra Sette e Ottocento</i>	3
1.3. L'OTTOCENTO	5
1.3.1. <i>La diffusione di Baudelaire in Italia: dai «poemucci in prosa» al verso libero</i>	5
1.3.2. <i>Canti del cuore</i>	7
1.3.3. <i>Poesia e prosa nella riflessione di Leopardi</i>	8
1.4. IL NOVECENTO	10
1.4.1. <i>Dalla «Ronda» a Montale</i>	10
1.4.2. <i>Poesia e prosa nel secondo Novecento</i>	12
1.5. LA POESIA IN PROSA CONTEMPORANEA.....	13
1.5.1. <i>Il ventunesimo secolo</i>	13
1.5.2. <i>La prosa in prosa</i>	14
1.6. LA POESIA IN PROSA NELLA CRITICA LETTERARIA ITALIANA.....	16
1.6.1. <i>Breve rassegna critica</i>	16
1.6.2. <i>Dalla poesia in prosa al rap</i>	17
1.6.3. <i>Questioni irrisolte</i>	18
1.6.4. <i>Questo lavoro. Confini e nozioni preliminari</i>	20
CAPITOLO 2. LA POESIA IN PROSA COME GENERE LETTERARIO DELLA MODERNITÀ ITALIANA (1908-1919)	23
2.1. POESIA, PROSA E MODERNITÀ ALL'INIZIO DEL NOVECENTO	23
2.1.1. <i>Dall'Otto al Novecento</i>	23
2.1.2. <i>Poeti d'oggi</i>	26
2.1.3. <i>Lo «Sturm und Drang» d'Italia</i>	28
2.2. LUOGHI E TEMPI.....	29
2.2.1. <i>La «Voce», «La Riviera ligure», «Lacerba»</i>	31
2.3. COSTANTI FORMALI. SINTASSI	32
2.3.1. <i>La sintassi poetica italiana all'inizio del Novecento</i>	32
2.3.2. <i>Dino Campana</i>	33

2.3.3. <i>Giovanni Boine</i>	46
2.3.4. <i>Camillo Sbarbaro</i>	57
2.3.5. <i>Piero Jahier</i>	64
2.3.6. <i>Scipio Slataper</i>	74
CAPITOLO 3. IL RITRATTO DELL’UOMO NELLA CITTÀ MODERNA	85
3.1. RITMO E FIGURE DI RIPETIZIONE.....	85
3.1.1. <i>La ripetizione</i>	85
3.1.2. <i>Canti Orfici</i>	86
3.1.3. <i>Trucioli</i>	87
3.1.4. <i>Il mio Carso</i>	88
3.1.5. <i>La crisi degli olivi in Liguria e la prosa di Boine</i>	89
3.1.6. <i>I parallelismi biblici di Jahier</i>	90
3.1.7. <i>La metrica della poesia in prosa</i>	94
3.2. LESSICO	95
3.2.1. <i>La città</i>	95
3.2.2. <i>La merce</i>	96
3.2.3. <i>Il bordello</i>	99
3.3. POSTURE DELL’IO.....	102
3.3.1. <i>Sbarbaro e Campana</i>	102
3.3.2. <i>Slataper</i>	103
3.3.3. <i>Boine</i>	104
3.3.4. <i>Jahier</i>	106
3.3.5. <i>Nietzsche</i>	106
3.4. UN’IDEA DI TEMPO	107
3.4.1. <i>Il tempo della poesia e il tempo della prosa</i>	107
3.4.2. <i>L’élan vital</i>	108
3.4.3. <i>Il tempo interiore</i>	109
3.4.4. <i>La rottura del tempo della narrazione</i>	110
3.4.5. <i>La memoria interiore</i>	111
3.4.6. <i>Scorci</i>	112
3.5. CONTRO IL ROMANZO.....	113
3.5.1. <i>Una polemica</i>	113
3.5.2. <i>Contro la trama</i>	114
3.5.3. <i>Il romanzo come genere femminile</i>	115

3.5.4. <i>L'autobiografia</i>	116
3.6. FRAMMENTISMO, POESIA IN PROSA, MODERNISMO. UN'IPOTESI STORIOGRAFICA.....	118
3.6.1. <i>Il frammentismo nella storiografia letteraria italiana</i>	118
3.6.2. <i>Ritratto dell'uomo nella città moderna</i>	120

Parte II

CAPITOLO 4. GLI ANNI SETTANTA. L'ARCHETIPO DI GIAMPIERO NERI	125
4.1. UNA NUOVA ERA?	125
4.1.1. <i>Gli anni Settanta e gli esordi di Neri</i>	125
4.2. LA POESIA IN PROSA DI NERI.....	127
4.2.1. <i>L'aspetto occidentale del vestito</i>	127
4.2.2. <i>Viaggi</i>	128
4.3. TEMPO, AUTOBIOGRAFIA E IMPERSONALITÀ	130
4.3.1. <i>La poesia in prosa e il tempo</i>	130
4.3.2. <i>Impersonalità</i>	133
4.3.3. <i>Tra prima e terza persona</i>	136
4.4. LA LOGICA DELLA POESIA IN PROSA	139
4.4.1. <i>Teatro naturale</i>	139
4.4.2. <i>Mimetismo</i>	141
4.4.3. <i>L'albergo degli angeli</i>	145
4.5. POESIA COME INFORMAZIONE.....	147
4.5.1. <i>Neri e Ponge: un confronto</i>	147
4.5.2. <i>La poesia in prosa e il paesaggio</i>	149
4.6. POESIA E FILOSOFIA	151
4.6.1. <i>La storia nell'opera di Neri</i>	151
4.6.2. <i>«Società di caccia e di pesca»</i>	154
4.6.3. <i>Lo sperimentalismo di Neri</i>	156
CAPITOLO 5. DALLA POESIA IN PROSA ALLA POST-POESIA (1992-2014)	159
5.1. QUANDO RINASCE LA POESIA IN PROSA?	159
5.1.1. <i>Il pubblico della poesia</i>	159
5.1.2. <i>Oltre il pubblico: effetto Internet</i>	160
5.2. NAUSEA DEL VERSO.....	162
5.2.1. <i>Valerio Magrelli</i>	162

5.2.2. <i>Stefano Dal Bianco</i>	167
5.3. ESPANSIONE DELL'IO LIRICO.....	171
5.3.1. <i>Mario Benedetti</i>	171
5.3.2. <i>Antonella Anedda</i>	177
5.4. PROSA IN PROSA.....	181
5.4.1. <i>Effetto Internet</i>	181
5.4.2. <i>Da GAMMM a Prosa in prosa</i>	183
5.4.3. <i>Scritture di ricerca</i>	185
5.4.4. <i>Gherardo Bortolotti</i>	87
5.4.5. <i>Alessandro Broggi</i>	190
5.5. LA PROSA IN PROSA COME ESPLOSIONE DEL DISCORSO LIRICO	194
5.5.1. <i>Carlo Bordini</i>	194
5.5.2. <i>Guido Mazzoni</i>	202
5.5.3. <i>Paolo Maccari</i>	206
CAPITOLO 6. CONCLUSIONE. LA POESIA IN PROSA CONTEMPORANEA.....	211
6.1. NUOVE AVANGUARDIE.....	211
6.1.1. <i>La poesia non assertiva</i>	211
6.2.2. <i>Ex.it e i rapporti con la Neoavanguardia</i>	213
6.2. SENZA GENERE. SCRITTURE IN PROSA A CONFRONTO.....	217
6.2.1. <i>La terra della prosa</i>	217
6.2.2. <i>L'editoria italiana e la scrittura in prosa non narrativa</i>	218
6.2.3. <i>La realtà attraverso uno schermo</i>	220
6.2.4. <i>La poesia in prosa e la rappresentazione dei rapporti umani</i>	225
6.2.5. <i>Serialità</i>	227
6.2.6. <i>Conclusione</i>	230

PARTE I

CAPITOLO 1.

INTRODUZIONE: POESIA E PROSA

1. 1. PREMESSA

1.1.1. *Due problemi.*

Lo scopo di questa tesi è affrontare due problemi. Il primo ha a che fare con la storia della letteratura: la storiografia letteraria italiana non è ancora riuscita a inquadrare la poesia in prosa in una analisi di ampio respiro, cioè attenta al rapporto con la poesia in versi e sviluppata in una prospettiva pluridecennale; contemporaneamente, la poesia in prosa è diventata molto di moda in Italia negli ultimi dieci anni, e sono aumentati gli studi su singoli autori (o su gruppi ristretti) che se ne servono. L'origine della poesia in prosa contemporanea viene comunemente identificata nella letteratura francese dell'Ottocento: un momento simbolico è la pubblicazione di *Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* di Baudelaire (1864). Nei centocinquanta anni successivi, i testi riconducibili a questa forma letteraria sono aumentati in modo considerevole, non solo in Francia: la poesia in prosa è molto studiata in altre letterature europee, ad esempio quella angloamericana; numerose sono anche le antologie dedicate ai testi poetici in prosa, sia inglesi, sia francesi, sia plurilingui. In Italia, invece, la bibliografia esistente si è occupata soprattutto dei libri di poesia in prosa molto recenti;¹ della nascita del poemetto, contemporanea a quella del verso libero, tra Ottocento e Novecento;² altri studi sono dedicati al genere del frammento primonovecentesco e alla prosa d'arte;³ infine, alcune monografie e articoli approfondiscono singoli autori. Manca ancora, insomma, una trattazione complessiva del tema: questo è il primo motivo per il quale si è deciso di intraprendere questo studio.

La seconda questione è di tipo teorico: i libri dei quali parleremo vengono attribuiti al genere poesia, tuttavia non presentano quello che ne è tradizionalmente considerato il prerequisito principale, ovvero la segmentazione verbale.⁴ Come si spiega questo apparente

¹ Cfr., ad esempio, *Dopo la prosa. Poesia e prosa nelle scritture contemporanee*, numero monografico della rivista «L'Ulisse», 13, 2011, <http://www.lietocolle.com/2014/02/lulisse-n-13-dopo-la-prosa-poesia-e-prosa-nelle-scritture-contemporanee/>.

² Cfr. Simone GIUSTI, *L'instaurazione del poemetto in prosa. (1879-1898)*, Lecce, Pensa Multimedia, 1999; Carolina NUTINI, *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressionismo primonovecentesco. Poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*, Firenze, Firenze University Press, 2012.

³ Cfr. Donato VALLI, *Vita e morte del frammento in Italia*, Lecce, Milella, 1980; Carla GUBERT, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica nella prosa d'arte del Novecento*, prefazione di Corrado DONATI, Pesaro, Metauro, 2003.

⁴ La segmentazione verbale è considerata il principale elemento distintivo della poesia soprattutto nei saggi e nei manuali di metrica italiana: cfr. ad esempio Aldo MENICHETTI, *Nozioni preliminari in Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993; o Costanzo DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976. Un ruolo simile ha anche negli studi del filosofo Jean COHEN (*La struttura del linguaggio poetico*, Bologna, Il Mulino, 1974) e di altri studiosi che partono dalle tesi di Cohen. Come

paradosso? Cosa fa sì che un testo in prosa sia considerato poetico? La poesia in prosa va intesa come un genere letterario a sé stante? Il lavoro che segue è nato per tentare di rispondere a queste domande. Il corpus sul quale lavoreremo è molto eterogeneo. Include libri appartenenti a genealogie diverse, legati da somiglianze di famiglia piuttosto labili, e proprio per questo da indagare. Tuttavia hanno in comune una caratteristica macroscopica: si tratta di testi in prosa, nei quali si va a capo solo alla fine del rigo tipografico, che per vari motivi sono stati considerati poetici. La marca di poeticità può essere il risultato di una definizione proveniente dall'autore stesso, dalla ricezione critica del testo oppure dalla collocazione editoriale, dunque dal paratesto.

1.2. ARCHEOLOGIA DELLA POESIA IN PROSA

1.2.1. Poesia, prosa e traduzione tra Sette e Ottocento in Francia

Nel Settecento, in Francia, alcuni teorici, critici e scrittori criticano la rigidità dell'estetica neoclassica, rappresentata in particolare dall'*Académie française*: ha così inizio la *querelle des Anciens et des Modernes*. La polemica riguarda soprattutto la poetica dominante dell'imitazione dei classici; tuttavia alcuni dei «moderni» mettono in discussione anche la rima, il metro e il rispetto delle regole tradizionali della versificazione, visti come un ostacolo alla manifestazione spontanea dell'animo: è in questo contesto di «*crise du vers*» che viene ipotizzata la possibilità di esprimere sentimenti poetici anche in prosa.⁵ Uno dei sostenitori della necessità di un rinnovamento radicale, infatti, è François de Salignac de La Motte Fénelon, che nel 1699 pubblica *Les Aventures de Télémaque*,⁶ una narrazione in prosa dedicata alle avventure del figlio di Ulisse. Fénelon rivendica la natura poetica dell'opera, nonostante l'assenza del verso; la poeticità sarebbe garantita dal lessico elevato, dallo stile e dalla ritmicità della prosa, ottenuta soprattutto attraverso l'inserimento di ripetizioni e la strutturazione in strofe.

Indipendentemente dall'esito della polemica e dalle sorti di Fénelon, *Les Aventures de Télémaque* influenza molto la letteratura francese successiva, e crea familiarità con l'idea che la poeticità di un testo non dipenda dall'uso del verso e della rima. In questo modo, in Francia, si crea un'abitudine alla prosa con potenzialità poetiche, ovvero con una struttura fissa e una strutturazione in strofe. Ciò favorisce la prassi di tradurre testi di prosa ritmica o di volgere in prosa poesie straniere, soprattutto se gli originali sono in lingue sentite come lontane (non romanze) o che non godono di una tradizione poetica forte come l'italiano. Se Rousseau, nel 1762, non si pone il problema di tradurre i versi di Petrarca che inserisce nella *Nouvelle Héloïse*, perché l'italiano è considerato una lingua familiare a tutti i letterati europei, i traduttori inglesi del romanzo si comportano allo stesso modo solo fino al 1764, dopodiché iniziano a tradurre i versi di Petrarca in prosa inglese.⁷ Lo stesso Rousseau preparerà una versione tradotta in prosa francese per le edizioni successive, trovata su uno degli esemplari in suo possesso.

vedremo, si tratta di un'idea non del tutto efficace, se applicata al Novecento; per altri approcci e definizioni della poesia e del genere poetico, cfr. il paragrafo 7 di questo capitolo.

⁵ Natalie Vincent MUNNIA, *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Parigi, Honoré Champion, 1996, soprattutto pp. 21 e seguenti.

⁶ François de FENELON, *Suite de quatrième livre de l'Odyssee, ou les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Parigi, Barbin, 1699.

⁷ Sto traducendo e parafrasando da Hana JECHOVA et al. (a cura di), *La poésie en prose des Lumières au Romantisme (1760- 1820)*, Parigi, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993, p. 181.

Le opere tradotte in prosa, nella letteratura francese del Sette e Ottocento, sono soprattutto di lingua inglese e tedesca (*Ossian* di James MacPherson, *Night Thoughts* di Edward Young, gli *Idyllen* di Salomon Gessner); nei decenni successivi vengono tradotti in prosa alcuni capisaldi del romanticismo tedesco e inglese.⁸ Su queste basi si sviluppa, con Bertrand e Baudelaire, una poetica del *poème en prose* fondata soprattutto sul principio che «il n'y a pas de prose»,⁹ come dirà Mallarmé, ovvero che la poeticità è ovunque, nei testi, indipendentemente dall'uso di marcatori formali codificati, come il verso.

1.2.2. Poesia, prosa e traduzione fra Sette e Ottocento in Italia

La presenza della prosa nella poesia non è una novità nella nostra letteratura, né è tipica del Romanticismo. Si pensi a un'opera classica come la *Vita nuova*. Nessuno si sognerebbe di mettere in discussione la presenza dell'opera di Dante fra gli scaffali di poesia, nonostante molte delle pagine che la compongono siano scritte in prosa. Certo, la *Vita nuova* appartiene a una tradizione molto diversa rispetto a quella dei libri che considereremo: si tratta di un prosimetro, ovvero di un testo in cui parti in prosa e parti in versi sono alternate, senza che si confondano. Il prosimetro è una forma poetica già codificata nella letteratura italiana delle origini. Se ho fatto questo esempio, è per mettere in luce quella che può sembrare una banalità: già dal Medioevo la poesia non è associata necessariamente all'uso del verso. Sempre in epoca medioevale sono attestati alcuni casi di testi ibridi fra prosa e poesia, o quanto meno di attribuzione all'uno o all'altro genere dubbia, come nel caso della frottola.¹⁰ D'altro canto l'uso del verso sembra implicare il richiamo a una tradizione metrica e stilistica, sentita come inevitabile. Questo stato di cose durerà fino all'Ottocento, quando i cambiamenti gradualmente già in corso da un centinaio d'anni portano a una nuova divisione dei generi all'interno dello spazio letterario.

Così come in Francia, anche se con una diversa cronologia, i primi cambiamenti avvengono attraverso le traduzioni. Fin dal Cinquecento la traduzione della poesia straniera favorisce l'endecasillabo sciolto, e questa scelta prevarrà in modo quasi esclusivo fino al

⁸ Ad esempio le opere di Wordsworth e Coleridge, quindi le ballate di Goethe, di Bürger e di Schiller, le quali «tutte tradotte da Nerval a partire dal 1829, furono fonte di nuova ispirazione, proprio perché, tra l'altro, erano solitamente tradotte in prosa, per mantenere la freschezza originaria del ritmo»: cfr. Nutini, *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo* primonovecentesco, cit., pp. 10-11. Nutini aggiunge, in nota: «Tra l'altro, si potrebbe accennare che anche tra le prime versioni francesi di Leopardi risulta una traduzione in prosa, come il *Leopardi* di Valéry Vernier del 1867 (V. Vernier, *Leopardi*, Librairie Centrale, Paris, 1867 [traduits de l'italien; poésies complètes]). Sulla base di questa traduzione si è anche ipotizzato, come ricorda Stefano Garzonio, un rapporto tra le poesie in prosa di Turgenev e le «traduzioni prosastiche francesi dei *Canti* leopardiani, che così resi potevano essere percepiti come brevi miniature, frammenti lirico-filosofici in prosa, tenendo anche conto che in Russia il termine 'poemi in prosa' era già stato impiegato in precedenza, guarda caso, proprio a proposito del Leopardi e, più precisamente, delle sue *Operette morali*» (S. Garzonio, *Introduzione*, in I. Turgenev, *Senilia. Poesie in prosa 1878-1882*, Marsilio, Venezia, 1996, p. 35)».

⁹ «Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais en vérité, il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés: plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification», Stéphane MALLARME, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean Aubry, Parigi, Gallimard, 1945, p. 867. Per un commento a questa dichiarazione di Mallarmé e al suo ruolo nella storia della poesia in prosa francese, cfr. Suzanne BERNARD, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959, soprattutto pp. 310 e seguenti.

¹⁰ Cfr. ad esempio Claudio GIUNTA, *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di Michelangelo ZACCARELLO e Lorenzo TOMASIN, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 35-72; *Id.*, *Sul 'mottetto' di Guido Cavalcanti*, in *Codici. Saggi sulla letteratura del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 207-237; *Ancora sul mottetto di Cavalcanti*, «Stilistica e metrica italiana», 5, 2005, pp. 311-327.

Novecento.¹¹ Spesso i traduttori mantengono la versificazione anche per testi che, in lingua originale, sono prose poetiche: il caso più noto è quello di *Ossian*, tradotto in endecasillabi da Cesarotti. Non stupisce, quindi, che la traduzione in prosa sia vista con sospetto: questa è senz'altro una differenza importante fra le prime sperimentazioni italiane e la poesia in prosa francese coeva. I casi italiani in cui la prosa viene impiegata per tradurre il verso, però, sono a maggior ragione significativi: da un lato documentano la cultura estetica del tempo, nella quale inevitabilmente rimangono isolati; dall'altro testimoniano la diffusione di una idea di lirica ormai pienamente romantica. Gli autori tradotti, infatti, spesso sono gli stessi autori romantici tradotti in prosa francese: Berchet rende in prosa poetica le ballate di Bürger;¹² i *Night Thoughts* di Young, dopo la prima traduzione in versi di Giuseppe Bottoni, compaiono in prosa nella versione dell'abate Alberti e in quella di Lodovico Antonio Loschi. Consideriamo brevemente quest'ultima:

Essendomi parso, che la traduzione tentata in versi sciolti dal signor Bottoni non abbia di poetico che il numero delle sillabe, e che quella condotta al suo termine in prosa dal signor abate Alberti non sia utile fuorché pei fanciulli che imparano in Francia l'italiano, o il francese in Italia, mio intendimento è stato di offrire alla nostra gioventù un libro di eloquenza accomodato al Tempio, al Foro e all'Accademia, ma che nondimeno conservi l'original suo carattere di poesia.¹³

*

Altri ci biasimano di non aver tradotto in versi, e la chiamano una milensaggine e un far la nostra lingua complice della povertà e della timidezza della francese, mentrecchè la nostra lingua è sì ricca e sì coraggiosa. A questo riguardo, che nella mia idea di tradurre i poemi di Young in prosa mi dovrebbero abbastanza giustificare gli esempi che abbiamo delle traduzioni dei medesimi in versi; [...] Produrrò primieramente in favor mio l'autorità gravissima di un ottimo nostro prosatore e verseggiatore, il quale approva [...]; e poi aggiungendo all'autorità la ragione dirò che parmi impossibile che versi nobili, sonori, leggiadri, entusiastici, possano comporsi, traducendo que'luoghi massimamente delle *Notti*, dove Young detta precetti volgarissimi di morale, quali si converrebbero appena a una languida omelia, e frapponne aride nozioni teologiche, bellissime per la divina loro verità, ma ritrose ad ogni umano ornamento, e soprattutto dove, spentosi il lume che rischiarava l'immaginazione del poeta, altro non incontrasi che la stravaganza che gareggia colla oscurità [...].¹⁴

In entrambe le prefazioni (una al primo, l'altra al terzo tomo delle *Notti*) Loschi dedica alcuni paragrafi a giustificare la scelta di tradurre in prosa anziché in versi. La prima motivazione è molto chiara: la traduzione in versi di Bottoni non ha nulla di poetico se non «il numero delle sillabe», dunque è legittimo tentarne una in prosa, che però conservi «l'original suo [delle *Notti*] carattere di poesia». Nel secondo paragrafo, invece, leggiamo che

¹¹ Cfr. Tobia ZANON, *La musa del traduttore. Traduzioni settecentesche dei tragici classici francesi*, Presentazione di Pier Vincenzo MENGALDO, Verona, Fiorini, 2009, p. 15: «La scelta primaria per un traduttore del Settecento è quella fra versi e prosa. Quest'ultima soluzione ha dei vantaggi materiali (primo fra tutti la velocità d'esecuzione) e difatti sarà la scelta preferita dagli operatori non-letterati, spesso associata, soprattutto a inizio secolo, a casi di vera e propria riscrittura. Se intrapresa da letterati, al contrario, la scelta della prosa rivela una presa di distanza formale dal modello, di cui si ritiene vada 'importato' solo il contenuto, abbandonando ogni pretesa di riproduzione o rifacimento metrico, quasi la struttura del verso francese venisse sentita come intraducibile. Sulle 319 traduzioni di cui possiamo stabilire la modalità, il 42% è in prosa, mentre il 58% in versi. Più significativa la prospettiva diacronica: a un primo periodo in cui si traduce poco, male e prevalentemente in prosa (1651-1725) ne succede un secondo (1726-1789) nel quale, grazie anche al condizionamento del gusto operato dall'Arcadia ormai imperante, a una maggior produzione si associa un più consapevole processo di mediazione culturale. Le traduzioni cominciano a essere vere e proprie *traduzioni letterarie*, con attenzione al rispetto dell'originale e preferenza per il verso rispetto alla prosa».

¹² Cfr. Nutini, *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco*, cit., p.11.

¹³ Odoardo YOUNG, *Le notti*, libera traduzione di Lodovico Antonio LOSCHI, Padova, Valentino Crescini, 1819, 3 voll., primo tomo, pp. VI-VII.

¹⁴ *Ivi*, terzo tomo, pp. VI-VIII.

le *Notti* sortiscono un effetto migliore in prosa, anziché in poesia, anche a causa dell'eterogeneità del contenuto: in alcuni punti dell'opera, infatti, si spegne «il lume che rischiara l'immaginazione del poeta» e compaiono precetti morali e nozioni teologiche. Per Loschi, dunque, la poesia non dipende dal numero delle sillabe, ma dal contenuto del testo. Buona parte delle *Notti* è considerabile come poesia lirica; ma le pagine che contengono divagazioni morali o di altro argomento sfuggono all'idea di poesia.

1.3. L'OTTOCENTO

1.3.1. La diffusione di Baudelaire in Italia: dai «poemucci in prosa» al verso libero

Il tardo Ottocento è un momento importante per i rapporti fra prosa e poesia nella letteratura italiana, per due motivi: il primo è la circolazione e la diffusione della poesia in prosa di Baudelaire e di Mallarmé, i quali vengono tradotti e studiati, infine imitati in varie forme; il secondo è il dibattito intorno al verso libero, che deve molto anche alla contemporanea diffusione della poesia di Walt Whitman. Gli studi più accurati al riguardo sono quelli di Giusti e Nutini. Giusti si sofferma soprattutto sul secondo dei due fenomeni centrali di questa fase, ovvero il dibattito intorno al verso libero, che assorbe e frena quello sulla scrittura poetica in prosa, a partire almeno dal 1888. Ma andiamo con ordine.

Già alla fine degli anni Settanta, e durante tutto il decennio successivo, la cultura italiana segue con interesse l'evoluzione di quella francese: Baudelaire, Bertrand, Mallarmé vengono letti quasi in contemporanea alla pubblicazione delle loro opere in Francia. La questione della traduzione e della assimilazione di Baudelaire è senz'altro l'evento cruciale di questi anni, oltre che essenziale per capire la storia della poesia in prosa in Italia. Un primo centro importante è la scapigliatura milanese: le prime imitazioni dei *Fiori del male* e dei *Petits poèmes en prose* sono presenti in Emilio Praga, quindi in Carlo Dossi.¹⁵ Baudelaire viene studiato anche da intellettuali del sud Italia, come Giacomo Ragusa Moleti e Vittorio Pica. Nel 1878 Ragusa Moleti dedica a Baudelaire la prima monografia pubblicata in italiano,¹⁶ e per primo ne traduce alcuni *Petits poèmes en prose*: su rivista, nel 1979; in volume l'anno successivo per la casa editrice David, di Ravenna; poi a Milano per Riccardo Sonzogno. Sonzogno stesso si dedicherà a Baudelaire, traducendo per la prima volta in italiano *I fiori del male*, ma in prosa.¹⁷

Come sottolinea Nutini, Ragusa Moleti filtra l'opera di Baudelaire attraverso categorie della tradizione italiana: si attiene al giudizio di Carducci (entusiasta estimatore prima, detrattore poi) e alla prefazione di Gautier all'edizione postuma dei *Fiori del male*; nonostante sia uno dei primi a interessarsi alla prosa baudelairiana, non ne considera la specificità di genere, e tende a normalizzarne o attenuarne il lessico. Per fare un solo esempio: «le promeneur solitaire et pensif» diventa, nella traduzione di Ragusa Moleti, «chi va solo e pensoso» (dove è evidente il richiamo a Petrarca).¹⁸ All'interno della monografia,

¹⁵ Cfr. soprattutto Nutini, *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco*, cit., pp. 29-86.

¹⁶ Girolamo RAGUSA MOLETI, *C. Baudelaire*: studio, Palermo, Gaudiano, 1878. Sulla traduzione di Baudelaire a fine secolo cfr. soprattutto Giuseppe BERNARDELLI, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, con un saggio di Davide VAGO, Milano, EDUCatt, 2015 [1972].

¹⁷ Charles BAUDELAIRE, *Piccoli poemetti in prosa*, trad. di Girolamo RAGUSA MOLETI, Ravenna, David, 1880; *Id., I Fiori del Male*, con la prefazione di Théophile GAUTIER e l'aggiunta di studi critici di SAINTE-BEUVE, Charles ASSELINEAU, Jules Barbey D'AUREVILLY, Emile DESCHAMPS, prima traduzione italiana in prosa di Riccardo SONZOGNO, Milano, Sonzogno, 1893.

¹⁸ Nutini, *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco*, p. 161.

inoltre, le citazioni da Baudelaire vengono tradotte in prosa indistintamente, sia se l'originale è in versi sia se è già in poesia. Ragusa Moletti contribuisce all'assimilazione dei «piccoli poemetti in prosa» o «poemucci in prosa», come vengono definiti in questo periodo,¹⁹ al genere italiano del bozzetto; anche le sue prime prove di prosa poetica, ispirate appunto a Baudelaire, *Miniature e filigrane* e *Memorie e acqueforti*, vengono assimilate a questo genere.

Vittorio Pica, invece, è il primo italiano a leggere Baudelaire a partire dalla sua scrittura in prosa, e non viceversa, come sottolinea Giusti.²⁰ Pica è fra i più importanti intellettuali di questo periodo, e contribuisce soprattutto al dibattito sul decadentismo francese, che in Italia viene commentato quasi in contemporanea. Fra il 1884 e il 1885 Pica diventa un punto di riferimento per la conoscenza e la diffusione dei poeti decadenti e simbolisti francesi in Italia, entra in contatto epistolare con Verlaine e frequenta il salotto parigino di Mallarmé: pubblicherà testi di entrambi, ancora inediti in Francia, su riviste italiane (ad esempio *L'Ecclesiastique* di Mallarmé sulla «Gazzetta letteraria», nel 1886). Successivamente scrive un importante saggio intitolato *Poemucci in prosa. Aloïsius Bertrand, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé*, che esce sul «Fanfulla della domenica» del 23 settembre 1888, e viene ripubblicato in Francia nei mesi successivi. Questo testo comprende sia una antologia di *poèmes en prose* francesi, a partire da Huysmans, sia un primo tentativo di definizione della scrittura poetica in prosa ormai diffusa in Francia. Pica coglie l'uso della prosa come se fosse poesia, dunque usa l'espressione «poemuccio in prosa» per abolire ogni possibile equivoco con la prosa poetica o lirica e collocare il genere dalla parte della prosa. Ne definisce i caratteri principali: brevità, chiusura del testo, autonomia e strutturazione in un complesso non alterabile. La poeticità, dunque, è trasferita da un piano metrico ad uno stilistico-retorico; il poemetto in prosa, a questa altezza, «vuole essere quel tipo di prosa che sfugga all'universale *reportage* e sia invece Letteratura».²¹

Alla fine degli anni Ottanta nel dibattito critico italiano verso libero e poemetto in prosa si trovano sullo stesso piano, in quanto entrambe deviazioni dalla norma tradizionale: la prosa breve viene discussa e pubblicata soprattutto sulle riviste, in particolare «Il Marzocco» e «Il fanfulla della domenica». Qui circolano nuove traduzioni dalla poesia in prosa francese²² e alcune scrittrici (Grazia Deledda, Maria Majocchi, Ida Finzi) pubblicano testi brevi fra poesia e prosa, ancora su suggestione baudelairiana.²³

Nel decennio successivo la letteratura francese viene usata per rileggere quel che sta succedendo in Italia: capita così, ad esempio, che il *poème en prose* di Baudelaire venga richiamato, pretestuosamente, per spiegare gli pseudoversi di Filippo Turati.²⁴ Nel complesso, però, l'uso della prosa all'interno di contesti poetici non raggiunge una autonomia estetica, neanche a livello teorico. Le riflessioni e i dibattiti di questo periodo raggiungono un altro traguardo: il verso libero mette in discussione l'idea che la poesia

¹⁹ Riguardo alla difficoltà di definire e tradurre il *poème en prose*, cfr. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, cit., pp. 13 e seguenti; cfr. anche Paolo GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero*, Milano, Marcos y Marcos, 1994, soprattutto pp. 287-288.

²⁰ Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, cit., p. 63.

²¹ *Ivi*, p. 78.

²² Cfr. al riguardo (oltre ai già citati Nutini e Giusti) soprattutto Pia FALCIOLA, *La littérature française dans la presse vériste italienne*, Parigi-Firenze, Didier-Sansoni, 1977.

²³ Anche Giovannetti parla dell'influenza di queste pubblicazioni di brevi prose liriche, a fine Ottocento, sulle riviste appena nominate: cfr. Paolo Giovannetti, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa*, in *Id.*, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizione italiana e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, pp. 37-38.

²⁴ Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, cit., p. 98-99.

coincida con il rispetto della metrica tradizionale. La vera poesia non può essere ostacolata da vincoli artificiali, perché deve seguire il flusso del pensiero.

1.3.2. *Canti del cuore*

Il primo scrittore italiano che rivendica di avere introdotto un tipo di scrittura poetica in prosa, segnalandone l'elemento di novità, è Tarchetti, che pubblica alcuni brani intitolati *Canti del cuore* sulla «Rivista minima» nel 1865. I brani sono introdotti da una pagina esplicativa dell'autore, della quale si riportano qui alcuni passi:

Questo genere speciale di letteratura (e vorrei dirlo poesia) è, per quanto io mi sappia, intentato in Italia, a meno che non si vogliano così classificare le molte e pregevoli canzoni popolari, di cui abbiamo alcune bellissime raccolte. Ma queste di cui io pubblico alcuni imperfettissimi saggi, non si aggirano che sopra un sentimento, sopra un pensiero; quelle àno invece la loro base in un fatto, non sono anzi talora che la nuda esposizione di un fatto; queste non riflettono che il grande quesito del destino umano, quello della vita morale e sociale; le une sono una pagina della più astrusa filosofia, le altre una epopea.

Io attinsi, fanciullo, questa forma dalla lettura de' grandi poeti popolari tedeschi, e dalle traduzioni italiane de' poemi giovanili di Byron e parvemi forma elettissima di poesia. Dove tu possa trovare la ragione del ritmo, dove l'origine della dolcissima melancholia che ne amana, tu nol sai; ma ti senti tutto nel cuore.

[...]

E tolga il cielo che io mi voglia erigere a maestro di una forma quasi nuova di ma credo che molti lo potrebbero in Italia e con frutto.²⁵

In questi paragrafi ci sono vari elementi di interesse per il nostro discorso. Innanzitutto, Tarchetti parla di un «genere speciale di letteratura», e ne rivendica la natura poetica. Non a caso Giovannetti considera Tarchetti «l'iniziatore italiano “moderno” (*ide est* post-settecentesco) del nostro genere»;²⁶ tuttavia aggiunge che «poco importa, almeno per il momento, che Tarchetti smentisca nella teoria e nei fatti questa presa di posizione [...]». La presa di posizione sarebbe smentita, in sostanza, dalla rivendicazione di un contenuto lirico. E qui veniamo al secondo spunto offerto da questa pagina: «dove tu possa trovare la ragione del ritmo [...], tu nol sai; ma ti senti tutto nel cuore». Giovannetti giudica questa frase in contraddizione con l'innovatività promessa da Tarchetti, in quanto considera la poesia in prosa una poesia mancata, ovvero una prosa nella quale si allude al verso (benché con lo scopo di metterlo in discussione) attraverso la sopravvivenza di elementi formali. La scansione visibile del ritmo o la presenza di versi regolari garantiscono la poeticità del testo; in questo modo la poesia in quanto lirica viene negata, ma ne sopravvive la distinzione formale. Se si assume una prospettiva del genere, è chiaro che la definizione di Tarchetti di «ritmo del cuore» appare una contraddizione.

Nutini e Giusti, invece, danno più rilievo a Tarchetti: in Italia come in Francia, la poesia in prosa nasce come forma fluida, nel senso di non codificata e dunque plasmabile, in grado di avvalorare l'autenticità del contenuto del testo. Il riferimento al ritmo del cuore, dunque, rafforza l'ipotesi per cui la poesia in prosa nasce parallelamente alla specializzazione della poesia in senso lirico, che si verifica appunto in età romantica, e al suo consolidamento nel corso del diciannovesimo secolo: parallelamente, infatti, si indebolisce l'importanza della codificazione formale. Alla fine di questo lungo processo i

²⁵ Iginio Ugo TARCHETTI, *Tutte le opere*, a cura di Enrico GHIDETTI, Bologna, Cappelli, 1967, pp. 431-432.

²⁶ Giovannetti, *Al ritmo dell'ossimoro*, cit., p. 29.

cambiamenti saranno macroscopici, e riguarderanno il concetto di poetico in letteratura, in arte, e infine nel discorso comune. Nel 1887 una recensione ai *Semiritmi* di Capuana, firmata da Raffaele Barbiera, poteva ancora mettere sullo stesso piano gli pseudoversi e la prosa poetica, tracciando un filo conduttore proprio tra la prosa di Tarchetti ispirata da Byron e gli esperimenti versificati di Capuana: per Barbiera il rispetto del codice metrico è ancora il demarcatore del genere poesia (è prosa, dunque, ciò che viola la norma dell'endecasillabo).

Due decenni più tardi, come vedremo, ciò sarà impensabile. *Un ragazzo* di Jahier, ad esempio, esce per le Edizioni della Voce, dunque in una collana di poesia fra le più prestigiose in Italia negli anni Dieci. Eppure, al suo interno, i versi regolari sono una minoranza. Un secolo più tardi, il vincolo metrico sarà così ridimensionato, all'interno dell'idea comune di poesia, da mutare quello di prosa, intesa come suo opposto: è prosa ciò che non rispetta il contenuto lirico ormai caratterizzante la poesia.²⁷

Infine, sono importanti i due riferimenti letterari fatti da Tarchetti: alle raccolte di grandi canzoni popolari, alle letture dei grandi poemi popolari tedeschi, e alle traduzioni di Byron.

L'ultimo riferimento è stato approfondito proprio da Nutini, che confronta in modo accurato i *Canti del cuore* e le *Opere* di George Byron, nella versione tradotta da Carlo Rusconi e uscita nel 1859 (Torino, Unione tipografico-editrice). Sia alcuni motivi di ispirazione (la giovinezza, stato di sensibilità e abbattimento) e occasioni delle poesie (l'amore per la donna e la successiva delusione, l'ispirazione, la pulsione di morte, l'amicizia come unico rifugio ecc), sia caratteristiche della struttura (ad esempio l'organizzazione dei paragrafi come se fossero strofe, spesso concatenate; o anche la presenza di figure di ripetizione, che determinano il ritmo) avvicinano le due opere in modo evidente.²⁸ È molto probabile, dunque, che Tarchetti abbia preso a modello la traduzione di Byron fatta da Rusconi. Quanto ai poemi tedeschi, Nutini non approfondisce quali possano essere le traduzioni alle quali Tarchetti allude; ma è probabile che fossero in prosa. Poiché sappiamo che queste circolavano già dal Settecento, e che erano state prese a modello anche da Bertola e Pindemonte (almeno per Gessner), è lecito supporre che Tarchetti fosse entrato in contatto con queste opere. Questo confermerebbe l'importanza delle prime traduzioni in prosa in Italia, per quanto poco numerose.

1.3.3. Poesia e prosa nella riflessione di Leopardi

Per capire quali conseguenze ci sono per la poesia in prosa, prendiamo il caso del più importante poeta ottocentesco italiano, cioè Giacomo Leopardi. In una lettera al padre del 1830, Leopardi scrive che:

Dio sa quanto le son grato de'suoi avvertimenti circa il mio libro. Io le giuro che l'intenzione mia fu di far *poesia in prosa*, come s'usa oggi; e però seguire ora una mitologia ed ora un'altra, ad arbitrio; come si fa in versi, senza essere perciò creduti pagani, maomettani, buddisti ec.²⁹

La lettera a Monaldo viene citata molto spesso, come prova della modernità della riflessione di Leopardi sui generi letterari. Cosa intende Leopardi con «poesia in prosa», in

²⁷ È in questo senso che si parla di «poesia verso la prosa», a partire dalle riflessioni di Montale nel secondo dopoguerra. In tempi più recenti, cfr. soprattutto Alfonso BERARDINELLI, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

²⁸ Cfr. Nutini, *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco*, cit., pp. 5-11. Cfr. al riguardo anche Simone GIUSTI, *La prosa organizzata in poesia. Tra Tarchetti e Baudelaire*, «Moderna», 2, II, 2000, pp. 45-57.

²⁹ Giacomo LEOPARDI, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di Rolando DAMIANO, Milano, Mondadori, 2006, p. 918.

questo caso? È possibile che si riferisca alla moda del *poème en prose* francese,³⁰ nonostante le opere con cui si è davvero diffusa la prosa poetica francese non siano ancora uscite (il *Gaspard de la nuit* di Bertrand è del 1841, *Le spleen de Paris* di Baudelaire arriverà quasi vent'anni dopo). Ciò che importa, per il momento, è che il «libro» in questione sono le *Operette morali*, primo esempio di prosa italiana nella quale è presente anche uno spirito lirico, che influenzerà alcuni autori di prosa d'arte italiana del primo Novecento, come Vincenzo Cardarelli, Emilio Cecchi, Riccardo Bacchelli. La stessa lettera, infatti, viene citata da Enrico Falqui nell'introduzione a *Capitoli*, la sua antologia della prosa d'arte italiana.³¹

Per Leopardi, d'altronde, la poesia non è vincolata all'uso del verso:

Forza dell'assuefazione all'idea della convenienza. L'uso ha introdotto che il poeta scriva in verso. Ciò non è della sostanza né della poesia, né del suo linguaggio e modo di esprimere le cose. Vero è che questo linguaggio e modo, e le cose che il poeta dice, essendo al tutto divise dalle ordinarie, è molto conveniente e giova moltissimo all'effetto, che'gli impieghi un ritmo ec. diviso dal volgare e comune con cui si esprimono le cose alla maniera ch'elle sono, e che si sogliono considerare nella vita. Lascio poi l'utilità dell'armonia ec. Ma in sostanza, e per se stessa, la poesia non è legata al verso. E pure fuor del verso, gli ardimenti, le metafore, le immagini, i concetti, tutto bisogna che prenda un carattere più piano, se si vuole sfuggire il disgusto dell'affettazione, e il senso della sconvenienza di ciò che si chiama troppo poetico per la prosa, benché il poetico, in tutta l'estensione del termine, non includa punto l'idea né la necessità del verso, né di veruna melodia.³²

La poesia non viene identificata con la versificazione regolare, ma piuttosto con «un modo di esprimere le cose»; forse è in questo senso che Leopardi può parlare di «poesia in prosa» a proposito delle *Operette morali*. Siamo nel periodo – il Romanticismo – in cui il genere poetico si sta specializzando nella lirica.

L'idea contemporanea di poesia come componimento breve e versificato, a carattere principalmente autobiografico, si diffonde in modo graduale a partire dalla metà del Settecento, prima nella trattatistica, poi nella discussione critica e nelle menti degli scrittori, infine nel senso comune. Questa progressiva trasformazione del campo letterario e le sue conseguenze per la poesia sono state descritte in modo dettagliato da Giuseppe Bernardelli in *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario* e da Guido Mazzoni in *Sulla poesia moderna*.³³ Alla fine, sostiene Mazzoni, la prosa diventa il medium naturale del racconto, mentre la versificazione viene percepita come un linguaggio straniato rispetto a quello della comunicazione ordinaria, che pone l'accento sulla soggettività di chi prende la parola.

Ora, uno dei presupposti di questa tesi, quello che giustifica l'arco temporale considerato, è che la poesia in prosa contemporanea, nelle sue molte famiglie e varianti, sia nata proprio in seguito a questa rivoluzione dei generi. Lo stesso accade in Francia, d'altronde. Nella prima e più ampia ricostruzione storica del *poème en prose*, quella di Suzanne Bernard del 1959,³⁴ una delle premesse è che la nascita di questo genere sia

³⁰ Questa è l'interpretazione data da Gubert, ad esempio: cfr. *Un mondo di cartone*, cit., p. 48.

³¹ Enrico FALQUI, *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento. Antologia*, a cura di, Milano, Mursia, 1964 [1938]. La prosa delle *Operette morali* viene considerata da Falqui uno dei modelli della prosa d'arte «per quel suo essere "marmorea" e insieme lieve aerea sorridente anziché misteriosa e bruciante» (p. 8).

³² Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, in *Id., Tutte le opere*, a cura di Francesco FLORA, Milano, Mondadori, 1937, vol. I, p. 1097.

³³ Giuseppe BERNARDELLI, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Vita e Pensiero, Milano, 2002 (cfr. soprattutto pp. 27-123); Guido MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005 (cfr. soprattutto pp. 43-83).

³⁴ Fra gli studi complessivi sulla poesia in prosa francese, oltre a quello di Bernard, segnaliamo almeno Jechova et al., *La poésie en prose des Lumières au Romantisme (1760- 1820)*, cit.; Munia, *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, cit.; Michel SANDRAS, *Lire le poème en prose*, Paris,

contemporanea a quella del verso libero nella poesia in versi, e che i due fenomeni si siano sviluppati in parallelo nei centocinquanta anni successivi. Anche per la poesia italiana questa costituirà una premessa, per quanto con una cronologia diversa.

Leopardi, in fondo, separa ancora in modo netto poesia e prosa, perché quando va a capo non segue soltanto l'andamento del pensiero, ma anche precise le regole di strutture metriche. Nella poesia post-romantica, invece, tradurre in versi un modo personale di vedere il mondo diventa più importante che rispettare le convenzioni formali della tradizione: Govoni, Corazzini, Gozzano, Campana, Sbarbaro, Rebora daranno il via al Novecento poetico italiano nelle forme del verso libero. Nella stessa fase in cui viene meno la barriera della poesia come istituzione formale caratterizzata dal rispetto dell'isosillabismo, della rima e dell'isoritmia, cade anche quella della segmentazione verbale. Non a caso, alcuni di questi autori scrivono anche prose: le raccolgono in libri autonomi e separati da quelli di versi, come fanno Sbarbaro e Soffici; oppure le accostano alle poesie in versi all'interno di uno stesso libro: è quanto fanno Campana o Jahier, come vedremo nei prossimi due capitoli.

Nella critica letteraria di inizio Novecento, la poesia in prosa trova spazio sullo stesso piano di quella in versi. Non a caso, infatti, la prima fra le antologie d'autore del Novecento, i *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi (Vallecchi, 1920), contiene versi e prose. A partire da Cardarelli, con il tramonto dell'esperienza della «Voce», la scrittura breve di tipo non narrativo (in versi e in prosa) diventa sempre più letteraria, ricca di preziosismi retorici e ritmici: è il momento d'oro della prosa d'arte, che troverà spazio soprattutto su un'altra rivista, «La Ronda».

1.4. IL NOVECENTO

1.4.1. Dalla «Ronda» a Montale

E coloro che obbietano all'origine mezzo culturale e intellettualistica, o vogliam dire a una sorta di condizione bastarda della forma del «saggio», mostrano di non intendere affatto questa forma nella sua natura intrinseca; e tanto varrebbe che la dichiarassero arbitraria, illegittima e inammissibile del tutto. Pertanto, la restituzione del motivo o pretesto intellettuale in immediatezza di emozione, o a dirla col Leopardi, della ragione in natura, avviene sempre con un che di lirico e sorprendente, ch'è caratteristico alla «specie» del saggio nell'espressione più alta.

[...]

Frattanto, negli stessi anni del Lamb e del De Quincey, il Leopardi meditava e componeva le *Operette*, consegnando le proprie riflessioni estetiche nello *Zibaldone*. Dove notava che la bella prosa bisogna, sì, che abbia sempre qualche cosa del poetico («non già qualche cosa in particolare, ma una mezza tinta generale», «un non so che d'indefinito»; com'era infatti presso greci e latini); ma prescrivendo al medesimo tempo che il linguaggio, lo stile di questa prosa bella, restasse separatissimo da quello della poesia. Soltanto, o soprattutto, per lo snervarsi e il decadere della moderna poesia, continuava il Leopardi, s'è prodotto che, al confronto, la prosa moderna apparisce più ambigualmente rassomigliante ad essa e vicina.³⁵

Dunod, 1995; Yves VADE, *Les poème en prose et ses territoires*, Parigi, Belin, 1996, Altri verranno citati nei capitoli successivi.

³⁵ Emilio CECCHI, «Saggio» e «Prosa d'arte», in *Saggi e viaggi*, a cura di Margherita GHILARDI, Mondadori, Milano, 1997, pp. 321-336. L'articolo, originariamente pubblicato in due puntate, risale al 1949.

I due paragrafi citati fanno parte del saggio che Emilio Cecchi dedica alla prosa d'arte nel 1949, ovvero quando il periodo di maggior diffusione di questo tipo di scrittura è ormai terminato. Cecchi ne ricostruisce la genealogia, facendo riferimento agli *Essais* di Montaigne e alla saggistica inglese del Settecento. La prosa d'arte e il saggio, entrambi opposti alla scrittura narrativa (soprattutto al romanzo), vengono quindi distinti: «*Grosso modo* potrebbe dirsi che la prosa poetica offre la soluzione romantica d'un problema di espressione letteraria, che nel saggio, con le sue premesse intellettualistiche francamente esibite, ha la sua impostazione e soluzione classica». ³⁶ Tuttavia entrambi i tipi di scrittura restituiscono «il motivo o pretesto intellettuale in immediatezza di emozione». ³⁷ Cecchi, di conseguenza, mette in secondo piano le altre forme di prosa poetica, ovvero quelle riconducibili al bozzetto e quelle in cui prevale l'intento morale.

L'altro dato significativo dell'articolo del 1949 è il riferimento a Leopardi, che viene considerato archetipo sia del saggio sia della prosa d'arte in Italia. Nell'introduzione alla propria antologia sulla prosa d'arte, Falqui ripercorre più o meno la stessa genealogia di Cecchi, e a sua volta cita le *Operette morali*. Ciò non stupisce: la «Ronda», negli anni Venti, ha contribuito molto alla diffusione dell'opera in prosa di Leopardi, in contrasto con la vulgata critica di origine crociana, secondo la quale andava studiata soltanto la sua opera in versi. ³⁸ I principali fautori di questa riscoperta sono Bacchelli e Cardarelli, il quale nel 1921 compie una scelta coraggiosa: in un numero triplo della rivista (Marzo-Aprile-Maggio) pubblica la prima antologia dello *Zibaldone*, ancora molto poco conosciuto in Italia. ³⁹ Va notato, tuttavia, che la riscoperta e la valorizzazione di Leopardi prosatore e saggista da parte dei rondisti avviene attraverso la mediazione di Nietzsche, almeno in un primo momento. Questo comporta alcuni fraintendimenti, come notato dagli studi più accorti. ⁴⁰

La ricostruzione di Falqui, d'altronde, viene accolta da molte polemiche. Si tratta della prima sistematizzazione della prosa d'arte, che però appare ormai fuori tempo. Sia *Capitoli* sia altre antologie coeve (ad esempio *Scrittori italiani dal Carducci al D'Annunzio*, curata da Pancrazi per Laterza nel 1937; oppure *Narratori italiani d'oggi*, curata per Vallecchi da Angioletti e Antonini nel 1939) rappresentano una retroguardia classicista, se confrontate con la scrittura in prosa degli stessi anni. Nella seconda parte degli anni Trenta e durante tutti gli anni Quaranta, infatti, molti poeti – da Gatto a Montale, da Saba a Pavese – scrivono in prosa, spesso scegliendo il genere del racconto o, più in generale, la narrativa. In questo periodo la prosa «si disegna come lo strumento, ambiguo e di difficile controllo, per ricondurre la poesia ad una verità tradita e correggerne la perdita di valore» ⁴¹ dopo la stagione ermetica.

Nei cinquant'anni successivi la poesia in prosa non viene considerata all'interno delle ricostruzioni letterarie, e scompare dalle antologie di poesia. Eppure, si continua a scriverne. Quando Montale scrive a Cecchi per spiegare il senso e l'origine delle due prose

³⁶ *Ivi*, p. 351.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cfr. Giuseppe LANGELLA, *Le favole della «Ronda»*, Roma, Bulzoni, 1998 (soprattutto pp. 109-129); Novella BELLUCCI e Andrea CORTELLESA, *«Quel libro senza uguali»*. *Le Operette morali e il Novecento italiano*, a cura di, Roma, Bulzoni, 2000.

³⁹ *Il testamento letterario di Giacomo Leopardi. Pensieri dello Zibaldone scelti, annotati e ordinati in vi capitoli da La Ronda*, «La Ronda», 1921, anno III, numeri 3-4-5. La selezione antologica è preceduta da un *Prologo* firmato da Cardarelli. Un'altra antologia dell'opera leopardiana, comprendente sia i *Canti* sia le *Operette morali*, sarà pubblicata da Bacchelli (che scriverà svariati saggi critici su Leopardi).

⁴⁰ Cfr. soprattutto Langella, *Le favole della «Ronda»*, cit.

⁴¹ Stefano GIOVANNUZZI, *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, p. 23.

composte nel 1943 che confluiranno nella *Bufera e altro*,⁴² fa un riferimento esplicito alla lettera di Baudelaire a Arsène Houssaye, che ora fa da prefazione allo *Spleen de Paris*. Baudelaire vi spiega di avere cercato qualcosa di nuovo, che fosse adatto a esprimere la modernità della vita urbana, e di essere stato attratto dall'idea di una prosa musicale, tuttavia priva di rima e ritmo («le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime»);⁴³ ne sono derivati i *petits poèmes en prose*, pubblicati su rivista e poi raccolti postumi. Questa lettera e l'opera che ora include quelle prose, lo *Spleen de Paris*, per molti aspetti rappresentano l'inizio della poesia in prosa moderna.

1.4.2. Poesia e prosa nel secondo Novecento

Baudelaire e Leopardi sono i due nomi che ricorrono più spesso nella discussione sulla poesia in prosa italiana fino agli anni Settanta, nonostante non siano gli unici modelli. Ancora Baudelaire è all'origine della scrittura in prosa in autori postmontaliani, come Giorgio Caproni e Attilio Bertolucci, che tradurranno in prosa *Les fleurs du mal*.⁴⁴ Contemporaneamente, poeti che hanno esordito e che scriveranno la maggior parte della propria opera in versi sperimentano il poemetto (soprattutto gli autori vicini alla rivista «Officina»), che cerca di coniugare contenuti e intenti prosastici con la forma poetica, paradossalmente enfatizzando la segmentazione verbale.

Nei due decenni centrali per la sperimentazione poetica in Italia (la traduzione di Caproni è degli anni Sessanta, anche se è stata pubblicata solo qualche anno fa; quella di Bertolucci è del 1974) non si parla più esplicitamente di poesia in prosa. Tuttavia in alcune collane italiane non destinate alla poesia compaiono libri di prosa non narrativa, che in alcuni casi sembrano sconfinare nel genere poetico: ad esempio la collana «La ricerca letteraria» di Einaudi, fondata nel 1965 e chiusa nel 1984 e quella intitolata «Materiali» di Feltrinelli, che va avanti dal 1964 al 1982. Negli stessi anni vengono pubblicati anche i *Sillabari* di Goffredo Parise, (che usciranno in due momenti: nel 1972, sempre presso Einaudi, e nel 1982, per Mondadori) e *Centuria* di Giorgio Manganelli (Rizzoli, 1979). Altri autori pubblicano libri in cui prosa e poesia si alternano in modo insolito: è quanto fanno Fortini (con *Questo muro* e, soprattutto, con *L'ospite ingrato*) e, in altro modo, Pasolini.

Già a questo punto, cioè all'altezza degli anni Settanta, le prose poetiche in Italia non hanno più molto a che fare con i modelli di Baudelaire e Rimbaud, né con quelle italiane di inizio Novecento, e ancora meno con la prosa d'arte. Se ne allontanano ancora di più le prime opere di Giampiero Neri (*L'aspetto occidentale del vestito*, Guanda, 1976) e di Cosimo Ortista (*Il bagno degli occhi*, Guanda, 1980), che continueranno a scrivere sia in prosa sia in versi. Nel 1992 esce *Esercizi di tiptologia* (Einaudi) di Valerio Magrelli. Magrelli appartiene alla generazione dei nati negli anni Cinquanta; pur avendo esordito solo dieci anni prima, nel 1992 è un poeta già abbastanza affermato, anche se ancora difficile da classificare per la critica letteraria. Con *Esercizi di tiptologia* nella sua opera compare anche la prosa, inizialmente alternata alla poesia; dieci anni più tardi, sempre in una collana di poesia, pubblicherà solo prose (*Nel condominio di carne*, Einaudi, 2003). Altri poeti della stessa

⁴² Si tratta di *Dov'era il tennis...* e *Visita a Fadin*, poste al centro della *Bufera*, tra le poesie di *Finisterre* e i nuovi testi: cfr. al riguardo Stefano GIOVANNUZZI, *Meccanica della distruzione della poesia*: Farfalla di Dinard di Montale, in *Tempo di raccontare*, cit., pp. 174-211: pp. 174-177.

⁴³ Charles BAUDELAIRE, *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, in *Id. Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude PICHOS, Parigi, Gallimard, 1975, vol. I, p. 275.

⁴⁴ Cfr. al riguardo Andrea AFRIBO, *Caproni traduttore dei "Fiori del male"*, «Studi linguistici italiani», XXXV, II, 2009, pp. 207-224. Luca PIETROMARCHI, *Caproni traduttore di Baudelaire*, in Elisa BRICCO, *Caproni poeta europeo*, a cura di, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2014, pp. 109-118.

generazione di Magrelli stanno percorrendo una strada simile, alternando poesia e prosa in libri pubblicati in collane di poesia; svariati poeti più giovani lo faranno nei quindici anni successivi, intraprendendo percorsi molto diversi. Il numero dei libri di poesia in prosa pubblicati negli ultimi dieci anni è significativamente più alto rispetto a quello del decennio precedente (cfr. *Infra*, cap. 5).

Questi libri, tuttavia, sembrano avere perso ogni contatto con la poesia in prosa di un secolo fa; e sono diversissimi anche fra loro. Se il tipico incolonnamento del verso viene meno, ad esempio, ciò non accade sempre per altri demarcatori formali del genere poesia: in alcuni testi è facile scovare rime (è il caso di *Rimi* di Gabriele Frasca, Einaudi, 2013); in altri si trovano endecasillabi o altri versi tradizionali (come in *Ritorno a Planaval* di Stefano Dal Bianco, Mondadori, 2001); infine, ci sono libri o brani di poesia in prosa in cui il punto di vista è quello di un soggetto apparentemente lirico, per quanto non in modo tradizionale (ancora in *Ritorno a Planaval*, nonché in *Umana gloria* di Mario Benedetti, Mondadori, 2004).

1.5. LA POESIA IN PROSA CONTEMPORANEA

1.5.1. Il ventunesimo secolo

La presenza di questi aspetti può stupire i lettori medi di poesia contemporanea, soprattutto quelli che arrivano alla poesia in prosa attraverso blog e riviste online, cioè il mezzo più diffuso per raggiungere testi di poeti viventi. La parte più visibile della poesia in prosa di questi anni, infatti, è di tutt'altro tipo. Ma andiamo con ordine, e cerchiamo di spiegare perché. Se proviamo a digitare «poesia in prosa» su Google vengono fuori, nelle prime dieci posizioni: un articolo sul sito della Treccani, intitolato *Poesia in prosa, prosa in prosa*, firmato da Paolo Zublena; una pagina di Wikipedia dedicata alla prosa; svariati siti per insegnanti e studenti, nei quali si spiega come trasformare una poesia in una prosa; un saggio breve di Andrea Inglese, pubblicato sul blog Nazione Indiana, intitolato *Poesia in prosa e arti poetiche. Una ricognizione in terra di Francia (1)*; un reindirizzamento al tag «poesia in prosa» sulla rivista «Le parole e le cose», dove viene usato per undici articoli.

Di queste dieci sedi, alcune sono di tipo divulgativo (la pagina di Wikipedia e i siti scolastici), e in realtà non riguardano la poesia in prosa;⁴⁵ le altre sono più interessanti, perché hanno una caratteristica in comune: si tratta di articoli che più o meno esplicitamente indicano un modello unico di poesia in prosa contemporanea, e ne segnalano l'elemento di novità rispetto al genere poetico. L'alterità viene indicata in modo ancora più esplicito nell'articolo di Zublena, nonostante la sede (pagina online della Treccani) sia apparentemente meno militante e più istituzionale. Zublena parla di «prosa in prosa», termine che in Italia viene utilizzato da quando sei autori hanno riunito una selezione di propri testi in un'antologia del 2009 intitolata, per l'appunto, *Prosa in prosa*⁴⁶. Questa espressione, come vedremo meglio nei capitoli conclusivi della prima parte di

⁴⁵ La definizione data dalla pagina di Wikipedia riguarda soltanto una delle parole coinvolte (la prosa): non esiste una pagina di Wikipedia dedicata alla poesia in prosa in italiano, mentre esistono le corrispondenti in francese (https://fr.wikipedia.org/wiki/Po%C3%A8me_en_prose), in inglese (https://en.wikipedia.org/wiki/Prose_poetry) e in spagnolo (https://es.wikipedia.org/wiki/Poema_en_prosa e https://es.wikipedia.org/wiki/Prosa_po%C3%A9tica).

⁴⁶ Gherardo BORTOLOTTI, Alessandro BROGGI, Andrea INGLESE, Andrea RAOS, Michele ZAFFARANO, *Prosa in prosa*, con *Introduzione* di Paolo GIOVANNETTI e *Note di lettura* di Antonio LORETO, Firenze, Le Lettere, 2009.

questa tesi, ricalca il termine «prose en prose» coniato da Jean-Marie Gleize, uno dei principali autori di poesia in prosa francese degli ultimi anni. Per il momento possiamo dire che la prosa in prosa prevede la rinuncia non solo all'uso del verso, ma a qualsiasi altro marcatore di letteralità. Scompare l'io, scompaiono l'allusività e la soggettività dei testi, scompaiono gli artifici formali tradizionali. Uno dei punti di riferimento ideali è la scrittura di Francis Ponge: studiato e commentato anche dallo stesso Gleize. Ponge è stato tradotto in Italia solo nel 1979 (*Il partito preso delle cose*, a cura di Jaqueline Risset, Einaudi); la diffusione della sua opera è un fatto recente, al quale ha contribuito l'attività divulgativa di blog come «Nazione Indiana» e GAMMM.⁴⁷

Così come *Le parti pris des choses* (1942) si proponeva di rappresentare gli oggetti che compongono la realtà fisica nel modo più fedele possibile, senza filtrarli attraverso la soggettività dell'autore, la prosa in prosa si propone di utilizzare soltanto il discorso ordinario, la lingua parlata (e, dunque, la prosa) per descrivere il mondo contemporaneo. Il risultato deve essere una scrittura priva di quegli artifici semantici o retorici che nel Novecento hanno reso la poesia un linguaggio cristallizzato, ormai considerato inutilizzabile. Molti autori riconducibili a questo gruppo sono stati influenzati dal *New Sentence* e dalla *Language poetry* americana in generale, e ne hanno importato tecniche come il *cut up* e il montaggio (già note, per altro, alla Neoavanguardia italiana), che implicano una partecipazione del lettore alla costruzione del senso del testo. Sulle caratteristiche puntuali e sui modelli di questi autori ci soffermeremo nei capitoli a seguire. Per il momento, limitiamoci a una osservazione: l'immagine comune della poesia in prosa oggi, cioè quella appena descritta in modo sommario, rispecchia una fase del campo letterario in cui una avanguardia cerca di ottenere una canonizzazione e, al tempo stesso, di mantenere la propria alterità in quanto avanguardia.

1.5.2. La prosa in prosa

Continuiamo a usare, per comodità, l'immagine finzionale di un lettore mediamente colto, con un bagaglio di conoscenza della poesia scolastico. Supponiamo che voglia informarsi meglio sulla poesia che si scrive a metà degli anni Dieci del ventunesimo secolo, e che abbia sentito parlare per caso di poesia in prosa. Se ricorrerà alle riviste cartacee, forse per una reminiscenza del ruolo delle riviste letterarie nel Novecento, si troverà davanti soprattutto poesia lirica, e raramente in prosa. Partendo da una ricerca online, invece, arriverà facilmente ai blog nei quali si è discusso di poesia e di poesia in prosa negli ultimi anni: GAMMM, «slowforward», «Nazione Indiana», «Le parole e le cose». Poniamo che arrivi proprio all'articolo di Andrea Inglese già citato, dal momento che compare fra i primi nelle ricerche fatte con Google. Leggerà che, secondo Inglese:

⁴⁷ Cfr. ad esempio Andrea INGLESSE, *L'anomalia Ponge*, «Nazione Indiana», 27 novembre 2012, <http://www.nazioneindiana.com/2012/11/27/lanomalia-ponge/>; *Id.*, *Poesia in prosa e arti poetiche. Una ricognizione in terra di Francia (2)*, «Nazione Indiana», 6 aprile 2010; Jean-Marie GLEIZE, *Per una poesia critica. Jean Marie Gleize. 2013 (da Introduzione a Francis Ponge, Nioque de l'avant-printemps, ovvero Cognizione del periodo che annuncia la primavera, traduzione e cura di Michele ZAFFARANO, Benway Series, Tiellesi, Colorno 2013)*, «GAMMM», 18 settembre 2014, <http://gammm.org/index.php/2014/09/18/per-una-poesia-critica-jean-marie-gleize-2013/>; *Id.*, da *comment une figue de parole et pourquoi*. Francis Ponge 1977. I traduzione di Michele ZAFFARANO, 25 febbraio 2010, <http://gammm.org/index.php/2010/02/25/da-comment-une-figue-de-parole-et-pourquoi-francis-ponge-1977-i/>.

Fenomeni quali il neometricismo o la poesia “narrativa” si sono affermati proprio in reazione a tale banalizzazione del paradigma lirico, e per questo hanno maggiormente riscosso l’interesse dei critici negli ultimi vent’anni. Per ciò che riguarda la poesia in prosa, la questione è più ambigua. Innanzitutto, il fenomeno è più marginale e continua a ispirare una notevole diffidenza in molti addetti ai lavori (persiste il sentimento, anche se lieve, di un’aberrazione). E poi la poesia in prosa, nelle sue manifestazioni a mio parere più interessanti, non presenta quegli attributi che suscitano maggiore benevolenza presso i critici. Il neometricista consapevole, infatti, seppure non possieda più *chances* di un versoliberista lirico di allettare il pubblico e di eludere il rischio di apparire noioso, è in grado però di esibire tecniche raffinate, competenze specifiche, una indubitabile professionalità che rinfocola lo spirito di corpo e il suo carattere elitario.⁴⁸

Se ne deduce che la poesia in prosa avrebbe riscosso scarso interesse critico perché «non presenta quegli attributi che suscitano maggiore benevolenza verso i critici»; il periodo successivo induce a credere che Inglese si riferisca ai caratteri formali della poesia: il verso, la rima, le figure retoriche, ecc. Proprio la scrittura che si smarca da questi fenomeni è indicata come quella più interessante di questi anni; quindi viene lamentata l’indifferenza o, in alcuni casi (Berardinelli), l’ostilità della critica letteraria alla poesia in prosa e vengono identificati alcuni antecedenti illustri della nuova scrittura, tutti francesi, fra i quali spicca il nome di Ponge. Andando oltre, e avventurandosi fra i commenti, il lettore troverà anche un altro nome chiave, quello di Gleize, al quale viene associato il termine «post-poesia»; dopodiché conoscerà l’opinione di altri scrittori con posizioni affini a quella di Inglese: Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale. Pur trovando sfumature fra le loro posizioni, ne trarrà una conclusione: per gli autori che la praticano, la poesia in prosa ha contribuito a ridefinire i rapporti fra i generi letterari e il concetto stesso di letterarietà, inserendosi in un fenomeno estetico di più ampio respiro, che riguarda tutta l’arte e la letteratura occidentale (ma vengono citate soprattutto quella americana e quella francese). I fenomeni più vistosi di questo cambiamento sembrano essere la rinuncia a una separazione fra lingua poetica e lingua comune, la commistione e l’ibridazione fra i generi e il riuso di qualsiasi materiale linguistico, purché decontestualizzato e mostrato sotto una luce inedita. Le scritture che si servono di queste tecniche sarebbero in grado di dare forma estetica a una mutazione culturale avvenuta nel secondo Novecento, che ha cambiato irrimediabilmente la comunicazione e la percezione di sé, oltre che il sistema delle arti. Vengono citate fonti filosofiche che hanno interpretato questo stesso cambiamento, con le quali viene implicitamente istituito un parallelo.

Se si è citato questo articolo, è perché ci sembra utile come campione: se ne evince l’atteggiamento di una parte degli autori contemporanei di poesia in prosa, che possiamo considerare simile a quello che storicamente – cioè almeno a partire da quando il campo letterario ha raggiunto l’assetto attuale di autonomia –⁴⁹ è stato delle avanguardie. Una conseguenza di quanto appena descritto, per chiunque voglia ricostruire la poesia in prosa italiana a partire dalle pubblicazioni e dagli articoli critici più recenti, è un difetto di prospettiva. In altre parole, se oggi è molto diffusa l’opinione che la prosa non narrativa sia, di per sé, più innovativa di quella che si dichiara poetica o della poesia in versi, è perché in questa fase alcuni degli autori che praticano il primo tipo di scrittura ambiscono a una posizione egemonica nel campo letterario, e la costruiscono attraverso una

⁴⁸ Andrea INGLESE, *Poesia in prosa e arti poetiche. Una ricognizione in terra di Francia (1)*, «Nazione Indiana», 31 marzo 2010, <https://www.nazioneindiana.com/2010/03/31/poesia-in-prosa-e-arti-poetiche-una-ricognizione-in-terra-di-francia/>.

⁴⁹ Mi riferisco alla definizione di autonomia dell’arte e del campo letterario data da Pierre Bourdieu: cfr. Pierre BOURDIEU, *Le regole dell’arte*, trad. di Anna BOSCHETTI e Emanuele BOTTARO, introduzione di Anna Boschetti, Milano, Il Saggiatore, 2013 (soprattutto pp. 103-173).

autorappresentazione molto visibile (anche perché sfrutta i mezzi attualmente più efficaci, cioè quelli digitali).

Allo stesso tempo, inizia a essere percepibile una «usura dell'effetto di rottura»:⁵⁰ nel momento in cui le categorie estetiche introdotte e propugnate da questi autori raggiungono una dimensione più ampia, il loro effetto di svelamento e di debanalizzazione iniziale viene meno, fino a diventare esso stesso scontato, dunque banale. Ma ormai si è creato un pubblico, per quanto ristretto, le cui attese sono state plasmate e modificate. Poiché questo pubblico consiste per la maggior parte di poeti stessi, una conseguenza ulteriore di questo processo consiste nell'epigonismo e nella moda della poesia in prosa anche presso autori giovanissimi. L'effetto di rottura e la creazione di un pubblico, infine, non sono soltanto il risultato di una politica culturale dei poeti interessati, bensì anche della conquista di una storicizzazione critica.

1. 6. LA POESIA IN PROSA NELLA CRITICA LETTERARIA ITALIANA

1.6.1. Breve rassegna critica

Nell'introduzione a una delle poche antologie di poesia in prosa internazionale (ma non plurilingue), risalente agli anni Settanta, Michael Benedikt, prefatore e curatore, descrive la crisi della poesia americana dopo il modernismo e le esperienze determinanti di T.S. Eliot, Ezra Pound e Wallace Stevens; quindi ricostruisce la nascita della poesia in prosa, alla fine degli anni Sessanta. Segue questa considerazione:

It is probably from this starting point that many poets of the later 1960s' and of the 1970s' began to explore the prose poem. In view of this, it is interesting, but not at all surprising, that most of the writers and critics who continue to regard the prose poem as a "fashion" have also generally resisted other developments in poetry appearing in the past fifteen years. With such a definition of "fashion" [...] modern poetry itself [...] might have finished with Alexander Pope.⁵¹

Per quanto il contesto sia molto diverso, questo discorso potrebbe essere applicato anche all'atteggiamento della critica letteraria italiana verso la poesia in prosa nell'ultimo secolo, e soprattutto nell'ultimo decennio. Come si è già detto, infatti, la poesia in prosa è stata molto poco studiata in Italia, e raramente è confluita nelle storicizzazioni che contribuiscono a formare un canone. Per quanto riguarda ciò che accade fra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento, gli studi più importanti (che, in parte, abbiamo già citato) sono: *L'instaurazione del poemetto in prosa* di Simone Giusti; *Vita e morte del frammento in Italia* e *Dal frammento alla prosa d'arte, con alcuni sondaggi sulla prosa dei poeti di*

⁵⁰ Cfr. *Ini*, p. 332: «L'azione sovversiva dell'avanguardia, che scredita le convenzioni in vigore, ossia le norme di produzione e di valutazione dell'ortodossia estetica, facendo apparire come superati, *démodés*, i prodotti realizzati nel rispetto di quelle norme, trova un sostegno oggettivo nell'usura dell'effetto delle opere consacrate. Questa usura non ha nulla di meccanico. Essa deriva prima di tutto dalla trasformazione della produzione in routine, per effetto dell'azione degli epigoni e dell'accademismo, al quale i movimenti d'avanguardia stessi non sfuggono, e che scaturisce dalla messa in opera ripetuta e ripetitiva di procedimenti collaudati, dall'utilizzazione prima di invenzione di un'arte di inventare già inventata».

⁵¹ Michael BENEDIKT, *Introduction*, in *The Prose Poem. An International Anthology*, a cura di *Id.*, New York, Dell, 1976, p. 42. Lo stesso atteggiamento di indifferenza critica alla poesia in prosa è segnalato anche da un altro autore molto importante per la ricezione della poesia in prosa americana in Italia, Ron Silliman. Silliman elenca alcune antologie americane novecentesche nelle quali la poesia in prosa è scarsamente rappresentata: cfr. Ron SILLIMAN, *The New Sentence*, Roof, New York, 1987.

Donato Valli; *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco. Poemetto in prosa, prosa lirica e frammento* di Carolina Nutini; *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento* di Carla Gubert.

Nutini parte dall'Ottocento, indagando le commistioni di poesia e prosa da parte degli Scapigliati; Giusti si occupa dello stesso periodo, e distingue tra una «funzione Baudelaire» e una «funzione Rimbaud», che hanno inciso sul frammentismo di inizio Novecento. Valli ha come punto di partenza proprio l'esperienza vociana: ne indaga modelli, fonti filosofiche e letterarie, tecniche compositive. Dal suo punto di vista il frammento è «una composizione di frontiera, o forse meglio un poligenere, che contamina diversi generi di letteratura (la narrativa, la lirica) e di espressione artistica (la musica, la pittura)». ⁵² Gli autori che scrivono sulla seconda «Voce», diretta da De Robertis, formano una *koiné* più compatta rispetto alle altre: Cardarelli ne costituisce l'estremo finale, ma è preceduto dai *Frantumi* di Boine, dalle *Prose liriche* di Rebora, dalle prime prose di Cecchi e da *Bestie* di Tozzi (sull'appartenenza o meno di *Bestie* alla poesia in prosa ritorneremo nei capitoli successivi). Uno dei punti più interessanti del libro di Valli è la tesi – che fa da presupposto anche a questo lavoro – che proprio la crisi del verso di fine Ottocento e la rivoluzione del verso libero siano state fondamentali per innescare la poesia in prosa in Italia. Gubert, infine, riprende le fila del discorso proprio dove il primo dei due libri di Valli le interrompe, ovvero con Cardarelli, per analizzare l'evoluzione italiana della prosa d'arte e dell'elzeviro.

I saggi che ho nominato si arrestano alla prosa d'arte negli anni Trenta. Per quanto riguarda il periodo successivo, come vedremo meglio nei prossimi capitoli, la bibliografia esistente si limita a pochi articoli su singoli autori: gli studi su Giampiero Neri, quelli sulla prosa di Magrelli, gli articoli sulla traduzione di Baudelaire in prosa da parte di Caproni. Ricordiamo, infine, i numeri monografici di due riviste: «Istmi», nel 2002, è dedicato agli inserti di prosa nella poesia, e comprende interventi su Rosselli, Orelli, Caproni, Raboni; il numero 13 della rivista «L'Ulisse» è intitolato *Dopo la prosa. Poesia e prosa nelle scritture contemporanee* (2011). C'è un unico libro nel quale la storia della poesia in prosa viene ricostruita in modo più ampio, includendo la letteratura più recente: *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea* di Paolo Giovannetti.

1.6.2. *Dalla poesia in prosa al rap*

All'interno di *Dalla poesia in prosa al rap* la poesia in prosa viene considerato un genere letterario vero e proprio, che nasce nel Settecento con *Ossian Poems*, i poemi epici in prosa pubblicati da James Macpherson a partire dal 1760, i quali «tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento hanno divulgato in tutta Europa un'immagine tanto ancipite quanto fortunata di “prosa ritmica”; d'una prosa, cioè, che allude al verso senza realizzarlo e che pertanto mette in crisi il rapporto razionale, “classico”, fra i due poli, denunciandone la precarietà, la convenzionalità costitutiva». ⁵³ La prosa di *Ossian*, però, non ha piena autonomia formale, perché rimanda a una metrica virtuale, a una versione mentale (e ben presente nella mente dei lettori) versificata; non a caso, la traduzione italiana di Cesarotti è in versi. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento i rapporti fra prosa e poesia sono più fluidi di quanto si possa pensare, scrive Giovannetti, perché la prosa può alludere ad altro, a una versione versificata: è quanto accade anche nel *Gaspard de la nuit* di Aloysius Bertrand e, in Italia, in alcune opere di Tommaseo e Pindemonte. Le cose cambiano con l'opera più consapevole di Baudelaire, che per primo introduce nelle poesie in prosa

⁵² Valli, *Vita e morte del frammento in Italia*, cit., p. 86.

⁵³ Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap*, cit., p. 26.

l'argomento urbano e allegorico (ma lo stesso stava accadendo, in quegli stessi anni, nella poesia in versi), piuttosto che lirico-simbolista, e che rende esplicito l'obiettivo di una prosa «sans rythme et sans rhyme». Nello *Spleen de Paris* è impossibile rinvenire forme metriche; tuttavia, anche in questo caso, Giovannetti fa riferimento a una intenzionalità metrica: la negazione del verso non equivale alla sua assenza, così come un buco nero non è la stessa cosa dell'assenza di materia:⁵⁴ «significa chiedere al lettore di percepire dietro il vuoto di versificazione un ritmo implicito, negativo, ma non per questo meno efficace e vincolante».⁵⁵ Baudelaire inaugura la poesia in prosa come genere della contraddizione e della protesta rispetto alla lirica; la sua rivoluzione, per la letteratura francese, è paragonabile a quella del verso lungo whitmaniano in quella inglese.

Nei primi due decenni del Novecento la poesia in prosa vive un periodo di immensa fortuna in tutta Europa. Il periodo più importante è considerato quello fra il 1912 e il 1918, quando Sbarbaro, Boine, Jahier, Campana, Papini e Soffici pubblicano opere nelle quali si tenta una contaminazione fra generi diversi: poesia e romanzo, poesia e prosa, aforisma ecc. La poesia in prosa diventa uno dei modi di reagire alla *crise de vers*. Ancora una volta l'assenza di versificazione viene considerata da Giovannetti non solo una reazione, ma una allusione al metro. La prosa d'arte rondista comporta una grammaticalizzazione e un irrigidimento del genere, che sembra andare incontro a un esaurimento; tuttavia rimane presente nella coscienza dei poeti più che dei critici⁵⁶ e ricompare in svariati autori: da Montale a Sereni e a Fortini, per i quali rappresenta un fenomeno occasionale, fino a Neri e a Tiziano Rossi, autori di libri di poesia interamente composti da prose. Nei primi, capisaldi della tradizione del Novecento in versi, la poesia in prosa viene vista come il segnale di una lacerazione, il momento in cui si incrina la fiducia nella propria poetica o quella nella lirica moderna.

Il quadro storico di Giovannetti continua con un saggio, *Occasioni metriche della poesia discorsiva novecentesca*, che prende una posizione critica precisa: la poesia in prosa è una delle quattro forme attraverso le quali la poesia si avvicina alla lingua parlata, rivendicando e assumendo un carattere analitico-discorsivo, di solito associato alla prosa. Le altre tre sono: la ripresa della ballata, l'uso libero della metrica melodrammatica, il verso lungo di origine whitmaniana. Il libro si conclude con l'analisi di una forma ibrida che ha le caratteristiche di tutte e quattro le “deviazioni” poetiche elencate, ovvero il rap.

1.6.3. *Questioni irrisolte*

La premessa implicita in *Dalla poesia in prosa al rap* è che sia possibile rinvenire poesia nella prosa soltanto attraverso una ricerca dei classici marcatori della poesia: la rima, la prosodia, la metrica. Ora, se questo è coerente con l'identificazione del rap come nuova forma degna di interesse, in quanto la ricerca del ritmo (marcatrice di poesia) vi si coniuga con l'avvicinamento alla lingua parlata (prosa), non è chiaro quale sia il punto di congiunzione con la prosa in prosa contemporanea, che spesso rifiuta a priori il ritmo e gli altri marcatori formali della poesia.⁵⁷ Il discorso critico di Giovannetti cambia molto

⁵⁴ Il paragone è ripreso da Lotman: cfr. *Ivi*, p.11.

⁵⁵ *Ivi*, p. 31.

⁵⁶ *Ivi*, p. 43.

⁵⁷ Giovannetti è tornato sull'argomento più di recente, nel 2011, con un intervento confluito nel numero monografico dell'«Ulisse» già citato. Qui viene accennata una sintesi fra lo studio metrico della poesia in prosa nel Novecento e l'interesse per quella degli anni Zero, che però non è approfondita: «Ovviamente, Frasca non è Rebora, e la poesia in prosa di Neri non molto ha a che fare con quella montaliana. La dialettica di superficie è però la stessa, a confermare che il tema forse primario della poesia in prosa è il nesso tra

quando si passa ai libri degli ultimi anni: scorrendo il suo saggio introduttivo a *Prosa in prosa*, non si trovano mai riferimenti all'aspetto ritmico del testo; al contrario, vi si legge che la nuova poesia in prosa francese discendente da Gleize si distingue dalla poesia in prosa precedente proprio per la rinuncia «al continuum modulante che ha i suoi capostipiti nella coppia Aloysius Bertrand /Charles Baudelaire». ⁵⁸ La poesia in prosa contemporanea sarebbe un meta-genere, dalla natura mutante e mimetica, caratterizzata da uno stile «presentativo». ⁵⁹ Infine viene messo in luce il legame con la caratteristica principale della Neoavanguardia italiana, così come identificata da Walter Siti in un noto saggio: la rinuncia alla verticalità del linguaggio, a favore di una sua intensificazione metonimica. ⁶⁰

La ricostruzione di Giovannetti è molto precisa e ben documentata. Tuttavia due questioni, mi pare, rimangono ancora da discutere. Innanzitutto, la prosa in prosa non rappresenta l'unico esempio di poesia in prosa (né di poesia). Esistono altri tipi di scrittura in grado di dare un'espressione estetica adeguata al mondo contemporaneo; fra questi, altri tipi di poesia in prosa. L'impressione è che la militanza del gruppo di autori già citato, nonché dei critici che si sono occupati delle loro opere (oltre a Giovannetti, citeremo in seguito articoli di Antonio Loreto e Paolo Zublena, oltre a quelli dei poeti e critici del gruppo di GAMMM), abbia messo in ombra altri poeti in prosa di questi anni, che provengono da esperienze diverse e hanno modelli lontani dalla linea Ponge-Gleize o da quella americana, peraltro eterogenei fra loro: abbiamo già fatto i nomi di Benedetti, Dal Bianco, Frasca, Magrelli, Neri, Rossi; a questi vanno aggiunti Anedda, Bordini, Maccari, Mazzoni. Uno degli obiettivi di questa tesi è ricostruire un quadro plurale della poesia in prosa contemporanea, per poterla accostare a quella del Novecento in modo coerente.

Proprio il tentativo di storicizzazione pone un problema di categorie. L'analisi della poesia in prosa italiana vive una contraddizione tra l'uso di categorie formali ed extraformali, senza una reale conciliazione. All'inizio del Novecento la poesia viene identificata nella sopravvivenza del suo apparato metrico e retorico tradizionale; verso la fine del secolo, quando ormai la media dei testi poetici è fatta da brevi componimenti autobiografici, scritti con uno stile soggettivo e indipendente dalla tradizione metrica italiana, la poesia in prosa diventa un testo nel quale non si va a capo e si esibisce l'assenza di un punto di vista soggettivo.

Se lo scopo di Giovannetti è dimostrare che «una certa specie di prosa, condizionata dal lavoro di Baudelaire, possa essersi fatta carico di un valore ritmico e persino metrico ormai smarrito dalla poesia in versi», ⁶¹ questa tesi parte dal presupposto che la sopravvivenza della metrica e della prosodia rappresenti soltanto uno degli aspetti possibili della poesia in prosa. Affiancando all'analisi stilistica del testo quella dei contenuti e della postura dell'autore, si cercherà di dimostrare che la poesia in prosa ha realizzato alcune possibilità della poesia, anche quando ne ha confermato la componente di autobiografismo empirico, soprattutto ibridando la logica del discorso poetico con quella di altri generi letterari.

apparenza e sostanza, tra ciò che effettivamente leggiamo e il rinvio a qualcosa che non c'è, al verso possibile», cfr. Paolo GIOVANNETTI, *La poesia senza verso*, «L'Ulisse», 13, 2011, pp. 13-17.

⁵⁸ Paolo GIOVANNETTI, *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia*, in *Prosa in prosa*, cit., p. 6.

⁵⁹ Qui Giovannetti riprende un saggio di Todorov, sul quale torneremo nei capitoli successivi. Cfr. Tzvetan TODOROV, *Intorno alla poesia*, in *Id., I generi del discorso*, a cura di Margherita BOTTO, Firenze, La Nuova Italia, 1993, soprattutto pp. 126-142.

⁶⁰ Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo*, cit., pp. 13-14.

⁶¹ Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap*, cit., p. 12.

1.6.4. Questo lavoro. Confini e nozioni preliminari.

Scorrendo l'indice di *The Prose Poem. An International Anthology* si notano due cose interessanti. La prima è che non compare nessun testo di letteratura italiana, nonostante la poesia in prosa, all'altezza dell'anno in cui viene allestita l'antologia (1976), fosse già un tipo di scrittura codificato e diffuso in Italia. La seconda è che vi sono incluse pagine di libri che siamo abituati a leggere in collane non di poesia: ad esempio alcuni frammenti di Franz Kafka e certi racconti di Julio Cortázar.⁶²

Anche leggendo le antologie italiane, d'altronde, si verifica la stessa anomalia. Ad esempio in *Capitoli*, l'antologia di Falqui dedicata alla prosa d'arte, si trovano sia testi che siamo abituati a leggere in antologie di poesia (*La notte* di Campana) sia brani di narratori (oltre a Tozzi, compaiono Gadda, Savinio, Valli, Malaparte). Esiste anche il fenomeno inverso: passando al ventunesimo secolo, nell'antologia di Andrea Cortellessa sulla prosa italiana degli ultimi anni (*La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma, 2014) si trovano testi di Gherardo Bortolotti, che pubblica prose in collane di poesia ed è stato antologizzato anche in un'antologia di poesia (*Poeti degli anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, a cura di Vincenzo Ostuni, Roma, Ponte Sisto, 2011). Infine, Alfonso Berardinelli parla da anni di una commistione fra poesia e prosa nella poesia contemporanea. Questa eterogeneità nel trattamento della prosa, sia da parte delle case editrici sia all'interno delle antologie, ci pone un problema più generale: quali sono i confini del nostro corpus?

Integrando gli studi già esistenti con nuove ricerche, in questo lavoro si cercherà di dare una visione complessiva del fenomeno in Italia, ricostruendone l'origine, e rintracciando elementi di continuità stilistica e contenutistica in un periodo di tempo abbastanza ampio da permettere di trarne qualche conclusione generale. Al tempo stesso, si delimiterà il campo attraverso alcune scelte, sia riguardo alla selezione dei testi sia nella cronologia: non ci soffermeremo sui periodi e sugli autori nei quali la poesia in prosa compare soltanto in modo episodico, ma non indica una discontinuità né apre una nuova fase all'interno della loro opera. Per questo motivo, ad esempio, non si parlerà delle prose di Montale, né di quelle di Raboni, Orelli, Caproni.

Analogamente, non si approfondirà il fenomeno della prosa d'arte né quello della prosa rondista. Nonostante spesso venga considerata l'evoluzione naturale del frammento primonovecentesco, infatti, la prosa d'arte nasce in modo autonomo, e in un contesto più propriamente prosastico: la poeticità dei testi inclusi in questa categoria si gioca soprattutto sul piano formale, e comporta una fissità della struttura. I primi esempi di prosa d'arte sono tutt'altro che classici e reazionari, come gli studi più accurati hanno ormai dimostrato;⁶³ è vero, d'altronde, che le caratteristiche stilistiche (brevità e autonomia del testo, ricercatezza linguistica, presenza di giochi sintattici e lessicali) ben presto diventano una facile grammatica da imitare. Nelle poesie in prosa che considereremo, invece, la forma è un territorio più mobile, nel quale non ci sono regole prestabilite e non si creano modelli di stile; la sfida che alcuni testi di inizio Novecento pongono al lettore è di identificarli come poetici nonostante l'assenza di un codice formale riconoscibile.

Il lavoro è diviso in due parti. La prima parte, che comprende anche questa introduzione, è completata da due capitoli dedicati alla poesia in prosa fra il 1908 e il 1919.

⁶² I testi di Kafka e di Cortázar antologizzati da Benedikt in italiano si trovano, rispettivamente, in: Franz KAFKA, *Il silenzio delle sirene. Scritti e frammenti postumi (1917-1924)*, traduzione e cura di Andreina LAVAGETTO, Introduzione di Gustaw HERLING, Feltrinelli, Milano, 1994; Julio CORTÁZAR, *Storie di Cronopios e di Famas*, trad. di Flavia NICOLETTI ROSSINI, con una nota di Italo CALVINO, Torino, Einaudi, 1997.

⁶³ Cfr. in particolare Gubert, *Un mondo di cartone*, cit.

La poesia in prosa viene considerata il genere della modernità italiana: ciò è spiegato attraverso la ricostruzione del contesto letterario di inizio Novecento (la polemica contro il romanzo, la nascita del verso libro, l'ibridazione dei generi letterari); infine, questa forma letteraria viene esaminata alla luce delle teorie sul modernismo italiano. Le opere esaminate in modo più analitico appartengono a cinque autori: Dino Campana, Giovanni Boine, Camillo Sbarbaro, Pietro Jahier, Scipio Slataper.

La seconda sezione comprende tre capitoli che descrivono la poesia in prosa contemporanea a partire dagli anni Settanta. Nel quarto capitolo è considerata in modo analitico l'opera di Giampiero Neri, il primo autore del secondo Novecento a servirsi della poesia in prosa con coscienza della sua autonomia estetica. Al periodo che va dal 1992 al 2014 è dedicato il capitolo successivo, specularmente a quanto già fatto per il periodo 1908-1919. All'inizio del Ventunesimo secolo la poesia in prosa viene usata, ancora una volta, in modo sperimentale e innovativo: intrecciando analisi stilistica, considerazioni sulla logica dei generi letterari e attenzione alle dinamiche sociologiche del campo letterario, viene tentata una mappatura della poesia in prosa degli ultimi quindici anni. Infine, nel sesto capitolo si cercherà di fare il punto sulle ricerche effettuate e su ciò che implicano, da un lato per la ricostruzione della letteratura italiana contemporanea, dall'altro, sul piano della teoria dei generi letterari.

CAPITOLO 2

LA POESIA IN PROSA COME GENERE LETTERARIO DELLA MODERNITÀ ITALIANA (1908-1919)

2.1. POESIA, PROSA E MODERNITÀ ALL'INIZIO DEL NOVECENTO

2.1.1. Dall'Otto al Novecento

Nella campo letterario dell'Ottocento, come abbiamo visto, compaiono le traduzioni in prosa di scrittori tedeschi come Bürger (del quale vengono tradotte in prosa anche le romanze in versi) e Gessner, dello scozzese Young, nonché dei *Fiori del male* di Baudelaire; successivamente, inizia a circolare anche lo *Spleen de Paris*. Intanto Leopardi articola una sua riflessione originale su poesia e prosa, che abbiamo ricostruito attraverso l'epistolario e alcuni passi dello *Zibaldone*.

La traduzione osa sfidare le regole metriche, la Scapigliatura diventa mediatrice del *poème en prose* francese (sull'antologia pubblicata da Pica sul «Fanfulla della domenica» compaiono anche Bertrand, Mallarmé, Rimbaud); Leopardi sostiene che, di per sé, la poesia non è legata al verso. Questo insieme di riflessioni e di esperimenti letterari, tuttavia, non si coagula subito in una nuova forma letteraria. Perché si diffonda il verso libero e perché la poesia in prosa passi dallo stato di mera possibilità, osservata o imitata dalla poesia straniera (soprattutto francese), a quello di forma praticabile e presente nella coscienza estetica degli autori italiani, bisogna aspettare il secondo decennio del Ventesimo secolo. È negli anni Dieci del Novecento che la poesia in prosa inizia a essere impiegata in modo sperimentale e diventa una forma letteraria che si situa all'incrocio tra lirica, narrazione e riflessione.

Nell'introduzione al *Romanzo del Novecento*, parlando dei primi anni del secolo, Debenedetti scrive che:

Le prime origini della pittura cubista insomma, cadono suppergiù negli stessi anni, i primi di questo secolo, in cui il fisico Planck formula la teoria dei *quanta*, Einstein trasformando l'equazione di Michelson-Morley scrive le equazioni della relatività e Freud porta la psicologia del profondo a quella tappa decisiva che è rappresentata dal libro sull'interpretazione dei sogni. Sono altrettanti avvenimenti che sfaccettano e significano, nei loro campi diversi e rispettivi, quello che lo stesso Haftmann chiama un nuovo sistema di coordinate dell'uomo nel mondo, una nuova percezione che l'uomo ha della struttura e quindi un nuovo sentimento e giudizio del mondo, e del proprio essere ed esserci nel mondo. E senza dubbio, nella misura in cui si è davvero stabilito un nuovo sistema di coordinate, se ne debbono riscontrare gli effetti anche in letteratura, e tanto più nel romanzo.¹

¹ Giacomo DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, presentazione di Eugenio MONTALE, Milano, Garzanti, 2006 [1998], pp. 34-35.

Negli anni in cui si diffonde la teoria che il tempo sia un flusso e non una somma di unità discrete, nasce anche l'ipotesi che la coscienza umana sia, a sua volta, più simile a una corrente continua che non a un agglomerato di idee separate². Prima che nel romanzo, gli effetti del nuovo sistema di coordinate si fanno sentire nel dibattito filosofico italiano e nella scrittura letteraria che trova spazio sulle riviste.

Nel 1911 si tiene a Bologna il IV Congresso internazionale di filosofia. Fra i partecipanti, Henri Bergson, Émile Boutroux, Émile Durkheim; per gli italiani, Benedetto Croce e Giovanni Papini. Sia Bergson sia William James vengono precocemente discussi in Italia,³ Giovanni Vailati e Giuseppe Peano compiono importanti ricerche di filosofia del linguaggio. Nietzsche, che in Italia ha scritto gli ultimi testi, viene presto tradotto a Torino, presso i fratelli Bocca: *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno* nel 1899, *La Gaia scienza* nel 1905, *l'Ecce homo* nel 1910. Molti letterati italiani di questo periodo leggono *La vie de Frédéric Nietzsche* di Daniel Halévy (Paris, Calmann-Lévy). Se ne discute soprattutto sulle riviste, e in particolar modo sulla «Voce» e su «Lacerba».

Troppi anni (un intero medioevo) dovrà passare, prima che gli uomini smettano di fraintendere, cioè di maledire, Nietzsche, scriverà Saba nelle *Scorciatoie*,⁴ riferendosi a questo periodo. Inizialmente mediato da D'Annunzio, quindi stroncato da Papini nel *Crepuscolo dei filosofi* del 1906⁵ (ma Papini cambierà opinione), Nietzsche sarà uno degli autori più letti e imitati. Riflessioni sui suoi frammenti e riferimenti alla sua opera sono presenti negli epistolari di Papini, Prezzolini, Boine, Cecchi, Campana, Slataper, Jahier, Soffici, ecc. Se ancora oggi la sua opera genera interpretazioni critiche contrastanti, nei primi due decenni del secolo – quando non è ancora completamente edita – la sua influenza è tanto pervasiva quanto superficiale. Poeti e scrittori italiani citano Nietzsche come profeta del senso tragico della vita, ne imitano la rivolta contro le convenzioni morali, si ispirano all'*Übermensch*.⁶ L'entusiasmo confuso che la lettura della sua opera provoca è evidente nel *Giornale di bordo* di Soffici:

Con Nietzsche anche oggi. *L'Ecce homo* è uno dei suoi libri migliori, e, perciò, quello che è stato meno capito. Mi ricordo che quando uscì, i pappagalli del giornalismo trionfante di qui e d'altrove ne parlarono come di una mostruosità patologica, come di un frutto morboso d'un'intelligenza in isfacelo. Tristi ignoranti! Quando si conoscono a fondo tutte le opere di Nietzsche e se n'è assorbito il succo vivificante, nulla appare più naturale, più chiaro, più logico, più necessario di questo libro. Più sereno e modesto nel suo ardore.⁷

Un esempio ancora più emblematico viene da uno dei libri più famosi di Soffici, quello dedicato a Rimbaud:

² Cfr. Stephen KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 13 e seguenti.

³ Cfr. Laura SCHGRAM PIGHI, *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini. Il «Leonardo» 1903-1907*, Bologna, Forni, 1982; Antonio SANTUCCI, *Il pragmatismo in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1963.

⁴ Umberto SABA, *Scorciatoie*, in *Tutte le prose*, a cura di Arrigo STARA, con un saggio introduttivo di Mario LAVAGETTO, Milano, Mondadori, 2001, p. 71.

⁵ Cfr. Giovanni PAPINI, *Nietzsche*, in *Il crepuscolo dei filosofi*, invito alla lettura di Luigi BALDACCI, Firenze, Vallecchi [Milano, Società Editrice Lombarda, 1906¹], 1978, pp. 133-154.

⁶ Cfr. al riguardo Silvio RAMAT, *L'Ecce Homo e alcuni esempi di scrittura autobiografica in Italia*, in *Protonovecento*, Milano, Il Saggiatore, 1978, pp. 226-264; Lia SECCHI, *Nietzsche e l'espressionismo*, in «Il Verrì», 10, giugno 1975, pp. 96-125; Clelia MARTIGNONI, *Alle radici della prosa d'arte cardarelliana (Nietzsche, Papini, Soffici)*, «Letteratura Italiana Contemporanea», V (1984), 11, pp. 161-186; Thomas HARRISON, a cura di, *Nietzsche in Italy*, ANMA, Stanford, 1988 (soprattutto *Part IV: The Italian Heritage*).

⁷ Ardengo SOFFICI, *Giornale di bordo*, Firenze, Libreria della Voce, 1915, p. 83.

Federico Nietzsche, a cui il nostro può per un certo verso essere (ed è stato) paragonato, lavorando nello *Zarathustra* su un fondo di pensiero, fu trascinato quasi fatalmente, nella concitazione dell'animo, a passare per meglio esprimere il volo del suo spirito, dalla prosa al ditirambo; Arturo Rimbaud che lavora su un fondo lirico, obbedendo allo stesso bisogno di libertà, passa dalla strofa al verso libero e da questo alla prosa. Sarebb'egli forse che tanto l'uno che l'altro tendevano inconsciamente alla musica? Si potrebbe anche credere. [...] Inquanto a Nietzsche tutti sanno che era compositore. È certo però che se la musica di quest'ultimo sarebbe stata wagneriana, idealistica e in certa maniera metafisica, quella del primo sarebbe stata invece del tutto realistica e impressionistica.⁸

Qui appare chiaro come la scrittura di Nietzsche, non sempre compresa dal punto di vista filosofico, stia diventando un possibile modello anche sul piano formale.

Le opere di Bergson e di James vengono travisate in misura minore, ma analogamente ibridate con l'idealismo e lo psicologismo di moda in quegli anni. La creazione di una vulgata filologicamente scorretta, tuttavia, non rende meno importante la circolazione del loro pensiero. Queste letture testimoniano una crisi epistemologica, prima che estetica. Ciò che accumuna pragmatisti, idealisti e psicologisti, lacerbiani e vociani è la consapevolezza di un rapporto con la realtà e con la conoscenza che non trova più rappresentazione nei modi elaborati dal positivismo, e che quindi necessita di una nuova elaborazione filosofica ed estetica.

Il positivismo aveva sì battuto in breccia la sospirata oratoria spiritualistica, ma si era alla fine chiuso in una ristretta visione dell'esperienza, in una sempre più povera contraffazione metafisica del naturalismo, in una paurosa mutilazione dell'uomo. La collaborazione di qualche naturalista di mente debole, di qualche scienziato sprovveduto, aveva impaludato il suo appello al concreto nel feticismo del fatto. L'umana ragione, esaltata a parole, era stata degradata a mera registrazione di accadimenti. [...] Ciò che accomunò provvisoriamente la rivolta della rivista napoletana e la scapigliatura dei fiorentini, fu la difesa della dimensione dell'uomo, della vita spirituale, dell'iniziativa umana. Anche se il sottinteso era, fin da allora, profondamente diverso, il nemico per il momento era lo stesso: una posizione che poggiava sull'idea di strutture rigide del reale, che lo costringessero in una fissità definita per sempre e da sempre.⁹

La necessità di costruire strutture di interpretazione del reale meno rigide è forse la caratteristica più importante di questo periodo, ed è essenziale per comprendere il dibattito sulle riviste e la sperimentazione letteraria.

In Italia è mancato un romanzo in grado di esprimere la crisi della totalità e la critica alle funzioni comunicative del linguaggio.¹⁰ Tuttavia ciò non vuol dire che i problemi appena descritti non abbiano riguardato gli autori italiani di quel periodo. L'Italia di questi anni ha almeno due voci, due scrittori che meritano di essere considerati alla pari dei grandi romanzieri europei: Luigi Pirandello e Italo Svevo. Entrambi rimangono a lungo marginali nel dibattito critico nazionale. Se Svevo entrerà nella discussione letteraria italiana alla fine degli anni Venti (nel 1927 la rivista «Solaria» gli dedica un numero monografico), per Pirandello romanziere bisognerà aspettare gli anni Cinquanta. Per i primi trent'anni del secolo, *Il fu Mattia Pascal* e *La coscienza di Zeno*, due fra i più importanti romanzi del modernismo italiano, vengono quasi ignorati dagli scrittori e dai critici.

⁸ Ardengo SOFFICI, *Arthur Rimbaud*, a cura di Luca PIETROMARCHI, Ristampa anastatica dell'edizione Firenze 1911, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2002, p. 56.

⁹ Eugenio GARIN, *Cronache di filosofia italiana. (1900-1943)*, Bari, Laterza, 1955, pp. 24-25.

¹⁰ Cfr. al riguardo soprattutto Giulio SCHIAVONI, 'Al di là del linguaggio', ovvero la crisi delle 'qualità' e lo spettro dell'indicibile nella costellazione Hofmannsthal-Musil-Broch, in Francesca CASTELLANI, a cura di, *Uomini senza qualità. La crisi dei linguaggi della grande Vienna*, Trento, Edizioni UCT, 1980, pp. 129-165.

Eppure, se è vero che in questo periodo non si forma una tradizione del romanzo, come sta accadendo invece in Francia, Germania e Inghilterra, non è altrettanto vero che la cultura italiana rimanga ferma a dibattiti provinciali e idee poetiche ottocentesche. In questo periodo alcuni scrittori che hanno fra i venti e i trent'anni, tutti nati negli anni Ottanta dell'Ottocento, danno avvio a una riflessione sui generi letterari e sulle loro possibilità di rappresentare la conoscenza, nonché sull'identità «molteplice», come dirà Slataper, dell'uomo moderno. Il dibattito filosofico e quello letterario, in particolar modo poetico, si intrecciano. Questa discussione è innescata dal contatto con gli autori tradotti e commentati in quegli anni, e genera una nuova forma di scrittura.

2.1.2. *Poeti d'oggi*

Una prima idea si può avere consultando le antologie. *Poeti d'oggi*, con la quale si inaugura l'antologia d'autore italiana, esce nel 1920 a cura di Papini e Pancrazi. Scorrendo l'indice, si nota che questa raccolta contiene anche testi in prosa: ad esempio uno dei *Trucioli* di Sbarbaro, appena pubblicati da Vallecchi. Cinque anni prima è uscito l'*Almanacco della Voce* (Firenze, Edizioni della Voce), che comprende poesie in versi, poesie in prosa, ma anche articoli di critica letteraria e illustrazioni di importanti artisti di inizio secolo (Cézanne, Gauguin, Picasso, Boccioni). Fra i testi raccolti nell'*Almanacco*, troviamo alcuni dei *Frammenti* di Giovanni Boine, pubblicati «per gentile concessione della Riviera ligure». Con «La Voce» e «La Riviera ligure», iniziano a essere chiare le coordinate di questo percorso: abbiamo nominato le due principali sedi di elaborazione della nuova forma letteraria.

Cercheremo di mostrare che il modernismo, in Italia, prende forma anche attraverso testi in prosa, pubblicati principalmente su rivista, che sfuggono sia al genere della narrativa sia a quello della saggistica, e vengono accolti in quanto poesia. Se ne servono moltissimi autori: Aleramo, Bacchelli, Boine, Campana, Cardarelli, Cecchi, Gatto, Grande, Jahier, Onofri, Novaro, Papini, Saba, Sbarbaro, Slataper, Soffici, Stuparich, ecc. A questi vengono accostati talvolta anche scrittori come Pea e Tozzi.

Come è ovvio, gli autori appena nominati non scrivono seguendo una poetica comune ed ottengono risultati eterogenei. Inoltre, nessuno di loro ha la consapevolezza costruttiva che pone su un altro livello le opere dei modernisti europei (in prosa): Joyce, Musil, Kafka. Il loro stile è quello della distruzione e della crisi delle strutture tradizionali (sia narrative sia liriche), come osservato da Romano Luperini:

E lo stile di tutti questi scrittori, la maniera cioè con cui essi conoscono e rappresentano il reale, è lo stile della distruzione, dell'eversione anarchica, di una rottura che si esprime sotto la forma di una disponibilità sperimentale che si consuma nel frammento e nel ripudio di qualunque struttura narrativa: nessuno di loro riesce a costruire ideologicamente, anche se tutti ideologicamente vogliono concludere la parabola dei loro brevi romanzi o delle loro prose liriche o delle loro poesie. La frizione stile-ideologia (così clamorosa in Slataper e Boine, per esempio), l'aperta sfasatura fra il momento lirico anarchico e quello conclusivo ideologico esaltante l'ordine, il lavoro, la tradizione, costituisce una linea di ricerca che permette di cogliere le possibilità dinamiche [...], e quindi di evitare sia gli errori di schematicismo liquidatorio di cui prima abbiamo parlato sia la stessa divisione [...] fra «moralisti» da un lato e «futuristi» e «artisti» dall'altro [...].¹¹

Ora, secondo Luperini, l'incapacità di dare un risvolto costruttivo alla crisi delle forme e la incompiutezza sul piano ideologico spiegano perché nessuno degli autori appena

¹¹ Romano LUPERINI, *Letteratura e ideologia nel primo novecento italiano. Saggi e note sulla "Voce" e sui vociani*, Pisa, Pacini, 1973, p. 27.

nominati avrebbe raggiunto i livelli dei modernisti europei.¹² Questo discorso è influenzato da una eredità critica, citata esplicitamente da Luperini: quella di Antonio Gramsci, lettore della «Voce» negli anni dell'università a Torino, che critica l'inadempienza della rivista alla propria stessa vocazione rivoluzionaria. La posizione di Luperini non è isolata. Un discorso simile, infatti, si trova nelle pagine critiche di Umberto Carpi. Carpi individua gli aspetti di modernità degli autori che pubblicano sulle riviste di questi anni: ad esempio l'influenza di Bergson, che va di pari passo con quella del pragmatismo, anche grazie alla mediazione di Vailati (frequentato da Papini e Prezzolini).¹³

L'influenza di Croce sugli scrittori della «Voce» è stata discussa a lungo da storici della letteratura e della filosofia: sottolineata già dallo stesso Gramsci, e da molti critici successivi, spesso viene vista come un elemento che attenua la modernità delle nuove forme di scrittura. I rapporti più stretti con Croce sono stati quelli di Prezzolini: a lui si deve l'idea di «Rivista d'idealismo militante», cioè il sottotitolo che «La Voce» assume a partire dal 1914 – criticato con ironia da Boine, uno dei più anticrociani della rivista.¹⁴ Tuttavia l'idealismo crociano, ancora così legato a una idea di storia positivista e di pensiero sistematico, non è compatibile né con l'istinto rivoluzionario e con la promessa di svecchiamento della cultura italiana che si leggono nei primi numeri della «Voce», né con la nuova soggettività moderna, che la letteratura del modernismo (Tozzi, Pirandello e Svevo in Italia) rappresentava in quegli anni.

Una posizione più equilibrata è quella di Angelo Romanò, secondo il quale nella «Voce» agisce «un generico idealismo di fondo», che tuttavia non presenta caratteri dottrinali coerenti, non obbedisce a una ispirazione sistematica, e al contrario coesiste con le suggestioni pragmatiste e intuizioniste. Romanò scrive che:

[...] nel clima in cui «La Voce» nasce [ci sono] caratteri molto più compositi e irrequieti di quelli ai quali si accompagna la lunga e regolare riflessione crociana; la rivista nasce non come espressione di un orientamento unitario, ma quasi ostentando l'ambizione di offrire un luogo d'incontro e di verifica ad esperienze e metodi intellettuali dichiaratamente eterogenei se non contrastanti. Al Prezzolini, che in partenza è il più disimpegnato e disponibile di tutti [...] fanno da contrappeso da un lato il Papini e il Soffici, dall'altro l'Amendola, da un altro ancora il Salvemini. Il Prezzolini è un ideologo che brucia una dopo l'altra, predestinandosi all'agnosticismo, le più varie e contraddittorie avventure mentali;

¹² Cfr. *Ivi*, p. 76: «Il fatto è che la capacità di narrazione di Svevo o di Joyce e di Musil presuppone una matura consapevolezza, una sicurezza acquisita, un solido clima culturale e letterario alle spalle, una prospettiva di sguardo, non importa se nichilista e “senza prospettive” (c'è un'acquisita ideologia, che dà una precisa prospettiva, nella stessa profonda consapevolezza del tramonto delle ideologie e della fine delle prospettive storiche ed umane, propria di tanta avanguardia novecentesca). Tutto questo mancava nell'Italia del primo ventennio del secolo, per il ritardo del suo stesso sviluppo industriale e per le conseguenze che esso determinò sul piano sovrastrutturale. L'esigenza di rivolta dei vociani non aveva dietro di sé la forza culturale del pensiero “negativo” tedesco (con qualche eccezione solo per il triestino Slataper e soprattutto per il goriziano Michelstaedter); nasceva da un disadattamento e da una disponibilità – sociale e culturale – che era priva di alternative e di soluzioni, che non fossero alternative e soluzioni borghesi».

¹³ «Per un odierno lettore della “Voce” (e in particolare delle prime cinque annate fino alla trasformazione in quindicinale) il dato più cospicuo ed immediatamente rilevante è la presenza massiccia, ininterrotta, alla fine suggestionante, dei protagonisti della lukacsiana *Distruzione della ragione*. Non tanto dei tedeschi (l'immane Nietzsche, quella vera scoperta vociana che fu Otto Weininger e, molto superficialmente e per cenni isolati, Simmel), quanto dei francesi e degli anglosassoni. Non c'è solo il ben noto interesse per il pragmatismo di James nell'accezione «magica» diffuse da Papini; c'è anche la ripresa di Carlyle, spesso citato e recensito, densa di allusioni ad un anticapitalismo di destra e alle sue utopie di restaurazione dell'ordine medievale: ma c'è soprattutto, in questo senso, la propaganda capillare della cultura irrazionalistico-reazionaria francese.» Cfr. Umberto CARPI, «La Voce». *Letteratura e primato degli intellettuali*, Bari, De Donato, 1975, pp. 12 e seguenti.

¹⁴ Cfr. Giovanni BOINE, *Plausi e botte*, in *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, a cura di Davide PUCCINI, Milano, Garzanti, 1983, pp. 77-78.

negli altri, viceversa, sono reperibili motivi costanti sottoposti a uno sviluppo più o meno coerente, in rapporto all'impegno più o meno intenso di qualificare in senso personale i temi del momento.¹⁵

L'idea di frammento lirico, che si oppone al romanzo e alla tradizionale divisione dei generi letterari, ricorda in parte la distinzione crociana fra poesia e non poesia; ma questo, come vedremo, avrà più rilievo per la poetica del frammento che non per la storia della poesia in prosa. Il frammentismo lirico, così come concepito da Onofri e da altri sulle pagine di «Lirica», rappresenta solo una delle possibilità per gli autori che scrivono in prosa all'inizio del Novecento. Quanto all'influenza di Croce in senso più generale, è giusto analizzarla caso per caso, tenendo presente che si tratta di uno degli elementi della *Jahrundertwende* italiana.

Un altro giudizio che ha inciso sulla poca fortuna critica degli autori di questi anni (o sul modo in cui sono stati trattati dalla storiografia letteraria dopo gli anni Sessanta) è quello di Giacomo Debenedetti, che imputa agli scrittori vociani di avere ostacolato la nascita del romanzo in Italia, egemonizzando il campo letterario con forme di scrittura biografica e frammentaria – in una sola parola, antinarrativa. Questa ipoteca ha gravato a lungo sulla ricezione critica degli autori della «Voce», tanto quanto l'assimilazione alla categoria di frammentismo ha influenzato quella della «Riviera ligure».

2.1.3. Lo «*Sturm und Drang d'Italia*»

In una lettera a Elody Oblath del 1912, Slataper scrive che «il male della nostra generazione è che, avendo voglia di lavorare, non si sa come. Ma vedrai – perché io penso alla cultura, ma in tutto altro senso del solito. C'è bisogno di anime nuove per *rifare tutto*».¹⁶ Un altro protagonista triestino dell'epoca, Giani Stuparich, anni dopo avrebbe definito «La Voce» «lo *Sturm und Drang d'Italia*».¹⁷

Se sul piano politico ed ideologico i tentativi di rivoluzionare la società italiana invocati dai protagonisti della «Voce» sono velleitari, non si può dire altrettanto della sperimentazione letteraria. Anna Nozzoli ha mostrato come nei testi pubblicati sulla «Voce» sia presente non solo «quella disposizione all'infrazione della norma che è *par excellence* l'elemento fondante di ogni scrittura di tipo espressionistico» ma anche «la “costituzione” di una norma».¹⁸ Secondo Nozzoli sulla rivista si consolida la prima forma moderna di scrittura saggistica in Italia, in particolar modo grazie a Prezzolini, Salvemini, Amendola; ma si sviluppano varie linee di tensione, che comprendono anche la scrittura lirica (in prosa) di Boine, Slataper, Jahier, Reborà. Clelia Martignoni evidenzia come un elemento caratterizzante le nuove forme di scrittura sia l'autobiografismo, che si unisce alla sfiducia verso il romanzo e alla tendenza a liricizzare la prosa¹⁹. Approfondiremo queste

¹⁵ Angelo ROMANÒ, *Introduzione*, in *La cultura del Novecento attraverso le riviste. Volume terzo. «La Voce» (1908-1914)*, a cura di Id., Torino, Einaudi, 1960, p. 16. Una posizione più simile a quella di Romanò si trova anche in Carpi, «La Voce». *Letteratura e primato degli intellettuali*, cit., soprattutto pp. 9-28. Arturo MAZZARELLA, *Storie di un'amicizia*, in *Percorsi della “Voce”*, a cura di Id., Napoli, Liguori, 1990, p. 14.

¹⁶ Scipio SLATAPER, *Alle tre amiche: lettere*, a cura di Giani STUPARICH, Milano, Mondadori, 1958, p. 231.

¹⁷ Giani STUPARICH, *Scipio Slataper*, Milano, Mondadori, 1950, p. 47. Stuparich in realtà si riferisce al «movimento vociano», che ritiene sia iniziato già con il «Leonardo», dunque prima della nascita della «Voce».

¹⁸ Anna NOZZOLI, *Forme e generi delle scritture vociane*, in *La Voce. 1908-2008. Atti del convegno nazionale di studi dedicato al centenario della rivista «La Voce»*, a cura di Sandro GENTILI, Firenze, 5-6 dicembre 2008, Morlacchi, 2011, pp. 497-509.

¹⁹ Clelia MARTIGNONI, *Per una storia dell'autobiografismo lirico vociano*, «Autografo», 2, giugno 1984, pp. 32-47.

due caratteristiche nelle pagine che seguono, nelle quali cercheremo di analizzare più in dettaglio la nuova forma letteraria.

Alcuni degli autori di questo capitolo firmano anche libri di poesia esclusivamente in versi (Sbarbaro) o sono entrati nel canone principalmente come poeti (Campana); altri sono noti perché autori di prosa critica o saggistica (Boine, Slataper). Nonostante le molte differenze, però, si può dire che Boine, Campana, Jahier, Sbarbaro e Slataper condividono un aspetto importante: attraversano una crisi che è al tempo stesso epistemologica, estetica, e morale, e che li porta a elaborare una scrittura di tipo sperimentale. Questa nuova forma letteraria presenta alcuni punti di contatto con quella delle avanguardie, ma non ha bisogno di codificarsi in un manifesto né rinuncia alla possibilità della rappresentazione.

Sbarbaro e Campana, fra gli autori appena nominati, di recente sono stati inseriti in alcuni studi sulla poesia modernista,²⁰ ma senza un reale approfondito; analogamente, Boine viene citato in alcune ricostruzioni sulla narrativa italiana del modernismo, ma sempre di sfuggita.²¹ Ritorniamo sul problema storiografico nella conclusione del capitolo.

2.2. LUOGHI E TEMPI

2.2.1. «La Voce», «La Riviera ligure», «Lacerba»

Prima di iniziare l'analisi dei testi, ripercorrerò brevemente alcune date importanti per avere una idea più chiara del contesto letterario, nonché i luoghi nei quali la poesia in prosa si diffonde e viene discussa a inizio secolo.

Questo capitolo si concentra su un arco temporale molto breve: dal 1908 al 1919. La prima data è quella della fondazione della «Voce», mentre la seconda è quella in cui si conclude l'esperienza della «Riviera ligure»: come si è già detto, queste due riviste sono le principali sedi della poesia in prosa italiana a inizio Novecento. Alcuni autori inseriranno i testi scritti a inizio secolo nei propri libri di poesia successivi; quasi sempre ciò accadrà a distanza di molti decenni. In questi casi le poesie in prosa vengono sottoposte a una revisione radicale, che porta persino a spezzare la prosa in versi (è il caso di Jahier: cfr. *Infra*, par. 2.3.4) o ad alterare il lessico (Sbarbaro). Altre volte le pubblicazioni su rivista sono state le uniche, a causa della morte prematura dell'autore (Boine, Slataper) o dell'interruzione forzata della scrittura (è il caso di un testo importante come *Arabesco Olimpia* di Campana). Al contrario di quanto avverrà nel secondo Novecento, quando la dimensione del libro, per la lirica, sarà indispensabile per determinare sia la poetica sia il successo di un autore, per alcuni poeti di inizio secolo sono più significative le pubblicazioni in rivista che non quelle in volume. Fernando Bandini, fra i primi a considerare l'edizione delle *Poesie in versi e in prosa* di Jahier analizzandone le varianti, paragona il caso di Jahier a quello di Sbarbaro, quindi fa un confronto con la (ben diversa) vicenda variantistica di Ungaretti, infine sottolinea che «l'avvenimento è importante perché

²⁰ Cfr. al riguardo Romano LUPERINI, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, «Allegoria», 63, XXIII, terza serie, gennaio-giugno 2011, pp. 92-100 (per Campana e Sbarbaro); Raffaele DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano LUPERINI e Massimiliano TORTORA, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-38 (include solo Sbarbaro); Alberto COMPARINI, *Sbarbaro e la rappresentazione negativa della Grande guerra. Per una lettura modernista dei trucioli di guerra (1917-1919)*, «Annali d'Italianistica», XXXIII, 2015, pp. 169-186.

²¹ Donnarumma, cit., p. 31.

individua nelle riviste il materiale primario della *recensio* dell'editore dei testi poetici novecenteschi». ²² Possiamo ampliare il discorso ed estenderlo anche al punto di vista critico: per avere un contesto chiaro della poesia in prosa di inizio Novecento, il materiale primario si compone delle riviste al pari che dei libri. Un fenomeno simile, come vedremo, capiterà un secolo dopo, ovvero nei primi quindici anni del Ventunesimo secolo, quando di nuovo la pubblicazione su rivista (e online) cambierà non tanto l'edizione, quanto la recezione della poesia.

«La Voce», «La Riviera ligure» e (in parte) «Lacerba», dunque, sono importanti per due motivi: sia come sede di sperimentazione, sia come luogo di discussione della nuova forma letteraria e dei cambiamenti epistemologici che presuppone. Spesso i due ruoli si intrecciano: è questo il caso di *Plausi e botte*, la rubrica di recensioni tenuta da Giovanni Boine sulla «Riviera Ligure», che è al tempo stesso officina di scrittura creativa e di critica letteraria. Quanto a «La Voce», valga il giudizio di Debenedetti: «gli uomini della *Voce* [...] erano i rappresentanti e creatori della giovane letteratura [...]. Si voleva sapere cosa pensavano dei libri degli altri, magari per dissentirne, per ribellarsi al loro giudizio e al loro gusto [...]; ma intanto il loro giudizio era aspettato, finiva col dare il *la*, sia che lo si accettasse sia che lo si rifiutasse, all'opinione letteraria». ²³

«La Voce» è senz'altro la rivista più innovatrice di questo periodo; tuttavia il dibattito che trova spazio sulle sue pagine è alimentato anche dalle riviste che l'hanno preceduta da altre coeve. Può essere utile richiamarle brevemente. «La Critica», fondata da Benedetto Croce e da Giovanni Gentile nel 1902, diventa lo strumento principale della diffusione dell'estetica crociana, e rappresenta una parte di quella «primavera del pensiero», ²⁴ come Cecchi definisce i primissimi anni del Novecento, di cui fanno parte anche le opere di questi anni di Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio (*Canti di Castelvecchio* e *Alyone*, 1903). L'anno successivo viene fondato il «Leonardo», con la quale Papini e Prezzolini tentano per la prima volta di rinnovare il dibattito intellettuale italiano; ²⁵ la rivista termina nel 1907.

Il 1908 è l'anno della «Voce». La sua storia è segnata da varie fasi, per le quali rimandiamo ai testi citati in bibliografia. Per comprendere meglio lo sviluppo della poesia in prosa, basti ricordare che il 1912 è stato un momento di svolta. Il motivo principale è di tipo politico: dopo la pubblicazione di un articolo di Amendola, con il quale «La Voce» si schiera a favore della guerra in Libia, Salvemini si ritira dalla rivista. Nello stesso anno si verifica un'altra scissione, quella di Boine: il suo allontanamento, come vedremo, fa seguito a una polemica con Croce, che occupa alcuni numeri primaverili della «Voce» (cfr. al riguardo *Infra*, 2.3.2). In seguito alle tensioni causate dalle scissioni, Prezzolini si dimette, lasciando la rivista a Papini, che la dirige dal 4 aprile al 31 ottobre di quell'anno.

²² In questo caso Bandini si riferisce all'edizione delle *Poesie disperse* di Ungaretti, a cura di Giuseppe De Robertis, ma il ragionamento è valido per tutta la poesia del primo Novecento, a maggior ragione per quella di Jahier, oggetto del suo articolo: cfr. Fernando BANDINI, *Varianti d'autore e autocensura: per un libro sommerso di Jahier*, in AA.VV., *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Stem-Mucchi, Modena, 1980, pp. 513-524: p. 513.

²³ Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 16.

²⁴ Emilio CECCHI, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Napoli, Ricciardi, 1912, cit. in Giansiro FERRATA, *La Voce. 1908-1916*, a cura di, San Giovanni Valdarno-Roma, Landi, 1961, p. 14.

²⁵ Cfr. Ferrata, *La Voce. 1908-1916*, cit., pp. 18-19: «Una giovinezza quasi selvaggia a furia di amare violentemente se stessa, trovava in loro degli interpreti pronti a sezionare le idee come scolastici agguerriti. Erano i primi *intellettuali* italiani, nel senso più crudo».

Questo cambiamento modifica gli equilibri della rivista e i rapporti fra i redattori. Papini inaugura la sua direzione con un articolo intitolato *Dacci oggi la nostra poesia quotidiana*; in quello stesso anno, per la prima volta, sulla «Voce» vengono ospitati testi letterari. Il primo poeta pubblicato è Saba (sul numero del 7 novembre) con tre poesie tratte da *Con i miei occhi*; è seguito da Sbarbaro, con *Il canto degli ubbriachi*. Il numero dei poeti pubblicati sulla prima edizione della Voce (che verrà poi definita “Voce gialla”, in opposizione a quella “bianca” diretta da Domenico De Robertis) rimane piuttosto basso: nove italiani (Saba, Papini, Sbarbaro, Rebora, Govoni, Palazzeschi, Jahier, Fòlgore, Lucini)²⁶ e tre stranieri (Péguy, Claudel, Fort). Durante la direzione di De Robertis, invece, si aggiungono quattordici italiani (Bastianelli, Campana, Cardarelli, Carrà, Di Giacomo, Onofri, Pagliani, Pea, Puccini, Savinio, Stuparich, Vigolo) e un altro autore francese (Apollinaire). Continueranno le pubblicazioni dell’ Almanacco della Voce e delle Edizioni della Voce.

Dopo il 1912 le sedi di pubblicazione della poesia in prosa si moltiplicano: fra le più importanti, vanno ricordate «Lacerba» e «La Riviera Ligure». «Lacerba» viene fondata da Papini e Soffici nel 1913, con l’idea di consacrarne le pagine all’arte e alla letteratura, in opposizione alla centralità che la politica e la filosofia hanno negli interventi sulla «Voce». Fra gli autori considerati in questo capitolo, vi pubblicano Campana, Jahier e Sbarbaro. In quegli anni «Lacerba» rappresenta soprattutto l’avanguardia italiana, sia letteraria (Marinetti, Lucini), sia pittorica (Boccioni, Carrà).

«La Riviera ligure», invece, è preesistente rispetto al periodo che ci interessa, ed è una delle riviste più longeve: viene fondata nel 1895 e va avanti fino al 1919. Creata da Angiolo Silvio Novaro, inizialmente avrebbe dovuto fornire uno spazio culturale per sponsorizzare l’olio della ditta Sasso, controllata dalla famiglia Novaro. In realtà è stata ben più di questo: nel primo quindicennio del secolo pubblica articoli e testi firmati dai principali autori di poesia e di prosa di quel periodo,²⁷ tanto che Montale arriverà a definirla «la sola rivista di pura poesia che si pubblicasse in Italia».²⁸ Fin dall’inizio del secolo vi compaiono poesie e prose brevi, che presentano nel titolo o nel sottotitolo la dicitura “frammento”: la prima è *Frammento della storia d’un cuore (l’ultima notte)* di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, che risale al 1900. Seguiranno altri frammenti di Ceccardi, *Frammento. A Bergamo* di Massimo Bontempelli (1904), un *Frammento* di Mario Novaro (1910), due *Frammenti* di Emilio Cecchi (1915 e 1916), i *Frammenti* di Rebora, *La terra promessa. Frammenti 1935-53* di Ungaretti (1917), oltre alle pubblicazioni di Sbarbaro, Boine, Campana e Jahier, delle quali parleremo nelle prossime pagine.

²⁶ Il numero passa a dieci, se si considera anche *Sul Secchieta c’è la neve*, che diventerà poi parte di *Il mio Corso* di Slataper, pubblicato nel marzo 1910.

²⁷ Questi sono stati, in ordine alfabetico: Alvaro, Boine, Borgese, Botempelli, Campana, Capuana, Cecchi, Deledda, De Pisis, Di Giacomo, Govoni, Gozzano, Jahier, Moretti, A. S. Novaro, M. Novaro, Palazzeschi, Papini, Pascoli, Pea, Pirandello, Rebola, Roccatagliata Ceccardi, Savinio, Slataper, Soffici, Ungaretti. Riguardo alla storia e al ruolo della rivista, cfr. in particolare Pino BOERO, *La Riviera Ligure tra industria e letteratura*, Firenze, Vallecchi, 1984.

²⁸ Eugenio MONTALE, *Sosta a Imperia* (1942), ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, p. 566. Sull’influenza della «Riviera ligure» su Montale, cfr. soprattutto Niccolò SCAFFAI, *Montale e la Riviera ligure*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e Filosofia», Serie IV, vol. 2, n. 2, 1997, pp. 713-734.

2.3. COSTANTI FORMALI. SINTASSI.

2.3.1. *La sintassi poetica italiana all'inizio del Novecento*

Il primo aspetto che considereremo è quello sintattico. Basta sfogliare una qualsiasi pagina dei *Canti Orfici*, di *Ragazzo* o di *Frantumi*, per constatare che la disposizione delle parole spesso viola le leggi sintattiche della prosa di grado zero, ovvero quella adoperata normalmente per la comunicazione. Ciò può accadere anche nei testi narrativi, ma diventa tipico della lirica moderna dopo il romanticismo, quando la poesia, che ormai esiste indipendentemente dalle convenzioni metriche, cerca altri modi per manifestare il proprio scarto rispetto alla *oratio soluta*: uno di questi è la sintassi. Guardando alla tradizione italiana, un momento importante è la pubblicazione delle opere di Pascoli: già in *Myricae*, ad esempio, i periodi sono accostati prevalentemente attraverso legami paratattici, a volte per giustapposizione. Nei successivi *Primi poemetti* e nei *Canti di Castelvecchio* rotture interne del verso e intarsi di discorso diretto rendono la sintassi più vicina a quella della prosa. Pascoli va nella direzione del frammento e della riproduzione del linguaggio pregrammaticale e postgrammaticale (composto, come è noto, di balbettii ed onomatopee, ma anche di elementi dialettali e di tecnicismi), allontanandosi dalla cantabilità ottocentesca.²⁹ I rapporti fra le frasi cercano di avvicinarsi a quelli del linguaggio parlato.

La paratassi domina anche i periodi della poesia di D'Annunzio, che sfrutta tecniche diverse. Frantumazioni, elenchi, parentesi, sospensioni ecc. costituiscono soprattutto un elemento di vistosa trasgressione metrica; ma cambiano anche i legami sintattici. La poesia di D'Annunzio procede per accumulazione, aggregando sintagmi brevissimi.

Infine, a inizio Novecento anche il futurismo si fa promotore di una aggressione alle convenzioni che riguardano i legami fra le parti del discorso: *Distruzione della sintassi*, d'altronde, è uno dei punti del manifesto futurista del 1913.

Nel linguaggio ordinario, la coordinazione non marcata è sottoposta a costrizioni grammaticali codificate, fra le quali l'omogeneità dei termini coordinati sul piano morfologico e semantico: le coordinate devono appartenere allo stesso piano del discorso (una frase come «Io gli chiedevo di venire e che gli dirà» non è accettabile)³⁰; inoltre, deve esistere un'idea che costituisca il tema comune e spieghi il legame fra i due membri del periodo. Nella poesia moderna questa legge generale è spesso violata, senza che ciò infici la capacità del testo di produrre significato. Al contrario, la poesia post-romantica spesso deve parte del proprio effetto estetico alle associazioni sinestetiche, alle metafore e ad altri espedienti retorici che modificano profondamente i legami fra le frasi. A partire da Rimbaud e Baudelaire, la consequenzialità logica non è più indispensabile per la coordinazione in versi, ed è possibile unire pensieri e immagini apparentemente irrelati fra loro. Un secolo dopo, effetti simili saranno ricercati da un'arte che nasce solo nel Novecento, il cinema.

Molta bibliografia critica francese sottolinea la discontinuità sintattica come elemento tipico del *poème en prose*, tanto da farne un aspetto costitutivo del genere. Secondo Vincent Munnia, ad esempio, l'autonomia discorsiva dei primi *poèmes en prose* (che si concretizza soprattutto nella disposizione delle frasi e nei legami sintagmatici) è segno di appartenenza a una poetica moderna: i testi in questione sono sia all'interno della prosa (della quale possiedono il dispiegamento delle frasi), sia all'interno della poesia, della quale presentano il

²⁹ Cfr. Gian Luigi BECCARIA, *La poesia del Novecento. Figure ritmico-sintattiche*, in *La sintassi dell'Italiano letterario*, a cura di Maurizio DARDANO e Pietro TRIFONE, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 311-332: p. 311.

³⁰ L'esempio è ripreso da Cohen, *La struttura del linguaggio poetico*, cit., p. 172.

procedere per movimenti particolari, i quali creano una strutturazione delle frasi inconsueta o non accettabile nel discorso ordinario.³¹ Insomma: tra discorso e sintassi c'è una tensione perenne, rilevabile soprattutto nei rapporti di coordinazione. Ciò riguarda anche la letteratura italiana; tuttavia, come ora si vedrà, i rapporti fra i due tipi di strutturazione della frase non sono così scontati.

2.3.2. *Dino Campana*

La bibliografia su Campana è ricca di riflessioni sulla sintassi dei *Canti Orfici*, e non stupisce, ma le analisi già esistenti riguardano le poesie in versi più che quelle in prosa. I versi e la prosa dei *Canti Orfici* condividono un aspetto generale: Campana usa la sintassi rispondendo a una semantica interiore, senza rispettare i legami logici fra le parti del discorso. Da questo punto di vista, anche quando non va a capo, si comporta come un poeta lirico del Novecento. Nel libro non troviamo un'unica strategia di costruzione della frase; tuttavia spesso, come ormai si può intuire, prevalgono i rapporti di coordinazione. Qualche esempio:

Tre ragazzi e un ciuco per la strada mulattiera che scendono. I complimenti vivaci degli stradini che riparano la via. Il ciuco che si voltola in terra. Le risa. Le imprecazioni montanine. Le roccie e il fiume.³²

Il mattino arride sulle cime dei monti. In alto sulle cuspidi di un triangolo desolato si illumina il castello, più alto e più lontano. Venere passa in barroccio accoccolata per la strada conventuale. Il fiume si snoda per la valle: rotto e muggente a tratti canta e riposa in larghi specchi d'azzurro: e più veloce trascorre le mura nere (una cupola rossa ride lontana con il suo leone) e i campanili si affollano nel nereggiare inquieto dei tetti al sole una lunga veranda che ha messo un commento variopinto di archi! (CO, p. 133).

Fiorenza giglio di potenza virgulto primaverile. Le mattine di primavera sull'Arno. La grazia degli adolescenti (che non è grazia al mondo che vinca tua grazia d'Aprile), vivo vergine continuo alito, fresco che vivifica i marmi e fa nascere Venere Botticelliana: I pollini del desiderio gravi da tutte le forme scultoree della bellezza, l'alto Cielo spirituale, le linee della collina che vagano, insieme a la nostalgia acuta di dissolvimento alitata dalle bianche forme della bellezza: mentre pure nostra è la divinità del sentirsi oltre la musica, nel sogno abitato di immagini plastiche! (CO, p. 149).

Una grossa torre barocca: dietro la ringhiera una lampada accesa: appare sulla piazza al capo di una lunga contrada dove tutti i palazzi sono rossi e tutti hanno una ringhiera corrosa: (le contrade alle svolte sono deserte). Qualche matrona piena di fascino. Nell'aria si accumula qualche cosa di danzante. Ascolto: la grossa torre barocca ora accesa mette nell'aria un senso di liberazione (CO, p. 155).

L'albero oscilla a tocchi nel silenzio. Una tenue luce bianca e verde cade dall'albero. Il cielo limpido carico all'orizzonte, verde e dorato, dopo la burrasca. In un cerchio di schiuma il quadro bianco della lanterna in alto illumina il segreto notturno della finestra. Da un nodo in alto le corde a triangolo d'oro e un globo bianco di fumo che non esiste come musica sopra del cerchio coi tocchi dell'acqua in sordina.³³

³¹ Munia, *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, cit., soprattutto pp. 155-158. Sulla discontinuità come caratteristica del *poème en prose*, cfr. anche Vadé, *Éléments pour une poétique*, in *Les poèmes en prose et ses territoires*, cit., p. 173-212.

³² Dino CAMPANA, *La Verna*, in *Canti Orfici*, Introduzione e commento di Fiorenza CERAGIOLI, Milano, BUR Rizzoli, 1989 [Vallecchi, 1985], (d'ora in poi CO), p. 117.

³³ Dino CAMPANA, *Taccuini, abbozzj e carte varie*, in *Opere e contributi*, a cura di Enrico FALQUI, Prefazione di Mario LUZI, Note di Domenico DE ROBERTIS e Silvio RAMAT, *Carteggio* a cura di Niccolò GALLO, Firenze,

Faenza, Firenze, Marradi, Bologna: ognuna di queste prose contiene la descrizione di un luogo. Molti commentatori di Campana hanno identificato il viaggio come una delle costanti che tengono insieme prose e poesie nella dimensione macrotestuale del *livre*.³⁴ Se la dimensione di «poesia di movimento»³⁵ è ormai acclarata, lo scontro di interpretazioni riguardo alla sua dimensione onirica, biografico-diaristica o visionaria è ancora aperto. Nel corpus dei testi trattati in questo capitolo ricorre spesso la rappresentazione di paesaggi, soprattutto urbani; l'iconicità, come vedremo, è una delle caratteristiche della poesia in prosa.

Anche se non è nominato nelle ricostruzioni generali (come quella di Bernard), questo aspetto compare in molti studi specifici della critica francese.³⁶ Secondo Vadé, ad esempio, il fatto che i *poèmes en prose* siano spesso descrizioni visive può rimandare al principio di equivalenza che Jakobson identifica nel linguaggio poetico.³⁷

Nel caso della letteratura italiana non esistono studi al riguardo – anche perché, come già detto, non esistono studi che abbiano identificato le caratteristiche generali della poesia in prosa su un arco cronologico ampio –, tuttavia dimostreremo che si tratta di un aspetto altrettanto significativo. Esistono, inoltre, saggi e articoli sull'influenza delle arti visive in alcuni dei poeti che ci interessano: fra questi, proprio Campana. Per il momento, comunque, atteniamoci a un dato generale: i rapporti paratattici prevalgono all'interno delle poesie in prosa di Campana; in questi testi viene sempre descritto un paesaggio. Le quattro città già nominate ricorrono in tutta l'opera; per completare la geografia dei *Canti Orfici*, a queste vanno aggiunte Genova,³⁸ Berna, Ginevra, Bologna e Buenos Aires, mentre i paesaggi naturali sono quelli della Romagna, della Toscana, dell'Argentina e della Russia.

Vallecchi, 1973 (d'ora in poi OC), p. 425. Come si legge nelle note di Ramat, questa prosa viene ripetuta quasi esattamente in *Bastimento di viaggio*, dove però è in forma versificata. Cambiamenti di questo tipo, con passaggio dalla prosa al verso, non sono infrequenti nel passaggio dal *Più lungo giorno* e dagli altri testi precedenti il 1914 ai *Canti Orfici*.

³⁴ Cfr. al riguardo almeno Fiorenza CERAGIOLI, *Introduzione* in CO, pp. 7-62; Edoardo SANGUINETI, *Testimonianza di un lettore*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di Anna Rosa GENTILINI, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 51-62; Neuro BONIFAZI, *Dino Campana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, seconda edizione accresciuta, 1978 [1964¹]; Maura DEL SERRA, *Dino Campana*, Firenze, La Nuova Italia, 1974; Cesare GALIMBERTI, *Dino Campana*, Milano, Mursia, 1967, soprattutto pp. 17-19; Gianfranco CONTINI, *Due poeti degli anni Vociani. II. Dino Campana [1937]* in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 16-14; Alberto CASADEI, *Il metodo della pazza: sulla riscrittura dei «Canti Orfici»*, in *Materiali per Dino Campana*, a cura di Piero CUDINI, contributi di Alberto Casadei, Fiorenza Ceragioli, Piero Cudini, Giovanni Nencioni, Aldo Pecoraro, Lucca, Pacini-Fazi, 1986, pp. 7-36.

³⁵ «Dante, la sua poesia di movimento, mi torna tutta in memoria» è una frase tratta da *La Verba* di Campana: cfr. CO, p. 128.

³⁶ Ad esempio cfr. Munia, *Les premiers poèmes en prose*, cit; David SCOTT, *La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand à Rimbaud*, in «Poétique», 59, settembre 1984, pp. 295-308; Michel BEAUJOUR, *Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem*, in *The Prose Poem in France: Theory and Practice*, a cura di Mary Anne CAWS e Hermine RIFFATERRE, New York Columbia University Press, 1983, p. 44.

³⁷ Vadé, cit., soprattutto pp. 200 e seguenti. Nelle pagine successive Vadé spiega che l'*ekphrasis* e la tendenza visionaria sono solo una delle possibilità del *poème en prose*, e che la caratteristica identificativa del genere è la tensione ossimorica fra due tendenze opposte in uno stesso testo.

³⁸ Genova è l'ambientazione della poesia omonima, l'ultima dei *Canti Orfici*, ma anche di una parte della *Notte*, genovese, di *Crepuscolo mediterraneo* e di *Piazza Sarzano*. Berna e Ginevra ispirano *Arabesco Olimpia*, stando a quanto Campana rivela a Pariani: cfr. al riguardo Carlo PARIANI, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, a cura di Cosimo ORTESTA, Milano, SE, 2002; Franco CONTORBIA, *Campana, Ginevra, l'intervento*, «Studi Novecenteschi», vol. 5, 13-14 (marzo-luglio 1976), pp. 137-152; a Bologna è ambientata la *Giornata di un nevrastenico*. Per quanto riguarda Buenos Aires e l'Argentina, fanno da sfondo a *Pampa*, e rappresentano il resoconto di un viaggio che Campana racconta di aver fatto intorno al 1907, ma sia autori sia critici hanno

L'elenco di ciò che l'autore vede viene costruito attraverso periodi giustapposti, coordinati fra loro per asindeto. Talvolta si tratta di frasi nominali che costituiscono periodi interi («Fiorenza giglio di potenza virgulto primaverile. Le mattine di primavera sull'Arno»); altre volte la coordinazione avviene attraverso i due punti.

Campana si serve dei due punti in modo molto diverso da quanto avviene nella comunicazione ordinaria e nella tradizione poetica italiana: in sostanza, svuota il segno di interpunzione del suo normale valore esplicativo o dichiarativo. Se si riprende, ad esempio, «Una grossa torre barocca: dietro la ringhiera una lampada accesa», notiamo facilmente che non esistono legami di implicazione o consequenzialità logica fra ciò che precede e ciò che segue i due punti. L'uso soggettivo e atipico dei due punti³⁹ raggiunge uno dei suoi momenti di parossismo nel primo paragrafo della *Notte*, dunque già nel testo incipitario dei *Canti Orfici*:

Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrata [...] Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee: sagome nere di zingari mobili e silenziose sulla riva: tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso. (CO, p. 83)

Questo microfenomeno sintattico riassume bene il meccanismo più generale della coordinazione nell'opera di Campana: il funzionamento ordinario della paratassi viene piegato a vantaggio di associazioni soggettive, che sono governate dalla memoria interiore (dunque, come vedremo più avanti, con una distorsione e sovrapposizione di piani temporali) oppure dall'intenzione di raffigurare un percorso nel paesaggio italiano, deformandolo e caricandolo di immagini simboliche.

La coordinazione dovrebbe unire parti del pensiero per creare un enunciato coerente, nel quale il senso generale deriva dalla somma delle porzioni di testo che si va a legare. Nei casi citati dai *Canti Orfici*, invece, le singole parti si scontrano e non producono una accumulazione razionale di senso. Questo meccanismo, che ritroviamo nei rapporti sintattici di tutta l'opera di Campana, viene sfruttato anche all'interno della singola frase, dove sono frequenti i periodi ellittici di verbo ed elencativi («Una piazzetta deserta, casupole schiacciate, finestre mute: a lato in un balenio enorme la torre, otticuspide rossa impenetrabile arida», CO, p. 84). L'elencazione riguarda, a volte, gli aggettivi che si accumulano intorno a un sostantivo (sia in posizione anteposta sia a seguire il nome, e sia in asindeto sia in polisindeto): «accesi occhi fuggitivi», «la torre, otticuspide rossa impenetrabile arida» (CO, p. 84), «seminudo il bel corpo agile e ambrato» (CO, p. 86).

Campana tende a creare nuovi rapporti sintagmatici fra le parole, come è tipico della poesia moderna, anche quando scrive in prosa. Altri fenomeni di rilievo, da questo punto di vista, sono: l'uso del pronome relativo (e soprattutto di “che”), postposto, in modo da soggetto e proposizione relativa («L'occhio dell'orologio trasparente in alto appare che

messo in dubbio il fatto che il viaggio sia realmente avvenuto. Al riguardo cfr. soprattutto Ruggero JACOBBI, *L'esilio e la visione*, in *Dino Campana oggi. Atti del convegno. Firenze, 18-19 marzo 1973*, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 147-156. Ancora più dubbi esistono riguardo al suo presunto viaggio in Russia, che fa da sfondo a *Il russo*.

³⁹ Per una analisi in dettaglio dei diversi casi in cui Campana si serve dei due punti, cfr. almeno, Fernando BANDINI, *Note sulla lingua poetica di Dino Campana*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, cit., pp. 39-50; Vittorio COLETTI, *Dalla lingua al testo: note linguistiche sui «Canti Orfici»*, Ivi, pp. 63-80.

illumina la sera», *CO*, p. 155);⁴⁰ le rotture sintattiche causate dalle ripetizioni (anafore, epifore, ecc.) e dai parallelismi.

Anche i verbi subiscono un trattamento particolare, denso di conseguenze sul piano sintattico: innanzitutto, non viene rispettata la normale *consecutio temporum*, perché diversi piani temporali si alternano senza una giustificazione logica. Un esempio è *La Verna*, dove il percorso compiuto da Campana è raccontato, apparentemente in forma di diario, alternando indifferentemente passato e presente («La Falterona è ancora avvolta di nebbie. [...] Come incantate erano sorte per me le stelle nel cielo dallo sfondo lontano dei dolci avvallamenti dove sfumava la valle barbarica [...]», *CO*, pp. 117-118).

Spesso i periodi sono coordinati per asindeto, talvolta con effetti di climax: di conseguenza si accumulano verbi accostati senza segni di interpunzione («io che non potevo Manuelita io che non sapevo pensare a voi», *CO*, p. 162; «[...] le macchine mangiano rimangiano [...] Un treno: si sgonfia arriva [...]», *CO*, p. 167); oppure è difficile identificare la proposizione principale, spesso posta alla fine del periodo («[...] Castagno, cassette di macigno disperse a mezza costa, finestre che ho visto accese: così le creature del paesaggio cubistico, in luce appena dorata di occhi interni tra i fini capelli vegetali il rettangolo della testa in linea occultamente fine dai fini tratti traspare il sorriso di Cerere bionda: [...]», *CO*, pp. 119-120). Inoltre il soggetto può essere distante dalla voce verbale alla quale è riferito, oppure posposto, dunque in posizione non naturale (ancora da *La Verna*: «Acquistano allora quei sommari disegni un fascino bizzarro e nostalgico. Bianchi sul tono ricco del noce sembrano rilevarsi i profili ieratici del breve paesaggio claustrale da cui sorgono decollati, figure di una santità fatta spirito, linee rigide [sic] enigmatiche di grandi anime ignote», *CO*, pp. 125-126); in altri casi varia in modo brusco fra i verbi che si trovano all'interno di uno stesso periodo, generando anacoluti (come in *Sogno di prigione*: «Penso ad Anika: stelle deserte sui monti nevosi: strade bianche e deserte: poi chiese di marmo bianche: nelle strade Anika canta: un buffo dall'occhio infernale la guida, che grida», *CO*, p. 167; o in *Passeggiata in tram in America e ritorno*: «nel mentre il mare tra le tanaglie del molo come un fiume che fugge tacito pieno di singhiozzi taciuti corre veloce verso l'eternità del mare che si balocca e complotta laggiù per rompere la linea dell'orizzonte», *CO*, p. 199).

Il continuo cambiamento di soggetto delle voci verbali in uno stesso periodo o, all'interno di una stessa strofa, fra periodi vicini, genera ambiguità sintattica e un effetto di straniamento. È quanto accade di frequente nella *Notte*, dove il punto di vista è uno, e si colloca al di fuori dell'azione (attraverso l'uso del passato), ma i soggetti sono almeno tre: in alcuni casi Campana assume la prima persona, alla quale corrispondono i verbi che marciano l'esperienza raccontata come autobiografica («vedevo», «rivedo», «ascolto», «ricordo»; ma anche i verbi di movimento come «entra»), nonché l'uso dei deittici di prima persona («mia», «mi»); in altri sembra distaccarsi dal soggetto del testo. Questo distacco è ottenuto parlando di sé in terza persona («il poeta»), e utilizzando un personaggio letterario, il quale è una proiezione dell'autore: «Faust era giovane e bello, aveva i capelli ricciuti» (*CO*, p. 93). Il personaggio di Faust è ripreso da Goethe. Sappiamo che Campana leggeva in tedesco;⁴¹ inoltre sia *Il più lungo giorno* sia i *Canti Orfici* sono costellati di riferimenti a

⁴⁰ La postposizione del pronome relativo è citata in molti studi, fra i quali quelli già citati di Bandini e Ceragioli; ma il primo ad averne parlato è Bonifazi (il quale parla di «*che* illogico»): cfr. Bonifazi, *La sintassi e il verso di Dino Campana*, in *Dino Campana* cit., pp. 221-293, soprattutto pp. 234-241.

⁴¹ Campana propone almeno due volte agli intellettuali fiorentini di tradurre e commentare testi tedeschi inediti in Italia, come si apprende grazie all'epistolario. Cfr. ad esempio la lettera a Cecchi del 27 marzo 1915: «Non mai come ora soffro della mia condizione, pure ho ancora il senso vivo dell'intolleranza morale che ho

Nietzsche, e proprio il *Faust* è presente in diversi punti dell'*Origine della tragedia* di Nietzsche. Molti anni dopo il suo unico libro, nel 1930, Campana scrive a Bino Binazzi: «Credo mi avessi consigliato allora a scrivere un altro libro ma il mio ideale sarebbe stato di completarlo formandone un piccolo Faust con accordi di situazione e di scorcio».⁴²

Il sottotitolo dei *Canti Orfici*, come è noto, è *Die Tragödie des letzten Germanen in Italien* (la tragedia dell'ultimo germano in Italia). Campana spiega il significato di questa frase in una lettera a Emilio Cecchi del 1916, molto citata dai critici: la dedica serve a identificare «il germano come rappresentante del tipo morale superiore («Dante Leopardi Segantini»),⁴³ dunque inteso in senso ideale («Cercavo idealmente una patria non avendone») e non politico. Anche Goethe definisce la tragedia di Faust *Eine Tragödie*; frammenti del *Faust* sono tradotti da Campana, che ne invia stralci a Leonetta Cecchi Pieraccini (moglie di Cecchi).⁴⁴ Questo personaggio, dunque, è assunto da Campana come parte della propria autorappresentazione finzionale: Faust esprime l'ambizione ad azioni eroiche, oltre che l'aspetto tragico con il quale Campana vuole caratterizzare l'io dei *Canti Orfici*.⁴⁵ Per concludere, anche l'altra figura letteraria della *Notte*, quella di Orfeo, è stata considerata un rispecchiamento dell'autore.

L'interpretazione più recente riguardo agli alter ego della *Notte* è quella di Marco Bazzocchi, che parla di mitobiografia: «Quello che in effetti costituisce, in tutto il romanzo primonovecentesco, il *tòpos* del passaggio dalla sfera dell'adolescenza alla vita adulta e all'integrazione sociale, diventa qui il racconto di un rito oscuro, dove si mescolano ansia di liberazione, desiderio erotico e continua autocommiserazione, ai limiti del masochismo».⁴⁶ Fanno parte della costruzione biografica anche le molte forme di autorappresentazione rinvenibili negli epistolari (nelle quali si avverte chiaramente l'aspetto autocommiserativo), nonché l'epilogo finale: negli anni passati in manicomio a Castelpulci, Campana descrive se

provato negli ambienti frequentati in Italia, e resterò probabilmente qua. [...] La prego di credere che non è per profittarne se ora le domando qualche indicazione per un lavoro di qualunque genere. Conosco le lingue, meno il russo, la coltura scientifica, e mi impegnerei con lei di lavorare coscienziosamente», in Dino CAMPANA, *Carteggio (1903-1931), con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, a cura di Gabriel CACHO MILLET, Firenze, Polistampa, 2011, p. 44. Nella stessa primavera, Campana scrive a Soffici, il 12 maggio 1915: «Ho trovato alcuni studi, purtroppo tedeschi, di psicanalisi sessuale di Segantini, Leonardo ed altri, che contengono cose in Italia inaudite e potrei fargliene un riassunto per Lacerba», *Ivi*, p. 56. Campana aveva tradotto già per Papini *The Problems of Philosophy* di Bertrand Russel, pensato per la collana «Cultura dell'anima», curata da Papini stesso per la casa editrice Carabba. Il libro non è mai stato stampato.

⁴² Campana, *Carteggio (1903-1931)*, cit., pp. 241-242. Binazzi scrive la prefazione alla seconda edizione dei *Canti Orfici e altre poesie* (Vallecchi, 1928), molto criticata dalla critica successiva. Nella stessa lettera, Campana lamenta variazioni al testo («Vallecchi varia qua e là non so perché: poco importa [...] Ma che farne. Tutto va per il meglio nel peggiore dei mondi possibili»); la stessa lamentela, insieme all'invito a un confronto con l'edizione originale Marradi, è presente nelle lettere a Pariani e al fratello Manlio dello stesso anno (1930).

⁴³ «Ora io dissi *die tragödie des letzten germanen in Italiene* mostrando di aver nel libro conservato la purezza del Germano (ideale non reale) che è stata la causa della loro morte in Italia. Ma io dicevo ciò in senso imperialistico e idealistico, non naturalistico. (Cercavo idealmente una patria non avendone) Il germano preso come rappresentante del tipo morale superiore (Dante Leopardi Segantini)», cfr. Campana, *Carteggio (1903-1931)*, cit., p. 137. Nella stessa lettera Campana parla anche dell'importanza dell'altra citazione dei *Canti Orfici*, quella con la quale termina il libro: «*They were all torn and covered with the boy's blood*», tratta da *Song of Myself* di Walt Whitman. Cfr., *Ibidem*.

⁴⁴ Cfr. Campana, *Carteggio (1903-1931)*, cit., pp. 257-258. Secondo alcuni critici, proprio i brani del *Faust* che Campana traduce avrebbero ispirato immagini della *Notte* e di altri testi dei *Canti Orfici*, ovvero quelle nelle quali compaiono scene violente che coinvolgono figure femminili.

⁴⁵ Il mito di Faust proprio in quegli anni era discusso sulle pagine della «Voce», in seguito a un articolo di Stefano Jacini, pubblicato il 6 marzo 1913. Cfr. Marco A. BAZZOCCHI, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, Firenze, Manni, 2003, p. 41.

⁴⁶ *Ivi*, p. 25.

stesso come un automa, una macchina («l'inventore della macchina di introspezione con la quale si possono scoprire giacimenti di carbone»)⁴⁷.

Lo sdoppiamento e il rispecchiamento in personaggi letterari è un modo di comporre la propria biografia e di cercare un'identità attraverso altra letteratura. Bazzocchi riporta questo atteggiamento all'influenza di Nietzsche, e in particolare a *Così parlò Zarathustra*, uscito in italiano già nel 1899, dove si legge: «Ed a ciò è intento ogni mio pensiero ed ogni mio desiderio: di comporre in un'unità tutto ciò che adesso è frammento e lugubre enigma».⁴⁸

La complessa autorappresentazione del personaggio poetico dei *Canti Orfici* prende forma anche attraverso fenomeni sintattici nei quali c'è uno scarto rispetto alla norma, soprattutto per l'attribuzione dei soggetti alle voci verbali. Oltre a usare la prima e la terza persona, Campana cede la parola alla propria ombra:

Non seppi mai come, costeggiando torpidi canali, rividi la mia ombra che mi derideva dal fondo. Mi accompagnò [...] Ai confini della campagna una porta incisa di colpi, guardata da una giovane femmina in veste rosa, pallida e grassa, la attrasse: entrai. Una antica e opulenta matrona, dal profilo di montone [...] Distinsi nell'ombra l'ancella che dormiva colla bocca semiaperta, rantolante di un sonno pesante, seminudo il bel corpo agile e ambrato. (CO, p. 86)

L'ambiguità è amplificata, in questo ultimo caso, dall'uso del sostantivo «ombra» con tre funzioni logiche diverse. Inizialmente il soggetto coincide con l'autore, mentre l'ombra è oggetto della visione («rividi la mia ombra»); quindi colui che parla sembra estraniarsi da sé e guardare la scena del ricordo come dall'esterno, tanto che l'ombra ne diviene protagonista e attore, al pari dell'individuo fisico. La frase nella sua forma di grado zero, con un ordine logico naturale, sarebbe «Ai confini della campagna fui attratto da una giovane femmina [...]; entrai»; invece abbiamo «Ai confini della campagna una porta guardata da una giovane [...] la attrasse». A essere attratto, e a costituire il soggetto passivo dell'attrazione (per quanto il soggetto grammaticale sia la porta), è l'ombra e non l'io, come conferma il fatto che il pronome sia femminile («la»). Subito dopo, però, ricompare il verbo in prima persona («entrai»), quasi a creare uno scontro con quello in terza singolare («attrasse»). Infine, l'ombra compare una ultima volta per indicare il luogo in cui viene notata l'ancella («distinsi l'ancella nell'ombra»); ma rimane una potenziale ambiguità nell'uso della parola, che potrebbe ancora alludere alla proiezione dell'autore. Lo sdoppiamento del soggetto porta a un accostamento (ma sarebbe meglio parlare di scontro) fra verbi con soggetti diversi, e si verifica anche nell'ultimo periodo, stavolta fra l'ancella stessa e il suo corpo, grazie all'epallage finale «dormiva [...] rantolante [...] seminudo il bel corpo agile ambrato».⁴⁹ Nella strofa successiva (8) ancora una volta non viene usata mai la prima persona, e il soggetto che prende la parola lo fa come dall'esterno: descrive il tramonto e il calare della sera; osserva una scena in cui troviamo l'ancella, la matrona e «il poeta». La strofa 9 è scritta usando sempre i verbi alla terza persona singolare. È il momento in cui cala la notte; qui viene collocata la scena dell'avventura erotica del poeta con l'ancella.

⁴⁷ Cfr. Pariani, *Vita non romanziata di Dino Campana*, cit., pp. 24-28.

⁴⁸ Cfr. Bazzocchi, cit., p. 17. Il passo citato da Nietzsche si trova nella terza parte del libro, quella dedicata alla figura del viandante: cfr. Friedrich NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, versione e appendici di Mazzino MONTINARI, Nota introduttiva di Giorgio COLLI, Milano, Adelphi, 1991 [1968], p. 242.

⁴⁹ Potrebbe essere interpretato anche come accusativo alla greca: si tratta di un uso del participio comune anche ad altri autori di inizio Novecento, fra i quali soprattutto Slataper.

L'eros ha un ruolo centrale per Campana, che altrove si dilunga in descrizioni dei particolari fisici femminili che creano attrazione (ad esempio, cfr. la descrizione di Ofelia e del «delicato busto di adolescente» in *Faenza*, ma anche le apostrofi al personaggio femminile di *Dualismo. Lettera a Manuelita Etchegarray*), talvolta adoperando un lessico marcato verso il basso («O Satana, tu che le troie notturne metti in fondo ai quadrivii», *OC*, p. 174), soprattutto all'interno di descrizioni di contesti urbani («Amo le vecchie troie / Gonfie lievitate di sperma», *OC*, p. 290)⁵⁰. Eppure, quello che dovrebbe essere un evento centrale del ricordo (o della visione), l'atto sessuale tra il poeta e la donna prima guardata, viene descritto con una sola frase impersonale («Venne la notte e fu compita la conquista dell'ancella»), quasi a confermare che lo scopo della rappresentazione femminile e del riferimento all'eros sia solo quello di completare la mitobiografia del protagonista. Seguono evocazioni di immagini letterarie (tratte da Dante, Michelangelo, Leonardo), infine ancora una frase impersonale: «La lunga notte piena degli inganni delle varie immagini».

Le opere d'arte sono citate spesso nell'opera di Campana (anche nelle poesie, ad esempio in *Fantasia su un quadro d'Ardengo Soffici*); ciò accade più frequentemente nei *Canti Orfici* rispetto a *Il più lungo giorno*. L'aumento di riferimenti ecfrastrici è stato interpretato come una conseguenza della presenza di Campana all'esposizione futurista alla Libreria Gonnelli di Firenze del 1913. Nel caso della *Noite*, i riferimenti artistici e quelli letterari sono stati considerati un espediente metaletterario,⁵¹ come quelli all'interno della *Verna*: si tratta, in sostanza, di una sorta di *mise en abyme*.

L'accostamento fra parole appartenenti a sfere semantiche diverse servendosi della paratassi, «fino a concepire il testo come una lunga serie di stacchi frase-immagine»,⁵² diventerà un tratto stilistico costitutivo della poesia ermetica. Non stupisce, dunque, che poeti e critici ermetici abbiano visto in Campana un punto di riferimento importante, plasmandone in parte la fortuna critica.⁵³ Ciò si è verificato progressivamente, a partire dalla

⁵⁰ Questo aspetto, come vedremo, rappresenta un punto in comune con Sbarbaro; l'archetipo di entrambi è Baudelaire.

⁵¹ Fra le interpretazioni classiche, cfr. soprattutto il commento di Ceragioli: Fiorenza CERAGIOLI, *Introduzione e Commento in CO*, pp. 28-30 e 239-240. Ceragioli parla di tre livelli di lettura della *Noite*, l'ultimo dei quali, quello «allegorico», coinvolge il legame con Dante. Una posizione diversa, esplicitamente opposta a quella di Ceragioli, è espressa da Walter Siti: cfr. Walter SITI, *Recensione a Dino Campana, Canti Orfici, a cura di F. Ceragioli*, «Rivista di letteratura italiana», IV, 1986, pp. 214-230. Nella bibliografia più recente, una lettura approfondita della presenza delle immagini nei *Canti Orfici* è quella di Giorgio ZANETTI, *Campana e il mondo delle immagini*, in *Campana alla fine del secolo*, cit., pp. 135-168.

⁵² Cfr. Andrea AFRIBO, Arnaldo SOLDANI, *Ermetismo ed ermetismi*, in *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 98.

⁵³ A questo proposito, cfr. *Bibliografia campaniana (1914-1985)*, premessa di Neuro BONIFAZI, contributi critici di Antonio CORSARO e Marcello VERDENELLI, Ravenna, Longo Editore, 1985; Maria Antonietta GRIGNANI, *Momenti della ricezione di Campana*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, cit., pp. 169-187; Bonifazi, *L'orfismo di Campana*, in *Dino Campana*, cit., 77-134. Nel saggio di Bonifazi l'orfismo di Campana viene ricondotto, oltre che ai testi di cultura mistica già ricordati dal resto della critica, alla lettura di Nietzsche. Riguardo all'origine e ai motivi profondi della assimilazione all'ermetismo, cfr. quanto scrive Siti nella sua recensione all'edizione Ceragioli di *Canti Orfici*: «Forse ho capito qual è la scelta di fondo che non mi convince dell'interpretazione della C.: è l'angolatura secondo la quale legge il 'simbolismo' di Campana. Per la C. esso è simile a quello che poi sarà il simbolismo degli ermetici: la parola come rivelazione dell'unità cosmica al di fuori del tempo, la letteratura che si oppone alla storia, la sostituisce e insieme la riassume in uno spazio puntiforme. Una linea di simbolismo che è quella dell'*Idea simbolista* di Luzi: che parte dai romantici più legati all'assolutezza della Parola (da Schelling a Von Schubert) e culmina in Mallarmé, interpretato come colui che ha "per oggetto della sua poesia la poesia stessa". Secondo questa linea, in Campana vengono sottolineati i momenti di sospensione estatica del tempo, visti non come polo di una tensione tragica ma come Assoluto in cui ogni tensione si riassorbe: "la letteratura e l'arte sono la religione di Campana" [...]. Dal punto di vista ideologico c'è una

prima lettura di Carlo Bo, quindi grazie agli interventi di Gargiulo, Bigongiari, Luzi ecc. Ancora negli anni Cinquanta, nei *Lirici nuovi* di Anceschi, Campana è presentato in quanto punto di congiunzione fra primo Novecento e “lirica nuova”, e pertanto la selezione dei suoi testi viene depurata di qualsiasi aspetto di sperimentalismo nella lingua, a vantaggio delle associazioni simboliche e orfiche. Fino alla fine degli anni Sessanta questa è l’interpretazione dominante dei *Canti Orfici* e degli altri frammenti che intanto vengono pubblicati, insieme a quella che ne sottolinea gli aspetti italiani e toscani, fino all’estremo della rivisitazione fascista. L’origine di questa interpretazione è senz’altro il modo in cui Campana viene presentato in *Poeti d’oggi* di Papini e Pancrazi.⁵⁴

La successione di parole semanticamente irrelate, l’aggressione all’uso standard dell’interpunzione e l’attacco alla metrica, decomposta dall’interno attraverso la sintassi e la rinuncia al verso, tuttavia, sono anche caratteristiche della letteratura d’avanguardia. È noto che Campana aveva opinioni ambigue riguardo ai futuristi e a Soffici, trattati in modo ironico sia nell’epistolario, sia nel *Taccuinetto faentino*, sia nel *Quaderno marradese*. La storiografia critica ha ormai dimostrato che non solo l’autore era aggiornato, ma anche influenzato dai dibattiti sull’arte e sulla letteratura che infervoravano il «Leonardo», «Lacerba», «La Voce» e «La Riviera ligure» negli anni Dieci. Sono state notate, ad esempio, alcune somiglianze con l’aggettivazione cromatica, nonché con aspetti sintattici tipici del futurismo. È stato approfondito anche il rapporto con Soffici, del quale si trovano alcuni versi e motivi ripresi in vari punti dei *Canti Orfici*.⁵⁵

matrice comune: entrambe le linee partono da Mallarmé, una filtrata attraverso Luzi o Bigongiari, l’altra attraverso Lacan e Blanchot. Con differenze di precisione critica e di serietà professionale che evidentemente oggi sono importantissime, entrambe finiscono per dar fiato a una tesi oggi di moda: che la letteratura non parla in fondo d’altro che di se stessa», cfr. Siti, *Recensione a Dino Campana*, cit., p. 223-226.

⁵⁴ Riguardo a entrambe le interpretazioni, quella toscana e quella strapaesana e fascista, cfr. Grignani, *Momenti della ricezione di Campana*, cit., pp. 178-179. All’interno di *Poeti d’oggi* Campana è presentato in modo fuorviante, oltre che sommario: innanzitutto, viene sbagliata la sua data di nascita (1889 invece di 1885); inoltre vengono antologizzati soltanto testi che contengono riferimenti al paesaggio toscano, e talvolta i titoli sono modificati. Il primo testo si intitola *La matrona*, ed è in realtà un passo della *Notte*, che nei *Canti Orfici* non è dotato di un titolo autonomo. Seguono *La petite promenade du poète*, *Sulla Falterona*, *La Verna*, *Marradi (Antica volta. Specchio velato)*, tratte da *La Verna; Toscana*, in realtà tratto da *Firenze*. Cfr. Papini-Pancrazi, *Poeti d’oggi*, cit., pp. 689-694.

⁵⁵ Cfr. al riguardo Zanetti, *Campana e il mondo delle immagini*, cit; Alessandro PARRONCHI, *Genova e il senso dei colori nella poesia di Campana*, «Paragone», IV, 48, 1953, pp. 13-34; Galimberti, *Dino Campana*, cit., (soprattutto per l’accostamento a Marinetti e per le considerazioni sul colorismo e sull’icasticità dei *Canti Orfici*); Piero CUDINI, *Un’idea di Campana. Percorsi e forme de «La Notte»*, in *Materiali per Dino Campana*, cit., pp. 63-107; Marcello VERDENELLI, *Campana e le avanguardie*, in *Bibliografia campaniana (1914-1985)*, cit., pp. 99-130; Gianni SCALIA, *Introduzione*, in *La cultura italiana del 900 attraverso le riviste. IV. «Lacerba», «La Voce» (1914-1916)*, a cura di Id, Torino, Einaudi, 1961, pp. 38-39; Ruggero JACOBBI, *L’esilio e la visione*, cit. (soprattutto riguardo al rapporto con l’ideologia antipassatista del futurismo, nonché per il riferimento alle somiglianze con le poesie portuali e metropolitane di Paolo Buzzi); Alberto BERTONI, *Appunti sul metro degli «Orfici»*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, cit., pp. 12-134 (in particolare pp. 127-128 per il paragone con Govoni, Lucini, Soffici); Giovannetti, *Genova: il verso libero “cubista” di Campana*, in *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, cit., pp. 47-76; infine, e soprattutto, Marcello CICCUTO, *Les demoseilles de Gènes. Campana cubista*, in *L’immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella cultura italiana*, Roma, Bonacci, 1990, al quale si rimanda per le altre segnalazioni di vicinanza fra la sintassi e l’aggettivazione di Campana e quella avanguardista all’interno della bibliografia critica (un accenno più moderato alle consonanze fra l’aggettivazione cubista e quella di Campana, ad esempio, si trova già in Neuro Bonifazi, *La sintassi e il verso di Campana*, in Bonifazi, *Dino Campana*, cit.). In quasi tutti gli interventi citati viene sottolineato il ruolo di mediatore fra la cultura delle avanguardie e Campana svolto da Ardengo Soffici. In particolare sul rapporto fra Campana e Soffici, cfr. Ramat, *La Verna. Campana e Soffici*, in *Protonovecento*, cit., p. 287; Gianluigi SIMONETTI, *Su alcuni autografi novecenteschi: Campana e Sereni*, «Italianistica», XXIV, 1, 1995, pp. 119-138.

Più in generale, l'uso della sintassi testimonia una coincidenza con le poetiche elaborate dalle avanguardie artistiche di questo periodo, sia italiane, sia straniere, e in particolare con il cubismo.⁵⁶ L'arte d'avanguardia è citata nell'epistolario, negli appunti e nelle poesie: in una lettera a Novaro Campana parla di «costruzione pittorica di piani»;⁵⁷ nella *Verna* descrive un «paesaggio cubistico» («Castagno, casette di macigno disperse a mezza costa, finestre che ho visto accese: così le creature del paesaggio cubistico [...] traspare il sorriso di Cerere bionda», *CO*, p. 120); usa spesso la parola «arabesco», probabilmente mediata dagli scritti di Soffici sul cubismo.⁵⁸

Si può concordare con Ciccuto, in conclusione: Campana identifica nel futurismo una componente di falsità artistica, mentre condivide con la cultura figurativa delle avanguardie europee di inizio Novecento una forma di critica alla percezione e una sfida alla nozione di naturale legame «fra segno pittorico e *cosa* significata»;⁵⁹ o, potremmo aggiungere, fra segno, linguaggio testuale e realtà.

Altri hanno parlato di una vicinanza alle tecniche che saranno sperimentate dal surrealismo.⁶⁰ I testi che sembrano offrirsi di più a questa interpretazione sono la poesia in versi *Genova* e una celebre prosa successiva ai *Canti Orfici*: si tratta di *Arabesco-Olimpia*, della quale vale la pena citare almeno la conclusione:

Come la quercia all'ombra i suoi ciuffi per conche verdi l'acqua colando dei fiori bianchi e rossi sul muro sono spuntati come tra i fiori del cardo i vostri occhi blu fiordaliso in un tramonto di torricelle rosse perché io pensavo ad Olimpia che aveva i denti di perla la prima volta che la vidi nella prima gioventù. (*OC*, p. 284)

La parte finale di questo testo, che Campana considerava uno dei suoi lavori migliori,⁶¹ non contiene punteggiatura. *Arabesco-Olimpia*, dedicata a Giovanni Boine e pubblicata su «La Riviera ligure», si compone di sette periodi: tre interrogativi (i primi due della prima strofa e il primo della seconda), quattro frasi piane. Le virgole sono solo cinque, e per due volte sono disposte in modo contiguo, a separare elementi di un elenco («Fanfara inclinata, rabesco allo spazio dei prati, Berna»; «[...] a Berna colando l'acqua, lucente come un secondo cadavere, il bello straniero [...]»), ma non hanno mai un valore sintattico forte, perché non vengono impiegate per creare una gerarchia fra le proposizioni. In questo caso prevalgono le subordinate, soprattutto temporali («Se esiste la capanna di Cézanne pensai quando sui prati verdi tra i tronchi d'alberi una baccante rossa mi chiese un fiore quando a Berna guerriera munita di statue di legno sul ponte che passa l'Aar una signora si innamorò

⁵⁶ Oltre alla bibliografica critica appena menzionata, si consideri che, nel commento ai *Canti Orfici*, Ceragioli dà l'influenza cubista come dato acquisito: «Polemico con i contemporanei, con i quali avrà sempre un rapporto di tipo 'odi et amo', ma apertissimo a tutte le tendenze del Novecento, Campana apprezzò in *orfico* anche la modernità del vocabolario. Il termine aveva assunto, da poco, una nuova attualità, inserito in un diverso sistema di valori; la parola richiamava le più recenti correnti di cultura, e per questo Soffici dice che subito gli piacque [...] Insomma Campana usa *orfico* anche riferendosi alla tendenza cubista che Apollinaire andava teorizzando [...]», cfr. Ceragioli, *Introduzione a CO*, pp. 13-14.

⁵⁷ «Binazzi molto interessante perché accenna a una costruzione pittorica di piani contro la letteratura che si gonfia nei vampiri idropici scialbi e idioti», cfr. Campana, *Carteggio (1903-1931)*, cit., p. 116.

⁵⁸ Cfr. al riguardo Giovannetti, *Genova: il verso libero "cubista" di Campana*, cit., pp. 74-75.

⁵⁹ Ciccuto, *Campana cubista*, cit., p. 298.

⁶⁰ Ad esempio Del Serra, che analizza sinestesie cromatico-musicali nelle descrizioni dei luoghi che fanno da sfondo ai testi: cfr. Maura DEL SERRA, *Evoluzione degli stati cromatico-musicali*, in *Dino Campana oggi*, cit., pp. 86-108.

⁶¹ Cfr. Pariani, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, cit., p. 56.

dei miei occhi di fauno [...]»); compare un altro aspetto logico-sintattico tipico di Campana, il gerundio,⁶² spesso usato proprio per indicare rapporti di contemporaneità. Tuttavia i rapporti fra le frasi non strutturano una gerarchia di senso logico.

Ritorniamo alle avanguardie. Probabilmente, le somiglianze morfologiche notate da critici e storici della lingua hanno una ragione profonda, che rende questa influenza più rilevante rispetto a quella con la futura poesia ermetica e con il surrealismo: Campana condivide con l'avanguardismo artistico europeo, da Kandinskij a Picasso, il bisogno di rappresentare il paesaggio attraverso una visività diversa da quella tradizionale. I piani prospettici vengono scomposti, il tempo e lo spazio decomposti; l'arte cerca di ricomporre i frammenti in un quadro fluido (per questo ha bisogno della prosa), ma con effetti che creano straniamento (per mezzo della sintassi e di altri strumenti che appartengono alla poesia). Rispetto all'avanguardia letteraria pura, però, nell'opera di Campana non scompare mai il soggetto; al contrario c'è una ricerca di identità, una costruzione plurima del personaggio. In arte l'apparenza della vita non è prodotta in altro modo che attraverso un personaggio, e intanto che questi vede, pensa, sente e parla, e a condizione che sia un io.⁶³ La ricerca di Campana, più che all'avanguardia, appartiene al modernismo italiano.

La giustapposizione appositiva ha portato a parlare di uso della tecnica del montaggio nei *Canti Orfici*. Il montaggio rientra nelle tecniche che intensificano la natura visiva di un testo letterario; la visività è una caratteristica della poesia in prosa. Nel caso di Campana, si tratta di un aspetto molto studiato, a partire da un celebre articolo di Contini del 1941, in cui si legge (dopo un paragone fra Campana e Rimbaud): «Ma Campana non è un veggente o un visionario: è un visivo, che è quasi la cosa inversa».⁶⁴ La visività, così come descritta da Contini, consiste nell'associazionismo alogico di Campana, e nel simbolismo delle immagini. Queste due caratteristiche costituiscono anche lo «sbaglio» dei *Canti Orfici*, nel quale talvolta sono evidenti gusti più decadenti che novecenteschi. Buona parte della critica successiva, a partire da Montale, ha sentito il bisogno di confermare o smentire la definizione di Contini. Gli studi sulla visività dei *Canti Orfici*, intanto, hanno preso anche altre direzioni. Ad esempio sono state approfondite le ricerche sull'influenza di movimenti artistici (il futurismo e il cubismo) e della cinematografia.

Il rapporto tra sintassi e iconicità viene ripreso da un articolo di Barbara Carle sulla *Notte*, di solito poco citato negli studi su Campana. Carle sostiene che Campana sia stato il primo a reinterpretare la tradizione francese del *poème en prose*, adattandola al contesto italiano. A suffragare questa tesi (interamente incentrata sull'analisi del testo incipitario dei *Canti Orfici*) ci sono sia alcune riprese puntuali di Campana dalle prose di Baudelaire (in particolar modo da *Chacun sa chimère*), sia una osservazione sulla struttura delle strofe della *Notte* come *tableaux*, «nel senso moderno di prospettive (“scorci”, come scriveva Campana)».⁶⁵ A questa struttura corrispondono la scomposizione cubista della realtà e la frammentazione del soggetto lirico. Anche la paratassi va a vantaggio di questa tesi, perché:

⁶² Cfr. Ceragioli, *Introduzione*, in Campana, *Canti Orfici*, cit., pp. 39 e seguenti.

⁶³ Sto traducendo e parafrasando da Käte HAMBURGER, *Logiques des genres littéraire*, traduit de l'allemand par Pierre CADIOT, préface de Gerard GENETTE, Paris, Seuil, 1986 (*Die Logik der Dichtung*, 4. Aufl., Stuttgart 1957), p. 72.

⁶⁴ Contini, *Due poeti degli anni vaticani*, cit., p. 16.

⁶⁵ Va segnalato, però, che l'uso della parola “scorcio” in Campana sta anche per “parte accorciata di un testo”: Stefano Giovannuzzi (basandosi anche sulla testimonianza di Ravagli) interpreta in questo modo il titolo di un frammento della *Notte* apparso su «Il goliarda» nel febbraio 1913, che Campana chiama *Torre rossa –scorcio*.

[...] tende a rifiutare la narrativa tradizionale e i suoi codici per fabbricare un discorso più spaziale, una forma di scrittura meno lineare. Mediante la frantumazione della sintassi accademica o tradizionale, una punteggiatura costante e quasi fissa (la spiccata preferenza per i due punti) che crea un tono unico, la ripetizione (*iteratio*), i parallelismi, Campana trasforma la progressione lineare dei periodi, e tenta di costruire una nuova forma spaziale, cioè non di negare la linearità della scrittura ma di sorpassarla, e, immediatamente, nel primo frammento de “La notte” crea il proprio stile e dipinge dei ritratti verbali.⁶⁶

Quasi ogni strofa della *Notte*, secondo Carle, potrebbe essere considerata un quadro urbano, e pertanto i frammenti andrebbero pubblicati su pagine singole. In alcuni casi, si tratterebbe di mimesi strutturali di città⁶⁷ (ad esempio per quanto riguarda il diciassettesimo); un possibile esempio è *Crepuscolo mediterraneo*.

Ora, i testi di Campana non sono mai stati pubblicati in forma di quadri, cioè isolando i frammenti sulle singole pagine: sarebbe stato un modo di estendere la volontà dell'autore, forzandola. Le prime due edizioni dei *Canti Orfici* risalgono all'epoca in cui Campana era vivo (nel caso della prima, era anche considerato in possesso delle proprie facoltà mentali) e non è testimoniata nessuna sua indicazione al riguardo. Campana parlava molto dei propri testi nelle lettere ad amici e ad editori, talvolta lamentando i difetti o le mancanze delle due edizioni citate (soprattutto per quella del 1928). L'epistolario è stato ormai quasi completamente ricostruito. Se avesse pensato a una diversa disposizione dei testi sulla pagina, insomma, lo avrebbe scritto in modo esplicito nelle lettere, e saremmo in grado di ricostruirlo.⁶⁸ Inoltre, sono ormai noti da tempo anche i suoi diari di lavoro; ma né nel *Taccuino faentino* né nel *Quadernetto marradese* si trova traccia di una diversa disposizione delle poesie sullo spazio della pagina.

Eppure, nella tesi di Carle c'è una intuizione fondata. Torniamo per un attimo al primo studio sulla visività di Campana, quel saggio di Contini tanto citato quanto criticato dalla critica degli ultimi settant'anni. Contini tratta duramente Campana, imputandogli di non essere riuscito a definire fino in fondo il proprio stile, nonché di essere un «presunto poeta messianico [...] l'ultimo della tradizione carducciana».⁶⁹ Ciò che ci interessa, però, è che anche Contini descrive i *Canti Orfici* soprattutto facendo riferimento alla dimensione spaziale: giustamente parla di sospensione del tempo (come vedremo più avanti), di dimensione del diario che smentisce quella del frammento («Come non è un visionario, Campana non è un autentico frammentista»);⁷⁰ quindi identifica la macrostruttura del viaggio, una costante «nostalgia spaziale» e una riduzione del mondo a panorama scheletrico, dal quale vengono ricavate «figurazioni».⁷¹ Infine – in una delle poche note che, nella critica campaniana, sono state dedicate al confronto fra le parti in versi e quelle in prosa dei *Canti Orfici* – Contini parla di una maggiore eterogeneità delle parti versificate,

Cfr. Stefano GIOVANNUZZI, «Il più lungo giorno» di Campana, in Dino CAMPANA, *Il più lungo giorno*, a cura di S. Giovannuzzi, Firenze, Le Càriti, 2004, p. 12.

⁶⁶ Barbara CARLE, *Un poème en prose italiano: “La notte” di Campana*, «I Quaderni di Gaia», 5-6-7, 1992-93, pp. 99-106: p. 100.

⁶⁷ Cfr. *Ivi*, p. 104: «Intendiamo con questo che i mezzi strutturali adoperati nel testo riflettono in qualche modo la struttura della città, cioè un sistema di paragoni tra opposti».

⁶⁸ In questo, come è evidente, sta la differenza principale tra il caso di Campana e quello di altri poeti del Novecento che hanno dato indicazioni specifiche (accolte, ma anche disattese dagli editori) riguardo alla disposizione dei propri testi, come Amelia Rosselli, Emilio Villa, Edoardo Sanguineti.

⁶⁹ Contini, *Due poeti degli anni vociani*, cit., p. 21.

⁷⁰ *Ivi*, p. 19.

⁷¹ *Ibidem*.

implicando, dunque, una coerenza ed omogeneità maggiore per quelle in prosa, interamente dedicate alle immagini di viaggio. Non volendo, Contini sembra fornire il primo appiglio critico per una definizione delle prose di Campana in base alla loro iconicità, tratteggiandole come istantanee di viaggio.

Torniamo alla tesi di Carle, che è utile al nostro discorso per due motivi. Il primo è che l'iconicità dei *Canti Orfici* sarebbe confermata anche dalla frequenza dei richiami a quadri all'interno del libro, alla quale, al tempo stesso, darebbe una giustificazione. Questo aspetto è già stato trattato all'interno di molte pagine critiche dedicate a Campana, che però hanno fornito una interpretazione ermeneutica dei testi (soprattutto in chiave orfica), senza tentare considerazioni generali sulla struttura dell'opera. Nell'ambito di una ricostruzione generale della poesia in prosa contemporanea, si tratta di un aspetto importante. Non solo l'iconicità, infatti, ma anche l'interazione con generi letterari e artistici diversi dalla poesia può essere considerata uno degli aspetti che contraddistinguono la poesia in prosa, come dimostreremo nei capitoli successivi.

Il secondo motivo è che il *cadra*ge – lo si è già accennato – è considerato una caratteristica della poesia in prosa francese fin dai suoi esordi: lo sottolinea Bernard nel saggio pionieristico del 1959.⁷² Carle paragona il gesto avanguardistico di Campana a quello di Baudelaire, che nella dedica a Houssaye rivendica di voler descrivere la vita nelle città moderne attraverso dei quadri, così come Bertrand aveva descritto quella premoderna ispirandosi alla pittura olandese di genere. La vita della città moderna viene descritta da Campana, circa cinquant'anni più tardi, decostruendo il paesaggio urbano e le figure umane che lo abitano secondo associazioni interiori che si ispirano all'arte cubista.⁷³ Ciò permette di mettere un primo tassello nel nostro quadro di descrizione delle costanti della poesia in prosa italiana, poiché – come vedremo a breve – può essere verificato e riscontrato anche in altri autori.

Ritornando a Campana, la considerazione sugli scorci e sull'uso della paratassi permette di introdurre un altro paragone fra arti diverse, stavolta con una arte visiva completamente novecentesca: il cinema.

L'influenza del cinema viene sottolineata già nei saggi degli anni Settanta; la approfondisce Luca Mazzei, se ne trovano accenni anche in un saggio di Luigi Abiusi.⁷⁴ Questa teoria è emersa dopo la scoperta del manoscritto perduto nel 1971⁷⁵: il sottotitolo del *Più lungo giorno*, infatti, era *La notte mistica dell'amore e del dolore- Scorci bizantini notti cinematografiche*,⁷⁶ a precederlo c'è un appunto sul *Taccuinetto Faentino*, dove si legge «*Nostalgia Cinematografia sentimentale*»⁷⁷. Ceragioli parla di tecnica cinematografica soprattutto per *La*

⁷² Negli studi successivi, cfr. in particolare Scott, *La structure spatiale du poème en prose*, cit.

⁷³ Secondo Carle l'estetica cubista è usata anche nella scomposizione dell'io e nella descrizione delle matrone della *Notte*: cfr. Carle, *Un poème en prose italiano*, cit., pp. 99-100.

⁷⁴ Cfr. Ceragioli, *Introduzione* a CO, cit., pp. 30-32; Mazzocchi, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, cit; Luigi ABIUSI, *Tempo di Campana. Divenire della poesia tra Nietzsche e Deleuze*, Milano, B. A. Graphis, 2008; Luca MAZZEI, *Dino Campana o della morte al cinema*, in *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, a cura di Ivelise PERNIOLA, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 143-159.

⁷⁵ Il testo ora si legge in Dino CAMPANA, *Il più lungo giorno*, edizione anastatica, testo critico a cura di Domenico DE ROBERTIS, prefazione a cura di Enrico FALQUI, Roma, Archivi, 1973; e poi in Dino CAMPANA, *Il più lungo giorno*, a cura di Stefano GIOVANNUZZI, cit.

⁷⁶ *Ivi*, p. 5. Tuttavia Ceragioli e Bazzocchi citano, come titolo o sottotitolo pensato per *Il lungo giorno*, la lezione *Cinematografia sentimentale*, presente in un appunto del *Taccuinetto faentino*.

⁷⁷ Cfr. *Taccuinetto faentino*, in OC, p. 486.

giornata di un nevristenico. Nel testo, infatti, sono presenti didascalie (una delle quali, «Via», è frequente nei copioni, con il significato di “esce”). Nel *Taccuinetto Faentino* sono presenti appunti preparatori a questa prosa, e vi si legge «La giornata Scorci e preludi». Lo scorcio (evocato anche da Carle, come abbiamo visto) è sinonimo di inquadratura, ed è una parola molto usata da Campana, ad esempio nella *Notte* e in *Passeggiata in tram in America e ritorno*, ovvero altri testi in prosa dei *Canti Orfici* per i quali Ceragioli e Mazzei parlano di tecnica cinematografica. La stessa parola compare all'inizio della *Giornata*: «Sulla linea ferroviaria si scorgeva vicino, in uno scorcio falso di luce plumbea, lo scalo delle merci» (CO, p. 171). Subito dopo questa frase c'è un altro periodo che incoraggia la tesi dell'influenza cinematografica: «Lungo la linea di circonvallazione passavano pomposamente sfumate figure femminili, avvolte in pellicce [sic], i cappelli copiosamente romantici, avvicinandosi a piccole scosse automatiche, rialzando la gorgiera carnosa come volatili di bassa corte» (*Ibidem*), dove le «piccole scosse automatiche» potrebbero mimare le immagini sulla pellicola.

Questi particolari fanno pensare a una tecnica compositiva basata su scene costruite come se fossero inquadrature cinematografiche, poi montate in base ad associazioni di tipo simbolico o derivanti dalla memoria interiore, eventualmente invertendone i rapporti cronologici. La paratassi è la struttura della frase che meglio si adatta a rendere questa prospettiva; e lo stesso si può dire per l'elencazione degli oggetti, che – come abbiamo visto – prevale anche all'interno dei singoli periodi. Campana descrive luoghi e personaggi cercando di imitare il modo in cui le sagome umane compaiono sulla pellicola e le inquadrature dei luoghi fornite da una telecamera. Mazzei, oltre a suggerire indicazioni precise sui film che possono avere costituito la fonte di Campana, dà un altro spunto interessante: l'associazione fra cinema e immagini mortuarie.⁷⁸ La morte è spesso associata al cinema all'inizio del Novecento, anche nei testi letterari che si ispirano alla nuova tecnica cinematografica (ad esempio, Pirandello).

Bazzocchi supporta l'interpretazione dei *Canti Orfici* come cinematografia di un viaggio anche attraverso suggestioni nietzschiane, con un parallelo fra la dimensione del cammino (spesso rappresentato come ascesa) e un processo di conoscenza non razionale.

Un riferimento all'influenza di Nietzsche si trova anche in Abiusi: «La centralità della rivoluzione cronologica di stampo nietzschiano, nell'inclinazione visuale, naturalistica di Campana, comporta che questi materiali corposi, materici, concentrati nella spazializzazione (territorializzazione) sensibile e – poi – mentale, si muovono nel tempo sospeso (circolare); cosa che suscita l'interesse, l'attenzione minuziosa del poeta riguardo alle tecniche dell'arte cinematografica».⁷⁹ Infine, anche un'altra studiosa di Campana, Maurizia Del Serra, parla di una «anticipazione di *stream of consciousness* cinematografica»⁸⁰ a proposito di alcuni periodi tratti dalla quinta strofa della *Verna*.⁸¹

⁷⁸ Mazzei, *Dino Campana o della morte al cinema*, cit., pp. 147-148

⁷⁹ Abiusi, *Tempo di Campana*, cit., p. 77.

⁸⁰ Maura DEL SERRA, *Un poème en prose del primo Novecento: «La Verna» di Campana*, «L'altro Versante», 0, 1979, pp. 5-30: p. 12.

⁸¹ Cfr. CO, p. 121: «Ho lasciato Castagno; ho salito la Falterona lentamente seguendo il dorso del torrente rubesto: ho riposato nella limpidezza angelica dell'alta montagna addolcita di toni cupi per la pioggia recente, ingemmata nel cielo coi contorni nitidi e luminosi che mi facevano sognare davanti alle colline dei quadri antichi. Ho sostato nelle case di Campigna. Son sceso per interminabili valli selvose e deserte con improvvisi sfondi di un paesaggio promesso, un castello isolato e lontano: e al fine Stia, bianca elegante tra il verde, melodiosa di castelli sereni: il primo saluto della vita felice del paese nuovo: la poesia toscana ancor viva nella piazza sonante di voci tranquille, vegliate dal castello antico: le signore ai balconi poggiate il puro profilo languidamente nella sera: l'ora di grazia della giornata, di riposo e di oblio».

La ricostruzione di Mazzei è molto accurata, e costituisce una interpretazione possibile, ma non completamente verificabile: di fatto, anche a causa della complessa vicenda editoriale (e biografica) dell'opera di Campana, non abbiamo modo di sapere se sia entrato in contatto o meno con il cinema, né quale impatto una eventuale visione cinematografica abbia avuto sulla sua estetica. L'influenza del cinema sulla composizione della *Giornata di un nevristenico*, e in generale sugli scorci cittadini dei *Canti Orfici*, per quanto affascinante, è una ipotesi critica da mantenere su un piano diverso rispetto a quello dell'influenza di Nietzsche e di D'Annunzio, ormai documentate e acclamate. Tuttavia ciò non la rende meno importante per il nostro discorso.

Le due innovazioni principali del cinema, rispetto ai sistemi artistici precedenti, sono il montaggio e il primo piano. Possiamo dire che queste sono anche caratteristiche importanti della poesia in prosa, nonché ciò che rende la nuova forma letteraria adatta a esprimere una percezione moderna della realtà (esteriore e interiore).

2.3.3. Giovanni Boine

L'intenzione di riprodurre stati d'animo simultanei produce risultati molto diversi nella prosa di Giovanni Boine. Anche l'opera di Boine è caratterizzata da anacoluti, inversioni sintattiche, innovazioni ritmiche e lessicali che la allontanano dalla prosa di grado zero; ma la descrizione della realtà è permeata da ragionamenti filosofici e morali, più che da visioni interiori. La complicazione sintattica sarà allora di tipo diverso da ciò che abbiamo osservato a proposito dei *Canti Orfici*.

Come tendenza generale, possiamo dire che nella sintassi di Boine i dialoghi sono molto rari, persino all'interno dei testi più narrativi come *Il peccato*; lo stesso vale per le parti puramente descrittive. Il movimento principale, nei legami fra le frasi, è piuttosto quello dato dalla riflessione; tuttavia c'è una grossa variabilità fra testo e testo. Bisogna considerare che Boine, morto di tifo a meno di trent'anni, ha pubblicato in vita soltanto un libro e testi in rivista; il resto della sua opera è stato raccolto e diffuso negli anni successivi alla morte. Ma andiamo con ordine.

L'unico libro pubblicato da Giovanni Boine è *Il peccato* (1913), un'opera narrativa in prosa, sulla quale sono stati dati giudizi critici molto divergenti: secondo alcuni si tratta di un anti-romanzo, secondo altri di un romanzo-saggio o di un romanzo mancato; è stato considerato sia il capolavoro di Boine, nonché una delle opere più belle e più ingiustamente trascurate della narrativa italiana (Magris), sia un fallimento; in una introduzione che ha fatto discutere, infine, è stato accostato all'opera di Proust, Joyce e Mann.⁸² Ora, *Il peccato* non rientrerà nel nostro corpus. Osservandolo in base alle categorie

⁸² L'introduzione alla quale si fa riferimento è quella di Vigorelli all'edizione delle opere di Boine pubblicata da Guanda all'inizio degli anni Settanta: «Non è frammentando questo piccolo romanzo invischiato a stratificazioni lucide ed opache, che se ne dà la temperie vibrata, la durata veloce e bruciata, che ne fa, oltretutto, un insolito esempio di romanzo razional-romanzesco [...] In quale altro nostro scrittore — domando, e rispondetemi — troviamo enunciate queste estreme illuminazioni anticipatrici sull'antiromanzo, sull' "opera aperta": e non dovremo forse sorridere, e alzare le spalle, davanti a tanti teorici attardati del "nouveau roman"? Ferrata ha nominato Proust, io con raddoppiata cautela, ed a misure ben distanziate, proporrei di leggere *Il Peccato* rileggendo [...] il *Dedalus*, non per paragonare i due libri, ma per farli consonare; e forse, allora, non sembrerà del tutto strano che *Il Peccato* fosse sul tavolo di lavoro di Joyce nella sua casa a Trieste», cfr. Giancarlo VIGORELLI, *Ritratto di Boine*, in Giovanni BOINE, *Il peccato e le altre opere*, Parma, Guanda, 1971, pp. IX-LVI: p. LIII e pp. LV-VI. Il paragone con Proust si trova nell'introduzione di Ferrata all'antologia della Voce di un decennio prima. Qui si legge, in riferimento all'opera di Boine, Sbarbaro e Saba, ma anche a *Senilità* di Svevo, che «conoscevano una dimensione lirico-critica, su cui non solo la poesia ma lo stesso romanzo contemporaneo si venivano fondando. Queste strane date: Proust inizia il *Du côté de chez Swan*

che qui fanno da filtro (sintassi, ritmo, lessico, temporalità), infatti, è inevitabile considerarlo appartenente alla prosa narrativa, non a quella poetica; per questo motivo non ci soffermeremo sulla sua analisi. Tuttavia si tratta di un'opera importante per comprendere l'estetica di Boine, nonché per comprendere il nodo teorico della poesia in prosa all'inizio del secolo. Nell'autorecensione pubblicata dall'autore su «La Riviera ligure», leggiamo che:

L'intenzione generale era di rappresentare quel lirico intrecciarsi di molto pensiero sulla scarsezza di pochi fatti; quel continuo sconfinare della poca cronistoria esteriore nella contraddittoria, nella dolorosa, angosciata complessità del pensare che è la vita di molti e la mia; — intenzione di esprimere una complessità, una compresenza di cose diverse nella brevità dell'attimo, dentro una apparente povertà di vita.⁸³

La «scarsità di pochi fatti» si riferisce all'esilità della trama: un uomo sui trent'anni si invaghisce di una novizia, suor Maria; non c'è un reale sviluppo sentimentale (i due si

nel 1909, quando è appena nata la «Voce». Nel '12 lo sta finendo. In Boine, nell'*Estetica dell'ignoto*, sembra a volte di veder annunciata la *Recherche*», cfr. Ferrata, *La Voce. 1908-1916*, cit., pp. 43-44. Il giudizio di Magris è contenuto in un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» qualche anno fa: cfr. Claudio MAGRIS, *Perché dobbiamo riscoprire Boine*, in «Corriere della Sera», 14 luglio 2008. Un paragone con Proust e con altri autori del modernismo europeo (ma in riferimento ai testi pubblicati da Boine su rivista) è presente anche in un saggio di Fausto Curi: «Sta di fatto che, comunque, mentre Proust e Mann scrivono il romanzo dell'opera da fare, o meglio il romanzo delle difficoltà dell'opera da fare, e Hoffmannsthal scrive una lettera immaginaria intorno all'impossibilità di scrivere; mentre insomma costoro scelgono le più inquietanti questioni teoriche del fare artistico rinnovando dal profondo un genere letterario, Boine scrive dei testi (*Di certe pagine mistiche, L'esperienza religiosa, Un ignoto*) di cui forse nessun trattato di retorica ci potrebbe aiutare a stabilire con esattezza il genere di appartenenza che tuttavia, impostando a livello «teorico» il problema dell'effabilità delle cose e della possibilità logotetica, lo risolvono [...] nell'atto stesso di impostarlo», in Fausto CURI, *Il nome, l'aforisma, l'afasia*, in Franco CONTORBIA, a cura di, *Giovanni Boine: atti del convegno nazionale di studi*, Genova, Il Melangolo, 1981, pp. 265-298: p. 268. Infine, un riferimento simile (ma, stavolta, a Joyce e Woolf) si trova nei paragrafi dedicati alla poetica vociana da Carlo Del Corno, all'interno di un suo studio su Slataper: «Boine, partendo dall'idea bergsoniana dell'arte, espone lucidamente i presupposti di una nuova tecnica narrativa, quale doveva essere realizzata pochi anni dopo da Joyce, da Virginia Woolf e da quegli altri scrittori che si designano genericamente «analisti»», cfr. Carlo DEL CORNO, *Lettura del «Mio Carso» di Scipio Slataper*, in «Lettere italiane», XV, aprile-giugno 1963, pp. 165-183: p. 171.

Una parte della critica, invece, ha considerato il *Peccato* un esperimento narrativo fallito, e ha preferito dare rilievo ai *Frantumi*: questo secondo filone ha trovato ampio spazio nelle antologie: in *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi troviamo una prosa vociana (*Ragionamento al sole*, pp. 620-628); successivamente Falqui antologizza i *Frantumi* in *Capitoli*: cfr. *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento*, cit., pp. 355-358; lo stesso fa Mengaldo in *Poeti italiani del Novecento*, cit., pp. 415-419. I *Frantumi* vengono considerati «l'opera più specificamente letteraria di Boine» anche nel *Profilo storico-critico dell'autore e dell'opera* di Puccini all'edizione Garzanti: cfr. Davide PUCCINI, *Giovanni Boine. La vita. Profilo storico-critico dell'autore e dell'opera. Guida bibliografica*, in Giovanni BOINE, *Plausi e botte*, in *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, a cura di Puccini, Milano, Garzanti, 1983. p. XIX; una opinione simile è espressa da Barberi Squarotti, che considera i *Frammenti* (undici prose all'interno della raccolta postuma *Frantumi*) il contributo letterario più maturo di Boine. Il suo giudizio è motivato dall'importanza attribuita alla «sintassi interiore, che riesce a rinnovare il linguaggio poetico di inizio Novecento, mentre non riesce a trovare un equilibrio di costruzione narrativa»: cfr. Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, *Alcune costanti del linguaggio di Giovanni Boine*, in *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, pp. 177-193.

Attraverso analisi di questo tipo Boine è entrato nella storia della letteratura italiana soprattutto come scrittore di prosa d'arte: come vedremo, ciò è senz'altro riduttivo rispetto alla riflessione estetica e alla sperimentazione letteraria delle quali ha dato prova.

⁸³ Giovanni BOINE, *Plausi e botte*, in *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, a cura di Davide PUCCINI, Milano, Garzanti, 1983 (d'ora in poi BOI), p. 115. Per la ricostruzione della vicenda editoriale di Boine, cfr. soprattutto l'introduzione e il profilo storico-critico premessi da Davide Puccini a *Ivi*, pp. VII-LI. Cfr. anche Giovanni BOINE, *Scritti inediti*, a cura e con saggio introduttivo di Giorgio BERTONE, Genova, Il Melangolo, 1977.

limitano a uno scambio epistolare, si incontrano da soli appena due volte), eppure scoppia lo scandalo in città; infine la novizia lascia il convento. Il finale allude a una possibile vita coniugale, ma anche all'insoddisfazione del protagonista maschile: nelle ultime pagine questi esita ad agire e a farsi carico della ormai ex suora, nonostante riceva continue pressioni al riguardo, e si rinchiude in solitudine a riflettere sulle relazioni umane, sulle aspettative sociali, sul proprio destino.

Il nome del personaggio principale non viene mai rivelato.⁸⁴ L'arco di tempo coperto è piuttosto breve, ma è proprio la temporalità l'aspetto più deformato, nel tentativo di «rappresentare quel lirico intrecciarsi di molto pensiero». Boine annulla le potenzialità letterarie dell'intreccio;⁸⁵ buona parte del libro, infatti, è occupata dalle riflessioni del protagonista, trasposte in forma di discorso indiretto libero (*Il Peccato* è scritto in terza persona), che potremmo definire esistenziali: l'anonima voce del romanzo si chiede cosa dia senso e pienezza alla vita, in cosa consista il peccato, quale rapporto ci sia fra la morale e la consuetudine o ipocrisia sociale, quali possibilità di azione abbia l'uomo.⁸⁶ Boine definisce "lirico" il fondamento di questa riflessione; e anche altrove parla di lirica per quell'inseguimento della verità – in senso filosofico – che a suo dire è il compito dell'arte.⁸⁷ Questa ricerca, soprattutto nella prima parte della sua vita, assume tratti mistici e si traduce in una riflessione religiosa.

Nel primo decennio del Novecento Boine è vicino al movimento modernista, dal quale successivamente si allontanerà, e collabora alla rivista «Il Rinascimento» con due saggi riguardanti il Calvinismo. Intrattiene un fitto epistolario con Miguel de Unamuno, filosofo e scrittore del modernismo spagnolo, con il quale discute di filosofia, di morale e di religione: a Unamuno, che lo influenzerà molto in questa fase della sua formazione, dedica anche uno dei suoi primi saggi.⁸⁸ In questo periodo scrive *La ferita non chiusa* e *L'esperienza religiosa* (entrambe del 1911).

⁸⁴ Briganti ritiene che *Il Peccato* sia a metà strada fra racconto autobiografico e romanzo e che, nonostante l'identità tra autore e narratore sia lasciata nell'ambiguità, «forse il medesimo clima di "cosmico" autobiografismo poteva – allora, e cioè al tempo della scrittura, e prima lettura del *Peccato* – far le veci, tacitamente, di quel "patto autobiografico" che qui Lejeune direbbe – a rigore – non costituito». Cfr. Paolo BRIGANTI, *I trentenni alla prova. L'autobiografia dei vociani*, in *L'autobiografia, il vissuto e il parlato*, numero monografico di «Quaderni di retorica e poetica», 1, 1986, pp. 165-174: p. 166. In altre parole, per un lettore della «Riviera Ligure» del 1913 l'identità fra Boine e il narratore del *Peccato* sarebbe stata ovvia, nonostante l'assenza di indicazioni esplicite (come quella del nome del protagonista, che nel testo manca), anche per la concomitanza di scritture autobiografiche simili in quegli anni (Papini, Soffici, Slataper, Jahier).

⁸⁵ Cfr. Stefano GIOVANNUZZI, *Giovanni Boine e «Il Peccato»: una generazione al bivio*, in *Narrativa del Novecento tra Liguria e Piemonte*. Atti del convegno, Bardineto, 9 settembre 2006, a cura di Giannino BALBIS, Genova, Zaccagnino, 2007, pp. 59-78: p. 62: «Ne *Il Peccato* non si descrive o adombra una storia di colpa segreta, non c'è un'altra Gertrude, anello debole della catena, che genera altre colpe e dunque alimenta altro tessuto narrativo. Boine annulla tutto quanto potrebbe esserci di potenzialità letteraria con l'appello estragiurisdizionale alla realtà. E la realtà si caratterizza come presa d'atto 'fisica' che tutto ciò che non è vita è anche privo di sostanza, non agisce sul mondo».

⁸⁶ Claudio Magris scrive che «L'anarchia e insieme l'ordine del Cattolicesimo – sostanza del pensiero e della visione del mondo di Boine, i cui interessi religiosi vanno dai mistici al rapporto contraddittorio col Modernismo al senso profondo della tradizione – pervadono il romanzo e ne diventano la sostanza poetica, l'acume psicologico e la tensione drammatica», cfr. Magris, *Perché dobbiamo riscoprire Boine*, cit.

⁸⁷ «C'è una vita sopra della vita la quale conoscono solo i filosofi e solo gli artisti (profondi), la quale vanno riconoscendo poco alla volta solo gli artisti, i filosofi; e l'ho chiamata *la lirica*», Giovanni BOINE, *Plausi e botte*, in *BOI*, p. 145.

⁸⁸ Il rapporto tra Boine e Unamuno è ben documentato attraverso il carteggio: cfr. Giovanni BOINE, Miguel DE UNAMUNO, *Intelligenza e bontà: saggi, recensioni e lettere sul modernismo religioso*, a cura di Sandro BORZONI, Cuneo, Arago, 2008. Più recentemente ne ha parlato Mimmo CANGIANO: cfr. Mimmo Cangiano, *Fra due*

La “ferita non chiusa”, per Boine, consiste in una inquietudine religiosa e morale. Innanzitutto è un dissidio fra la religiosità ingenua e primitiva, da una parte, e quella storicizzata, basata sulla ragione e sul concetto, dall'altra. L'inquietudine deriva, inoltre, del contrasto fra l'aspirazione alla trascendenza, intesa come principio di ordine, e il disordine della società creata dall'uomo moderno. Il primo problema è messo a fuoco molto bene da Ezio Raimondi:

Boine parte dall'affermazione che per l'uomo moderno la roccaforte della vita religiosa è l'esperienza come tale. Mentre per gli uomini del passato la vita religiosa abbracciava anche la logica ed era compartecipazione a un solido e comune patrimonio, per l'uomo moderno la soggettività è l'unico modello su cui egli possa basarsi per difendersi dal principio di lacizzazione. [...] la religiosità si rivolta contro quel principio di ragione panlogistica [riferito a Hegel e all'idealismo tedesco] e si afferma come qualcosa di inesauribile, di infinito che sconvolge ogni sistema.⁸⁹

Mentre il secondo è evidenziato in un saggio di Fausto Curi:

La *logothesis* inizia negativamente, con la scoperta dell'assenza del *logos*, del principio, cioè, che solo può consentire il passaggio dal “caos” alla forma. [...] Anche se ammira Schopenhauer, Wagner e il Nietzsche delle *Considerazioni inattuali*, anche se è un attentissimo e appassionato lettore di Blondel, è troppo nutrito di filosofia kantiana e hegeliana per non avvertire l'esigenza di tornare quanto meno a porre con forza il problema dell'identità di realtà e concetto e il problema di una conoscenza che non escluda il procedimento razionale e dialettico.⁹⁰

Si trovano tracce di questo dissidio anche in molti punti dell'epistolario. Ad esempio in una lettera a Campana:

Caro Campana,

Ripartirò di qui dopodomani. Ho visto il vedibile: zum sehen geboren. Però è bizzarro come di nessuna parte si trovi lo sfocio. Non c'è liberazione. Il cervello esaurisce il mondo con troppa voracità: s'arriva al nulla da qualunque parte si tocchi. Ma lei dice che lo troveremo questo Iddio introvabile come una fiera che s'appiatti? A forza di scollar le catene le romperemo! Anche la guerra è come tutto il resto: fa un po' più rumore.

Suo Boine⁹¹

O in una a Giovanni Amendola del 22 agosto 1911:

Tu mi chiedi a che punto sono in faccende filosofiche. Ma a che punto vuoi che sia? Ho delle tendenze tra sentimentali e concettuali che stan fisse ed ho degli impeti, ho dei bagliori. Ma ad una sistemazione tecnica anche parziale di tutto ciò, ho rinunciato: *non ho più tempo, non ho più forze*. Io sono un uomo che vive da quattro o cinque anni con un intenso bisogno di sistema, col bisogno dell'oggettività saldamente costruita, col bisogno di uscir dall'io piccolo a viver nell'ampia concretezza della realtà definita. E fuori di me non so uscire. Io scrivo, io penso, ed il mio scrivere ed il mio pensare è un impeto lirico; è, quando qualcosa dentro mi tormenta, una individuale vibrazione di liricità, non un sistematico costruire, non un porre obiettivo.

modernismi. La versione di Boine della 'morte di Dio', «Rivista di Letteratura Italiana», XXXIII, 3, 2015, pp. 71-86, soprattutto pp. 78-80. Il ritratto dedicato da Boine a Unamuno risale al 1907, ed è stato pubblicato sul «Rinnovamento»: ora lo si trova in *BOI*, pp. 345-351. Da qui apprendiamo che Boine era entrato in contatto con Unamuno a partire da una recensione alla *Vida de D. Quijote y Sancho* pubblicata da Papini sul «Leonardo» nel dicembre 1906. La *Vida de D. Quijote* è considerata una delle opere principali di Unamuno.

⁸⁹ Ezio RAIMONDI, *Prime lezioni: Scipio Slataper, Giovanni Boine*, a cura di Andrea BATTISTINI, Fausto CURI, Walter ROMANI, Bologna, Pendragon, 2004, pp. 170-1.

⁹⁰ Curi, cit., p. 269 e 279.

⁹¹ Campana, *Carteggio (1903-1931)*, cit., p. 94.

Tutto questo a lungo mi umilia. È troppo facile vibrare liricamente; non è onesto nel mondo del pensiero parlar di se medesimi.⁹²

Ora, la complessa meditazione filosofica alla quale abbiamo appena potuto accennare si traduce in una scrittura che esplora i generi letterari, ibridandoli di continuo. La riflessione rivolta ad Amendola contiene, *in nuce*, un concetto chiave per comprendere l'opera di Boine: nessun genere letterario predefinito è adatto a dare forma adeguata al pensiero, poiché l'oscillazione fra istinti e immagini mentali, da un lato, e aspirazione all'organicità e all'ordine, dall'altro, è il risultato di una crisi storica. Nel caso del *Peccato*, questo dissidio viene espresso senza rinunciare a una funzione comunicativa della letteratura: per lo scrittore modernista il mondo esterno esiste e può essere raccontato, ma solo attraverso lo specchio della coscienza.⁹³

I grandi temi della *kerisis*,⁹⁴ la sfiducia nel positivismo e la disgregazione del soggetto lasciano un residuo di aspirazione alla totalità, ma non approdano a una capacità di sistematizzare razionalmente il reale in modo nuovo. Per questo motivo la contraddizione non si risolve, ma si imprime di continuo nella scrittura. Se nel *Peccato*, che in apparenza è un romanzo, l'aspetto riflessivo e saggistico predomina senz'altro su quello narrativo, in *Plausi e botte*, la raccolta di recensioni pubblicate su «La Riviera ligure» che Mario Novaro ha raccolto e pubblicato postume, troviamo riflessioni di poetica, di filosofia dell'arte e di religione, nonché aneddoti autobiografici. Infine, in alcune pagine di queste prose critiche si trovano ritmi e rime che rimandano ai testi generalmente considerati poetici di Boine, ovvero i *Frantumi*. Anche in questo caso si tratta di una raccolta postuma, che raccoglie un nucleo di prose pubblicate su «La Riviera Ligure», più altre inedite, selezionate da Novaro fra le carte di Boine. I *Frantumi* sono quasi tutti in prosa, ma sono stati recepiti e commentati come appartenenti al genere poesia (per quanto con varie definizioni, da “frammentismo” a “poème en prose”, fino a “prosa d'arte”); costituiscono la parte che a pieno diritto può rientrare nel nostro corpus. Tuttavia va segnalata la loro parentela stretta sia con alcuni brani di *Plausi e botte* sia con altri scritti di Boine, difficili da attribuire a un genere letterario preciso, che sono fra i più interessanti. Mi riferisco a *La ferita non chiusa*, *L'esperienza religiosa*, *La crisi degli olivi in Liguria* (risalenti al 1911), nonché a *Un ignoto* e a *La città* (1912).

Si tratta di testi pubblicati su rivista, interamente in prosa, nei quali è facile trovare caratteristiche stilistiche tipiche della poesia, a partire dall'aspetto sintattico. Raimondi, a proposito dell'*Esperienza religiosa*, parla di una «sintassi sempre più densa, aspra e ostinata»,⁹⁵ nella quale si accavallano frasi sinonimiche che esprimono concretamente il tormento interiore, mimando la percezione caotica del mondo e l'affannoso svilupparsi di una volontà di trovare una forma per i propri pensieri.

In alcuni punti di queste prose di Boine, così come in quelle di Campana, Sbarbaro e Slataper, i rapporti sintattici sembrano essere generati soprattutto dalla ripetizione di parole,

⁹² Giovanni BOINE, *Carteggio. 4. Giovanni Boine- Amici della «Voce»- Vari: 1904-1917*, a cura di Margherita MARCHIONE e Salvatore Eugene SCALIA, prefazione di Giovanni Vittorio AMORETTI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1979, p. 246.

⁹³ Riccardo CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», XXXIV, 1, gennaio-aprile 2010, pp. 23-45: p. 29. L'«estetica della rappresentazione» viene considerata da Castellana una delle caratteristiche del romanzo modernista, che riguarda Svevo, Tozzi e Pirandello, oltre che i modernisti europei (Woolf, Joyce, Proust).

⁹⁴ Cfr. al riguardo Cangiano, *Fra due modernismi*, cit.

⁹⁵ Raimondi, *Prime lezioni*, cit., p. 163.

che si trovano in frasi vicine accostate per asindeto (anche quando si tratta di legami fra subordinate). Qualche esempio da *La crisi degli olivi in Liguria* :

Or è trent'anni mio nonno vi convitava frequente gli amici. Amava i conviti mio nonno, con commensali arguti, con canonici di gran ventre e di ingegno sottile a capotavola, con dispute cavillose di giure, sebbene non fosse avvocato. Era uomo all'antica, signore nel tratto, rispettato in vallata, buon proprietario d'oliveti. E poiché gli oliveti rendevano allora assai olio ed assai denaro [...]. Ma poi marità le figliuole, ma poi gli oliveti non resero più. Tristezze, strettezze, agonia. Ed ora vendon la casa.

Storia arida per sé, arida e breve sebben io, da ragazzo [...] da ragazzo mi fossi commosso e fantasticassi; mi pare di farne un romanzo; ma pur storia non mia a guardarla fino in fondo, storia di molti, storia economica in verità, non complicata da vent'anni a questa parte, di tutte queste nostre vallate.

[...] Terreno avaro, terreno insufficiente su roccia a strapiombo, terreno che franerebbe a valle e che l'uomo tien su con grand'opera di muraglie a terrazze. Terrazze e muraglie fin su dove non cominci il bosco, milioni di metri quadri di muro per quindici per venti chilometri dal mare alla montagna, milioni di metri quadri di muro a secco chissà da quando, chissà per quanto i nostri padri, pietra per pietra, hanno colle loro mani costruito. Pietra su pietra, su alla montagna! (BOI, p. 396)

La crisi degli olivi in Liguria viene pubblicato su «La Voce» nel 1911. Si presenta come una riflessione sulle conseguenze economiche e sociali della modernizzazione nella zona intorno a Porto Maurizio, dove Boine vive buona parte della sua vita. Nonostante la collocazione editoriale (l'articolo è preceduto da altri di argomento simile, ma di stile molto diverso, sulla condizione meridionale: uno di questi è richiamato da Boine nell'incipit del testo) e nonostante venga scelta la prosa, in questo testo sono compresenti le logiche di diversi generi letterari. L'esordio è lirico e presenta toni autobiografici: Boine evoca scene e paesaggi di infanzia, ripercorre la storia familiare per descriverne il radicamento in Liguria. La sintassi, come si vede, è complicata dalle ripetizioni e da altri fenomeni retorici («mio nonno vi convitava frequente gli amici. Amava i conviti mio nonno»: si notino la simploche, con il poliptoto «convitava» e «conviti», e la disposizione chiastica dei termini implicati; «storia arida per sé, arida e breve [...] ma pur storia non mia a guardarla fino in fondo, storia di molti, storia economica» ecc). Sono evidenti anche gli effetti di accumulazione («milioni di metri quadri di muro per quindici per venti chilometri dal mare alla montagna, milioni di metri quadri»), che si intensificano in alcuni punti, imprimendo un ritmo accelerato alla prosa. Il discorso sintattico sembra gravitare intorno a parole chiave sul piano del significato: terreno, anime, fede, oliveto, olio, legge, Storia, Danaro.

Questi fenomeni stilistici contraddistinguono tutto il testo. Tuttavia il tono del discorso cambia nelle pagine successive, dove troviamo considerazioni sull'economia, alle quali si alterna ancora il discorso in prima persona:

Ora poiché questa è la naturale vicenda, perché impietosirci e far così lungo discorso? Naturale vicenda. Le cose del mondo si muovono secondo leggi che l'uomo d'intelletto sa contemplare: la legge delle cose del mondo è la lotta; e il forte vince e il debole giace— contempliamo or dunque il necessario. Mi ricordo dell'aspro senso della necessità nella storia, necessità di ferro, necessità meccanica quasi, che mi diede ancor adolescente un libro di Antonio Labriola; la legge, la fatalità, la logica nel reale svolgersi delle cose, mi diedero, adolescente, l'ebbrezza di star fuori del fenomeno, quasi con l'orgoglio del giudice. (Ivi, p. 400)

La crisi degli Olivi, infine, contiene anche una riflessione politica. Boine ha una posizione che oggi definiremmo reazionaria:

[...] tutto ciò ha un nome solo, ha un'anima sola, ha una legge sola in un suo mondo conchiuso: il Danaro. Socialisti ed industriali non sono affatto nemici, son dei giocatori ad uno stesso tavolo, fanno una partita ad uno stesso tavolo, tumultuano d'in quando e si mettono d'in quando d'accordo perché il

gioco sia più liscio o più vario, sono fondamentalmente d'accordo [...] E le politiche son due, io dico: quella del Danaro, quella della fluida, della beffarda, dell'impersonale, dell'internazionale vita del Danaro; e quella della Terra, della conservazione della Terra, della lenta, della salda, della conservatrice e tenace vita della Terra, sono due poli, due fondamentali tendenze. Non s'escludono ferocemente. Sono due anime diverse in cospetto delle medesime cose. (*Ivi*, p. 396)

La conseguenza del capitalismo è l'avvento della legge del Danaro, che danneggia il tessuto economico e sociale sul quale si innesta. Il socialismo non è visto come un'alternativa, ma come una parte di questa nuova logica: Boine assume una posizione premoderna, che è stata paragonata a quella di Saint-Simon, ma anche duramente criticata. Rimane il fatto che si tratta di uno dei pochi autori italiani di inizio secolo in grado di descrivere i cambiamenti economici in corso, individuandone i risvolti sul piano sociale e filosofico. L'analisi delle conseguenze comportate dalla "logica del Danaro" è centrale anche in Jahier, come vedremo (sia in *Ragazzo* sia in *Gino Bianchi*) ed è un tema ricorrente negli scrittori modernisti. Boine e Jahier elaborano due diverse strategie estetiche per rappresentare un concetto e per esprimere la propria riflessione su di esso: nel caso di Boine, più che nella narrativa, ci troviamo davanti a un incrocio di riflessione saggistica e lirica.

Il testo più interessante per comprendere l'estetica di Boine è *Un ignoto*. Questa prosa ha dato vita a una celebre polemica con Croce sulla «Voce» nel 1912.⁹⁶ Si tratta di una riflessione sull'arte e sulla letteratura, avviata con un pretesto romanzesco: l'autore racconta di essersi imbattuto per caso in un uomo morto poco dopo il loro incontro, il quale gli ha affidato le pagine che trascrive. Sarà opportuno ripercorrerne i punti principali.

Innanzitutto Boine difende la soggettività dell'opera d'arte, che è risultato di una perdita di oggettività del mondo:

Perché gira, rigira, io ho per mio conto concluso [...] che le estetiche son proprio due: una per quelli che non creano e una per quelli che creano. Non dico mica che tutte due siano egualmente giuste e vere; anzi io naturalmente sostengo e mantengo che quella di quelli, che non creano affatto, è proprio la vera, è proprio la, diciamo, oggettiva. (Ora per altro e fra parentesi questo *oggettiva* mi scambussola un poco. Perché è un garbuglio con questa filosofia dell'oggettivo e del soggettivo; il mondo è adesso idealisticamente soggettivo come se tu lo irradiassi per le finestre dei tuoi occhi fuori. Ma quando vuoi dire che una cosa è vera, dici tuttavia che è oggettiva. Ma come oggetto una cosa non è dunque morta, non è dunque astratta, non è dunque meno compiutamente vera di quando è aderente al soggetto? [...] Ma in arte; ecco qui l'imbroglione; in arte il criterio di verità (di realtà, di vitalità), dovrebbe essere almeno qui soggettivo davvero.⁹⁷

Alla riflessione sulla perdita di oggettività della verità letteraria è legata un'altra questione centrale nella filosofia del primo Novecento e nell'opera di Boine, ovvero la contrapposizione fra pensiero e azione:

⁹⁶ La polemica fra Boine e Croce, testimoniata anche attraverso l'epistolario con Prezzolini, costituisce uno dei motivi che porteranno quest'ultimo a dimettersi da «La Voce», anche se temporaneamente. *Un ignoto* esce su «La Voce» il 18 febbraio 1912, *L'estetica dell'ignoto* il 29 febbraio; la reazione di Croce, *Amori con le nuvole*, viene pubblicata il 19 aprile dello stesso anno. Per una ricostruzione della vicenda, cfr. Ferrata, *Prefazione a La Voce (1908-1916)*, cit., pp. 41-49; Puccini, *Boine. La vita*, cit., p. XII. Il risentimento di Boine è testimoniato dagli epistolari: cfr. ad esempio Giovanni BOINE, *Carteggio. 1. Giovanni Boine-Giuseppe Prezzolini (1908-1915)*, prefazione di Giuseppe Prezzolini, a cura di Margherita MARCHIONE e Salvatore Eugene SCALIA, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1971, pp. 69-73.

⁹⁷ Boine, *Un ignoto*, [1912¹], in *Il peccato e le altre opere*, cit., p. 471.

[...] la coscienza di chi agisce è sempre più breve, più aderente alla cosa, all'azione, più utilitarmente occupata (più orgogliosamente dominatrice e gelosa) della sua cosa, della sua azione immediata che non la coscienza di chi osserva senza agire e può collocare e può, con questo, disinteressato criterio, *inquadrare*.⁹⁸

Segue la discussione intorno al romanzo, della quale parleremo in seguito. Quindi arriviamo a un altro nodo centrale:

Io non posso piegare alla melodia, costringere nella melodia l'armonica ampiezza della mia sensazione, non posso, senza ridurmi, valermi più del ritmo di danza.

Perché costringere dunque il mio spirito come l'élan di Bergson nella geometricità delle forme? Io cerco una libera forma per la libertà del mio spirito. Dico che vi è un crescere dell'immagine come vi è un crescere del pensiero; che vi è una maggiorenità della intuizione estetica, come vi è una maggiorenità del pensiero concettuale. Dico che il precedente travaglio dell'universale pensiero, solleva ed allarga la capacità della vita intuitiva, trasforma e sommuove il particolaristico mondo dell'arte. [...]

Io ho un più vasto mondo da rappresentare, un mondo trovato, robusto di millenni di pensiero assorbito. E dico che qualcosa come l'universalità del concetto si riflette sulla particolarità del mio estetico *me*; dico che moviamo verso una universalità del particolare. [...]

La mia vita è amalgama, è pienezza aggrovigliata e commossa di pensiero e d'immagine [...]

Dico che questo amalgama deve pur avere un'espressione; dico che bisognerà pure ch'io trovi un'espressione a questo mio complesso organamento di vita. Filosofia che sia arte, arte che sia filosofare: io non posso accontentarmi di una parnassiana rappresentazione di obiettivi idilli, ma nemmeno m'appaga l'individuale impeto lirico. Soffoco nell'impeto mio: io voglio uscir fuori di me, io voglio fondare nel certo, al vaglio del certo, ciò che vulcanicamente tumultua dentro di me. Io ho il certo ed il vago dentro di me, il *mio* e il *di-tutti*. Voglio che la mia lirica sia travata di obiettività, e la mia obiettività sia intimamente tremante di liricità, e voglio esprimermi intero.

Intero: nella mia complessità simultanea, nella mia interiore libertà che non segue schemi.⁹⁹

Riflessioni simili riecheggiano anche in *Plausi e botte*. All'interno di una recensione alle *Liriche* (1914) e a *Nuova lirica* di Arturo Onofri (1913), ad esempio, si legge che:

Ho sentito dire che l'Onofri sia un fine critico di arte altrui e disserti sottilmente di tecnica e di espressione. Ho sentito dire come nelle sue poesie egli tenti di realizzare novità prosodiche [...] Per altro, dico la verità ciò m'interessa poco. La novità prosodica e il concetto che uno possa avere del fatto espressivo, a me che sono in cerca di vita e d'anime, importano per sé stessi un bel nulla se non siano la incarnazione, l'espressione stessa (se non siano *nella* espressione) di codesta vita, se la novità prosodica non riesca veramente ad una novità di poesia. (*BOI*, p. 113)

Questa digressione sull'estetica di Boine non è irrelata rispetto al discorso principale: per comprendere meglio la sintassi della sua opera è indispensabile far riferimento alla riflessione sui generi letterari. Il problema posto da Boine è trovare una forma adatta a esprimere l'interiorità: si tratta di una difficoltà comune a tutti gli autori di inizio Novecento, ma Boine è fra i più consapevoli (insieme a Slataper). Secondo Curi, è l'unico scrittore vociano che affronta su un piano sia teorico sia pratico «le questioni logotetiche che i suoi sodali affrontano solo sul piano della prassi scrittoria». Ciò determina la complessità della sua scrittura, ma è anche all'origine della sua incompiutezza. Come spiega Curi:

Accade allora qualcosa di analogo e di opposto a ciò che accade in alcuni grandi scrittori stranieri: mentre Hoffmanstahl, Proust e Mann pongono e risolvono i problemi teorici di un nuovo linguaggio

⁹⁸ *Ivi*, p. 472.

⁹⁹ *Ivi*, p. 475.

come concreti problemi formali, ossia li sciolgono in sede di scrittura, Boine si sforza di risolvere concreti problemi di scrittura come problemi teorici della *logothesis*, cerca cioè di fondare una nuova lingua dibattendo le questioni teoriche della sua fondazione. [...] la differenza sta in ciò che gli scrittori stranieri possiedono una fortissima consapevolezza formale dei problemi teorici della forma, hanno una piena capacità formale di risolverli; Boine, per contro, patisce un eccesso di (peraltro imperfetta) consapevolezza teorica in rapporto all'assai limitata capacità pratica di dare soluzione ai problemi della fondazione di un nuovo linguaggio.¹⁰⁰

Le questioni estetiche qui accennate (la rifondazione del linguaggio, il contrasto tra finitezza e infinito nell'esperienza del mondo) sono trattate non solo nell'epistolario e nei taccuini privati, ma anche all'interno dei testi destinati alla pubblicazione.¹⁰¹ Come leggiamo all'interno di *La ferita non chiusa* e *L'esperienza religiosa*, secondo Boine l'oscillazione della vita fra caos e ordine supera anche le barriere poste da Hegel (iniziale punto di riferimento per l'autore), il quale aveva creduto di poterla chiudere nella lucidità del concetto.¹⁰² La complessità della vista sfugge alla nominazione; Boine scrive: «qualcosa davvero v'è che io non so dire, qualcosa di cui non so di preciso il nome: Ich habe keinen Namen dafür. [...] La mia angoscia in questo, appunto consiste [...] ch'io non ho il nome, ch'io non so nominare».¹⁰³

Il risultato concreto della *impasse* epistemologica ed estetica determina il fallimento su un piano filosofico, come nota Curi, ma in fondo è alla base dell'originalità della scrittura in prosa. Più che nei *Frantumi*, i risultati più interessanti sono ottenuti nei saggi su rivista (fra questi, abbiamo citato alcuni estratti da *La crisi degli olivi in Liguria*) e in quelli di critica letteraria. La critica, alla fine, viene concepita come luogo ideale per affrontare il problema di quale forma debba assumere l'arte, e per quali scopi. In molti articoli Boine parte dal testo recensito, per poi parlare della propria idea di poesia, di arte,¹⁰⁴ nonché dei rapporti

¹⁰⁰ Curi, *Il nome, l'aforisma, l'afasia*, cit., p. 268.

¹⁰¹ Nelle prossime pagine ci soffermeremo su alcuni dei testi in questione, come *La città, L'esperienza religiosa* e *La crisi degli olivi in Liguria*. Riguardo ai taccuini inediti, cfr. soprattutto Giovanni BOINE, *Scritti inediti*, cit. Di Bertone cfr. anche *Il lavoro e la scrittura. Saggio in due tempi su Giovanni Boine*, Genova, Il Melangolo, 1977.

¹⁰² Cfr. Boine, *L'esperienza religiosa*, in *Il peccato e le altre opere*, cit., pp. 435-462. Si tratta del testo più filosofico di Boine, anche se va considerato quanto scrive Raimondi: «Se volessimo considerare un pensiero filosofico di Boine, commetteremmo un errore: per Boine infatti [...] non si tratta di sviluppare temi di filosofia, ma di vivere in modo personale una certa situazione filosofica. Per questo abbiamo usato la parola *meditazione*, che meglio aderisce al tono della prosa di Boine, il cui discorso, teso alla riscoperta del più profondo ritmo della vita interiore e ricondotto a strumento "individuale" di chiarificazione, non ha lo svolgimento tranquillo di una esposizione sistematica, ove all'analisi del razionale si sostituisce spesso la forza del sentimento [...].», cfr. Raimondi, *Prime lezioni*, cit., pp. 170 e seguenti.

¹⁰³ «Una siffatta identificazione di vita e di pensiero è dunque perciò stesso la giustificazione di molta parte del sentimento religioso: è il riconoscimento di questo senso dell'inesauribile che non è infinità concettuale, che non è razionalità, che la concettuale razionalità assorbe (tenta senza posa accanitamente di assorbire) e che resta tuttavia l'inesauribile. [...] Ma qualcos'altro di oscuro rimane, qualcosa che s'appiglia al conoscere, che lo segue come un'ombra, che non è conoscenza, che chiamo *sensò* e che è *sentimento*. Qualcosa di non logicamente espresso, di chiaro, di profondo. [...] E come il concetto non esaurisce la vita così il sentimento non può sostituirsi al concetto: qualcosa davvero v'è ch'io non so dire, qualcosa di cui non so preciso il nome. Ich habe keinen Namen dafür», cfr. Boine, *L'esperienza religiosa*, cit., pp. 453-455.

¹⁰⁴ Solo qualche esempio, tra i tanti possibili: le recensioni ai *Canti Orfici* di Campana, ai *Frammenti lirici* di Reborà e a *Pianissimo* di Sbarbaro, che forniscono l'occasione per definire una personale idea di poesia come dissidio tra «eroicità morale» e «spontaneo immaginare» (BOI, p. 118), nonché come sede per imprimere stati dell'anima umana universali, anche nel senso di «fuori dalla storia», ovvero non sottoposti alla fuggevolezza del tempo. Uno spunto interessante viene anche dalla recensione alle *Rimostanze in merito alla vita ed al carattere di Gino Bianchi* di Piero Jahier: Jahier viene definito «il più sensibile e vivo» nel gruppo dei primi vociani; ma vi si legge anche che «Il torto di Jahier è di non di non esserci deciso ancora o del tutto per la sua religiosa lirica o del tutto per il suo complesso e ricco umorismo, ma con violenza, puramente asceticamente e senza

tra letteratura e verità. Talvolta la digressione viene tematizzata, e diviene ancora più coscientemente un motivo di poetica. Un esempio è la recensione a *Amori ac silentio* e a *Le rime sparse* di De Bosis:

Ad esempio Son qui che sondo l'Italia letteraria contemporanea in cerca di sostanza umana, in cerca d'uomini e di vita. La mia critica non è altro, non vuol esser altro; non sarà sufficientemente sottile e tecnica, non sarà abbastanza critica, non ne usciranno mai concettuali costruzioni, ma ciascuno dà quel che può ed io do me stesso. Ho la sfacciataggine di dire che giudico intorno, pigliando me medesimo a metro: che faccio cioè coscientemente ciò che altri fa con l'illusione di non farlo.

Questa specie di programma che non ha a che fare con la recensione qui sotto, l'ho ficcato qui perché non mi è venuto in mente di scriverlo prima e perché quando un libro come *Amori et Silentio* son quattro lustri ch'è scritto, siamo più violentemente che per uno recente sollecitati a collocarlo storicamente. Con la fisima della collocazione uno riesce per es. a disturbar Bach e Beethoven per parlar di Mascagni, e a dare naturalmente malgrado tutto un po' dell'importanza di quelli alla tenuità di costui: od al contrario riesce a schiacciare, a disperdere la nobiltà poetica di Adolfo De Bosis mettendogli intorno per ambientarlo la colossalità riconosciuta di Shelley e Whitman, o le definite stature di Carducci, di Dannunzio o di Pascoli. (BOI, p. 108).

Se le poesie in prosa di Campana sono scorci nel senso di raffigurazioni su particolari del mondo, nelle quali l'analogia e lo straniamento verbalizzano l'impressione interiore, le istantanee di Boine mettono a fuoco momenti in cui l'elucubrazione (ovvero il risultato di riflessione razionale e intuizione sentimentale, come spiega nell'*Esperienza religiosa*) si intreccia all'immagine esterna. Non a caso si legge, in una prosa del 1911, «Io sono fra il concetto e l'immagine dolorosamente, angosciosamente».¹⁰⁵

Ora, come è logico, questa forma di metariflessione continua, ibridata con un'autonarrazione sia biografica sia esistenziale e filosofica, ha svariate conseguenze sulla sintassi. La prima osservazione possibile riguarda l'uso delle parentetiche e incidentali, al quale è stata già dedicata molta attenzione, fin dal saggio del 1939 di Contini. Luperini ne ha studiato la funzione di raccordo e intreccio fra narrazione e riflessione, nonché di strutturazione dei livelli temporali, soprattutto all'interno del *Peccato*,¹⁰⁶ i successivi studi di Carpi, Ungarelli e Benevento ne confermano la dimensione di «vera cifra stilistica e artistica»¹⁰⁷ di Boine.

rimuginii e salmodie di *Con me*. [...] E qui per es. in *Gino Bianchi*, non sa nemmeno lui forse se lo scopo fosse di *dire la verità ridendo* come nella satira antica [...] oppure dipingerci per schizzi e idilli, la meschinità necessaria dell'impiegato solito, così, per dipingere e ridere [...]. Poi issofatto comincio una lettera a Piero Jahier che gli dice: "Caro Jahier bisogna tu ci faccia di quella poesia che tu sai fare, assolutamente che tu scriva meno [...]" Però, io già lo so, Jahier cocciuto, dopo dimani pronto risponderà: "Ma tutto è poesia!". E sarà così dimostrato ch'io reprobò! ciò non ho inteso. Amen», cfr BOI, p. 209.

¹⁰⁵ «Io vi dico che solo nel particolare si vive: io sento che solo l'individuale è vita, io ho dimostrato a me stesso che solo l'Individuo è Spirito! [...] io sento il nodo indissolubile dell'infinito e del finito, dell'infinito e del particolare... [...] Ed io sono dunque in esilio; io sono tra il concetto e l'immagine, dolorosamente, angosciosamente». Cfr. Boine, *Di certe pagine mistiche* [1911], in *Il peccato e le altre opere*, cit., p. 413.

¹⁰⁶ Luperini, *Contraddizioni e sperimentalismo narrativo di Boine*, in *Letteratura e ideologia nel primo Novecento italiano*, cit., pp. 143-146. Secondo Luperini le parentesi complicano la narrazione, tuttavia non la impediscono; al contrario «garantiscono un tessuto narrativo, che invece non ritroviamo nel frammentismo e nella prosa lirica degli altri vociani (i quali infatti ignorano, quasi sempre, le parentesi all'interno di un discorso narrativamente complesso e articolato, a questo preferendo il periodo breve, che coglie l'impeto immediato dell'impressione, e l'annotazione lirica e pittorica del frammento), che in genere restano al di qua di un vero tentativo di narrazione» (p. 145). Cfr. al riguardo anche Romano LUPERINI, *Ritratto di Boine e altri saggi*, Napoli, Guida, 1974.

¹⁰⁷ Cfr. Aurelio BENEVENTO, «*Il peccato*» di Giovanni Boine e lo stile parentetico, in *Primo Novecento. Saggi su Giovanni Boine e Piero Jahier*, Napoli, Loffredo, 1986, p. 27; Umberto CARPI, *Ideologia proprietaria e letteratura religiosa in*

Eppure, persino quando si trovano frasi incidentali all'interno di una frase, raramente queste stravolgono il periodo principale, lasciandolo incompleto attraverso l'anacoluto. Accade in alcuni dei *Frantumi*, come *Resoconto dell'escursione*:

A colui che colla picca, lento tastando, Cireneo muto, giunse, dissi bieco che lì forse il mio stare
(appena, appena una spenta eco di frida, appena un lontano scalpito di altrui vita su)
donec eveniat immutatio nostra, lì, stare, su quel ciglio del nulla. (BOI, p. 269)

Più spesso la parentesi del pensiero determina una sospensione della principale; tuttavia la frase viene completata e non rimane sospesa. Qualche esempio, ancora da *Frantumi* e da *La crisi degli olivi in Liguria*:

Quando in letto la mattina la risata del campanello mi scosse come un sopraggiunto pattugliere di poliziotti (ma era la pescivendola che offriva acciughe fresche pigliate la notte) l'improvvisa *paura* e il madore allucinato bene scavati in queste e attenzioni, trovai ch'eran *vergogna*. (Ivi, p. 313)

Questa è la legge. E se venisse un giorno (è forse venuto già?) in cui muri e terrazze ed olivi contorti, il tanto lavoro dei padri, fosse reso inutile e morto, fosse inutile e non ci desse più come in passato ci ha dato, la vita; se gli uliveti di Puglia e di Calabria, gli uliveti di Grecia, d'Africa e di Spagna, torbidi e giovani, barbari e forti (oh! i subdoli, i vili, i traditori oli del cotone americano e del sesame) ci togliessero il pane (non ce lo tolgono forse di già?) e di stento noi si morisse; questa sarebbe la legge. La legge del più forte. (Ivi, p. 401)

Come osservato da Bàrberi Squarotti, la frase di Boine tende a conservare regolarità costruendosi intorno a parole emblematiche dei suoi nuclei di riflessione spirituale. Boine evita, invece, i movimenti sintattici volti ad esprimere «il ritmo colorito e fastoso dei sensi».¹⁰⁸ Si è visto che questo meccanismo ricorre anche in Campana, ma in modo molto diverso: Boine cerca sempre l'icasticità, la compressione del significato nel minor numero di parole possibile, e la sintassi meditativa, più che impressionistica. Spesso le frasi sono brevi, e presentano frequenti prolessi del verbo o altre forme di inversione nell'ordine naturale delle parti del discorso. Un esempio da *La città*:

«Questa brevità di spirito fu, che lo colpì. Mancanza di universalità. Radicale impossibilità di essere colti (perché esser colti vuol dire essere universali, assorbire e gerarchizzare con completo disinteresse il mondo), connaturata impossibilità come per atavica eredità, come per fissata costituzione di razza, di uscire da sé, di allargarsi. Anche nei giovani. I giovani intorno a lui pensavano all'impiego, gli adulti avevano già l'impiego, si conservavano l'impiego. Ciascuno per sé, ciascuno unicamente per sé. Ciò che li univa questi uomini, era qualche volta l'utile, il più basso utile comune: mai se non in apparenza, qualcosa che fosse nobile e largo. (BOI, p. 423)

Come si può osservare, in questo breve paragrafo si alternano periodi più lunghi («Radicale... allargarsi»), ma ellittici del verbo principale, ad altri brevissimi («Mancanza di universalità»); i rapporti fra le frasi sono quasi sempre paratattici. Sia il primo sia l'ultimo periodo, inoltre, presentano fenomeni di inversione e di focalizzazione a sinistra («Questa brevità di spirito fu», «Ciò che li univa questi uomini»). La struttura del discorso è meditativa, non argomentativa; tuttavia Boine riesce a veicolare una riflessione sulla vita e sui rapporti umani nella città moderna.

Le frasi nominali sono molto numerose nella prosa di Boine. L'ellissi del verbo è più frequente nei testi non pubblicati nell'originario nucleo confluito su «La riviera ligure»,

Boine, in «La Voce». *Letteratura e primato degli intellettuali*, cit.; Giulio UNGARELLI, *Nota introduttiva* a Giovanni Boine, *Il peccato*, Torino, Einaudi, 1975, pp. V-XVI.

¹⁰⁸ Bàrberi Squarotti, *Alcune costanti del linguaggio di Giovanni Boine*, cit., p. 178.

raggruppate ora in *Pensieri e Frammenti*. Qualche esempio: «Definizione di me: perdute tutte le illusioni le cerco» (BOI, p. 313); «Di uno che cede tutto ciò che guadagna che fa che scrive, per essere padrone solo di sé, dell'anima sua» (BOI, p. 314); «[...] ritagli di sartoria, esercizi come ne faccio a volte per esaurire certe lunatiche atmosfere tra di febbre e di stranezze che mi gonfiano il cervello» (BOI, p. 315). Lo stesso fenomeno capita anche all'interno dei saggi narrativi, come ad esempio *La città*: «Desiderio di equilibrio morale e logico, e tumultuosità intermittente della sua attività spirituale: sofferenza acuta. E pause, pause grigie, lunghe, soffocanti col viso inerte, con l'occhio vago e spento, pause di miserevole inattività come di un corpo morente trascinato per via» (BOI, p. 423).

Come ormai inizia ad essere chiaro, l'ellissi del verbo e l'enumerazione elencativa sono caratteristiche stilistiche tipiche della poesia in prosa di inizio Novecento. Nel caso di Boine, rientrano fra i fenomeni che contribuiscono a rendere la scrittura il rispecchiamento di una sintassi interiore, all'interno della quale i legami fra i pensieri possono fare a meno dei connettivi (sia delle congiunzioni, sia dei verbi) ed essere espressi facendo ruotare le frasi intorno a parole, oppure attraverso la posizione prolettica (e, come vedremo, la natura ossimorica) degli aggettivi.

2.3.4. Camillo Sbarbaro

L'espressione "poesia in prosa" è usata da Sbarbaro in una lettera a Novaro del 23 ottobre 1914,¹⁰⁹ mentre la parola "truciolo" compare per la prima volta nell'ottobre 1915 su «La Riviera ligure», per designare dieci prose. Da quel momento in poi, sarà usata dall'autore per riferirsi alle prose scritte fra il 1910 e il 1920 pubblicate su rivista, che raccoglierà poi con il nome di *Trucioli* in quello stesso anno, insieme ad altri testi (sempre in prosa). Secondo Simone Giusti, che ha dedicato a questo libro una monografia, all'interno di *Trucioli* si possono individuare tre livelli testuali: «la prosa di frammento dei *trucioli* veri e propri (apparsi con questa denominazione su rivista)»; la poesia in prosa, «naturale evoluzione della poesia in versi di *Pianissimo*»; infine «la più esigua prosa di racconto».¹¹⁰

Sbarbaro sperimenta in direzioni diverse, ma sulla base di altrettante tradizioni già esistenti: la poesia, la novella, il frammento. Giusti analizza le caratteristiche stilistiche, le genealogie e le fonti letterarie di *Trucioli* sulla base di questa divisione. La categoria di frammento, dunque, è impiegata per parlare sia di una tendenza poetica nella letteratura breve del primo Novecento sia di un genere letterario vero e proprio. Nella stessa direzione vanno lo studio di Antonello Perli, e, più recentemente, quello di Federico Castigliano;¹¹¹ in particolar modo Castigliano si basa sull'estetica del frammento delineata da Donato Valli. La monografia di Stefano Pavarini, invece, ha una posizione intermedia. Pavarini mette in luce come la prosa di Sbarbaro sia concepita in un modo che dipende, da un lato, dal *poème en prose* di derivazione baudelariana (e soprattutto dalla versione datane da Rimbaud),

¹⁰⁹ Parte di questa lettera è riprodotta nell'introduzione all'edizione critica di *Trucioli* curata da Giampiero Costa: «Egr. Signor Novaro, ricevo le bozze di stampa e m'accorgo con stupore che avevo mandato anche il componimento "dopo". Essendomene completamente scordato, ho mandato i giorni scorsi questo stesso componimento al Prezzolini per il suo "Almanacco letterario". Devo pertanto pregarla d'un favore: se possibile, sostituire "dopo" colla poesia in prosa "prete" che le unisco». Cfr. Giampiero COSTA, *Introduzione. Storia di «Trucioli»*, in Camillo SBARBARO, *Trucioli (1920)*, edizione critica a cura di G. Costa, Milano, Scheiwiller, 1990, p. 19. Da ora in poi tutte le citazioni da *Trucioli*, quando non indicate diversamente, saranno tratte da questa edizione, per la quale si userà l'abbreviazione COS.

¹¹⁰ Simone GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 11-12.

¹¹¹ Antonello PERLI, *La parola necessaria. Saggio sulla poetica di Sbarbaro*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2008; Federico CASTIGLIANO, *Sbarbaro e la forma-frammento*, «Italian Studies» 69, 1 Marzo 2014, pp. 111-26.

dall'altro dallo sperimentalismo degli scrittori della «Voce» e della «Riviera ligure» (in particolare Boine e Soffici). Soltanto dopo il 1920, quando modifica i propri testi già editi e scrive nuovi libri di poesia in prosa, Sbarbaro imprime alla propria opera caratteristiche stilistiche dell'estetica del frammento analizzata da Valli (la quale è basata su quella della «Ronda»¹¹²).

Questi contributi critici hanno contribuito ad approfondire la poesia in prosa di Sbarbaro, che fino agli anni Novanta non era mai stata indagata in modo autonomo dalla poesia. Tuttavia Pavarini, Perli e Castellano condividono l'idea che la scrittura frammentistica successiva agli anni Venti costituisca l'approdo di Sbarbaro, la sua cifra stilistica definitiva e, dunque, la più interessante per la critica e la storiografia. In questo lavoro avrò un approccio diverso: la fase più sperimentale di Sbarbaro è il suo momento più interessante. Questo periodo inizia contemporaneamente alla stesura di *Pianissimo*, come mostra la ricostruzione di Giusti, e arriva al 1920.

È giusto segnalare che anche Sbarbaro identificava diverse identità di genere all'interno della propria opera. In un foglio da lui inviato ad Angelo Barile nell'autunno 1918, infatti, si legge questa indicazione: «Titolo: *trucioli*. Numeri romani, senza il titolo, ai poemetti in prosa. Titolo solo alle 2 o 3 novelle. Numeri arabi a tutto il resto; salvo alle cosette minori. Il difficile sarà raccogliere tutto, soprattutto quello pubblicato su *Riviera*».¹¹³ Il testo in questione comprende l'elenco delle prose che l'autore vorrebbe pubblicare. Sbarbaro scrive questi appunti mentre è al fronte, durante la prima guerra mondiale; non ha ancora terminato i *trucioli* (la nota continua così: «Altri, in grembo a Giove, raggiungeranno il libro per strada»), ma vuole inviare a Barile le disposizioni necessarie per pubblicare i testi e l'ordine in cui presentarli.¹¹⁴ L'elaborazione dell'opera e la cronologia dei singoli componimenti sono stati ormai ricostruiti,¹¹⁵ soprattutto grazie agli epistolari con Angelo Barile e Mario Novaro.

Trucioli è realmente un libro eterogeneo, che riunisce «poemetti in prosa», «novelle», «trucioli», «poemetti» e altre «cose minori». Da un punto di vista formale, è possibile considerarlo un libro di formazione, come lo definisce Giusti, all'interno del quale vengono sperimentati diversi generi letterari. La scrittura in prosa di Sbarbaro si basa anche su un lavoro di palinodia (il termine è di Castigliano): gli studi più recenti mostrano le fonti

¹¹² Stefano PAVARINI, *Sbarbaro prosatore. Percorsi ermeneutici dal frammento alla prosa d'arte*, Bologna, Il Mulino, 1997. Un grosso merito di questo saggio è quello di avere accostato l'opera di Sbarbaro a quella degli altri autori di poesie in prosa autobiografiche degli anni Dieci. Inoltre Pavarini individua l'importanza della traduzione, alla quale Sbarbaro si dedica proprio a partire dagli anni Venti, e soprattutto negli anni Quaranta: nelle traduzioni (che riguardano soprattutto l'Ottocento francese: Flaubert, Balzac, Huysmans) sperimenta archetipi stilistici espressionisti, più tipici della propria opera iniziale che non della sua poesia in prosa di metà secolo.

¹¹³ Questo documento, senza data, è conservato nel fondo Sbarbaro-Barile, e riprodotto sempre nell'introduzione di Costa a *Trucioli*: cfr. *COS*, pp. 30-35.

¹¹⁴ L'elenco comprende 73 testi, cinque dei quali verranno esclusi dall'edizione Vallecchi, che ne comprenderà altri diciotto non presenti in questa lista. I *trucioli* mai raccolti in volume da Sbarbaro sono stati pubblicati negli anni Ottanta: cfr. Camillo SBARBARO, *Trucioli dispersi*, a cura di Giampiero COSTA e Vanni SCHEIWILLER, Milano, Scheiwiller, 1986.

¹¹⁵ Per una ricostruzione della vicenda editoriale e delle varianti di *Trucioli*, sulle quali non ci dilungheremo, rinviamo a: Giampiero COSTA, *Introduzione. Storia di «Trucioli»*, cit; Davide PUCCINI, *Appunti sulle varianti in prosa di Camillo Sbarbaro*, «Studi e problemi di critica testuale», 5, 1972, pp. 237-250, Stefano PAVARINI, *Sbarbaro prosatore*, cit.; Gina LAGORIO, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, Milano, Garzanti, 1981 (in particolare pp. 101-124 e 167-184); cfr. anche Carla ANGELERI, Giampiero COSTA, a cura di, *Bibliografia degli scritti di Camillo Sbarbaro*, Milano, Scheiwiller, 1986.

dell'opera, che vanno da Rimbaud a Baudelaire, da Laforgue a Schopenhauer, da Soffici a Nietzsche. Rinviamo ai saggi critici già citati (e altri che nomineremo nelle note per aspetti specifici) per un approfondimento sulle fonti di *Trucioli*. Vediamo, ora, come questa eterogeneità di struttura e di genealogie di riferimento si riflette nella sintassi dell'opera.

Nei rapporti fra le frasi prevalgono la paratassi e i periodi brevi, con al massimo due subordinate. I periodi più lunghi sono quelli elencativi, talvolta ellittici del verbo. La presenza dell'elenco è comune anche a molte poesie di *Pianissimo*, ed è tipica dello stile di Sbarbaro; se è vero che corrisponde a una posizione esistenziale e di poetica,¹¹⁶ a maggior ragione si spiega il suo ruolo strutturante in questo libro: l'io di *Trucioli* è un individuo ancora senza una identità definita (buona parte dei testi è ambientata durante la giovinezza di Sbarbaro o contiene rievocazioni dell'adolescenza e dell'infanzia), che osserva il mondo con un atteggiamento di stupore. Questa parola (e gli aggettivi corrispondenti: stupito, stupefatto ecc) compare molte volte all'interno delle poesie in prosa, spesso insieme a riferimenti alla visione (come si vedrà meglio attraverso l'analisi lessicale).

La prima interpretazione possibile è quella suggerita dall'autore: i testi vogliono trasmettere una forma di stupore infantile, in quanto descrivono la sua educazione sentimentale e umana, ambientata in Liguria durante la giovinezza. A un secondo livello, si tratta di uno stupore che si spiega con motivi psicologici: la scrittura è, all'interno di *Trucioli*, un modo per entrare in contatto con la realtà attraverso un processo di identificazione, ovvero una sublimazione della difficoltà reale, ovunque evidenziata nel libro (soprattutto nei testi in corsivo, corrispondenti a quelli che Sbarbaro definisce "poemi in prosa"). Lo stupore indica una forma di voyeurismo, le cui cause vanno cercate nella psicologia dell'autore (e soprattutto nel rapporto con la madre, morta precocemente, e con il padre).¹¹⁷

A un terzo livello, infine, si tratta di una delle costanti formali identificative della poesia in prosa, nonché uno degli elementi che determinano la modernità di Sbarbaro. Come si è visto, l'osservazione straniata e per scorci del mondo contemporaneo è una delle direzioni principale della poesia in prosa italiana del primo Novecento. Ciò si lega a una delle potenzialità più sfruttate del genere, ossia quella di creare dei *tableaux* nei quali viene descritto un paesaggio o un tipo umano. Ora, lo stesso fenomeno riguarda alcuni libri di poesia degli stessi anni (ed è tipico anche dei versi di Sbarbaro), gli stessi per i quali alcuni studi emersi negli ultimi quindici anni usano la categoria di modernismo. È interessante notare il modo in cui nella poesia in prosa questo tipo di rappresentazione assume caratteristiche specifiche. Proviamo a spiegarlo a partire da un testo di Sbarbaro, *Rapallo con la primavera*:

Coltivati. Nel verde vario spruzzaglia di roseo di giallo di celeste. I meli fanno male agli occhi.

Mare impalpabile. Lungo la spiaggia fanciulle rossovestite passeggiano col cane o passano in automobile vittoriose.

A notte ramaglia nera su vetrate rosa; cipressi, stelle: un hall mette un po' d'oro nella conca buia del mare.

Smarrimento. M'incanto come lucertola al sole.

¹¹⁶ È stata interpretata in questo modo da molta della bibliografia critica: cfr. ad esempio Pier Vincenzo MENGALDO, *Sbarbaro: come uno specchio rassegnato*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 123-129; e *Id*, *Poeti del Novecento*, pp. 317-321; Lagorio, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, cit.; Vittorio COLETTI, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro – Pianissimo 1914*, Roma, Bulzoni, 1997.

¹¹⁷ La lettura psicologica di Sbarbaro si deve soprattutto a Giovanni AMORETTI, *Lettura psicoanalitica di «Trucioli»*, in Adriano GUERRINI, *Atti del convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro*, Spotorno, 6-7 ottobre 1973, a cura di, Resine, Quaderni liguri di cultura, 1974, pp. 173-194.

Solo, nel dormiveglia, il ricordo della città mi trafigge.
Lessi una volta, e m'impressionò sinistramente, d'esperimenti elettrici su cadaveri recenti: la
terribile vita che pareva improvvisamente animarli.
Per me la città è questo: un massaggio violento che mi dà vita lucida e artefatta.¹¹⁸

La prosa permette di sentirsi liberi di andare a capo senza tenere conto di esigenze metriche, in modo più radicale di quanto non avvenga nel verso libero (e in qualsiasi altri tipo di verso). Proviamo a pensare a una poesia in cui prevale la paratassi asindetica: se ciascun periodo coincide con un verso, l'effetto è singhiozzante ma statico, perché l'unità versale viene rispettata, anzi confermata; se, invece, viene impiegato l'*enjambement* e i periodi sono spezzati su più versi, il gesto di andare a capo per terminare una frase conferma ed evidenzia il legame fra versi successivi. Nel primo caso la paratassi fra versi contigui può creare effetti di accumulazione (come nell'opera di D'Annunzio); nel secondo riesce a spezzare il ritmo (come accade nei versi di Rebora e di Montale), ma i versi restano intrinsecamente legati fra loro. Nella poesia in prosa, invece, la paratassi permette di raggiungere due effetti apparentemente contrapposti: coesione e frammentarietà. Innanzitutto c'è un effetto di compattezza, mediato dalla strutturazione in paragrafi o strofe, che spesso sono costruiti in modo simile o presentano evidenti segni di connessione (soprattutto ritmica e lessicale, come vedremo, ma anche sintattica).

Nel caso di *Rapallo* le strofe sono due; la prolungata cesura che le divide introduce un cambiamento di focalizzazione dello sguardo. La prima immerge il lettore in un ambiente naturale: il periodo iniziale consiste soltanto del participio «coltivati», che è riferito a «meli», grazie a un iperbato molto marcato. Siamo in prossimità del mare, ma compaiono elementi urbani (le automobili, che nella letteratura di questo periodo sono l'emblema della modernità¹¹⁹). La seconda strofa è introdotta in modo sintatticamente identico, ossia con un periodo formato da una sola parola; qui la visione viene riportata alla dimensione del ricordo («il ricordo della città»), e introduce un presente in cui la rievocazione di quel paesaggio è pervasa di angoscia («smarrimento», «mi trafigge»). Viene evocato un secondo ricordo («Lessi una volta»), apparentemente irrelato rispetto al primo («d'esperimenti elettrici su cadaveri recenti»). I due momenti sono uniti dall'inquietudine («m'impressionò sinistramente») e dal senso di morte che comportano nel presente. Attraverso questo accostamento inizia a essere percepibile un paragone implicito, quello tra gli abitanti delle città e i cadaveri riattivati dalle scosse elettriche, che rende più comprensibile l'emozione negativa nel presente. Una spiegazione distesa dei motivi dell'associazione mentale, basata su legami ipotattici fra le frasi, avrebbe determinato un effetto molto diverso, e avrebbe portato alla perdita dell'elemento di straniamento. La similitudine diventa chiara nell'ultimo

¹¹⁸ Anche in questo caso il titolo si presenta in maiuscolo, preceduto dalla numerazione araba tra parentesi quadre («[15] RAPALLO»), ma è seguito dal sottotitolo in corsivo minuscolo «con la primavera». Cfr. *COS*, pp. 166-167.

¹¹⁹ Viene spontaneo pensare al lessico futurista, anche per la presenza dell'aggettivo «vittoriose», che riecheggia l'esaltazione futurista della tecnica e della modernità, come già evidente nel celebre *Punto 4 del Manifesto* del 1909: «Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno [...] un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*», cfr. Filippo Tommaso MARINETTI, *Marinetti e il futurismo*, a cura di Luciano DE MARIA, Milano, Mondadori, 2000, pp. 3-9. Come si vedrà, però, l'atteggiamento psicologico di Sbarbaro, come quello di tutti gli autori di poesia in prosa considerati in questa sede, è molto diverso rispetto a quello di Marinetti e dei futuristi, e senz'altro più disforico riguardo al progresso.

periodo, che ha un tono più aforistico:¹²⁰ qui la città viene definita «un massaggio violento che mi dà una vita lucida e artefatta».

Ecco che, dunque, se le strofe e la strutturazione temporale hanno creato una simmetria, la quale contribuisce alla coesione del testo e alla sua autosufficienza (nel senso individuato da Bernard¹²¹), parte del suo significato è veicolata dalla sintassi paratattica, che visivamente trasmette l'idea della frammentarietà. In questo modo viene mimata la dimensione di durata attimale che è propria della visione di un paesaggio. Inoltre, la giustapposizione di elementi visivi in contrasto fra loro per le emozioni che suscitano (ad esempio perché evocano tranquillità e angoscia: nel caso di *Rapallo* si pensi ai meli, all'oro della hall di un albergo, alle vetrate rosa e alla luce delle stelle, nonché al sottotitolo «con la primavera», in opposizione ai cadaveri e alle parole «terribile» e «sinistramente») o, altrove, l'introduzione dell'io e la sua natura disforica permettono di creare un effetto di straniamento tipico di molta poesia in prosa di questo periodo. Possiamo considerarlo una modalità di rappresentazione dell'io modernista. La vista del mare e delle automobili (e, per sineddoche, la vita in città), evoca l'impressione di una vita inautentica, come il movimento indotto artificialmente ai corpi dei morti. Lo stupore del poeta, tornando al punto di partenza del discorso, oltre a rappresentare un dato caratteristico della psicologia di Sbarbaro, indica lo straniamento dell'uomo contemporaneo nella città moderna, che la poesia in prosa riesce a rappresentare ancora più icasticamente della poesia.

La sintassi, come si può ben vedere, ha un ruolo chiave. I ritratti di geografia fisica o antropologica possono avere una struttura molto compatta e articolarsi in micronarrazioni oppure essere per lo più paratattici e, anche visivamente, frammentari. Proprio la seconda tendenza è molto frequente nei trucioli di Sbarbaro, che non sono quasi mai “quadretti” o “bozzetti” nel senso bucolico che caratterizzava i primi tentativi di poesia in prosa nel periodo prenovecentesco (ma anche in quello a partire dagli anni Venti del ventesimo secolo). Molto spesso si tratta di istantanee di paesaggi liguri: è il caso di *Rapallo*, ma anche di *Camogli*:

m'appari una notte, paesaggio d'apocalisse. Le case erano inutili teloni appesi per spaventare. Dei barconi tirati in secco parevano pronti al salvataggio della popolazione pel caso d'una mostruosa marea. Ogni lume di casa era equivoco come un richiamo di postribolo.

Nella pece dell'acqua, addentata dai moli, rade bisce luminose si divincolavano.

Ogni aspetto sotto il cielo invisibile esprimeva necessità, chiusa angoscia, disperazione; quando a un piccolo caffè all'aperto, inaspettato usignolo, tuttociò [sic] si mise a perdutoamente cantare.¹²²

Nell'elencazione all'interno del periodo la coordinazione avviene soprattutto attraverso il susseguirsi della virgola, come appena visto, e dei punti e virgola («la ragazza seria al banco; il contabile che viene a pulire le lenti sulla soglia del fondaco; la vecchia che ritira il soldo nel luogo pubblico; l'uomo buio che si scontra; la bambina che traversa a salti [...]» *COS*, p. 335.); talvolta compaiono i due punti («Immagino un paese tagliato dal mondo: ma

¹²⁰ La scrittura di Sbarbaro tende all'aforisma già in alcuni testi di *Trucioli*, ma spesso è confinata alla parte finale del testo. Questa tendenza si accentua nelle edizioni successive del libro, e in tutta la sua scrittura in prosa successiva agli anni Venti: cfr. al riguardo soprattutto Gino RUOZZI, *Camillo Sbarbaro*, in *Scrittori italiani di aforismi*. 2. *Il Novecento*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 947-952.

¹²¹ «Le poème en prose suppose, je l'ai dit, une volonté consciente d'organisation en poème; il doit être un tout organique, autonome, ce qui permet de le distinguer de la prose poétique [...] ceci nous amènera à admettre le critère de l'*unité organique*: si complexe soit-ilt, et si libre en apparence, le poème doit former un tout, un univers fermé, sous peine de perdre da qualité de poème». Cfr. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, cit., pp. 14-15.

¹²² Si tratta di uno dei pochi trucioli in cui l'incipit è in lettera minuscola. Cfr. *COS*, p. 128.

niente idillio: un paese piuttosto grosso, terribilmente banale» *COS*, p. 190). Un'altra caratteristica che crea frammentarietà sintattica è l'inserimento di frasi esclamative («Vita d'inquietudine! Soprassalti nel sonno! Ossessione dell'indizio! // E: città finalmente *posseduta*»; «Ci elevavamo come palloncini colorati!» *COS*, p.184 e p. 209.), generalmente seguite da un a capo, talvolta con valore di incidentale («Oh le sue possibilità!» *COS*, p. 201.). L'interiezione contribuisce a creare il tono di stupore con il quale, come già detto, Sbarbaro vuole caratterizzare il proprio personaggio in questo libro.

Osserviamo un altro testo, che ci permette di fare ancora una considerazione:

Mi viene in mente i pini netti stagliati sul barbaglio del mare laggiù: il bosco di pini parasole con le pigne secche attaccate come pipistrelli: le siepi polverose, gli acquirini, i ginepri accesi di coccole.

Non eravamo turbolenti. Camminavamo, mia sorella ed io, lo stradale tra Varazze e Cogoletto con in mezzo l'ombra zitta e nera di nostro padre.

C'erano nei boschi dei curiosi fiori non più rivisti: corolle azzurre in cima a paglie, che noi mangiavamo. (*COS*, p. 257)

Le descrizioni del paesaggio, rispetto a *Pianissimo*, assumono caratteristiche più definite e riconoscibili (in questo caso, ad esempio, vengono introdotti dei toponimi); per la prima volta compaiono anche i deittici e gli aggettivi cromatici, come osservato da Paolo Zublena.¹²³ Questi frammenti sono quelli che Sbarbaro definirà «trucioli» (comparsi su rivista); la sua ricerca, nei libri successivi, andrà soprattutto in questa direzione. Ma guardiamone più da vicino anche l'altro tipo, quello del ritratto umano, spesso ambientato in un contesto urbano.

Lo storpio s'è fermato all'angolo della piazzetta, nella carrozzella di ferro che manovra da sé.

Giovinotto. Il capo appena lanuginoso pare attaccato al tronco per la nuca.

Faccia giallo patibolare.

Farfalle intorno a un'immondezza, delle sartine all'ingresso del laboratorio, ridono, si rincorrono, scherzano. I grembiuli di satino nero lasciano lievitare le tettine. [...] (*COS*, p. 255)

Se nella campagna ligure (e nelle valli trentine, dove ambienta i trucioli di guerra)¹²⁴ Sbarbaro si autorittrae sempre da solo, le pagine dedicate alle città sono fitte di persone, in particolar modo prostitute, fantocci, burattini, ubriachi. Approfondiremo questo discorso durante l'analisi del lessico di Campana, Sbarbaro e Slataper.

Le descrizioni di strade e bordelli cittadini, nonché delle persone che li popolano, spesso hanno una lunghezza più ampia di quelle dei luoghi naturali. Un esempio è *Al goto grosso*:

Il mio luogo cordiale.

Un antro. Ci si sta gomito a gomito. Chi sa che contengono tante botti che nessuno mai spilla. Nei vani fanno improvvise comparse lanterne di gatti.

[...]

C'è il vecchietto perbene; quello dagli occhi piccoli e scemi e i baffi cinesi; lo sfregiato con un occhio chiuso; Barbarossa che abbraccia con piglio michelangiolesco un paiolo dove pesca grugnando dell'insalatina...

[...]

Una donna s'è venuta a sedere davanti al diecino. Ermeticamente accollata. Faccia di *mater dolorosa*.

¹²³ Cfr. Paolo ZUBLENA, *La lingua di Pianissimo*, in *Camillo Sbarbaro in versi e in prosa. Convegno nazionale di studi. Spotorno, 14-15 dicembre 2007*, a cura di Davide FERRERI, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2009, pp. 45-48.

¹²⁴ Sui trucioli di guerra si è concentrata particolarmente la critica recente: cfr. al riguardo Castigliano, *Sbarbaro e la forma frammento*, cit.; Antonello PERLI, *Sui "trucioli di guerra" di Camillo Sbarbaro*, «Collection de l'écrit», 8, novembre 2004, pp. 129-45; Comparini, *Sbarbaro e la rappresentazione negativa della Grande guerra*, cit.

Quand'ecco infiamma e aguzza verso me l'occhietto. Penso a un rictus nervoso. Dei *terribili* si alzano:
essa li accoglie al varco tutti a quella guisa.
L'invito all'amore si è galvanizzato nel suo viso così. (COS, p. 216)

La frammentazione del testo è molto accentuata: viene ottenuta sia attraverso la coordinazione, sia attraverso i molti a capo, sia perché vengono accostate strofe senza legami sintattici l'una con l'altra. Tuttavia nella prosa di Sbarbaro non troviamo mai i bruschi anacoluti tipici di Campana. Compaiono, invece, alcune figure di ripetizione (come si vedrà meglio nell'analisi del ritmo) e numerosi *enjambement*. Nonostante che la maggioranza dei periodi sia disposti seguendo i criteri della prosa, non è raro che si vada a capo in modo arbitrario, ovvero senza aspettare la fine del rigo tipografico, e a volte con scarti che non si giustificano con una normale pausa fra due periodi. Ancora qualche esempio:

Vestendomi e svestendomi
aprendo macchinalmente una porta
mentre vado per strada e di me non m'avvedo e l'universo è un libro chiuso
[...]
nel fumo della sigaretta mi concentro come in un mondo a me
nell'ore morte
nel più grande silenzio
il cuore m'arresta l'aspettativa di qualchecosa.¹²⁵

*

l'incertezza d'un'ora su una piazza all'accendersi dei primi globi
il sentore del vicino inverno
in un'estate cittadina il passaggio di una donna scollata... (COS, p. 263)

Sbarbaro non abbandona del tutto la poesia, della quale adopera una caratteristica formale identificativa: la possibilità di andare a capo in modo soggettivo e arbitrario. Ciò contribuisce a rendere la sintassi più spezzata; inoltre trasmette l'esitazione e lo stupore del personaggio poetico (che, come abbiamo visto, è in realtà una forma di straniamento); infine dà rilievo ad alcune parti del lessico.

I rapporti ipotattici, all'interno di *Trucioli*, prevalgono in testi dedicati a personaggi calati in un contesto urbano (uno di questi è, come si è visto, *Al goto grosso*). Si tratta di prose medio-lunghe (più di una pagina), dotate di un titolo, che hanno un taglio più narrativo rispetto alle altre. Sono quelle che, nelle lettere a Novaro e a Barile, Sbarbaro chiama «novelle». Fra i molti esempi possibili, i casi più interessanti sembrano essere due: *Al gran Cairo* e *Capogiro*. Quest'ultimo testo, poi confluito negli *Scampoli* con molte varianti,¹²⁶ è lungo cinque pagine: racconta la visita dell'autore a tre amici, indicati con lettere dell'alfabeto seguite dal punto (B., A., T.), e si conclude con la consueta descrizione della solitudine del protagonista.

All'interno della sua fitta ricerca sulle fonti di *Trucioli*, Giusti nomina *Capogiro* come una delle testimonianze dell'influenza (o almeno della lettura) non solo di Baudelaire, ma anche di Laforgue. Vi si legge, infatti, verso il finale: «A un tratto l'udii nominare Baudelaire, Laforgue... Buttava i nomi, con un sorrisetto, guardandomi. Si vendicava così del mio esaltamento per loro che lo aveva tante volte umiliato./ Erano schiaffi sul viso nudo,

¹²⁵ COS, p. 186. Nell'edizione Costa, dalla quale si cita, questo testo è in corsivo.

¹²⁶ Cfr. Camillo SBARBARO, *Capogiro*, in *L'opera in versi e in prosa*, a cura di Gina LAGORIO e Vanni SCHEIWILLER, Milano, Garzanti, 1999, pp. 188-190.

derisioni al mio io più intimo che mi vergognavo di avergli mai svelato» (COS, p. 247). Laforgue, arrivato a Sbarbaro attraverso Soffici e «Lacerba» negli anni che vanno dal 1913 al 1915, sarebbe stato d'aiuto a caratterizzare gli aspetti dell'io «moderno e filosoficamente dissestato» di *Trucioli*, ma anche a «uscire dal vicolo cieco della passiva rassegnazione, dimostrando come ancora fosse possibile scrivere una poesia forte, capace di esprimere una volontà». ¹²⁷ La nuova volontà è evidenziata nei testi in cui Sbarbaro si serve dell'infinito ottativo, oltre che attraverso alcune coincidenze lessicali con le prime poesie di Laforgue (non altrettanto forti, in realtà, quanto quelle che riconducono a Baudelaire e a Rimbaud); per questi motivi Giusti parla di una vera e propria «funzione Laforgue».

Tornando a *Capogiro*, questa prosa non ha solo un valore documentario per le fonti dell'opera: può essere vista anche come una nuova articolazione, più narrativa, della tendenza masochistica di Sbarbaro, nonché di quella al rispecchiamento. I tre incontri sono narrati dal punto di vista dell'autore: in ognuna delle tre scene è inserito un termine che descrive la solitudine di chi parla: «solitudine», «incomprensione», «prigione mortificante», «pianto», «lamento»; vengono descritti dialoghi, ma non viene mai usato il discorso diretto. Oltre alla solitudine, l'altro sentimento descritto dall'autore è il senso del ridicolo verso le velleità e i riferimenti letterari ostentati dagli amici (Laforgue, Baudelaire, Kant). Questo giudizio si rivela, alla fine, rivolto contro l'autore stesso («finché tacqui in collera con me», «derisioni al mio io più intimo»). Se consideriamo questi fattori, possiamo facilmente dedurre che, in realtà, nei tre amici Sbarbaro rappresenta parti del proprio io. L'assenza di altre voci oltre a quella dell'io, il risentimento verso la letteratura e l'intenzione artistica, accanto all'esibizione della solitudine, rivelano che *Capogiro* va affiancata alle altre prose nelle quali Sbarbaro denigra masochisticamente la propria stessa opera letteraria (in questo caso, l'arte tutta come fonte di conoscenza, come è evidente soprattutto nel paragrafo contenente il riferimento a Kant). ¹²⁸ Anche quando tenta il genere narrativo e concede alle frasi di legarsi per rapporti di subordinazione, Sbarbaro continua a usare la prosa, così come la poesia, come un mezzo per una autoscopia personale.

2.3.5. Piero Jahier

Mentre Sbarbaro dopo il 1914 si allontana dalla poesia (vi fa ritorno solo in modo episodico), ma continua a essere un poeta lirico anche in prosa, Jahier fa quasi l'opposto: se guardiamo la cronologia delle sue opere, si sposta dalla prosa al verso; tuttavia la sua opera è, per molti aspetti, antilirica. Da un punto di vista formale, come scrive Mengaldo nel profilo dedicato a Jahier di *Poeti italiani del Novecento*, «[...] l'assetto metrico delle liriche di Jahier è inconcepibile fuori della stretta osmosi, tipicamente vociana, di prosa e poesia». ¹²⁹ Guardando al contenuto dei testi e alla pronuncia dell'io, la sua scrittura concilia la

¹²⁷ Cfr. Giusti, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, cit., pp. 123-124.

¹²⁸ «Egli mi trasse fuori con sé, e subito, come della cosa che più gli stesse a cuore, cominciò a parlarmi della scoperta che aveva fatto di Kant: parlò di *continenti nuovi*, della superba sensazione di *sentirsi guadagnare dalla luce...* / Al nome di Kant, fu come togliesse bruscamente la mano dalla mia. / Nonostante la volontà di seguirlo, in breve mi trovai davanti a un muro, cui pervenivo sempre ascoltandolo: l'incomprensione. / Allora mi cadde addosso il mio peso corporale. Divenni deliberatamente sordo e riluttante... Non vidi più che la ridicolaggine del suo gestire, la ridicolaggine del mio procedere a rimorchio. Non fui più che una sete, una volgare sete d'una qualunque acqua colorata, che non osava neppure plocclamarsi. Ora egli parlava della sua opera. Essa doveva *esaurire la conoscenza, non lasciar margine...* Io toccavo in tasca le cosette che avevo preso per leggergli, e la tenuità della carta diveniva una prova della loro inconsistenza»: cfr. COS, p. 245.

¹²⁹ Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 430.

riflessione morale (come Boine e Slataper), il resoconto autobiografico, e l'alternanza di più voci.

C'è poi un'altra caratteristica comune a entrambi gli autori: sia Sbarbaro sia Jahier sono vissuti a lungo, a differenza della maggior parte dei poeti esordienti negli anni Dieci del Novecento, e hanno modificato la propria opera durante gli ultimi anni di vita, alterando significativamente proprio le poesie scritte negli anni Dieci. Per questo motivo le rispettive edizioni di tutte le opere sono state molto criticate, e sono state seguite da nuove edizioni (critiche e non) delle prime raccolte.

Jahier, nato a Genova nel 1884, inizia a pubblicare su rivista negli anni Dieci: scriverà su «La Voce», «La Diana», «La Riviera ligure», «Lacerba».¹³⁰ Come Slataper, arriva a Firenze da un contesto molto diverso, quello delle valli valdesi del Piemonte;¹³¹ la Toscana è per lui un luogo di formazione intellettuale. Il suo primo articolo su «La Voce», *Quel che rimane di Calvino*, è del 12 agosto 1909; seguirà *I valdesi nelle Valli* il 3 febbraio 1910. Da questa data in poi, Jahier è un prolifico collaboratore della rivista, nonché suo gerente responsabile dal 14 dicembre 1911 al 25 dicembre 1913. La prima pubblicazione in volume è *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*, il suo libro più narrativo, pubblicato nei «Quaderni della Voce» nel 1915. Nel 1919 escono due opere: *Ragazzo*, sempre nei «Quaderni della Voce» (Roma), e *Con me e con gli alpini*, per le Edizioni della Voce (Firenze). A partire dal primo dopoguerra inizia il silenzio poetico di Jahier, che si dedica soprattutto alle traduzioni dall'inglese (fra gli autori tradotti, Stevenson e Conrad). Vent'anni dopo, nel 1939, escono le prime riedizioni di *Ragazzo e prime poesie* (dove compare la dicitura «nuova edizione») per Vallecchi. Le pubblicazioni successive sono degli anni Sessanta. Per Scheiwiller pubblica nel 1962 *Qualche poesia*, una plaquette con vecchie poesie degli anni Dieci (significativamente modificate) e due brevi traduzioni di Edgar Lee Masters e di Ezra Pound; nel 1964 *Con Claudel*, che unisce l'introduzione di Jahier alla sua traduzione dell'*Arte poetica* (1913) agli articoli su Claudel pubblicati su «La Voce» e a stralci dello scambio epistolare fra i due autori.¹³² Per Vallecchi, invece, inizia a ripubblicare tutte le opere di cinquant'anni prima, con innumerevoli varianti e molti passaggi dalla prosa al verso: è l'*Opera di Piero Jahier*, in tre volumi: *Poesie* (1964), *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (1966), *Ragazzo e Con me e con gli alpini* (1967). L'ultimo volume è postumo, poiché intanto l'autore muore nel 1966. Già prima della morte reale, come scrive Bandini, lo Jahier del secondo dopoguerra è postumo rispetto alla sua opera:

[...]mentre Sbarbaro accetta la duplicità e distinzione temporale dei due *Pianissimo* [...] Jahier ha quasi completamente sfasciato tutta una serie di testi della propria opera poetica. [...] e mentre naufraga la maggior parte delle scritture alle quali contestualmente quei frammenti appartenevano, la loro salvezza sembra essere determinata unicamente dal criterio del pezzo liricamente riuscito e concluso, secondo una prospettiva poetica che contrasta fortemente con la reale personalità dello scrittore negli anni in cui era operoso.¹³³

¹³⁰ Per un elenco completo delle pubblicazioni di Jahier su rivista, cfr. Benevento, *Un documento dell'avanguardia vociana: le «Poesie» di Piero Jahier*, in *Primo Novecento*, cit., pp. 127-143.

¹³¹ A differenza di Slataper, però, Jahier era di madre fiorentina; ciò gli rendeva meno estraneo il contesto culturale toscano, nonostante l'origine valdese continuasse a rappresentare un elemento decisivo della sua identità morale.

¹³² Cfr. Alberto GIORDANO, *Invito alla lettura di Piero Jahier*, Milano, Mursia, 1973, pp. 11-32.

¹³³ Cfr. Bandini, *Varianti d'autore e autocensura*, cit., p. 517.

L'uscita dell'*Opera di Piero Jahier* è stata accolta da molte critiche, che ne contestavano i cambiamenti nella disposizione dei testi, i riaccorpamenti delle opere, i passaggi dalla prosa al verso. Dopo gli studi dei decenni successivi, nel 1981 è comparsa l'edizione critica delle poesie per Einaudi, a cura di Paolo Briganti.¹³⁴

Le opere in volume condividono l'alternanza fra poesia e prosa, ma sono diverse fra loro per molti aspetti. Se consideriamo la sintassi, *Con me e con gli alpini* è il libro più poetico di Jahier. Su quarantacinque testi, ognuno dotato di un proprio titolo, trentotto sono in prosa; questa prosa, tuttavia, è continuamente disturbata da fenomeni poetici, che rendono l'organizzazione dei periodi frammentaria, vicina a quella dei *Frantumi* di Boine. Non sarà superfluo ricordare che i testi di entrambe le opere sono stati pubblicati per la prima volta su «La Riviera Ligure» (rispettivamente, quelli di Boine nel 1917 e quelli di Jahier nel 1918).

Ancora una volta, un ruolo centrale è svolto dalla paratassi; ma con qualche differenza rispetto agli autori che abbiamo già considerato. Nel caso di Sbarbaro e Campana, spesso la prosa è costruita attraverso la giustapposizione di frasi asindetichiche apparentemente irrelate fra loro, in modo da creare un effetto di straniamento; la frase di Jahier, invece, si spezza nel tentativo di esprimere una riflessione (come a volte capita nei testi di Boine), per creare effetti retorici, o per passare da una voce all'altra. Un esempio dal testo intitolato *Consolazione del militare*, circa a metà libro:

E la terza consolazione è l'*uguaglianza*. Nella vita borghese ci si può distinguere coi denari dell'eredità ingiusta, col pane rubato al povero, col vestito.

Ma in questa vita la ricchezza non conta più nulla e la miseria non avvilitisce; non ci sono più comodi da comprare, e sta meglio chi è più amato.

Son rimaste soltanto le differenze che non offendono nessuno perché si guadagnano coll'entrar nella vita e si perdono coll'uscire, e servono a tutti quanti: come la grazia della voce per consolarci, che ha in Bedónt il nostro capo-coro; o la schiena più quadra, che ha Soccól, per prendere lo zaino del malato.

[...]

E la quarta consolazione è l'*ubbidienza*.

Da borghesi bisogna dirigersi da soli, ed è difficile conoscere il dovere e se si sbaglia si passa pena.

Da borghesi il dovere non finisce colla giornata, e devi sempre pensare a domani o all'avvenire.

Invece, soldato ubbidiente, sei sempre sicuro del dovere.

Riposi nella coscienza del tuo superiore.

È lui il colpevole se va male.

E non hai da pensare a domani. Il tuo destino non dipende da te, ti viene da fuori.

Tu sei un uomo che nasce alla sveglia e muore alla ritirata.

È il riposo dell'obbedienza. Bisogna saperlo godere.¹³⁵

¹³⁴ Piero JAHIER, *Poesie in versi e in prosa*, a cura di Paolo BRIGANTI, Torino, Einaudi, 1981. Briganti divide il libro in due sezioni: nella prima raccoglie le poesie uscite su rivista (fino al 1917), ripristinandone la forma originale; nella seconda ripubblica la versione di *Poesie* curata da Jahier stesso nel 1964 per Vallecchi.

¹³⁵ Piero JAHIER, *Con me e con gli alpini*, presentazione di Ermanno PACCAGNINI, Milano, Mursia, 2015, pp. 76-77. Dopo la pubblicazione su «La Riviera Ligure» nel numero monografico di gennaio 1918, i testi vengono raccolti in volume e pubblicati per le Edizioni della Voce nel 1919 e poi nel 1920. Già fra queste due edizioni Jahier realizza alcune modifiche; in quelle successive arriverà ad accorpate ed ampliare svariati testi, infine ne aggiungerà altri. Una rassegna sulle varianti e sulla vicenda editoriale si trova in Bandini, *Varianti d'autore e autocensura*, cit.; Giordano, *Invito alla lettura di Piero Jahier*, cit.; Paolo BRIGANTI, *Per l'edizione critica delle poesie di Jahier*, in AA. VV., *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni, 1980, pp. 499-524.

In questo caso la paratassi, l'anafora della congiunzione all'inizio di ogni strofa e gli svariati parallelismi fra le strofe contribuiscono a creare effetti di cantabilità. Il tono di questo libro vuole essere, al tempo stesso, popolare ed eticamente sostenuto.

Se ripensiamo ai *Trucioli* o ai *Canti Orfici*, ma anche a molti dei *Frantumi*, notiamo immediatamente la differenza nell'uso della coordinazione. Nei testi di *Con me e con gli alpini* le frasi sono accostate per costruire un discorso retoricamente efficace e per mimare una corallità del discorso. Jahier scrive queste pagine nei pressi di Belluno, dove è ufficiale degli alpini, fra il 1916 e il 1917; le spedisce a Mario Novaro nei giorni di Caporetto e le vedrà pubblicate qualche mese dopo, all'inizio del 1918. Ha già scritto alcune poesie dedicate all'interventismo, uscite su «Lacerba» prima che partisse come volontario, ma l'esperienza in prima persona cambia le cose. Se la guerra era vista come una opportunità di riscatto e di esperienza esistenziale già prima di prendervi parte, ora diventa anche una occasione di comunità.

Il libro è scritto rivolgendosi soprattutto ai soldati; in ogni pagina è ribadito il senso di fratellanza, l'esaltazione per la vita con loro. Un esempio da *Primi giorni*:

[...]

Provo come un rimorso sociale quando li trovo così forti e buoni: noi abbiamo dato l'istruzione ai signorini che salano la scuola!

[...]Mi sforzo di mettermi al loro livello, di farmi le loro vere obiezioni.

Ma ecco scopro che salgo di livello io, che proprio io divento più chiaro e più vero.

Che dopo la confusione dei tanti libri, ti ho ritrovata nella freschezza di questa unità nuova, brava anima pura di quando ci siamo incamminati all'assalto della vita!

Non ti perdere più, anima vera!¹³⁶

Alla base c'è una ideologia del sacrificio («perché la legge della montagna è sacrificio»¹³⁷), che ha radici nella formazione valdese. In questo periodo Jahier dirige la rivista «Il nuovo contadino»; dopo la guerra si dedicherà anche alla raccolta di canti alpini. La mimesi dei canti alpini occupa una parte del libro: alcuni testi, infatti, assumono la forma di pagine di diario in prosa, talvolta con l'indicazione del luogo e della data di scrittura, ma al loro interno si trovano intercalate strofe di canti alpini, talvolta accompagnate dalla riproduzione della partitura musicale («ma se per caso io ritornassi / da militare io sarò vestì... / sarò vestito di tela bianca / com'è l'usanza de li Africà»). Una terza tipologia è costituita da testi versificati, dotati di un proprio titolo. Un breve esempio da *Prima marcia alpina*:

Uno per uno
bastone alla mano
e alla salita cantiamo.

Se chiedi le reni rotte alla mina
se chiedi il polso della gravina¹³⁸

Il demagogismo non è l'unico aspetto che emerge da *Con me e con gli alpini*. Altre pagine sono dedicate alla descrizione del paesaggio montano: si avvicinano al genere del *tableau*, e ne presentano anche l'andamento paratattico; tuttavia, rispetto agli esempi di Campana, Boine e Sbarbaro che abbiamo già visto, le poesie in prosa visive di Jahier sono pervase da un intento diverso. A partire dalla guerra, Jahier intensificherà il proprio interesse per la vita

¹³⁶ Jahier, *Con me e con gli alpini*, cit., p. 29.

¹³⁷ *Ivi*, p. 108.

¹³⁸ *Ivi*, p. 61. Nel libro questo testo è riportato in corsivo.

comunitaria e per le aggregazioni sociali in montagna; il contatto con la natura diventa progressivamente l'unica fonte di autenticità. Da questo punto di vista, l'autore a lui più vicino fra quelli considerati in questo capitolo è Slataper. In *Con me e con gli alpini* la montagna viene idealizzata, mentre la città attraversata in solitaria (motivo comune, come abbiamo visto, agli autori di poesie in prosa degli anni dieci) è fonte di straniamento perché «indifferente» alla guerra.¹³⁹ Altri testi, molto brevi, sono costruiti con la struttura dell'elenco¹⁴⁰ o tendono all'aforisma:

Vivere in mezzo alla vita

ma separati dalla vita.

Come il sole di mezzodi che è senz'ombra, che fa il giro di tutte le cose.

Ricordati che lo dicevi: vivere come il giorno dopo la morte del padre.¹⁴¹

Si tratta di prose dedicati alla descrizione della vita da campo, ma con una prospettiva più intima. Jahier fa coesistere due istanze generalmente separate, come ha notato Giuliana Benvenuti: «quella cioè di esprimere l'esperienza dell'io e quella di dare voce alla coscienza collettiva».¹⁴²

Con me e con gli alpini non è un libro di poesie né un prosimetro, ma non è neanche una raccolta di prosa narrativa: anche quando rinuncia al verso, non si può dire che Jahier vada a capo solo quando finisce il rigo tipografico. Basta dare uno sguardo agli esempi citati prima, per rendersi conto dell'uso arbitrario e soggettivo dello spazio bianco sulla pagina da parte dell'autore. Il fenomeno di commistione fra *enjambement* e periodi asindetici produce effetti simili a quanto abbiamo già visto per *Trucioli*, ma in modo ancora più radicale.

Ragazzo, invece, è apparentemente il libro più prosastico di Jahier: si tratta di cinque capitoli (*La morte del padre*, *La famiglia povera*, *Avventura settimanale*, *Il guadagno*, *Il paese*) quasi interamente in prosa, nei quali viene descritta l'infanzia dell'autore a partire dalla morte del padre. È un libro composito, non solo per la complessa vicenda editoriale,¹⁴³ né per la consueta presenza di testi poetici in versi all'interno del flusso della prosa,¹⁴⁴ ma piuttosto

¹³⁹ Per la descrizione della traversata della città come occasione di straniamento cfr. *Scoramento e tentazione*, *Ivi*, p. 93-96.

¹⁴⁰ Ad esempio *Mia cucina*: «in camera da un mese: pagnotta rafferma, frittata di punte d'ortica al fornello da campo; pane di burro onesto, gavetta di latte sincero. / E risparmio e meditazione e salute», Cfr. *Ivi*, p. 84.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 130.

¹⁴² «Ma con l'egotismo e la esibizione narcisistica di sé convive in Jahier una potente volontà di ascetico autoannullamento, o meglio di abbraccio e fusione con il popolo». Giuliana BENVENUTI, *Discorsività e corallità nella poesia di Piero Jahier*, «Poetiche», nuova serie, 3, 2002, pp. 371-390: p. 381.

¹⁴³ Tutti i testi escono su rivista («La Riviera Ligure», «La Voce», «France-Italie») fra il 1911 e il 1914; quindi vengono pubblicati in volume, con il titolo di *Ragazzo*, presso le Edizioni della Voce il 31 agosto 1919; segue *Ragazzo e prime poesie*, Firenze, Vallecchi, 1939 e 1943; quindi *Ragazzo – Con me e con gli alpini*, Firenze, «Classici Vallecchi», 1953; poi *Ragazzo – Con me e con gli alpini*, «Opere di Piero Jahier», Firenze, Vallecchi, 1967. Cfr. Benevento, cit., pp. 145 e seguenti; Francesca PETROCCHI, *Conversione al mondo. Studi su Piero Jahier (In Appendice Lettere di Jahier ad Alessandro Casati, Emilio Cecchi e Giovanni Papini)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp. 9-13.

¹⁴⁴ Oltre che all'interno delle *Prime poesie* poste in coda a *Ragazzo* a partire dal 1939, il verso è presente in due luoghi: una ballata intitolata *I quattro fratelli*, che costituisce l'ultimo testo del secondo capitolo, *La famiglia povera*; un frammento in corsivo, *Tornata*, incastonato nel quarto capitolo, *Il guadagno*. Quest'ultimo verrà eliminato dall'autore nelle successive; *I quattro fratelli* viene inserito solo a partire dall'edizione del 1939, con alcuni cambiamenti sostanziali che riguardano proprio il passaggio dalla prosa al verso. Cfr. Paolo BRIGANTI, *Schede per le «Poesie in versi e in prosa»*, in Piero Jahier, *Poesie in versi e in prosa*, cit., p. 222: «Il testo pubblicato nella “Riviera ligure” del luglio 1914 (n. 31, pp. 301-2) è composto di commi prosastici. Viene ripubblicato

perché vi si trovano elementi narrativi ed altri poetici, in maniera più ibridata che altrove. Buona parte della critica che se ne è occupata, dal 1919 a oggi, si è preoccupata soprattutto di stabilire se questo libro appartenga al genere del romanzo o a quello della poesia,¹⁴⁵ mentre gli studi filologici e linguistici hanno ricostruito le varie fasi di gestazione e rielaborazione dell'opera, facendo emergere gradualmente le varianti evolutive e i cambiamenti ritmici, sintattici e lessicali implicati.¹⁴⁶

Da un punto di vista sintattico, siamo nel regno della prosa. Anche soltanto sfogliandolo, *Ragazzo* appare strutturalmente diverso da *Con me e con gli alpini*, in quanto meno frammentario: l'uso dell'a capo arbitrario all'interno del flusso sintattico regolare è meno frequente; la paratassi è usata in modo più parsimonioso, i periodi sono più lunghi. Inoltre, i capitoli sembrano tagliare la vita dell'autore in modo più narrativo che poetico (ne parleremo meglio nel paragrafo dedicato al lessico e in quello sulla temporalità, cfr. *Infra*). Ma soffermiamoci brevemente sulla struttura dei periodi, partendo dal primo capitolo.

L'evento che crea l'occasione di questo testo – e, in fondo, di tutto il libro – è il suicidio del padre dell'autore, causato dal senso di colpa per aver compiuto un adulterio. Piero Jahier è il primo di sei fratelli; il padre muore nel 1897, quando il figlio maggiore ha tredici anni, e lascia la famiglia in una situazione di povertà. Questo evento segnerà Jahier sia dal punto di vista materiale sia da quello spirituale: dopo aver frequentato per due anni la facoltà di teologia, la abbandonerà per una crisi di fede; la riflessione sul peccato, sul perdono e sul contrasto fra la prospettiva religiosa (nel suo caso, protestante) e la vita nel mondo lo accompagnerà per tutta la vita.¹⁴⁷ Da qui parte anche la scrittura: i suoi articoli sulla «Voce» sono dedicati alla ricostruzione della storia della comunità (*I valdesi nelle valli*), alla religione protestante (*Quel che rimane di Calvino*) e al contrasto tra vita e morale. Questa riflessione, come vedremo, è presente in *Ragazzo*.

Il primo capitolo del libro è quello che Jahier ha pubblicato su rivista per ultimo, da un punto di vista cronologico: si intitola *La morte del padre*, ed è uscito sulla «Voce» nel dicembre 1914 (mentre i primi testi, *Il guadagno* e *La famiglia povera*, compaiono sempre su «LaVoce» nell'11). In apertura troviamo un passo del Vangelo di Luca dedicato al peccato.¹⁴⁸ La morte del padre non viene nominata direttamente, bensì è evocata attraverso il ricordo di come l'autore ha appreso la notizia. Le prime quattro pagine sono interamente scritte dal punto di vista di Jahier, che però rivive le immagini di una giornata scolastica retrospettivamente, e parla di sé in terza persona. L'incipit del libro, infatti, è «Il ragazzo al ginnasio che era al suo banco e si commoveva al destino di Milziade». L'ordinarietà della

nell'*Almanacco della Voce 1915* (pp. 111-13) all'interno de *La famiglia povera* (che sarà poi un capitolo di *Ragazzo*), subito dopo il brano de *Il fratello mozzo*; rispetto a Rl.lug.14, Av.15 presenta ben poche varianti lessicali, ma, soprattutto, un uso molto più frequente del trattino di separazione, quasi a prefigurare i *découpages* versali [...] La redazione che viene inserita, appunto dopo l'episodio del "fratello mozzo", in *Ragazzo* a partire dall'edizione del 1939 [...] ha subito il processo di versificazione mediante tagli del *continuum* attivati per lo più in coincidenza di preesistenti pause interpuntive di Rl.lug.14, vieppiù evidenziate in Av.15 dall'uso del trattino. [...]». Cfr. anche Benevento, *Tavola delle varianti nelle edizioni di Ragazzo*, in *Primo Novecento*, cit., pp. 174-200.

¹⁴⁵ Per una rassegna critica completa, cfr. Benevento, *Primo Novecento*, cit., pp. 145-164.

¹⁴⁶ Cfr., oltre al già citato Bandini, anche Petrocchi, *Conversione al mondo*, cit; riguardo alla lingua cfr. Davide Colussi, *La parola difficile: aspetti della lingua di Jahier*, in *Resultanze in merito alla vita e all'opera di Piero Jahier. Saggi e materiali inediti*, a cura di Franco GIACONE, Firenze, Olschki, 2007, pp. 175-204.

¹⁴⁷ Nel 1920, Jahier scrive a Cecchi: «Il problema del male nella mia volontà e nel mondo mi si presentò come un abisso incomprensibile». Cit. in Petrocchi, *Conversione al mondo*, cit., p. 107.

¹⁴⁸ «E a chiunque avrà detto alcuna parola contro al Figliul dell'uomo sarà perdonato; ma a chi avrà bestemmiato contro allo Spirito Santo non sarà perdonato (Luca, XII, 10)»: cfr. Piero JAHIER, *Ragazzo e prime poesie*, Firenze, Vallecchi, 1943, p. 7.

giornata si interrompe quando il protagonista viene avvisato da una domestica dell'uscita precipitosa del padre, che attiva in lui una sensazione di pericolo; qui l'autore continua a parlare di sé in terza persona («Ma il ragazzo le stringe il braccio e si sente mancare»); seguono pensieri sparsi e la corsa disperata alla ricerca del genitore. Nelle ultime due pagine, l'autore improvvisamente coincide con il narratore, perché usa pronomi e verbi di prima persona, fino all'immagine finale della madre che gli corre incontro, annunciando la tragedia:

non vedi che sono il suo bambino
perché ti dimentichi il viso che va a morire.
[...]

Ma è una donna alla finestra
presto : una donna alla finestra...
Ma è una donna alla finestra...

ma è la mia mamma colle braccia tese!¹⁴⁹

Il punto di vista del narratore, dunque, in alcuni casi cede la parola a quello dell'autore o del suo personaggio. A partire dal secondo testo Jahier si rivolge al padre, continuamente invocato («Perché non ti sei perdonato / Perché non potevi vivere – come una mamma – per i tuoi figlioli», p. 11); ma ne riporta anche la voce in corsivo, ricordando episodi del passato («finché lo chiamavi e gli spiegavi il castigo, ricoverato nelle tue grandi mani, e lo offrivi in preghiera al Signore: *questo bambino tentato*»; «Perché dici “*il peccato che non ti sarà perdonato?*”», p. 17) quindi introduce altre voci, sia attraverso il discorso indiretto («Lo zio che dice la nostra casetta non vale nulla», p. 13; «Quelli che per consolarci ci chiedono come faremo», p. 12) sia introducendo direttamente la frase pronunciata da un personaggio esterno, tra virgolette e in corsivo («*Ragazzi, ora state buoni mentre papà studia*», evidentemente riferito alla madre, p. 13) o talvolta anche in caratteri normali («*Il padrone è uscito*» – ha detto la vecchia casalinga – ma non è colpa mia; pareva che stesse meglio; era come contento; e io non volevo lasciarlo andare; ma cosa può fare una povera serva?», p. 7). Si tratta di un fenomeno molto importante: se ripensiamo alla prosa dei *Trucioli* intitolata *Capogiro*, emerge la differenza fra il modo di trattare la parola altrui di Sbarbaro e quello di Jahier. Mentre Sbarbaro non inserisce mai dialoghi (né, come vedremo, caratterizza il testo con escursioni lessicali), la prosa di Jahier cerca di incorporare voci diverse da quella principale.

Nel caso di *Ragazzi*, attraverso la variazione del soggetto di enunciazione episodi del passato (il ricordo delle frasi pronunciate dai genitori, la voce della domestica che annuncia la sparizione del padre) entrano direttamente nel presente del testo, cioè il momento successivo alla morte, quando la casa è visitata da parenti, vicini, sconosciuti. La scena principale del capitolo viene annunciata in modo impersonale: «Un uomo è venuto a riportare le cose che non servono a morire: il suo lapis vecchio, i suoi denari appuntati sul foglio» (p. 11). Segue una serie di invocazioni al padre. Fra tutte, un solo esempio:

Forse, papà, sei guarito – se tutti ti vogliono bene.
Tu che sei dei loro – che eri presso il gregge quando «la parola ti fu indirizzata» e hai venduto tutto dicendo «dove andrò, Signore?» e sai quando è inutile cercarli in casa, e sai dove saranno – alla terra – senza domandare, e preghi con loro al sole di mezzogiorno, poggiata la vanga, e li battezzai nei torrenti schiumosi, e dispensi consigli d'aria aperta: che non morirà perché ha rimosso l'albero trapiantato –

¹⁴⁹ *Ini*, pp. 9-10.

che bisogna sfollarlo al pedale – che riscoppiaranno le gemme dormenti tra la corteccia del ceppo amputato.¹⁵⁰

Come si nota facilmente, attraverso l'uso dei trattini Jahier spezza il periodo principale e crea degli anacoluti, che riproducono pensieri diversi associati all'immagine del padre. La «sintassi fortemente *coupée* anche al di là del limite convenzionale dell'a capo necessariamente seguente il punto fermo»,¹⁵¹ normalmente estranea alla prosa narrativa, continua per tutto il libro, anche se è più frequente nella sezione *La famiglia povera*. Fenomeni sintattici simili si ritrovano anche nel capitolo più lineare, *Il guadagno*, dedicato alla scoperta del denaro.

Nella prima parte del *Guadagno* viene descritto il contesto di povertà seguito al lutto familiare; quindi un compagno di classe, Carrera, propone al protagonista «un affare»: si tratta di scrivere per lui temi scolastici, a pagamento. Jahier accetta, per poter avere una risorsa economica personale da usare in libri (soprattutto per comprare un'edizione dei *Canti* di Leopardi); in seguito scriverà anche per altri compagni.

Nonostante *Il guadagno* sia il capitolo più narrativo e coeso, da un punto di vista sintattico, è anche quello in cui troviamo incastonato un frammento in versi, *Tornata*; inoltre sono molto numerosi gli ormai noti trattini e punti e virgola, che frammentano il flusso sintattico, talvolta introducendo periodi elencativi ed ellittici di verbo:

[...] Poi aveva imparato – pensare tutto il componimento proprio; riporlo, terminato, in un cantuccio del cervello con divieto di muoversi. E per l'altro lavorare a caso nuovo. [...]

Il ragazzo arricchiva; prendere un tram se voleva, divorare l'Astronomia popolare, aspettare il Leopardi agognato! [...]

E d'altra parte la sua attività migliorava proprio la classe intera – diminuzione di assenti il giorno di consegna dei compiti, frasi infiorate di citazioni nuove; e il professore se ne compiaceva come di cresciuto interesse per il sapere, accreditabile al suo metodo di insegnare.¹⁵²

L'uso del trattino e la presenza dell'elenco ritornano anche negli undici testi raccolti come *Prime poesie* in appendice a *Ragazzo* (cinque dei quali erano già usciti su rivista, tra «La Voce» e «La Riviera Ligure», fra il 1915 e il 1916), nelle quali la prosa, frammentaria a causa delle interruzioni sintattiche e degli a capo improvvisi, si alterna ai versi. Nell'*Introduzione* all'edizione Einaudi (1981), per queste poesie Briganti parla di osmosi fra verso e prosa e di *découpages* a tendenza versale,¹⁵³ tenuti insieme da un andamento diaristico. Si tratta delle prose che più hanno inciso nella definizione di «espressionismo», usata per Jahier, oltre che da Contini, anche da Mengaldo e da Fortini. Questi testi sono difficili da classificare secondo categorie tradizionali. Basterà un solo esempio:

[...]
diceva:
abborro i deboli... Nietzsche – ... energia...
[son dodici anni che al momento di lavorare non può fare a meno di accendere il sigaro che gl'impedisce di lavorare].

Pane quotidiano:
ogni giorno una cosa vecchia – nuova –
ogni giorno un'ora bambino.

¹⁵⁰ *Ini*, p. 23.

¹⁵¹ Cfr. Colussi, *La parola difficile*, cit., p. 178.

¹⁵² Jahier, *Ragazzo*, cit., p. 91.

¹⁵³ Briganti, *Introduzione*, in Jahier, *Poesie in versi e in prosa*, cit., p. XII.

Compra più vita
chi spende più vita.

[...]

Leggendo De Cyon.

La poesia ha sempre creduto per rivelazione e tradizione che il cuore fosse l'organo dei sentimenti.

Ha continuato a dire: avere il cuore grosso, a cuor leggero... quando gli scienziati – *per un quarto di secolo*
– ridevano degli errori popolari circa un organo idraulico del genere pompa.

Ora la onnisciente scienza positiva torna alla poesia popolare.

[...]

Torni la scienza alla poesia che contiene anche la scienza.¹⁵⁴

Come si nota facilmente, non solo il verso si alterna alla prosa, ma cambia anche la disposizione dei versi (a gradino) e del testo sullo spazio della pagina. Inoltre compaiono assonanze e rime, anafore ed epifore («ogni giorno», «vita»). Emerge un aspetto centrale della scrittura di Jahier: la sintassi procede soprattutto in base a iterazioni e parallelismi («compra più vita / chi spende più vita»; «il cuore grosso, a cuor leggero», «la scienza alla poesia che contiene anche la scienza»). Questa caratteristica è comune anche a Boine, come abbiamo visto, e a Slataper; ma nell'opera di Jahier si verifica in misura maggiore, e ha come modello l'andamento sintattico dei testi biblici. Lo studio più importante al riguardo è quello di Virgilio Mattevi, che evidenzia come il linguaggio e i moduli biblici sono imitati da Jahier per tentare un recupero dei valori primari della parola.¹⁵⁵ Questo recupero ha delle conseguenze anche sul piano sintattico: nella costruzione del verso c'è la tendenza a rispettare un principio di parallelismo simile a quello della Bibbia, scandito da una «simmetrica analogia di significato».¹⁵⁶

Si spiega così anche l'uso dei ritornelli, che in Jahier sono conclusivi e delimitatori, come nei testi biblici; inoltre collegano tra loro le parti e le strofe. I versetti sono definiti in questo modo non per la brevità, ma perché conservano autonomia all'interno del testo; riescono a dare un'impressione di unità, che contribuisce a renderli parte di un macrotesto, attraverso la ripetizione e la coordinazione.

I capitoli di *Ragazzo* sono montati a posteriori da Jahier, dopo essere stati scritti in momenti separati. Il montaggio è ancora più accentuato, e diventa una tecnica letteraria vera e propria, in *Con me* e nelle altre poesie in prosa pubblicate su rivista. Jahier smonta i testi scritti negli anni dieci, li modifica parzialmente, e ne trae nuove poesie che confluiscono nel libro del 1964. Questo fenomeno, che potrebbe essere relegato alla critica delle varianti, è importante in quanto evidenzia «come sin dalla stesura originaria Jahier costruisca i propri componimenti, o quantomeno alcuni di essi, aggregando delle sequenze testuali che potrebbero, e di fatto potranno, essere montate anche in un diverso ordine, o anche rendersi indipendenti per formare testi autonomi».¹⁵⁷ Il montaggio, come nota Giuliana Benvenuti, fa parte delle tecniche antiliriche di Jahier, così come la tendenza dialogica «in senso bachtiniano».¹⁵⁸ Jahier incorpora materiali fra loro eterogenei, sia

¹⁵⁴ Jahier, *Poesie in versi e in prosa*, cit., pp. 57-58.

¹⁵⁵ Virgilio MATTEVI, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, «Studi novecenteschi», 1, aprile 1972, pp. 63-101.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 84.

¹⁵⁷ Benvenuti, *Discorsività e corallità nella poesia di Piero Jahier*, cit., p. 387. Si rimanda al saggio della Benvenuti e all'apparato delle varianti stilato da Briganti alla fine di *Poesie in versi e in prosa* per gli esempi di montaggio e rimontaggio dei propri testi da parte di Jahier. Di «montaggio» nelle poesie di Jahier parla anche Paolo Febbraro, a cura di, *I poeti italiani della «Voce»*, Milano, Marcos y Marcos, 1998, pp. 36-38.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 388.

linguisticamente (come vedremo a proposito del lessico), sia rispetto al punto di enunciazione. Nonostante il rischio del populismo, questa vocazione alla pluridiscorsività lo porta anche ad essere uno dei poeti più sperimentali di questi anni, al pari di Palazzeschi o dei futuristi. Un esempio da *Con me I*:

Dice la piccina: *sei triste, papi?*

Vuoi la minestrina?

Vedi bapimento?

Te, va bene, piccina; ma voi, grandi, lasciatemi tribolare verso la cosa mia che mi manca; perché volete consolarmi colle cose che mancano a voi?

Dopo tanti bravi scrittori che sapevano tutta la lingua, per dire la verità non mi sono rimaste che poche fruste parole.

Parole magre, buone nutritive.

Parole di pane.

Parole di pietra murate a secco.

Non smuovete: su ciascuna impegnate la casa.

A. non sa servirsi del male. Lavorerebbe lavorerà, appena abbia un momento di calma.

A me pare che A. sia sempre in un momento di calma.

Ma forse aspetta che la calma si calmi di più, la regina delle calme.

Se A. avesse il bene, allora, come farebbe? Perché è più facile servirsi del male che del bene.

Anzi misuro il forte alla sua resistenza al bene.

Era un imbecille: eppure ha trovato 5000 motivi interessanti per spiegare il mio atto disinteressato.

Sono i fannulloni gli uomini più impazienti. Non hanno, per snoiarsi, che il lavoro degli altri.

Lavoro che chiede tanto tempo, che resta in sospeso continuamente, malgrado la buona volontà loro.

In questo mondo che non fa nulla, per chi non fa nulla.

Quando si è mangiato polenta si è sazi, non si può mangiare altro, non si può più mangiare la carne.

Ecco perché i poveri mangiano polenta; per non aver mai più bisogno di mangiare la carne.

[...]

La poesia che leggo ora, sono assenti molte sue parole;

col mio amore ne estraggo qualcuna dall'anima del poeta;

La poesia che leggo ora è una conclusione:

al mio amore metterla in foco colla sua gestazione.

Ma se viene il critico della forma sarà ingiusto verso il poeta vivo che porta nascoste tante parole;

ma se il critico della forma viene sarà ingiusto verso il poeta morto, perché portandosele dietro è morto il poeta.¹⁵⁹

La sintassi dei libri di Jahier pubblicati negli anni dieci, per concludere, mette in luce un aspetto fondamentale: la distinzione fra poesia e prosa è venuta meno in modo definitivo. L'escursione fra generi letterari all'interno delle sue opere è paragonabile a quella che troviamo negli scritti di Boine; nessuna forma prevale, poiché tutte sono continuamente ibridate. Inoltre, rispetto a Boine, attraverso il montaggio Jahier fa coesistere registri contrastanti (ad esempio, in *Con me III*, il lessico infantile dei primi tre versi e con il discorso metaletterario della parte conclusiva), ma anche voci diverse all'interno dello stesso testo.

Alla luce di quanto appena visto, appare coerente che Jahier per lungo tempo non raccolga i propri versi e i brani più lirici in un macrotesto autonomo; quando gliene si

¹⁵⁹ Jahier, *Poesie in versi e in prosa*, cit., pp. 54-56.

presenta l'occasione, negli anni Sessanta, «non fa che comportarsi secondo la propria poetica, da vociano, evitando accuratamente l'utilizzazione *probabile* e *banale* [...] della formula “raccolta”: confeziona così un insieme dove proprio il carattere frammentario, mimetico della congerie e del conglomerato causale, giochi il ruolo “informativo”; dove l'unità sia la non-unità, l'organicità il suo contrario».¹⁶⁰

Il primo libro pubblicato da Jahier è *Rimostranze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*: si tratta di un'opera in prosa, basata sulla finzione di un'inchiesta. Il personaggio che prende la parola scrive una relazione su Gino Bianchi, suo collega in un ufficio pubblico. Il narratore è anche deuteragonista: non si limita a compilare un resoconto delle abitudini e del carattere del personaggio, organizzate in modo tematico (le festività, il matrimonio, ecc), ma supporta la finzione con una *Avvertenza* iniziale e una *Lettera di accompagnamento*, nella quale viene data la spiegazione ideologica dell'opera: si intende rendere omaggio a un impiegato che ha rinunciato alle velleità poetiche per intraprendere una vita d'ufficio, alienata ma onesta. Le *Rimostranze*, dunque, sono un libro satirico, nel quale si intrecciano lirica, frammento narrativo, spunto saggistico, cornice diaristica. Vi si trovano alcuni dei fenomeni già menzionati: frasi *coupée*, anacoluti, iterazioni e parallelismi nonché moltissimi fenomeni rimici all'interno della prosa¹⁶¹. Sono presenti, inoltre, due poesie in versi: *Canzone dello spostato* e *Ritratto dell'uomo più libero*. Quest'ultimo testo è stata pubblicato su «La Voce» il 28 luglio 1914 come poesia in prosa, ed è alterato in modo significativo (a partire dal fatto che la prosa scompare) nel passaggio all'edizione di *Gino Bianchi* del 1966 per Vallecchi. Ne riportiamo la conclusione dall'edizione originale del 1914:

Certo quest'uomo non è un artista perché troppo vuol vivere anziché formare opere.
Però il suo atteggiamento è interessante.
Daremo incarico a un artista di cantar le sue cose in persona prima
E lui lasciamolo continuare a viverle.
Rimanga ben inteso che quest'uomo non è un artista.
Siamo tutti d'accordo che quest'uomo non è un artista.¹⁶²

Rimostranze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi, in conclusione, è un'opera che probabilmente oggi verrebbe pubblicata in una collana di poesia in prosa sperimentale.

2.3.6. Scipio Slataper

Fenomeni sintattici simili sono presenti nella prosa di Slataper.

Slataper è un autore prolifico, soprattutto in rapporto al numero di anni vissuti: nato nel 1888, muore sul Podgora alla fine del 1915, mentre combatte sul fronte italiano. Nei suoi ventisette anni di vita ha pubblicato un numero considerevole di articoli e racconti su riviste triestine, trentine e italiane,¹⁶³ la traduzione e l'introduzione alla *Giuditta* e ai *Diari* di Hebbel (Edizioni della Voce, 1910 e Carabba, 1912), infine *Il mio Carso* (Edizioni della Voce, 1912). Tutto il resto – cioè il lungo epistolario, la tesi di laurea dedicata a Ibsen, i

¹⁶⁰ *Ivi*, p. IX.

¹⁶¹ Le rime sono rilevate dall'analisi di Colussi: cfr. Colussi, *La parola difficile*, cit.

¹⁶² Piero Jahier, *Ritratto dell'uomo più libero*, [1914] ora in *Poesie in versi e in prosa*, cit., p. 28.

¹⁶³ Tra le riviste più importanti alle quali Slataper collabora, senz'altro vanno ricordate «Il piccolo» a Trieste, e «La Voce» a Firenze. Per l'elenco completo, cfr. Anco Marzio MUTTERLE, *Scipio Slataper*, Milano, Mursia, 1965, soprattutto pp. 7-58 e pp. 195-203.

moltissimi appunti di letteratura, arte e politica – è stato pubblicato a cura di Giani Stuparich negli anni successivi.¹⁶⁴ Stuparich si è occupato anche di far ripubblicare *Il mio Carso*.

La critica su Slataper è stata a lungo divisa tra l'interesse ideologico e quello artistico: se Stuparich lamenta il disinteresse verso la scrittura artistica di Slataper, quasi un contraltare rispetto all'ammirazione per i suoi scritti critici e politici, Falqui, più cauto, scrive che la vicenda più intima dell'autore è espressa nell'*Epistolario* e nel *Mio Carso*, giustamente collocato in apertura dell'*Opera* di Slataper pubblicata dallo Specchio negli anni Cinquanta.¹⁶⁵ Nei decenni successivi gli studi sull'opera artistica di Slataper sono diventati più approfonditi; ciononostante, è rimasta una separazione fra l'attenzione data alla riflessione politica (in particolar modo a quella sull'irredentismo e su Trieste) nonché al ruolo di Slataper come intellettuale "moralista" fra i Vociani, e quella riservata al *Mio Carso*, che già le antologie del Novecento¹⁶⁶ hanno valorizzato in quanto libro di poesia in prosa. A questa biforcazione della fortuna critica corrisponde anche un diverso tipo di analisi: alcuni commentatori hanno prestato attenzione soprattutto all'ideologia mazziniana e irredentista (così Carpi, in parte Luperini, Magris); altri hanno dedicato molto spazio allo stile (Luzi, Del Corno), soprattutto a proposito del *Mio Carso*. Dopo l'uscita degli epistolari, si diffonde l'idea che proprio nelle lettere, soprattutto in quelle raccolte da Stuparich con il titolo *Alle tre amiche*, sia espressa la parte più autentica e interessante della capacità artistica di Slataper; infine, grazie a Magris e ad Abruzzese, viene approfondita l'importanza di Slataper come traduttore e saggista.

Gli studi più recenti integrano le due prospettive: *Il mio Carso*, ristampato più volte, è stato oggetto di analisi più accurate, e viene ormai considerato l'opera principale di Slataper, all'interno della quale le scelte stilistiche, in parte, derivano da quelle ideologiche. Si tratta dell'opera di Slataper più vicina alle altre prese in esame in questo capitolo. Quando viene pubblicato, nel 1912, suscita l'immediato interesse dei critici e degli scrittori più in vista a Firenze, ma non sempre ottenendo giudizi positivi: un articolo di Cecchi, ad esempio, si intitola *Scipio Slataper, Sigfrido dilettante*. Le recensioni coeve non si preoccupano di attribuire il libro di Slataper a un genere letterario preciso, perché fa parte di una *koiné* di nuovi testi nei quali si incrociano lirica e narrativa.¹⁶⁷ esce contemporaneamente a *Un uomo finito* di

¹⁶⁴ La monografia dedicata a Ibsen viene pubblicata per Bocca nel 1916; gli *Scritti letterari e critici* per le Edizioni della Voce nel 1920. A partire dal 1950, Stuparich cura la riedizione di buona parte dell'opera di Slataper per la collana Lo Specchio di Mondadori.

¹⁶⁵ Enrico FALQUI, *Scipio Slataper*, in *Novecento letterario*, Firenze, Vallecchi, 1954, pp. 50-87: p. 56.

¹⁶⁶ Papini e Pancrazi antologizzano brani tratti dal *Mio Carso*, ancora una volta (come nel caso di Campana) inserendo titoli arbitrari alle parti di testo antologizzate: uno di questi titoli è *Frammenti*, mai usato dall'autore: cfr. *Poeti d'oggi*, cit., pp. 644-658. Lo stesso fa Falqui in *Capitoli*, cit., pp. 379-385. Per quanto riguarda Contini, nella *Letteratura dell'Italia unita* viene inserita la conclusione del *Mio Carso*; ma il profilo introduttivo non contiene un giudizio positivo sull'autore. Vi si legge che «*Il mio carso* è uno dei più tipici libri del neoromanticismo vociano. Scritto dopo il suicidio della sua prima amica, Gioietta, intriso dei teneri e scabri ricordi dell'adolescenza (nel Carso Slataper si era curato d'un esaurimento), in una prosa lirica spesso impressionistica il libro propone i problemi personali dell'autore in modo tutt'altro che esente da autocompiacimento [...], ma è certo che lo dominava un ideale, tutto germanico, di egotismo stoico, incarnato soprattutto nel Brand di Ibsen); e propone insieme il problema di Trieste [...] nella cui drammatica atmosfera "senza pace né gloria", egli intuisce, con amore e solidarietà, di doversi bruciare, irrazionalmente consumando le sue obbiettive contraddizioni. Forme dialettali e neologismi estemporanei attuano l'intenzione di espressività», cfr. Gianfranco CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita. (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 719.

¹⁶⁷ Secondo Cortellessa (come già per Battistini, cfr. *Supra*, 2.3.2) la dimensione autobiografica fa da elemento identificatore di questa *koiné*, tanto da poter parlare di un nuovo «patto fantasmatico»: cfr. Andrea CORTELLESSA, *Il «momento» autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei vociani*, in *Scrivere la propria*

Papini e a *Lemmonio Boreo* di Soffici; negli anni successivi ci saranno *Arlecchino*, sempre di Soffici, *Il Peccato* di Boine, *Le rimostranze in merito all'opera di Gino Bianchi* di Jahier. *Ragazzo*, come si è visto, uscirà soltanto sette anni dopo, nel 1919; ma il primo nucleo del libro di Slataper, *La Calata*, è composto nel gennaio 1910, mentre *Sul Secchieta c'è la neve* viene pubblicato sulla «Voce» nel marzo 1912: negli stessi anni, a partire dal 1911, Jahier pubblica sulla «Voce» e sulla «Riviera ligure» parti di quello che poi diventerà *Ragazzo*. La scrittura di questi due autori e la composizione delle due opere appena nominate, dunque, può dirsi coeva.

Il mio Carso nasce come tentativo di *Tagebuch*, autobiografia lirica, e termina come riflessione morale sulle possibilità di riscatto dal nichilismo per l'artista che vive nella città moderna, nonché sui rapporti tra poesia e verità. Si tratta di un'opera a cavallo fra narrazione, riflessione, dramma e lirica. La sintassi rispecchia l'ibridazione fra generi, e presenta elementi eterogenei: per questo è un valido strumento per rilevare le diverse tecniche letterarie impiegate. Consideriamo, ad esempio, l'esordio del libro:

Vorrei dirvi: Sono nato in carso, in una casupola col tetto di paglia annerita dalle piovie e dal fumo. C'era un cane spelacchiato e rauco, due oche infanghite sotto il ventre, una zappa, una vanga, e dal mucchio di concio quasi senza strame scolavano, dopo la piovra, canaletti di succo brunastro.

Vorrei dirvi: Sono nato in Croazia, nella grande foresta di roveri. D'inverno tutto era bianco di neve [...].

Vorrei dirvi: Sono nato nella pianura morava e correvo come una lepre per i lunghi solchi, levando le cornacchie crocidanti [...].

Vorrei ingannarvi, ma non mi credereste. Voi siete scaltri e sagaci. Voi capireste subito che sono un povero italiano che cerca d'imbarbarire le sue solitarie preoccupazioni.¹⁶⁸

L'autore introduce il personaggio principale e identifica il destinatario del discorso già nella prima pagina: sono messi in rilievo i attraverso l'anafora e il parallelismo sintattico nella struttura dei paragrafi: «Vorrei dirvi», ripetuto tre volte, è seguito da dai due punti e da una frase che inizia con «Sono nato + complemento di luogo». La seconda persona plurale viene specificata poco dopo, attraverso il «Vorrei ingannarvi, ma non mi credereste. Voi siete scaltri e sagaci»: il «voi» si rivolge agli amici della «Voce», interlocutori ideali di questa prima parte del libro.

Torneremo sul significato di questa invocazione dal punto di vista della struttura narrativa; rimaniamo, per ora, sul suo significato letterale. Slataper identifica un'alterità, che gli permette di introdurre il primo elemento con il quale caratterizza il proprio personaggio. Più avanti, nella stessa pagina, si legge: «Penso avidamente al sole sui colli [...] Penso alle mie lontane origini sconosciute, ai miei avi aranti l'interminabile campo [...] al mio avolo intraprendente che cala a Trieste prima del portofranco» (*MC*, p. 12). L'origine è ciò che lo rende diverso rispetto agli altri vociani: «Io non posso dimenticare queste cose essenziali della mia natura», scrive in una lettera alla futura moglie, Gigetta, «prima di tutto sono *uomo*. Poi sono *poeta* (e non letterato). Poi sono triestino, cioè senza una tradizione letteraria, ma devo fare tutto da me, e sopra un materiale storico e etnico molto più intenso che per lo più»¹⁶⁹. L'essere triestino è non solo parte dell'identità originaria di Slataper, ma anche ciò che gli permette di conquistarne una nuova, e di avere una voce riconoscibile nel

vita. *L'autobiografia come problema critico e teorico*, a cura di Rino CAPUTO e Matteo MONACO, introduzione di Raul Mordenti, Roma, Bulzoni, pp. 191-244, p. 192.

¹⁶⁸ Scipio SLATAPER, *Il mio Carso*, Milano, Il Saggiatore [Firenze, Edizioni della Voce, 1912; poi Mondadori, a cura di Gianni STUPARICH, 1958], p. 11, d'ora in poi *MC*.

¹⁶⁹ Slataper, *Alle tre amiche*, cit., p. 119.

giornalismo italiano, una volta giunto a Firenze per completare gli studi e per portare a termine la propria formazione intellettuale. L'assenza di una cultura letteraria a Trieste è presentata come dato di rilievo già a partire dalle primi scritti sulla «Voce», le *Lettere triestine* del 1909 (*Trieste non ha tradizioni di cultura, Mezzogiorno di cultura, Altre istituzioni di cultura, La vita dello spirito, I giornali*), dedicate alla situazione politica e culturale di Trieste.

Slataper, che continuerà a scrivere articoli sulla situazione irrisolta di Trieste fino al 1912, è di famiglia slava e di formazione tedesca, ma con un senso di appartenenza all'Italia. Questa triplice origine definisce la sua identità, ed è uno degli elementi che lo induce a scrivere un'autobiografia.

Nelle prime due parti del libro, come annuncia nell'incipit, intende descrivere il percorso intellettuale che lo ha portato a essere da triestino a italiano; ma un italiano «imbarbarito», che cioè porta con sé la mancanza di una tradizione letteraria naturale. La motivazione politica (e morale) si intreccia a quella amorosa: gradualmente, tra il 1910 e il 1911, *Il mio Carso* diventa l'opera dell'amore per Anna, la donna amata da Slataper alla quale è dedicato il libro (nella dedica si legge «A Gioietta», poiché questo era il vezzeggiativo con il quale Slataper le si rivolgeva nelle lettere). Anna si suicida nel marzo 1911.

Fino a ora abbiamo parlato del *Mio Carso* come se si trattasse di narrativa; secondo molti, il libro pubblicato da Slataper mentre era ancora in vita altro non è che un romanzo. L'opera è divisa in tre parti, nelle quali si alternano simboli contrapposti e parallelismi sia formali sia semantici. Dal punto di vista della sintassi e delle strutture narrative, le prime due sezioni sono simili fra loro, mentre nella terza, scritta interamente dopo il suicidio di Gioietta, si verifica un cambiamento.

La narrazione è espressa, innanzitutto, attraverso una trama riconoscibile: il protagonista è un giovane triestino, che racconta la sua vita a partire dall'infanzia fino ai venticinque anni. La ricerca di un'identità, che si affianca alla questione politica, e la storia d'amore, tormentata dal suicidio, determinano lo sviluppo dell'intreccio. Alla progressione cronologica corrisponde una maturazione spirituale, marcata dal passaggio attraverso soglie: il monte Kâl nel Carso, il monte Secchieta in Toscana, la città vecchia a Trieste. Già a partire dall'incipit, tuttavia, abbiamo rilevato anche la presenza di strumenti retorici della poesia. È ora opportuno riprendere il discorso.

Il racconto autobiografico non procede in modo lineare. All'esposizione ordinata dei fatti, che segue l'ordine cronologico e lo rispetta attraverso i tempi verbali, e alla descrizione oggettiva degli eventi, si alternano pagine nelle quali presente e passato sono indistinguibili e altre nelle quali la descrizione del mondo circostante è caricata di valore simbolico o si fonde al discorso interiore. Il tempo è un aspetto determinante per la struttura narrativa del *Mio Carso*, che rispecchia l'ibridazione con la dimensione lirica. Approfondiremo il primo aspetto nella parte finale del capitolo, soffermandoci sulla dimensione cronologica nei cinque autori considerati.

Da un punto di vista sintattico, ciò che ha indotto a parlare di andamento lirico¹⁷⁰ è soprattutto la frammentarietà creata dalle frasi brevi, dalla paratassi e dall'enumerazione. Si consideri un esempio:

¹⁷⁰ Il primo a parlare esplicitamente di lirica per *Il mio Carso* è Stuparich: «Nel gennaio del 1910, l'idea si concreta ne *La calata*. È una lirica in prosa, dove viene simboleggiato il nuovo poeta d'Italia che nasce dall'incrocio di una civiltà decrepita con una civiltà fresca e carica di promesse: poeta triestino. [...] Alla *Calata* contrappone ben presto una *Salita*. Questa comparve come articolo lirico, *Sul Secchieta c'è la neve*, ne *La Voce* del 3 marzo 1910», cfr. Stuparich, *Scipio Slataper*, cit., pp. 121-122.

Tutto m'era fraterno. Amavo le farfalle in amore impigliate nella trama nerastra del rovo, sbattenti disperatamente le ali in una pioggia di bianco pulviscolo, il bel ragno vellutato dalle secche zampe che svilava nell'aria tremula il suo filo argentino perché s'incollasse sulla peluria uncinata di una foglia, e tentava con la zampina il filo per slanciarvisi dritto e tessere l'elastica tela. Ronzava disperata nel mio pugno la mosca colta a volo; accarezzavo il bruco liscio e fresco che si raggrinzava come una fogliolina secca; tenevo avvinta per le grandi ali cilestirine la libellula; affondavo il braccio nell'acqua per sollevare di colpo in aria il rospicino dalla pancia giallonera; tentava di ritorcersi l'addome della vespa contro le mie dita e partorirvi il pungiglione. Squarciavo a sassate le bisce. (MC, p. 36)

Come notano già i primi critici, a partire da Stuparich, *Il mio Carso* è costruito attraverso un susseguirsi di immagini. Il paesaggio del Carso viene rievocato in una cornice mitica, e la sua rappresentazione è affidata alle suggestioni e alle epifanie della memoria interiore. Quelle di Slataper non sono mai descrizioni realistiche, bensì rappresentazioni di ciò che il paesaggio suscita nell'animo del poeta, spesso attraverso il filtro del ricordo, che genera la debole linea narrativa. Ciò giustifica il continuo paesaggio dal passato al presente, quindi di nuovo al passato, che si verifica già a partire dalla pagina iniziale e va avanti per tutte le prime due sezioni. Come scrive Rossana Dedola, «vi è dunque un soggetto che parla e un soggetto di cui si parla, ma fra i due non c'è solo uno scarto temporale (l' "ora" dell'enunciazione e l' "allora" dell'enunciato) che deve essere colmato dal racconto, come accadeva nell'autobiografia classica. Si assiste invece a un cambiamento di registro, di funzione del discorso, da comunicativa a narrativa».¹⁷¹ A volte si crea un cortocircuito tra autobiografia, intesa come racconto, e annotazione diaristica: Dedola riporta l'esempio della descrizione di una battaglia acquatica con i tedeschi nella prima parte, nella quale Slataper riporta esclamazioni come «Dagli!», ripetuto più volte, che simulano una trascrizione in presa diretta. Questa simulazione di immediatezza è poi contraddetta dal riuso di porzioni di testo già pubblicate su rivista, riproposte con poche varianti.

Così come Campana, anche Slataper compone una prosa molto densa, sia sul piano sintattico sia su quello semantico: i legami fra le immagini sono contratti, e potrebbero essere chiariti solo attraverso l'uso del "come",¹⁷² che scioglierebbe la metafora, la sineddoche o le altre figure retoriche impiegate. Questi espedienti giocano sia sul suono sia sul senso delle parole, e hanno più importanza dei legami sintattici: è in base alla ripetizione di alcune parole che si crea il ritmo, come vedremo. Entrambe le caratteristiche appena delineate sono proprie della poesia ed alterano la sintassi ordinaria della prosa.¹⁷³

La struttura lirica agisce sulla sintassi anche attraverso le numerosi anteposizioni dell'aggettivo al nome o la focalizzazione di alcune parole a inizio di frase, in posizione non naturale: «l'elastica tela» (MC, p. 36), «col caldo viso» e «Calda è la messe d'oro» (MC, p. 38), «Sparito era il sogno» (MC, p. 43).

¹⁷¹ Rossana DEDOLA, *Il frammenti e il montaggio: analisi del «Mio Carso»*, in *Il romanzo e la coscienza. Esperimenti narrativi del primo Novecento italiano*, Padova, Liviana, 1981, pp. 111-142: p. 112. Il saggio di Dedola è molto interessante per l'analisi dei diversi generi letterari che si intrecciano, ibridandosi, nel libro di Slataper. *Il mio Carso*, proprio in virtù di questa ibridazione, viene considerato un romanzo.

¹⁷² Cfr. Mutterle, *Scipio Slataper*, cit., p. 75.

¹⁷³ Mutterle nota che l'unità artistica del *Mio Carso* è di tipo fantastico. Cfr. *Ivi*, p. 74: «Osservato secondo questa chiave di interpretazione, il *Mio Carso* si regge sulla inavvertita continuità istituita tra l'uno e l'altro dei suoi frammenti [...]. Ma nesso fantastico, nella realizzazione poetica di Slataper, significa soprattutto immagine: ad una lettura anche sommaria del poema, con speciale riguardo ai passi che più parlano della natura, può essere notato "l'allinearsi e la corsa rapidissima delle immagini" di cui parlò lo Stuparich, che danno luogo a passi di indubbia suggestione poetica, e di calda resa della condizione dell'uomo nella natura, per quanto essi rimangono pervasi da una suggestione che rimane più che altro sensuale».

Le frasi nominali, le enumerazioni e i paragrafi elencativi sono più numerose nelle parti di testo riguardanti il paesaggio del Carso, tanto che si è parlato di una ricerca di simbolismo nel rapporto con la natura, nonché di un andamento dannunziano. Un altro termine di confronto è l'espressionismo, e in particolar modo a quello tedesco. Le parole impiegate da Slataper sono quasi «parole-immagini» nel senso descritto da Boine in *Un ignoto*: l'accostamento fra i due autori è di Dedola, secondo la quale la tensione espressiva e la struttura frammentaria del *Mio Carso* determinano un inceppamento della struttura narrativa. Lo si verifica facilmente in paragrafi come il seguente: «Primavere lampanti ai verdi scuretti. Grigia piovosità d'inverno. Pomi e pere grasse sugli alberi. Autunno ritornato. Ogni mattina. Il falegname pialla; [...]» (MC, p. 56).

A proposito de *La Calata*, è lo stesso Slataper a usare l'espressione «urlo»:

[...] ho già pronto *sessanta* cartelle: e ora sto rifacendo la *Calata* (43). Tu non sai quanto martirio (diciamo più modestamente: lavoro) mi costa il rifarla. È sgangherata, urlata a un solo sorso, piombata fuori come uno *scoio* (44) storto: c'è un'infinità di cose ancora embrionali, di lungaggini, di fuori posto [...]. Poi a poco a poco la ripensai, e mi viene quasi tutta, almeno esteriormente, mutata. Viene più chiara, meno urlo. Forse più forte.¹⁷⁴

Slataper, come Boine, Campana, Sbarbaro e Jahier, vuole modificare la rappresentazione della realtà trasmessa dal romanzo naturalista ottocentesco. Per questo tenta una prosa nella quale le continue interferenze con la poesia e la sintassi frammentaria creano delle «inquadrature»,¹⁷⁵ che mettono a fuoco alcuni particolari della realtà in base alle intermittenze e alle punte di interesse dell'anima. In conclusione, l'iconicità si impone ancora una volta come caratteristica che porta a piegare la prosa, scelta istintivamente per un bisogno di rottura con la tradizione poetica e con i generi letterari codificati, in direzione della poesia. Anche per Slataper si è parlato di una forma di montaggio.¹⁷⁶

Oltre alla descrizione del paesaggio naturale, nel *Mio Carso* si trovano anche scorci e ritratti urbani. In quel caso, come vedremo più avanti, il montaggio di impressioni in presa diretta si unisce alla parte di riflessione e commento dell'autore.

Slataper stesso rivela i propri progetti letterari, tanto eterogenei quanto ambiziosi, all'interno di svariate lettere. Fra queste, è rivelatoria quella all'amico Marcello del 5 gennaio 1911:

Sto leggendo la *Tragödie des Menschens* [...].¹⁷⁷

Ma quel signor Madách m'ha rubato la mia dea della perpetuità dei tipi. Tu ti ricordi la mia – rimasta nel limbo – *Vita*. Non la farò mai: cioè si trasformerà con il progredire della mia anima, finché, se saprò concludermi, scriverò il mio *Faust*. Embrionalmente essa contiene già tutto: è già l'evangelo che vuol nascere in me, e mi tormenta spesso [...]. Io in fondo credo che la mia religione sia più bisogno di esperienza fonda, morale, come contenuto umano alla mia arte. [...]

¹⁷⁴ Slataper, *Alle tre amiche*, cit., p. 356.

¹⁷⁵ Il termine è ancora di Dedola, cfr. *Il frammento e il montaggio*, cit., p. 114.

¹⁷⁶ Cfr. Dedola, *Ivi*; Alberto ABRUZZESE, *Scipio Slataper, 1. La poetica del "Mio Carso" tra autobiografia e ideologia*, «Angelus novus», 12-13, 1968, pp. 47-104. Il termine ha un senso più pregnante per Campana, per via dei maggiori riferimenti al cinema rinvenibili nei *Canti Orfici*, ma si adatta anche a descrivere la struttura del *Mio Carso* di Slataper.

¹⁷⁷ Si tratta di *Az ember tragédiája* (*La tragedia dell'uomo*) dell'ungherese Imre Madách, pubblicata nel 1862 e tradotta in tedesco tre anni dopo. Anche l'opera di Madách è influenzata dal *Faust* di Goethe, indicato da Slataper come propria fonte di ispirazione.

Bene: ora lavoro con più o meno voglia a *Il mio Carso*. Sottotitolo: autobiografia lirica. Tre parti: Bimbo, Adolescente, Giovane; Due intermezzi: *La calata, La salita*; e una fine: *Tra gli uomini*: circa così. Il poema della giovinezza forte, con i suoi turbamenti, scoraggiamenti e propositi. [...]

Poiché sono in vena di confessarti i progetti, ti dirò che vedo chiaramente il piano dei miei lavori... che il prossimo Scipio si affretterà a mutare, naturalmente. E sono, circa: dopo *Il mio Carso* lo sviluppo di una parte accennata: una tragedia: *I due fratelli*. (Il motivo: Caino e Abele, allargato nel mondo moderno, a significato e passione umana). [...]

Dopo, o contemp. a questo, il romanzo: il *Nostro romanzo: Le tre amiche*. Capisci?¹⁷⁸

Slataper (come Campana in quegli stessi anni) fa riferimento al *Faust* di Goethe per spiegare l'intenzione più profonda del *Mio Carso*: non solo esprimere l'anima di Trieste e il confronto fra barbarie-individualità e civiltà, ma il modo in cui quei contrasti prendono vita nella sua anima. *Il Mio Carso* è un libro di poesia anche perché la sua forma è plasmata sul contenuto, ovvero il tentativo di rendere la storia e le contraddizioni di un'anima.

Per quanto riguarda il romanzo da farsi, un annuncio simile è presente in una lettera alla futura moglie, Gigetta (Luisa Carniel):

Sai cosa penso del mio libro?: è un nuovo libro. È una chiamata di forza, un invito di salute. I critici italiani dicono che dopo Carducci e D'Annunzio è da stolti far poesia da *barbari*. E io sono stolto. È una chiamata di forza, un invito di salute. [...] Poi scriverò il dramma: il dramma della nostra generazione se non sa essere come io la voglio. La ricerca di una fede, accennata da un poeta che muore troppo giovane: il suo fratello, operaio, se ne impossessa malamente per far trionfare la sua debolezza selvaggia: crollo. Ma si sentirà ch'è possibile un avvenire.

*Dopo [...] scriverò il romanzo Le tre amiche. Ci saranno tre amiche e un uomo che vuole far del bene agli uomini. [...] Sarà il seguito del Mio Carso. Perché tutta la mia vita è armoniosa, e io so dove vado.*¹⁷⁹

Un'intera parte del *Mio Carso* è stata pensata e scritta in versi, prima di essere trasposta in prosa: si tratta della *Calata*, che occupa le ultime pagine della prima parte. La *Calata* è la parte in cui Slataper arriva a fondere la narrazione autobiografica, che comprende la descrizione del Carso e le considerazioni politiche sulle sorti di Trieste, alimentate dalle letture risorgimentali e dalla coeva discussione sulla «Voce», con la riflessione di poetica, dunque con una componente metaletteraria. In un articolo di Del Corno degli anni Sessanta, interamente dedicato alla lettura del *Mio Carso*, si legge che nel primo nucleo dell'opera Slataper individua lo stile con il quale scrivere il libro, indipendentemente dall'uso del verso.¹⁸⁰ Da un punto di vista strutturale, questa considerazione è fondata. Se guardiamo allo stile e alla sintassi, invece, anche se il verso scompare, lascia tracce visibili

¹⁷⁸ Scipio SLATAPER, *Epistolario*, a cura di Giani STUPARICH, Milano, Mondadori, 1950, pp. 91-92.

¹⁷⁹ Slataper, *Alle tre amiche*, cit., pp. 373-374.

¹⁸⁰ Cfr. Del Corno, *Letture del «Mio Carso» di Scipio Slataper*, cit., p. 168: «La *Calata*, sebbene nella prima stesura fosse scritta in versi, è un passo avanti molto importante nella preparazione del *Mio Carso*: in essa Slataper aveva individuato lo stile con cui doveva scrivere il libro, e nello stesso tempo aveva trovato il modo di trasporre su un piano mitico la precisa cognizione che egli si era fatto dei problemi politici di Trieste; così che l'opera, pensata in un primo momento come studio storico, quasi un ampliamento delle *Lettere Triestine* che aveva pubblicato sulla Voce l'anno precedente, poté realizzarsi come libro di poesia, frutto della sua follia poetica più che della sua meditazione storica. Sotto un problema di tecnica letteraria – inglobare la riflessione storica in un testo poetico – se ne celava un altro più profondo che riguardava la personalità dello Slataper: si trattava di trovare un punto di incontro tra un naturalismo fortemente sensuale e una cultura che aveva come fondamento la filosofia storifista. Slataper non volle sfuggire questo contrasto, anzi lo accentuò, credette alla possibilità di rinnovare la civiltà colla barbarie: il libro, che originariamente portava il titolo significativo di *Mio Carso e mia città*, non è che il tentativo di sintetizzare questi opposti».

nel ritmo e nell'ordine della frase. Come abbiamo visto, la cornice mitica e la memoria interiore motivano i legami fra le frasi.

Quando scrive *La Calata*, Slataper ha in mente soprattutto di restituire una vita artistica a Trieste, realizzando un'opera che esprima il vero spirito della città e che dia forma allo scontro fra civiltà e barbarie. L'elemento barbaro rappresenta la componente anarchica e distruttiva, che riesce a sconfiggere la corruzione (associata a Roma e al mondo italiano) e a imporre una nuova vitalità. Dal punto di vista narrativo, il mito barbarico è ciò che spinge Scipio Pennadoro¹⁸¹ all'azione, suscitando uno scatto morale che ha conseguenze nella trama. Nella prima discesa in città, il protagonista arriva a Trieste con una nuova identità:

Io mi sdraiai, finito. «Così calava Alboino!»
Povero sangue italiano, sangue di gatto domestico. È inutile appiattarsi e guatare e balzare con unghioni tesi contro la preda [...]. Tu sei malato d'anemia cerebrale, povero sangue italiano, e il tuo carso non rigenera più la tua città. Sdraiati sul lastrico delle tue strade e aspetta che il nuovo secolo ti calpesti. [...]
All'alba rinacqui. Non so come fu. [...] Sparito era il sogno e l'incubo: perché io sono più che Alboino.
[...] Ah anima amata, è nato oggi nel mondo un poeta, e t'attende. (MC, pp. 42-43)

Come Campana, dunque, anche Slataper introduce uno sdoppiamento del personaggio principale del libro, che assume un nome tratto dalle leggende nordiche: Alboino. La scissione dell'io che prende la parola è una infrazione delle regole che creano il «patto autobiografico» sul quale si basa la narrativa tradizionale. Oltretutto Slataper non si limita a creare due alter ego, ma confonde ulteriormente la narrazione passando da un interlocutore all'altro, e sovrapponendo a quest'ultimo il narratore. Si consideri questo paragrafo, tratto dalla terza parte:

Cammino a testa bassa, scoprendo i pezzettini di vetro, il filo di paglia, i batuffoletti di capelli mischiati con la ghiaia. [...]
Avrei voglia di fresche perline da infilare con l'ago.
Non riposerai. Questo ti prometto. Lavorerai piangendo dal disgusto, ma lavorerai.
Sei stanco, e forse non puoi far più nulla. Le tue mani non sono più abbastanza forti per il martello; il tuo cervello è annebbiato. Sei una bestia ferita a morte che cerca un nascondiglio per crepare. Sta bene. Ma lavorerai.
Tu non sai niente. Un piccolo atto incomprensibile ha disperso le meschine verità che t'eri racimolato a schiena curva. Sei solo e nudo. Sei inerte. Sei davanti a un mistero che ti sarà impenetrabile per sempre. Sta bene. So. Ma lavorerai.
[...]
Io voglio rifarmi forte e duro. L'aria del carso ha già sfregato via dal mio viso il color di camera. (MC, p. 117)

In queste righe Slataper parla in presa diretta, fingendo che l'azione raccontata stia accadendo in quel momento («Cammino»); quindi si rivolge a se stesso («Non riposerai. Questo ti prometto»), quasi con acrimonia, come se parlasse a un altro; infine riprende il discorso in prima persona («Io voglio rifarmi forte e duro»). L'alternanza tra voci diventa più frequente nell'ultima parte del libro, dove il tono è più riflessivo, in alcuni casi vicino a quello di un monologo. Qui viene ripreso un secondo livello della narrazione (che d'altronde era già presente nella prima pagina): quello del commento, che si traduce anche nella denuncia della finzione autobiografica.

¹⁸¹ «Pennadoro» è la traduzione delle parole slave «slata» e «pero», che creano il cognome di Slataper. Cfr. Stuparich, *Scipio Slataper*, cit., p. 128.

Così era di me. Camminavo rabbrivendo sulle scaglie calcaree [...].
 Correvo, per sfuggire al dolore che m'inseguiva [...].
 Anche tu sei qui con me. Forse anche tu soffri. Aiutami, creatura. [...] L'anima è diffusa in tutte le parti; ma io voglio averti ancora qui, amore. Io posso farti rinascere. Basta ch'io creda. Io credo che tu puoi rinascere. Tu non sei ancora morta. [...] Non avermi abbandonato! Sta' con me, piccola. Ti prego, ti prego. Creatura. [...]
 Ella è morta. Non è comprensibile questa parola. [...]
 Com'è possibile che uno può morire mentre gli altri continuano a vivere? Io non domando com'uno può morire, io domando come gli altri continuano a vivere. Egli è morto, egli solo. Gli altri alla mattina dopo vedono levarsi il sole. Si stampa il suo nome sul giornale. I treni corrono. [...]

La morte non è pace. la morte è un tormento orribile. Ma lo sente? Rimane la coscienza individuale? Il tormento orribile del tutto attraverso di te. O il tutto patisce senza riposo?
 Il tutto? cos'è? T'hanno abituato a questa parola. Forse non esiste un tutto, esistono parti staccate che cercano inanimatamente di fondersi. Qual Dio t'ha rivelato che la morte sia sola? Può essere un tuo pensiero di angoscia. (MC, pp. 102-105)

La riflessione e il *récit* si alternano per tutta l'opera. Anche nella descrizione della vita a Firenze, ad esempio, il racconto è interrotto da pagine nelle quali viene descritto il lavoro di scrittura, e la difficoltà a trovare una forma adatta per «lo sviluppo di un'anima a Trieste». Sono fra le pagine più moderne e interessanti; ancora una volta Slataper si rivolge sia a se stesso in seconda persona, sia assumendo la prima e la terza singolare.

Lo sviluppo d'un'anima a Trieste. Comincio a scrivere; lacero; di nuovo, e altro strappo. Sigarette. La stanza s'empie di fumo, e i pensieri si serrano come corolle al vespro. Inutile illudersi: non ho niente da dire. Sono vuoto come una canna. «Cosa fai qui, davanti a questo tavolino, in questa sporca camera d'affitto? Anche se tuffi il muso nella frasca verde della boccia con cui i tuoi occhi, stanchi del grigiame stampato sulle pareti, cercano di sognare, tu, qui, non respiri. [...] e mentre pesto forte il lastricato della città perché dai piedi il sangue mi scorra più caldo alla testa, penso: « Che ha da fare con la vita dello spirito cotesta improvvisa scampagnata? (MC, p. 75)

Come si può notare, questa scissione (che ricorda quella di Campana, anche per il richiamo a un personaggio mitologico), determina una forma di straniamento. *Il Mio Carso* si regge su una contraddizione: da un lato la consapevolezza della “falsità” della letteratura, dall'altro l'inesorabilità del ripeterne le forme.¹⁸²

Lo smascheramento della finzione della letteratura, come nota Magris, è comune anche agli altri due autori del modernismo triestino, Saba e Svevo. I triestini percepiscono la tradizione letteraria italiana come alterità: questa posizione anfibia crea in Slataper una sensibilità più sviluppata, rispetto agli altri autori considerati, riguardo all'inutilità della letteratura. Così Magris:

La cultura triestina, che Slataper proclama inesistente, era una frangia periferica di quel sapere tradizionale che ovunque andava irrigidendosi e morendo in Europa: la *Kultur*, il sapere quale organizzazione e classificazione del mondo, veniva smascherata quale immane tautologia ormai irrimediabilmente scissa dall'esperienza, quale meccanismo che riproduceva se stesso, imprigionando nei propri schemi la molteplicità della vita. La cultura di fine secolo è costituita in primo luogo, sulle orme di Nietzsche, dalla rivolta della vita contro la cultura, contro quel sapere che già Flaubert aveva raffigurato fatalmente imbecille; *Il mio Carso* di Slataper è una voce di questa protesta.¹⁸³

¹⁸² Cfr. Abruzzese, *Scipio Slataper. 1. La poetica del “Mio Carso”*, cit., p. 56.

¹⁸³ Angelo ARA, Claudio MAGRIS, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982, p. 6-.

Già nel 1910 Slataper scrive ad Anna: «Non mi basta esser poeta. [...] Non mi basta questo dominio spirituale sulle cose».¹⁸⁴

Come notato da Abruzzese, Slataper non riesce a portare fino alla fine i presupposti nietzschiani che costellano tutta la sua opera.¹⁸⁵ Il vitalismo del protagonista mira a costituire un nuovo sistema di valori, che gli permettano di integrarsi nella società moderna. Magris scrive che la differenza rispetto a Svevo è proprio che i romanzi di quest'ultimo respirano «quell'atmosfera di tramonto del soggetto individuale, quella decadenza dell'uomo tradizionale e della civiltà borghese che Slataper, ad onta della sua geniale comprensione di Ibsen, non può forse capire, perché egli tende a fondare una cultura e dunque un'unità di valori, piuttosto che a prender atto della disgregazione della *Kultur* universalistica e unitaria».¹⁸⁶

¹⁸⁴ Slataper, *Alle tre amiche*, cit., p. 91.

¹⁸⁵ Cfr. Abruzzese, *Scipio Slataper. 1. La poetica del "Mio Carso"*, cit., p. 69: «Questa volontà di distruzione è un elemento culturale che Slataper poteva trovare in ogni opera di Nietzsche, ma, rispetto all'ideologia del filosofo tedesco, lo scrittore triestino sembra risentire soprattutto della 'violenza' dello spirito di distruzione, e della 'moralità' di tale operazione epuratrice, non riuscendo parimenti chiaro nei termini specifici di tale determinazione e offrendo anche soluzioni sostanzialmente diverse»; «Diremmo che tutta la sensibilità irruenta con cui Slataper si accosta all' 'uomo' e alla 'vita', risente di determinate letture: non solo Nietzsche ma anche Hebbel. [...] Per ciò che riguarda la poesia e la sostanza del *Mio Carso*, l'esperienza nietzschiana incide a livello della forma, del linguaggio, del gusto, ma non dell'ideologia. Con l'aderenza di Slataper, intorno agli anni di composizione del suo poema, alla filosofia francese e all'idealismo italiano [...] parrebbe confermata la sostanziale permanenza della cultura triestina entro i confini stabiliti dalla cultura nazionale italiana», *Ivi*, p. 88.

¹⁸⁶ Ara, Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, cit., p. 5.

CAPITOLO 3.

IL RITRATTO DELL'UOMO NELLA CITTÀ MODERNA

3.1. RITMO E FIGURE DI RIPETIZIONE

3.1.1 La ripetizione

La ricerca del ritmo all'interno delle poesie in prosa rappresenta uno dei modi attraverso i quali testi in cui non si va a capo conservano una marca di poeticità. La musicalità inseguita, però, deve mimare le associazioni del pensiero di una coscienza moderna, dunque non può essere ottenuta rispettando la metrica tradizionale. Anche le soluzioni elaborate da Carducci, Pascoli e D'Annunzio, che pure hanno rinnovato il repertorio ritmico in direzione di un maggiore avvicinamento al parlato, sono viste come modelli da superare. In generale si può estendere alla poesia in prosa una considerazione che Giorgio Bertone fa a proposito della scrittura di Boine: il ritmo ha la funzione di contrapporsi al metro, simbolo della tradizione da eliminare o superare.

L'individuo sente come oppressione e minaccia della propria soggettività l'immane presenza di una legge d'ordine che governa e società e mondo e di un Dio padre che la garantisce.[...] E la rivolta contro il mondo è la rivolta edipica contro la "lingua", la lingua sociale e, nella sfera letteraria, contro le istituzioni del linguaggio poetico. Così che al metro, "forma della presenza collettiva" (Fortini), è sovrapposto e contrapposto il ritmo come forma dell'erompente e irripetibile soggettività.¹

I cinque autori considerati, tutti alla ricerca di un ritmo personale che renda poetica la prosa, elaborano strategie stilistiche diverse, che hanno in comune una caratteristica generale: l'uso della ripetizione.

La ripetizione è uno dei fenomeni più tipici e più studiati della poesia: la coazione a ripetere è una costante del discorso poetico, e la storia dello stile poetico delle lingue classiche e moderne è in parte storia del ruolo che i principi di iterazione hanno nella costruzione del testo. Il suo uso varia molto nel tempo, nonché da autore ad autore: un conto è l'uso della ripetizione che fanno Sanguineti, Porta, Villa o altri autori di avanguardia; un altro è l'uso dell'anafora di Montale. Un altro discorso ancora vale per una forma letteraria di solito citata dagli studi sulla poesia in prosa prenovocentesca, ossia la ballata.

Negli studi sul *poème en prose* la ripetizione è identificata come una delle caratteristiche più peculiari e costitutive del genere. Secondo Vincent Munnia, ad esempio, l'uso di questa forma retorica permette di contrapporre il *poème en prose* alla prosa poetica: nel primo caso

¹ Giorgio BERTONE, *Gli inediti. Dall'autoritratto intellettuale e psicologico alla ricerca di una forma ritmica*, in CONTORBIA, Franco, *Giovanni Boine: atti del convegno nazionale di studi*, cura di, cit., pp. 67-108: p. 96.

l'iterazione di elementi del discorso crea una sorta di ripiegamento del testo su se stesso; implica, dunque, una discontinuità sintattica che impedisce il progredire del discorso.²

Bernard, invece, identifica la simmetria, dunque quella forma di parallelismo che riguarda e struttura la sintassi, come principio costruttivo nello stile dello *Spleen de Paris*: Baudelaire tende a raggruppare nomi, aggettivi e verbi per due o per tre unità, e talvolta a usare dei *refrain*, soprattutto con valore temporale. In questo modo, secondo Bernard, mantiene fede all'intenzione di creare una prosa "fluida", reagendo all'idea soltanto formale e ornamentale della bellezza, propria del classicismo francese; al tempo stesso, riesce a imprimere una forma al testo, a creare una musicalità derivante anche dalla complicazione dei rapporti fra le parole.³

Entrambe le tendenze sono presenti nella poesia in prosa italiana di inizio Novecento. Se anafore, epifore ed anadiplosi sono lo strumento più usato (soprattutto da Campana) per aggredire la sintassi, è anche vero che la ripetizione è usata per costruire una macrostruttura al di là del singolo frammenti; e, in alcuni casi, per sostenere la narrazione, come vedremo soprattutto per Boine, Jahier e Slataper.

3.1.2. *Canti Orfici*

Nei *Canti Orfici* le strutture narrative sono continuamente negate dalle associazioni alogiche, che si esprimono anche attraverso la ripetizione di termini o sintagmi. Si può concordare con una osservazione di Vittorio Coletti sulla lingua di Campana:

La ripetizione ribadisce, rinnova un legame, una parentela semantica; è una ridondanza fonica che raddensa la testualità del componimento in versi. Nei testi in prosa, invece, la ripetizione consiste nell'immissione di costanti alogiche nello sviluppo della sintassi, con uno scompaginamento del senso, una contraddizione al principio della sua progressione. La ripetizione aggredisce la coerenza testuale, esaltandone patologicamente la coesione: l'iterazione diviene allora un fattore di dispersione del testo, di rottura.⁴

I fenomeni di ripetizione più frequenti nei *Canti Orfici* sono anafore ed epifore. Talvolta si tratta di anafore attenuate, ovvero poliptoti: ad esempio «d'oro» e «dorato» in *Crepuscolo mediterraneo* (CO, p. 215). In altri testi si trovano anafore perfette, nonché ravvicinate, che contribuiscono ad accelerare il ritmo del discorso attraverso effetti di accumulazione: ad esempio «anni e anni e anni» (CO, p. 84); «scriveva scriveva scriveva» (CO, p. 189). Si tratta, in questi casi, di epanallessi.

La ripetizione ha un ruolo più importante quando parole chiave o sintagmi iterati diventano *refrain*: introdotte spesso all'inizio del testo, vengono rimodulate e compaiono nel mezzo o all'inizio della strofa successiva. Se si considera di nuovo *La notte*, hanno questa funzione le espressioni «inconsciamente» e «torre barocca» nelle prime strofe. Queste parole si caricano non solo di potenza intrinseca e di significato emotivo, ma anche di un potere generativo della frase. Un esempio, ancora da *La notte*:

O il tuo corpo! Il tuo profumo mi velava gli occhi: io non vedevo il tuo corpo (un dolce e acuto profumo): là nel grande specchio ignudo, nel grande specchio ignudo velato dai fumi di viola, in alto baciato di una stella di luce era il bello, il bello e dolce dono di un dio: e le tiepide mammelle erano gonfie di luce, e le stelle erano assenti, e non un Dio era nella sera d'amore di viola: ma tu leggera tu

² Munnia, *Les premières poèmes en prose*, cit., pp. 155 e seguenti.

³ Bernard, *Le poème en prose*, cit., pp. 139-140.

⁴ Vittorio COLETTI, *Dalla lingua al testo: note linguistiche sui «Canti Orfici»*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, cit., pp. 63-79: p. 71.

sulle mie ginocchia sedevi, cariatide notturna di un incantevole cielo. Il tuo corpo un aereo dono sulle mie ginocchia, e le stelle assenti, e non un Dio nella sera d'amore di viola: ma tu nella sera d'amore di viola: ma tu chinati gli occhi di viola [...]. O non accenderle! non accenderle! Non accenderle: tutto è vano vano è il sogno: tutto è vano tutto è sogno: Amore, primavera del sogno sei sola sei sola che appari nel velo dei fumi di viola. Come una nuvola bianca, come una nuvola bianca presa al mio cuore, o resta o resta o resta! (CO, pp. 100-101)

Le anafore e le inversioni determinano il ritmo della prosa, ma creano un movimento circolare nel discorso che ne ostacola lo svolgimento. Al tempo stesso, i parallelismi continui di questo paragrafo – dove si sommano anadiplosi («baciato di una stella di luce era il bello, il bello e dolce dono di un dio: e le tiepide mammelle erano gonfie di luce, e le stelle erano assenti, e non un Dio»), epanalessi («o resta o resta o resta», «sei sola sei sola che appari») ed epanadiplosi («tutto è vano vano è il sogno: tutto è vano tutto è sogno»)– generano il significato della prosa, per quanto non seguano la logica razionale del linguaggio ordinario.

3.1.3. *Trucioli*

Un discorso simile vale per le figure ripetizione nella prosa di Sbarbaro. Nella sintassi dei *Trucioli*, come abbiamo visto, talvolta la regolare fluidità della prosa di grado zero è disturbata dalla presenza degli *enjambement*, che mimano il verso, e da alcuni fenomeni di inversione (l'iperbato marcato nell'incipit di *Rapallo*). Anastrofi e iperbati sono molto frequenti, in realtà, e spesso determinano il ritmo poetico del testo (basti un solo esempio: «Fanciullo ebbi delle meravigliosi amanti», *COS*, p. 248).

Le iterazioni aumentano e acquisiscono ancora più armonia nelle varianti che *Trucioli* subisce nelle edizioni successive. Anche rimanendo all'edizione del '20, comunque, è possibile notare il ruolo strutturante dell'anafora e delle altre forme di parallelismo. Un esempio è quello della prosa intitolata *Coronata*, dove troviamo numerose anafore ed epanalessi delle parole «bello», «vedo», «rosa», «mondo», «tram»:

... Bussola furono le calzature d'una ragazza prepotente: bussola folle che qua e là ci portava...
[...]
Colorata di verde è la nostra felicità di quel giorno: di verde bottiglia trapunto di rose di carta.

Se si considera che vengono ripetuti anche sinonimi della parola “infanzia” («marmocchi», «fanciulle», «infanzia», «ragazzette»), si comprende che la ripetizione ha un effetto di *mise en relief* di parole chiave di *Trucioli*; in questo caso accentua il tono stupito e la regressione infantile dell'io. Non mancano le anafore attenuate o poliptoti («Vestendomi e svestendomi» *COS*, p. 186 «Portavano e riportavano» *COS*, p. 210). Questo tipo di ripetizione non ha la funzione strutturante che abbiamo visto nei *Canti Orfici*, ma contribuisce a dare coesione al libro: le parole appena citate, insieme ad altre riconducibili al campo semantico della visione e a quello dell'alienazione metropolitana, come vedremo, sono iterate e disseminate in tutta l'opera.

Un fenomeno simile si verifica nella prosa [41], dove la parola «albero» è presente quasi in ogni periodo, quasi riecheggiando la celebre tautologia di *Pianissimo*:

Ormai, se qualcuno invidia, è l'albero.
Freschezza e innocenza dell'albero! Cresce a suo modo. [...]
Più che d'uomini ho in cuore fisionomie d'alberi.
Ci sono alberi scapigliati e alberi raccolti come mani che pregano.

Alberi che sono delicate trine sciorinate; altri come ceri pasquali. Alberi patriarcali vasti come case, rotti dalla fatica di spremere fuori la dolcezza dei frutti.

C'è l'albero della città, grido del verde, unica cosa ingenua nel deserto atroce.

Ma più di tutti, due alberi ricordo, che crescevano da un letto di torrente, allato, come svelti fratelli.

Essere un albero, un comune albero... (COS, p. 303)

Altre figure retoriche che hanno un ruolo centrale per la scansione del ritmo di *Trucioli* sono i chiasmi, soprattutto nella disposizione di coppie del tipo “sostantivo+aggettivo” (ad es. «occhi dilatati [...] muto stupore [...] automobile laccata», COS, p. 183) e gli *enjambement*. Un esempio emblematico è uno dei primi testi della raccolta:

Nel mondo che mi son fatto minerale e che rinfrange la luce simile a un caffè di lusso
esasperano le vie eccentriche le terze classi mettono idee di suicidio
vi passo immobilmente le ore come un idolo ma la mia fronte è madida
di esseri viventi tu solo ti movevi
con pose decorative
fanciullo inquietante cui guizza l'ambiguità nella
strettezza del viso... (COS, p. 147)

La paratassi asindetica con assenza di punteggiatura, il chiasmo (verbo + sostantivo + sostantivo + verbo) nel secondo verso e l'*enjambement* nei successivi creano una colata versale fortemente scandita dagli accenti, che rasenta l'anacoluto ed è comparabile ad alcuni testi di Campana. Questo esempio rappresenta la norma in *Trucioli*, tuttavia i singoli fenomeni appena nominati sono presenti anche in altri luoghi della raccolta, come in parte si è visto. Sbarbaro non rinuncia alle possibilità fornite dalla poesia, insomma, nonostante si allontani dal verso. Come Jahier, sfrutta lo spazio della pagina per disporre le parti del testo in modo da creare dei *colli*: ciò gli permette di sfruttare sia la componente iconica sia il meccanismo della ripetizione.

3.1.4. *Il mio Carso*

Per quanto riguarda *Il mio Carso*, il ritmo è uno degli aspetti che rende più visibile il sostrato poetico. Come si è già visto, nonostante la struttura apparentemente narrativa, la prosa del libro di Slataper è continuamente disturbata da fenomeni tipici della poesia, che la rendono frammentaria e discontinua: ad esempio la prevalenza di una sintassi asindetica e le frequenti postposizioni del soggetto («Non era bella la casa», MC, p. 25) nonché l'anteposizione dell'attributo al nome («le piccole onde», MC, p. 79; «la fresc'acqua», MC, 80). Talvolta questi fenomeni sono associati a una metafora o a una sineddoche, dunque l'effetto poetico è ancora più intenso («rauca anima», MC, p. 40). Come rilevato da quasi tutti gli studi critici, inoltre, un'altra figura retorica molto usata da Slataper è l'ipallage («Sugli occhi mi sventola il sole con il tremolio [sic] soffuso degli olivi», MC, p. 120). L'uso dell'astratto per il concreto e l'accostamento di piani semantici che nella comunicazione ordinaria non hanno un legame logico distanziano *Il mio Carso* dalla prosa di grado zero e dalla trasparenza della lingua, che generalmente contraddistinguono la scrittura narrativa o saggistica.

La musicalità è ottenuta anche attraverso le ripetizioni: anafore, anadiplosi ed epanalessi sono tipiche anche della prosa di Slataper e talvolta, oltre a definire il ritmo, danno rilievo a parole chiave, in modo simile a quanto abbiamo notato a proposito di alcuni testi di Boine (ma senza le implicazioni metriche) e Jahier. Gli esempi più studiati riguardano la prima

parte del libro, dove viene descritta la vita sul Carso. Si consideri la descrizione della città all'inizio della *Parte seconda*:

Eh, ma in città, prima ancora di andar lassù in carso, io mi annoiai molto. [...] Mi piace il moto, lo strepito, l'affaccendamento, il lavoro. Nessuno perde tempo, perché tutti devono arrivare presto in qualche posto, e hanno una preoccupazione. Nei visi e negli stessi passi voi potete riconoscere subito in che modo il passante sta preparando l'affare. [...] Un inquieto e giovine animale s'agita in voi, e voi andate per le strade ricche della sua vita istintiva, com'uno a cui ricircoli il sangue nella mano stecchita di freddo sotto il guanto. Andate contenti nell'aria fusa di strepiti e volontà, sentendo che qui, dove l'interesse di ogni passante trabocca, comunica, scorre negli altri, e si scansano gli urti e i carri accogliendo con logica inavvertenza le mosse altrui, qui, nella strada, si decide il domani del mondo. E io vado per le strade di Trieste e sono contento ch'essa sia ricca, rido dei carri frastornanti che passano, dei tesi sacchi grigi di caffè, delle cassette quasi elastiche dove fra trine e veli di carta stanno stivati i popputi aranci, dei sacchi di riso sfilanti dalla punzonatura doganale una sottile rotaia di bianca neve, dei barilotti semifasciati d'ambrato calofonio, delle balle sgravitanti di lana greggia, delle botti morchiose d'olio, di tutte le belle, le buone merci che passano per mano nostra dall'Oriente, dall'America e dall'Italia verso i tedeschi e i boemi. Se voi venite a Trieste io vi condurrò per la marina, lungo i moli quadrati e bianchi nel mare, e vi mostrerò le tre nuove dighe del vallon di Muggia, fisse nell'onde, confini della tempesta [...] . (MC, p. 54)

La città viene introdotta attraverso una descrizione del moto continuo che la caratterizza. Il verbo «andare» è presente fin dalla prima frase, e ritorna altre tre volte in questo paragrafo; seguono «arrivare», «condurre», «venire», «passare», «ricircolare», «traboccare», «scorrere», «scansare», «sfilare», «passare». In quasi ogni periodo c'è un verbo di movimento. L'immagine della città frenetica, così tipica della letteratura europea di inizio Novecento, non viene resa attraverso deformazioni avanguardiste (si pensi a *La passeggiata* di Palazzeschi), bensì attraverso l'intensificazione del ritmo e l'accumulazione di parole (talvolta ripetute più volte nel giro di due righe) che si riferiscono alla velocità e all'interesse economico: oltre ai verbi già citati, appartengono a questi campi semantici «il moto, lo strepito, l'affaccendamento, il lavoro», «un passante», «affare», «inquieto», «strade», «strepiti», «urti», «interesse», «doganale», «rotaia», «merci». Sostantivi, verbi e aggettivi sono legati fra loro per asindeto, e questo crea una concitazione del ritmo. In coincidenza con gli elenchi asindetici si creano fenomeni di accumulazione e di climax: «il moto, lo strepito, l'affaccendamento, il lavoro»; «l'interesse di ogni passante trabocca, comunica, scorre negli altri»; «rido dei carri [...], dei sacchi [...], delle cassette [...], dei sacchi [...], dei barilotti [...], delle balle [...], delle botti [...], di tutte le belle, le buone merci». Si notano, inoltre, le consuete ipallagi («delle botti morchiose d'olio») e sinestesie («nell'aria fusa di strepiti e di volontà»), infine alcuni aggettivi in posizione attributiva («Un inquieto e giovine animale», «popputi aranci»).

3.1.5. *La crisi degli olivi in Liguria e la prosa di Boine*

Le anafore di Campana, di Slataper e Sbarbaro, sono tutte solo sintattiche.⁵ Nell'opera di Boine, invece, l'anafora «funge da sistema propulsivo delle singole strofe che evolvono per successivi accrescimenti minimi; la progressiva acquisizione di lessemi avviene sempre lungo i binari del modulo ritmico che ne risulta così solo prolungato».⁶ Nonostante le dichiarazioni di poetica, dunque, in realtà Boine lavora ossessivamente sul ritmo e sulla

⁵ Mi servo delle distinzioni fra vari tipi di anafora (metrica vs sintattica, perfetta vs attenuata, ecc.) indicate in Stefano DAL BIANCO, *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, «Studi Novecenteschi», vol. 25, n. 56, dicembre 1998, pp. 207-237.

⁶ Bertone, *Gli inediti*, cit., p. 83.

parte musicale del linguaggio, tanto da sfruttare allo stesso tempo due fenomeni: quello della ripetizione, attraverso l'anafora, e quello della scansione metrica (sul quale torneremo fra poco). Ciò induce a valutare con più cautela le sue dichiarazioni riguardo alla immediatezza e spontaneità creativa del suo lavoro.

Nella poesia in prosa di Boine l'anafora è al tempo stesso sia metrica sia sintattica, nonostante l'assenza del verso. Gli esempi più icastici sono quelli contenuti nelle prose più lunghe, come i paragrafi già riportati di *La crisi degli olivi in Liguria* (cfr. *Supra*, par. 2.3.2). Qualche esempio dai frammenti più brevi, come *Delirii*:

— Oh dunque, oh dunque questa chioma che freme? Oh dunque questo brusio pullulante e questo brulichio grigio come l'incerta vita?

Ma eh, oh! ma ih, ah! son zampilli di vermini, son divoratori grovigli di vermini, son vermini, vermini, sono putredini e vermini!

— Alberi? arbusti? ciuffi e cespugli? Son tentacolari meduse di vermini in sguisciamenti tetanici; son fiotti liquefatti di purulenza carnosa queste roggie che colano; sono cianotiche anatomie di flaccidi muscoli questi mucchi e queste capanne; sono ossame, son scheletri, son curve gabbie di toraciche casse questi serpeggiamenti aridi di redole e muri, su per le ripe. [...]

— Ora si fa per gli opachi orizzonti un niagara di scrosci.. Ora s'odono sordi ed enormi i lontanissimi tonfi... Ora lenti diradano i tuffi— rituffi dei mondi... Ora scandon lentissimi di tempo gli stillicidi rotondi... Ora si smorzano fiocchi per gli echi più fondi — e si stendon nel nero del nulla i silenzi profondi. (BOI, pp. 274-275)⁷

La sintassi si adegua al ritmo, spezzandosi in unità melodiche, anche nelle recensioni di *Plausi e botte*. Un esempio è questo paragrafo della recensione all'*Arlecchino* di Soffici:

Ora, in fatto, della immediatezza vivace in questo volume ce n'è, un tal quale lirico realismo di sfumature colpite come allodole al volo: brevi notazioni, tocchi, appunti staccati, segnati giorno per giorno senza sviluppi, senza cornici: schizzi, novelle come poesie a darti tutti nella voluta tenuità loro, un generale senso di amarezza ironica e spregiudicata, di grazia disillusa, di non so che disperazione sorridente la quale è qui accennata e sottintesa più che letteralmente espressa, ed è ormai troppo mia perché io non l'ami. (BOI, p. 140)

Si notino, in questo caso, sia il ritmo scandito da accenti interni, sia la successione elencativa con i due punti l'uno di seguito all'altro, sia l'enumerazione con l'iterazione del «di», che intensifica il ritmo e il pathos del testo. Boine sta parlando di una prosa della quale apprezza proprio ciò che potrebbe essere detto anche per buona parte dei suoi testi («è ormai troppo mia perché io non l'ami»). Al tempo stesso, identifica una forma di manierismo nella prosa lirica di Soffici, Papini, Onofri, e nella propria stessa scrittura. Forse è la consapevolezza di questo limite che rende alcune delle sue recensioni così personali e adatte alla riflessione metaletteraria.

3.1.6. I parallelismi biblici di Jahier

La ripetizione svolge un ruolo strutturante anche nell'opera di Jahier, sia nei due libri di poesia in prosa sia nelle poesie su rivista. Come abbiamo già visto accadere per Campana,

⁷ «La simmetria delle unità melodiche è accentuata dalla ripetizione del verno all'inizio d'ogni frase e dall'insistenza del dimostrativo, mentre, ancora, la scorrevolezza del ritmo è arricchita dalla frequenza delle parole sdrucchiole, culminanti nella combinazione “aridi di redole” [...] si aggiunge la ricercatezza della rima (anziché assonanzata) in sede di chiusura di ciascuna unità melodica.» Donato VALLI, *I “Frantumi” e la tecnica del frammento*, in *Giovanni Boine. Atti del convegno nazionale di studi*, a cura di Contorbia, cit., pp. 319-339: pp. 326-327.

Boine e Sbarbaro, anche in questo caso le anafore, i parallelismi, le epifore, i poliptoti e le altre figure di iterazione sintattica e lessicale servono soprattutto a creare un ritmo poetico all'interno della prosa. Nella prosa di Jahier ciò avviene in modo più sistematico. I primi commentatori hanno considerato questo aspetto stilistico uno dei segni dell'influenza esercitata da Paul Claudel, autore di riferimento («mon maître, très chère [*sic*] maître»⁸) per Jahier, da lui tradotto e commentato. In realtà è Jahier stesso, all'interno di un'intervista, a ridimensionare il rapporto di derivazione diretta da Claudel. Nonostante talvolta le dichiarazioni autoriali siano inaffidabili, o comunque da considerare all'interno di una autoespressione di poetica, e dunque da verificare nei testi, in questo caso si tratta di una spiegazione non solo veritiera, ma anche utile per capire le fonti reali del ritmo jaheriano:

E che cosa ne dici tu di quello che è stato detto il tuo ritmo biblico?

Ecco, capirete che un uomo che ha vissuto dall'età di sei fino all'età di ventuno sempre masticando la bibbia, la bibbia dei Diodati, per giunta anche con l'originale e col parallelismo biblico, si può un poco capire che ce l'abbia nel sangue e nelle orecchie. Tant'è vero che, quando qualcuno mi accusò di imitazione di certi versetti di Claudel, risi tra me e me della sua potente ignoranza, perché semplicemente Claudel in quei versetti imitava semmai lui Whitman il quale Whitman li aveva nel sangue perché anche lui era nutrito di bibbia come me, era la sua forma insomma.⁹

Come chiarisce l'intervista, un riferimento comune di Claudel e di Jahier è Walt Whitman; modello sia di Whitman sia di Jahier sono i testi biblici. Dalla Bibbia vengono mutuati fenomeni ritmici che hanno a che fare soprattutto con la ripetizione e il parallelismo.

Proprio per creare parallelismi fra i versetti, Jahier si serve quasi sempre dell'anafora metrica e perfetta. Qualche esempio in versi:

Ma il cuore che gli avevo dato,
 nel mio petto l'ho ripreso
 cuore che nel mio petto va bene
 cuore forte del mio solo amico
 cuore mio –
 [...]
 tanto per la patria non posson morire
 tanto dovranno per sé soli morire.¹⁰

L'anafora così costruita ha una funzione strutturante maggiore rispetto alle pure ripetizioni o assonanze fra versi o righe di prosa continue, ma anche rispetto all'anafora attenuata o solo sintattica. Talvolta l'iterazione di parole o segmenti verbali crea quelli che sembrano veri e propri ritornelli, come avviene in *Ritratto dell'uomo più libero*:

[...]
 Allora scopersi il lungo giorno lavorativo: – *sempre* un cantuccio riservato – *sempre* un passo fondo da fare stasera, che domani può esser cassato.

Allora scopersi: la mattina risuscitare colle idee calde serbate nell'universo che mi dà la mano.

⁸ Cfr. Henri GIORDAN, *Paul Claudel en Italie – avec la correspondance Paul Claudel-Piero Jahier*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975, pp. 103-104, cit. in Giordano MEACCI, *Appunti per una lettura metrico-ritmica «complessa» di Jahier*, in *Resultanze in merito alla vita e all'opera di Piero Jahier*, a cura di GIACONE, cit., pp. 205-234: p. 115.

⁹ *Ricordo di Piero Jahier*, tre trasmissioni radiofoniche a cura di Franco ANTONICELLI, messe in onda dalla RAI nel febbraio-marzo 1967 (ma le interviste risalgono agli anni 1954-56), cit. in Paolo BRIGANTI, *Piero Jahier*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 3. Nel libro di Briganti tutta l'intervista è riportata in corsivo.

¹⁰ Jahier, *Poesie in versi e in prosa*, cit., p. 56.

Quando scopersi il riposo: – proprio verso l'occhio stanco si aprono i fiori come verso il sole; – proprio gli uccelli si spiccano incontro.

Quando scopersi il piccolo guadagno: sanno che è altrove il tuo cuore; non pagheranno quel che non possono avere.

Quando scopersi un tesoro giacente: sì, al posto di abitudini polverose, sempre sottomano la più sfrenata passione.

[...]

Quando scopersi la mia fede: ah! credevate che non ce ne voglia per vivere senza fede!¹¹

Ritratto dell'uomo più libero non è diviso in strofe ampie, ma in gruppi di frasi che vanno dalle due alle quattro righe, più una conclusione introdotta da un sottotitolo in rilievo («Osservazione e riserva»). Molte delle micro-strofe sono unite fra loro da fenomeni di iterazione sintattica o metrica. I fenomeni riconducibili al parallelismo sono molto frequenti nella poesia in prosa di Jahier: Mattevi li identifica come uno dei principali fenomeni di vicinanza allo stile dei testi biblici. Il «*parallelismus membrorum* [...] consiste nella spartizione di ciascun verso in due o più colon o membri, oppure in uno sdoppiamento del pensiero poetico in due o più versi»;¹² in questo ultimo caso i due versi costituiscono un distico, i cui membri sono indipendenti tra loro, ma al tempo stesso creano variazioni di un concetto. Seguendo ancora Mattevi:

Questo parallelismo può essere costruito in vario modo: il concetto espresso nel primo verso può essere o ripetuto con parole simili, equivalenti, nel secondo (parall. sinonimico), o illustrato con la espressione del suo contrario (parall. antitetico), o semplicemente proseguito come un ampliamento, un séguito o completamento (parall. sintetico o progressivo).¹³

Nel caso di Jahier il parallelismo più presente è quello dell'analogia semantica, che crea una simmetria fra pensieri, ed è sempre accompagnata da simmetrie nella disposizione degli accenti e delle cesure.¹⁴

Alcuni fenomeni di parallelismo scandiscono anche il ritmo di *Con me e con gli alpini*, che è organizzato in paragrafi legati da fenomeni di ripetizione. Ad esempio, talvolta la frase contenuta nel titolo regge il primo periodo di ogni strofa (eventualmente, il titolo si ripete prima di ogni paragrafo), con un effetto di concatenazione che continua nel testo. Due esempi, tratti da *Primi giorni* e *Criticano*:

Primi giorni

che salto il letto al segnale e imparo questa inesorabile vita.
È tempo da mali; ma un malato non è più uno che¹⁵

[...]

Criticano

¹¹ *Ivi*, p. 27.

¹² Mattevi, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, cit., p. 80.

¹³ *Ivi*, p. 81.

¹⁴ «L'accento e la cesura accompagnano, come nella Bibbia, ed estendono dal piano semantico anche su quello ritmico, la sottolineatura dei versi o stichi posti in parallelismo e la suddivisione dei colon», *Ivi*, p. 85.

¹⁵ Piero Jahier, *Con me e con gli alpini*, cit., p. 24.

perché sto tanto coi soldati.
Anche dopo l'orario.
Ma questi son soldati che migliorano i superiori.
È per migliorarmi che sto con loro.
Cerco di farmi a questa vigile rassegnazione.

[...]
perché divido troppo col soldato.
Anzi; vorrei dividere il rancio, vorrei dividere il padiglione.
Sarebbe giusto e opportuno.
Alla guerra chi ha meno bisogni e superiore.¹⁶
[...]

Questa forma di iterazione è, ancora una volta, tipica dei testi biblici; Jahier se ne serve per intensificare il pathos di alcune pagine, ma anche per legare parti di testo nelle quali passa da un punto di vista all'altro, infine per ottenere un ritmo cantabile, accostabile a quello dei canti alpini. In *Con me e con gli alpini* si notano anche svariati poliptoti all'interno delle frasi o fra frasi contigue, nonché epifore che creano rime: «non dire neanche che è una lezione. / La distruzione non è una lezione».¹⁷

La ripetizione svolge un ruolo centrale anche in *Ragazzo*. Basti un esempio:

La madre che guida questa famiglia appartiene a un'altra generazione. L'idea della sua generazione riguardo ai figlioli era che essi nascessero per esser la consolazione dei genitori e non per addentar per conto loro la polpa acerba del mondo con tanta ingordigia. Ora i figlioli, invece, vogliono esser capiti perché han scoperto ch'è corto il passo tra la cosa capita, la cosa ragionevole, la cosa ammessa. Si lamentano di non esser capiti. Ma la madre, ch'è una madre all'antica, non le importa di capire, ma di mandar avanti la casa e perciò le sue qualità son qualità d'opposizione, le qualità di un principale; perché una famiglia con sei figlioli è innanzitutto un'amministrazione.

D'altronde i figliuoli che voglion esser capiti, che cosa capiscono alla lor volta i figlioli che vogliono esser capiti?¹⁸

È difficile sostenere che questa prosa non sia narrativa; al tempo stesso, è evidente che l'iterazione delle parole «madre», «figlioli», «capire» (per nominare le anafore più evidenti), diversamente combinate fra loro all'inizio, nel mezzo o alla fine dei periodi, costituisce una parte importante del discorso. In un altro esempio, sempre tratto da *Ragazzo*, agli effetti di ripetizione anaforica si associano assonanze ed effetti rimici:

«Soldi non ne ho – Sai, anch'io me li devo guadagnare».
Ah! questo non va – No davvero – Carrera non ha il diritto di fare il sentimentale: è l'uomo dei registrini, l'uomo puntuale.
– «Ho lavorato tanto perché sapevo che non manchi di parola. Anch'io ho degli impegni da sistemare».
«Non ci credi? Vieni con me allora; me li vedrai guadagnare».¹⁹

In questo caso troviamo una rima creata dall'epifora tra il primo, il terzo e il quarto periodo («guadagnare»: «sistemare»: «guadagnare»); nel secondo c'è una rima interna, che a sua volta è in assonanza con la rima principale («sentimentale»: «puntuale»).

¹⁶ *Ivi*, p. 32.

¹⁷ *Ivi*, p. 109.

¹⁸ Piero Jahier, *Ragazzo*, cit., p. 49.

¹⁹ Jahier, *Ragazzo e prime poesie*, cit., p. 95.

3.1.7. La metrica della poesia in prosa

L'ultimo fattore che incide sul ritmo della poesia in prosa a inizio Novecento è la presenza di schemi metrici. Questo aspetto è stato sottolineato da Giovannetti, soprattutto per quanto riguarda Campana e Jahier;²⁰ più in generale, secondo Giovannetti la sopravvivenza della metrica è uno degli elementi che caratterizzano la poesia in prosa contemporanea.

Questo lavoro si basa su un'ipotesi critica diversa: ovvero che la poesia in prosa, in Italia, si sia affermata come genere letterario della modernità, adatto a esprimere una idea di temporalità della coscienza e una ibridazione fra autobiografia e saggio che non trovavano posto né nel romanzo né nella poesia. Per questo motivo la permanenza di strutture metriche della prosa ha una rilevanza minore; tuttavia è opportuno segnalarla, rinviando ai saggi citati in bibliografia per un approfondimento ulteriore.

Se ci atteniamo alle sue dichiarazioni di estetica – rintracciandole nell'epistolario, negli articoli e saggi di critica (*Plausi e botte*), nonché nella prosa *Un ignoto* –, ci aspettiamo che l'opera di Boine sia del tutto inadatta a considerazioni metriche, in quanto le rifiuta preventivamente. L'organizzazione formale si fa precaria, in Boine, perché lo è l'organizzazione logica del mondo. Eppure, le cose non stanno così, come si è già visto, e la realizzazione letteraria non aderisce completamente alle dichiarazioni di poetica.

Gli studi critici sulla ritmicità riguardano, come è ovvio, soprattutto *Frantumi*: a questo proposito rimandiamo ai saggi di Bertone e di Valli all'interno degli *Atti del convegno nazionale*. Il testo di Bertone, in particolare, ha rivelato la presenza di un ritmo basato sul metro sdruciolato (del tipo $\sim/\sim/\sim/\sim/$). La musicalità della frase di Boine poggia su una scansione ternaria, sull'uso intenso e sempre intenzionale della metafora. Un'altra costante è la clausula quinaria ($/\sim/$), per cui i membretti terminano sempre con un dattilo più un trocheo o, se si vuole, un elemento sdruciolato più uno piano. Queste coordinate creano uno schema fisso, che permette poi di aggiungere o far slittare le parole, coniate su un a priori musicale e considerate di conseguenza tutte equivalenti. Inoltre:

[...] l'estrema attenzione e la cura di Boine per gli elementi “fisici” del linguaggio poetico non si limita all'organizzazione di un preciso schema ritmico sintattico, pur eccezionalmente rigoroso ed esposto, ma coinvolge altri, più ampi fenomeni formali, dalla rima al metro vero e proprio, assunto però in un contesto che lo differenzia e, come dire, lo “spiazza”.²¹

Il flusso di parole sembra regolato dall'accostamento e dall'accumulo di rime e assonanze (che, in parte, abbiamo già notato attraverso le considerazioni sull'anafora e sulle altre figure di ripetizione) in membri più o meno isosillabici, e comunque isoritmici, che spesso prefigurano il verso. Dalla lettura dei testi inediti fatta da Bertone emerge un preciso rapporto fra stato d'animo dell'io e ritmo:

quanto più drammatico e angoscioso si fa il ripiegamento interiore, tanto più si condensano gli espedienti formali (rime, assonanze, metri sfiorati e ironizzati), tanto più elementarmente musicale e cantabile si fa il frammento. È l'“allegria” di un codice provato, di un idioletto minimo, appena un “bisbiglio” – perché a tanto poco si è ridotta la possibilità di comunicare – che sostituisce a mo' di controcanto, quasi di parodia esorcizzante, quello pubblico ormai impraticabile. All'approfondimento verticale della tragedia corrisponde l'incremento della manipolazione ludica del materiale verbale.²²

²⁰ Giovannetti, *Genova: il verso libero “cubista” di Campana e Prosimetro addormenta guerra*. Con me e con gli alpini di Piero Jahier, in *Dalla poesia in prosa al rap*, cit., pp. 47-110.

²¹ Bertone, *Gli inediti*, in *Giovanni Boine. Atti del convegno nazionale*, a cura di Contorbia, cit., p. 91.

²² *Ivi*, p. 92.

Infine, va considerato che, così come lo stile parentetico riguarda anche *Frantumi* e non solo *Il peccato*, specularmente anche i fenomeni metrici e ritmici e le figure di ripetizione invadono la prosa ufficialmente non poetica.

Per quanto riguarda Sbarbaro, talvolta è possibile rintracciare endecasillabi e altre unità metriche nei *Trucioli*. Pur non potendole definire eccezioni, si tratta di una minoranza di testi: complessivamente la metrica ha un ruolo irrilevante nella prima edizione della sua opera. Più complesso è il discorso per Jahier: nonostante gli interventi restaurativi della metrica e del verso avvengano soprattutto dopo il 1919, la sopravvivenza di metri tradizionali ha un ruolo strutturante già nelle prime edizioni delle sue opere.

L'importanza dello stile e della metrica di Jahier sono state evidenziate già da Contini, che nota la somiglianza con il verso whitmaniano, e da Mengaldo.²³ Successivamente la metrica di Jahier è stata analizzata in dettaglio nel saggio di Mattevi. Anche Jahier, come Boine, si pone il problema di quale lingua usare per parlare dell'anima dell'uomo moderno, che è un amalgama non rappresentabile attraverso i generi letterari; ed è allo stesso tempo un problema morale. La Bibbia rappresenta un modello linguaggio primigenio, e dunque autentico; inoltre, come spiega Mattevi, è un'opera nella quale confluiscono vari generi letterari e varie influenze: per questi motivi costituisce una fonte di ispirazione esemplare.

All'inizio degli anni Ottanta lo studio metrico dell'opera di Jahier è stato approfondito anche nell'introduzione di Briganti alle *Poesie in versi e in prosa* e nel saggio di Bandini sulle varianti dell'opera di Jahier. In tempi più recenti, come abbiamo visto, se ne sono occupati Meacci e Giovannetti.

Jahier è al centro di una contraddizione. Da un lato, la sua opera costituisce una critica ai generi letterari, e ogni suo libro presenta caratteristiche ibride; dall'altro, all'interno dei propri testi, costruisce in modo architettonicamente complesso il ritmo, servendosi di unità metriche tradizionali italiane e di altre tratte dai testi biblici. Così *Ragazzo* contiene poesie, schemi ritmici e metrici, ma ha una struttura narrativa; *Con me e con gli alpini* è un libro di poesie e canti alpini, che contiene testi in prosa; le *Poesie* contengono riflessioni sull'uomo moderno che, infatti, confluiscono poi nel romanzo *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (mi riferisco alla *Ballata dell'uomo più libero*).

3.2. LESSICO

3.2.1. La città

La prima cosa da tenere presente, per quanto riguarda il lessico della poesia in prosa negli anni Dieci, è che vi si riscontra una omogeneità di fondo rispetto alla lingua della lirica coeva. Esistono punti di contatto con il futurismo, come abbiamo visto a proposito dell'aggettivazione di Campana e di Sbarbaro, ma anche con la lingua dei crepuscolari e di Palazzeschi. Spesso viene citata una influenza di D'Annunzio; alcune espressioni sono spia delle letture filosofiche di moda a inizio Novecento (fra queste, in particolare quella di Nietzsche). Infine, molti elementi lessicali provengono dalla poesia francese.

Questi aspetti generali riguardano anche l'opera di Boine, Campana, Jahier, Sbarbaro e Slataper. Da quanto scritto fino a ora emerge chiaramente che la poesia in prosa di inizio

²³ Contini, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, cit., pp. 702-704 e Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 430.

Novecento viene impiegata spesso per la descrizione di un paesaggio moderno, nel quale viene evidenziato lo straniamento dell'io e l'alienazione della vita contemporanea. Abbiamo già mostrato i modi in cui spesso viene modulata la sintassi, per costruire questi quadri. L'analisi lessicale permette di suffragare questa tesi.

Ma talora il richiamo è più energico ed esce dal cuore stesso della città.
Dalla ringhiera mi spenzolo verso la città nera che bolle sotto. Un'automobile passa lanciando l'aria dei Cavalieri della Luna (COS, p.158).

Bagliori della sontuosa città micidiale, tutta mia sotto il cielo rosa!
Perché quei visi indifferenti?²⁴

Non gridò: essendosi ripreso, continuò giù nella folla, come uno qualunque nella folla, nascondendosi, nascondendo, coprendo spaurito il sussulto violento del suo pensiero [...]. Perché gli uomini e le donne gli parevano improvvisamente fatti sordi, come chi non s'accorga di una valanga o della fumana che urlando arriva e s'indugi lieto. (BOI, pp. 421-422).

La vecchia città dotta e sacerdotale era avvolta di nebbie nel pomeriggio di dicembre. I colli trasparivano più lontani sulla pianura percossa di strepiti. Sulla linea ferroviaria si scorgeva vicino, in uno scorcio falso di luce plumbea lo scalo delle merci. Lungo la linea di circonvallazione passavano pomposamente sfumate figure femminili, avvolte in pelliccie, i cappelli copiosamente romantici, avvicinandosi a piccole scosse automatiche [...] (CO, p. 171)

Dobbiamo essere nella solitudine della città straniera [...] andando sconsolati di sera fra visi sconosciuti che non si sognano della nostra esistenza, s'alza lo sguardo verso case impenetrabili [...] (MC, p. 123)

Come emerge dalle citazioni appena elencate, c'è una caratteristica lessicale trasversale ai cinque autori considerati: nelle loro opere compare almeno una volta (o molto spesso, come nel caso di Sbarbaro e Campana) una descrizione distopica della città.

L'alienazione nella metropoli ha come archetipo sia il *poème en prose* di Baudelaire sia quello di Rimbaud (citato soprattutto per Sbarbaro, vari esempi da Pavarini pp. 33-35). Ma il suo contrappunto è il *voyage*, inteso come evasione in un ambiente rurale (Slataper, Jahier, Boine, Sbarbaro; ma, negli stessi anni, anche Saba in versi) o esotico (l'Argentina e la Russia di Campana). Consideriamo le tecniche e i motivi in comune di questa rappresentazione nei cinque poeti.

3.2.2. La merce

Un elemento comune a Jahier, Boine e Slataper è la rappresentazione della merce come elemento caratterizzante il contesto urbano.

Nel *Mio Carso* Trieste esprime la contraddizione fra commercio e idealità, «fra la necessità economica del legame con Vienna e il richiamo di Roma»,²⁵ dunque diventa il luogo di una riflessione etica sul lavoro e sulle possibilità di realizzazione dell'identità individuale. La rappresentazione del denaro e del commercio fanno parte di questa riflessione.

La ricorrenza di parole afferenti al campo semantico del movimento e a quello dell'interesse economico rientra nei modi in cui Slataper associa porzioni di testo: ovvero in base a una concatenazione non razionale, bensì emotiva. Come scrive Alfredo Luzi a

²⁴ Piero Jahier, *Ragazzo*, cit., p. 97.

²⁵ Mimmo CANGIANO, *Nelle pieghe della Zivilization. Scipio Slataper fra etica e lavoro*, «Annali di Italianistica», vol. 32, 2014, pp. 235-254: p. 235. Cfr. al riguardo anche Ara, Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, cit.

proposito delle sequenze legate attraverso il ricordo, anche per quelle descrittive è vero che «la fusione si compie attraverso l'inserimento di parole-chiave che, pur non essendo collocate in risalto lungo l'asse sintagmatico, nascondono però una carica semantica ed affettiva che, evidenziata, costituisce il pretesto per un successivo sviluppo di immagini e temi»²⁶. Luzi si riferisce soprattutto al modo in cui le scene del passato vengono rievocate e montate nella narrazione della prima parte del libro, sul quale ci siamo già soffermati, ma lo stesso discorso vale per le pagine nelle quali viene introdotta Trieste. Tutto *Il mio Carso*, d'altronde, è costruito su un'idea di movimento²⁷ e sui corrispondenti parallelismi fra le tre parti. Nella prima viene descritta la salita verso il monte Kal, che si conclude con la calata di Alboino e con il proposito di rigenerazione collettiva attraverso una mediazione fra italiani e slavi a Trieste. La seconda parte inizia con la descrizione della vita nelle due città di Slataper, Trieste e Firenze, per concludersi con l'ascesa al monte Secchieta. La contrapposizione fra città e campagna, natura e commercio, non arriva a una sintesi razionale; questa sezione si conclude con immagini che alludono alla luce e alla tranquillità, attraverso la descrizione di un paesaggio bucolico e pacificato («la piccola erba», «la fresc'acqua», «la terra calda», «l'aria [...] azzurra», «il sole», «la campanula bianca del prato», «un fiore dolce», «cose lievi», «un volo di rondine», «il sole [...] tiepido», «i bianchi meli», «ramo d'olivo», «cose fresche», «rugiada», ecc), che indica un rinnovamento spirituale e morale. Al cambiamento del registro lessicale corrisponde anche un passaggio al verso (che possiamo considerare un *hapax* nell'opera edita di Slataper), per quanto limitato a una porzione di pagina (cfr. *MC*, p. 82).

L'elemento economico viene introdotto nella seconda parte (cfr. *Supra*, 2.4.2), attraverso le immagini dei passanti e l'enumerazione dei prodotti che riempiono le strade per essere venduti. È un ritratto inquieto: «Un inquieto e giovine animale s'agita in voi, e voi andate per le strade ricchi della sua vita istintiva, com'uno a cui ricircoli il sangue nella mano stecchita di freddo sotto il guanto» (*MC*, p. 54). L'immagine della mano stecchita, quasi morta, e quindi riattivata d'improvviso, ricorda quella dei cadaveri elettrificati di *Rapallo* di Sbarbaro e dei movimenti automatici della *Giornata di un nevrastenico* di Campana: la vita urbana continua a destare stupore e ad essere vista come meno naturale di quella rurale. Tuttavia in questo paragrafo compare anche l'euforia di Slataper, quasi l'orgoglio per il traffico di merci nel porto di Trieste: «qui, nella strada, si decide il domani del mondo» (*Ibidem*); «Io avrei dovuto fare il commerciante!» (*Ivi*, p. 55). Analogamente, in *Ragazzo* di Jahier, parte del processo di maturazione del protagonista passa attraverso il suo trovare un modo per autofinanziarsi. All'inizio della sezione intitolata *Guadagno* si legge: «Ora quando il ragazzo imparò che il denaro contiene tutte le cose e gli venne voglia di tastare il mondo, inventò un titolo di credito [...]». Alla fine del capitolo, la città viene definita «suntuosa micidiale».

Tornando a Slataper, dopo la descrizione delle strade affollate per le attività commerciali, il denaro compare in una scena che riguarda il contesto familiare:

²⁶ Alfredo LUZI, *Il mio Carso. Struttura, sintassi e simboli*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 17.

²⁷ «L'andare per Slataper diviene una condizione necessaria, un presupposto che si libra tra il significato sentimentale e quello morale. Nello sviluppo del tema egli si avvicina, attraverso la matrice comune dei poeti "maudits", al nomadismo campaniano e al viaggio inerte caro a Sbarbaro. Ma accanto al *flâneur* baudelairiano, immagine eccentrica di una civiltà industriale che già annuncia i sintomi della decadenza, s'insinua la figura dell'uomo che avverte tutta la sua solitudine nella città tentacolare, tra la folla anonima e senza volto. Questa dualità tematica trova una sua giustificazione, da una parte nel permanere di miti positivisti e progressisti, dall'altra nello sviluppo dell'evoluzionismo bergsonian e dell'irrazionalismo nietzschiano», cfr. *Ivi*, p. 28.

Un giorno metteva ad asciugare alcuni panni alla stufa e piangeva. Io le chiesi: «Mamma, cos'hai?» Le chiesi ancora – essa piangeva e negava, cercava di trattenere lo spasimo, ed era stanca: «che hai mamma? perché piangi?» «Vedi, figliuolo, non è niente, gli affari di babbo vanno male.»

E un giorno babbo tornò da un viaggio, che era stato anche esso inutile, e non c'era da far più nulla. Noi eravamo seduti intorno alla tavola e cenavamo. [...]

Io amo i miei fratelli e i miei genitori perché la nostra vita è stata dolorosa e confidente. [...] Io sono contento di aver avuto una famiglia povera. Sono cresciuto con un dovere e uno scopo. (MC, pp. 65-66)

Come si ricorderà, *La famiglia povera* è il titolo di una parte di *Ragazzo*. Sia nel libro di Jahier sia in quello di Slataper il denaro compare innanzitutto come mancanza; in entrambi i casi ciò avviene attraverso un riferimento al cattivo andamento del lavoro del padre. Dopo la mediazione paterna e familiare l'incontro col denaro avviene in prima persona: nel caso di Slataper, attraverso la ricerca di un lavoro, prima come impiegato, quindi come giornalista («Il "Piccolo" mi accettò a cento corone il mese: orario da mezzogiorno alle sedici, e dalle venti alle tre», MC, p. 71). Il lavoro corrisponde alla vita in città, anche se la sua accettazione finale avverrà grazie al senso della disciplina e alla rigenerazione appresi sul Carso; nella seconda parte del libro, infatti, si trovano anche le descrizioni urbane più importanti. L'attività di giornalista porta Slataper a vagare per Trieste. Tornano i verbi di movimento («andare», «camminare», «uscire» ecc.); il ritmo diventa, ancora una volta, frammentario e concitato («Rappresentazione d'una novità che non conosco; intervista entr'act; caffè neri; accendo un sigaro; in redazione: è il tocco», MC, p. 71); ricompare il dissidio interiore.

Il denaro è una delle parole chiave di *Crisi degli olivi in Liguria* di Boine, come si è già visto, dove viene contrapposto all'autenticità del mondo agricolo. Boine legge la crisi morale e spirituale della società in cui vive come il risultato della modernità, che porta «alla politica centralista dell'ambiguo Danaro» (BOI, p. 414) e a una forma di atarassia morale. Quest'ultimo aspetto è descritto in modo icastico in *La città*.

Boine descrive una città di provincia, inconsapevole della propria «brevità di spirito», ma ancora dotata di un ordine residuo grazie alla presenza di un santo (figura ricorrente anche nel *Peccato*). La folla cittadina viene descritta come indifferente a una tragedia in corso, della quale soltanto il protagonista, «profeta fallito»²⁸ (BOI, p. 426) si rende conto: «Questa brevità di spirito fu, che lo colpì. Mancanza di universalità. [...] Ciascuno per sé, ciascuno unicamente per sé. Ciò che li univa questi uomini, era qualche volta l'utile, il più basso utile comune: mai se non in apparenza, qualcosa che fosse nobile e largo». Morto il santo, la città sembra implodere: viene paragonata a un mostruoso alveare e descritta con toni distopici. L'ultima pagina del testo ripropone un concentrato dello stile di Boine: le frasi si affastellano con un ritmo concitato, dato dalla paratassi e dal ruolo generatrice dell'anafora, che abbiamo già analizzato.

Città come un alveare d'uomini. Come un grande, come un secolare alveare torno torno un monte sul mare. Alveare antico di uomini- Ogni anno a centinaia gli uomini. [...] Gli uomini scendono e salgono, vivono, cianciano, amano negli angoli bui e fanno ricchezze (uomini con fronti basse, con risa sciocche, con parole, sulle labbra, vuote), gli uomini vivono e muoiono e la città è come un canoro-mostruoso alveare. (BOI, p. 434)

²⁸ Così come nel *Peccato*, anche nella *Città* ci sono somiglianze fra il personaggio principale, che parla in prima persona, e l'autore. Tuttavia in entrambi i casi al narratore non viene dato un nome.

3.2.3. Il bordello

La descrizione della folla e degli abitanti della città come anestetizzati, quasi macchine prive di vita, è presente anche nei *Trucioli* («Per me la città è questo: un massaggio violento che mi dà una vita lucida e artefatta», *CO*, p. 166), nonché nei *Canti Orfici*.

Nel caso di Campana, sono evidenti le suggestioni derivanti dalla poesia francese: oltre che da Baudelaire e Rimbaud, da Verlaine e Verharen.²⁹ In alcuni casi la descrizione è fatta come dall'alto, ad esempio in *Faenza*, secondo la tecnica dello scorcio già descritta («la piazza ha un carattere di scenario [...]»), *CO*, p. 155); in altri compaiono elementi introdotti dallo sviluppo industriale, ai quali Campana associa un'accelerazione del ritmo, come in *Passeggiata in tram in America e ritorno* o in *Sogno di prigione*:

Io al parapetto del cimitero davanti alla stazione che guardo il cammino nero delle macchine, su, giù. Non è ancor notte; silenzio occhiuto di fuoco: le macchine mangiano rimangiano il nero silenzio nel cammino della notte. Un treno: si sgonfia arriva in silenzio, è fermo: la porpora del treno morde la notte: dal parapetto del cimitero le occhiaie rosse che si gonfiano nella notte: poi tutto, mi pare, si muta in rombo. *Da un finestrino in fuga io? io ch'alzo le braccia nella luce!!* (il treno mi passa sotto rombando come un demonio). (*CO*, p. 167)

Il paragone fra il treno e il demonio, il cimitero e l'immagine delle «macchine nere» riecheggiano nella prosa successiva, *La giornata di un nevristenico*. Qui Campana prima rappresenta le figure femminili che si avvicinano «a piccole scosse automatiche», come già visto; quindi descrive ancora un paesaggio al quale gli elementi meccanici conferiscono un tono di grigiore; infine ritorna la descrizione della città dall'alto, con i portici e le strade di Bologna.

Dei colpi sordi, dei fischi dallo scalo accentuavano la monotonia diffusa nell'aria. Il vapore delle macchine si confondeva colla nebbia: i fili si appendevano e si riappendevano ai grappoli di campanelle dei pali telegrafici che si susseguivano automaticamente.

Dalla breccia dei bastioni rossi corrosi nella nebbia si aprono silenziosamente le lunghe vie. Il malvagio vapore della nebbia intristisce tra i palazzi velando la cima delle torri, le lunghe vie silenziose deserte come dopo il saccheggio. Delle ragazze tutte piccole, tutte scure, artificialmente avvolte nella sciarpa trasversano saltellando le vie, rendendole più vuote ancora. E nell'incubo della nebbia, in quel cimitero, esse mi sembrano a un tratto tanti piccoli animali, tutte uguali, saltellanti, tutte nere, che vadano a covare in un lungo letargo un loro malefico sogno. (*CO*, pp. 171-172)

Le immagini delle donne descritte come «tutte uguali» e quasi disumanizzate («tanti piccoli animali»); e si ricordi il precedente «a piccole scosse automatiche») ricordano quella delle figure femminili descritte in *Rapallo* da Sbarbaro.

Un altro punto in comune a Sbarbaro e a Campana è la descrizione dell'osteria e del bordello. Nei *Canti Orfici* questi ambienti sono rappresentati, come abbiamo già visto, nella *Notte*; ma ne troviamo una descrizione meno allucinata, ad esempio, in *Firenze*:

Nel vico centrale osterie malfamate, botteghe di rigattieri, bislacchi ottoni disparati. Un'osteria sempre deserta di giorno mostra la sera dietro la vetrata un affaccendarsi di figure losche. Grida e richiami beffardi e brutali si spandono pel vico quando qualche avventore entra. [...] dietro le sbarre si vedono affacciati dei visi ebebi di prostitute disfatte a cui il belletto da un aspetto tragico di pagliacci. Quel passaggio deserto, fetido di orinatoio, della muffa dei muri corrosi, ha per sola prospettiva in fondo l'osteria. I pagliacci ritinti sembrano seguire curiosamente la vita che si svolge dietro l'invetriata, tra il fumo delle pastasciutte acide, le risa dei mantenuti dalle femmine e i silenzi improvvisi che provoca la squadra mobile: Tre minorenni dondolano monotamente le loro grazie precoci. [...] Fumo

²⁹ Cfr. soprattutto Bonifazi, *L'orfismo di Campana*, in *Dino Campana*, cit., pp. 75-135, in particolare pp. 126-129.

acre delle pastasciutte: tinnire di piatti e di bicchieri: risa dei maschi dalle dita piene di anelli [...].(CO, pp. 150-151)

Nonostante Campana non esprima mai il disgusto che si trova, invece, nelle descrizioni di Slataper, anche in questo caso troviamo un riferimento alla vita urbana come inanimata: gli uomini dell'osteria sono «pagliacci ritinti». Anche il lessico di *Trucioli* contiene molti aggettivi, sostantivi e verbi riconducibili al concetto di vita reificata o di disseccamento, soprattutto quando vengono descritti contesti urbani: gli abitanti sono «uomini automi» (COS, p. 199) oppure vengono deformati per particolari fisici.

Fra i soggetti più spesso rappresentati in questo modo da Sbarbaro ci sono, come nei *Canti Orfici*, le figure femminili, quasi sempre prostitute. Qualche esempio: «mentre stringevo senza convinzione un corpo d'estranea chiesi tra le braccia mi restasse il bambolotto di caucciù, l'oscenità del pezzo anatomico» (COS, p. 186); «donna di legno» (COS, p. 204); in *Paesaggio ubriaco* una bambina diventa «la ruffiana d'un postribolo di neonati» (COS, p. 214).

Il bordello è uno dei luoghi ricorrenti della letteratura europea di inizio Novecento, e spesso ha come modello le descrizioni baudelairiane. Nel caso di Sbarbaro, «la prostituzione e la miseria si drappeggiano di sete e di meraviglioso» (COS, p. 199): chi scrive spesso mostra una forma di compiacimento per il fatto di trovarsi «nel mio Inferno a – poco – prezzo» (COS, p. 226).

Nel mondo cinematografico grigio
esclamazioni di colore passano le donne.

Camminano come colombe altezzose. Il picchettio dei passi è il mio risveglio.

Ci sono delle donne che la Moda fa somigliare a curiosi animali.
Alcune hanno l'eleganza della libellula
altre paiono fiori di serra.
C'è la creatura che ha i tacchi mangiati ma guarda fieramente innanzi a sé
la sposa insoddisfatta che il barbaglio della vetrina incanta come l'occhio del serpente.
Mi fa trasalire la fanciulla che m'oltrepassa sul ritmo dei miei fianchi.
Mi fanno gridare le calze rosse della prostituta.
Mi passeggia sul cuore cogli stivaletti crudeli la stella di caffè concerto...

Io sono che guardandola alla bambina che sboccia do il primo turbamento
io che a piedi del tram aspetto la pugnalata della fine caviglia... [...] (COS, p. 272)

Si legge, tuttavia, in *Vico Crema*: «Che cosa resta ora di quella folla? Nomi senza corpo, corpi senza nome. La memoria di loro è una tela tutta scrostata. A quasi tutte manca la faccia. Rimane un'acconciatura, un modo di volgersi, una parola che non seppero dire... (Dei grandi amori forse non resta di più)» (COS, p. 321).

Un atteggiamento molto diverso si trova nelle descrizioni della folla e dei bordelli del *Mio Carso*. Si ritorni ancora una volta alla prosa in cui viene descritta Trieste. I passanti «devon arrivare presto in qualche posto, e hanno una preoccupazione». Gli spettatori virtuali della scena (in tutto il paragrafo Slataper si rivolge a una seconda persona plurale) sono chiamati a prestare attenzione ai visi e ai passi dei passanti, nei quali possono riconoscere «in che modo il passante sta preparando un affare», «un gioco eccitante di operosità». Già nella prima parte del libro, quando Alboino-Pennadoro scende dal monte Kâl, il suo primo impatto con la città aveva generato stupore e inquietudine:

M'accorsi, dopo, che la gente mi guardava. I miei scarponi bullettati eran polverosi e i miei atti curiosi. Non avevo il viso di quella gente perfetta che camminava su e giù per le rive senza an dare in nessun posto. Era gente che guardava ed era guardata. [...] Le signorine erano accompagnate dal babbo o dalla mamma, e avevano stivalini lustrati, come i dorsi delle blatte. Erano stivalini assai più puliti e limpidi che i loro occhi. [...] Io li guardavo meravigliato, e mi cacciavo tra loro, stordito dal trepistio e bisbiglio di quell'andar senza ragione. Andai lentamente per la città, trasportato dal loro lento fluire. Difficile è camminare tra gente inoperosa. Quello che precede si ferma d'un tratto; un'altra esce di bottega con la testa rivolta a ringraziare il commesso [...]; il terzo vuol camminare dietro a una signorina: tanto che io, stufo di schivare, misi le mani in tasca e camminai a linea retta [...] Ma anche così, non si è liberi camminando in città. Ogni vostro passo in città è controllato da spie che fanno finta di non vedere [...] Nessuno si fida di nessuno, benché tutti salutano tutti. (*Ivi*, pp. 48-49)

Si arriva quindi, analogamente a quanto accade nelle prose di Sbarbaro e Campana, a una descrizione deformante delle classi sociali più basse, che popolano le osterie:

Bene: ora sei qui. E qui devi vivere. [...] Io voglio entrare nella taverna più lurida di Città vecia. Fumo e puzza. Soffocò. Ma accendo anch'io la pipa, fumo nel fumo, e sputo. [...] Sullo orlo di questo bicchiere ci può essere, invisibile, l'agonia di tutta la mia vita; ma io bevo. E alzo gli occhi sui miei compagni. Un carbonaio, dalla spalla sinistra cresciuta come un enorme tumore, sputa chiazze nere. Una donna con peli duri sul labbro, spruzzati di cipria, si netta la bocca con le dita cicciose. Sotto la tavola lo scamiciato che le sta seduto dirimpetto le tira, freddo, una ginocchiata fra le gambe. Tra i capelli neri, unti, della padrona della bettola splendea rosea al becco del gas una natta. [...] S'io faccio la filantropia schiavebianche a quella donna, essa mi risponde dandosi una manata sul culo. Sono tra ladri e assassini: ma se io balzo sul tavolo e Cristo mi infonde la parola io con essi distruggo il mondo e lo riedifico. Questa è la mia città. Qui sto bene. (*Ivi*, pp. 49-50)

Il personaggio più simile a quello rappresentato da Slataper in queste pagine è ancora quello dei *Trucioli*. Come il protagonista di *Capogiro* (cfr. *Supra*, 2.3.3), anche Pennadoro, dopo avere vagato a lungo da solo per la città, cerca la compagnia di amici; l'incontro si traduce in una conferma del senso di estraneità («Ma i discorsi d'arte e di letteratura m'annoiano. Io sono un po' estraneo al loro mondo, e me n'addoloro, ma non so vincermi», *MC*, p. 74). Sottolineare l'alterità serve a Slataper per definire l'identità del protagonista, come abbiamo già visto a proposito dell'incipit del *Mio Carso*: il «voi» delle prime pagine è rivolto agli intellettuali che gravitano attorno alla «Voce», i quali ritornano in questa sezione del libro. L'ambientazione passa bruscamente da Trieste a Firenze, e si conclude sul monte Secchieta. Se a Firenze trova una precaria conclusione alla propria riflessione, però, è a Trieste che Slataper si perde, come Sbarbaro e Campana, in un dedalo di strade, caffè e bordelli. La rappresentazione della Città vecchia ricompare nella seconda sezione del libro:

Ho girato tutta la città in questa notte di martedì grasso, annoiato e disgustato senza causa. [...] Su per l'Acquedotto ho incontrato un condiscipolo, Nando Baul, che m'ha fatto entrare alle «Gatte». Era la prima volta che entravo in un caffè concerto. Guardavo la carne floscia e la gente che guardava. Il direttore d'orchestra aveva un naso terribile, e le canzonettiste ci facevano le spiritosaggini. Nando si divertiva, ma con ostentazione di esperienza. Nando aveva gli occhi lustrati. Mi disse che qualche volta xe più bel. Credo. Saluti. Feci un giro per Città vecia sperando di trovare per le strade una sporca baldoria. Io sono ancora casto – ma come la vergine che guai a essere nei suoi sogni – dice all'incirca Nietzsche. [...] Avrei gusto di vedere qualche scena: ma non c'è niente. Odor di piscio. Non ho coraggio di tener su la testa e guardare agli sburti. Qua abbasso c'è le solite otto, nove che passeggiano con il loro andare di oche culone, incappottate sulla camiciaveste. Fin qui arriva il belletto rosso, qui comincia il viola del freddo, a zone. Come passo mi toccano il braccio: «Ndemo su mulo?» Divento rosso, passo via senza rispondere. Mi fanno schifo.

Schifo terribile. Questa è la ragione. Specialmente i capelli e le mani. Sento un untume mischiato che non posso sopportare. Se no, non mi parrebbe niente. (MC. pp. 67-68)

Gli abitanti radunati nel caffè e quelli che popolano il bordello ricorda ancora gli analoghi ambienti descritti da Sbarbaro (ad esempio in *Al goto grosso*) e da Campana (nella *Notte* e in *La giornata di un nevrastenico*, ma anche in *Firenze*), tuttavia c'è una differenza significativa: Slataper non si lascia tentare dalle prostitute sulla soglia. La castità del protagonista non è importante di per sé, ma in quanto indica un diverso atteggiamento morale. Le «troie notturne» di Campana, ma soprattutto i «pezzi anatomici» di Sbarbaro, sono guardate con il medesimo disgusto e autocompiacimento masochista di Slataper; quello che cambia, come vedremo, è la tensione etica che caratterizza il protagonista del *Mio Carso*.

3.3. POSTURE DELL'IO

3.3.1. Sbarbaro e Campana

A questa diversa rappresentazione del bordello e della città, infatti, corrispondono anche diversi atteggiamenti del soggetto dei testi.

Trucioli si presenta come un libro piuttosto compatto da un punto di vista lessicale, perché alcuni termini sono presenti con una frequenza molto alta: è il caso di «occhi», «specchio», «vetro», «tram», «ricordo», «mare»; ma anche di «fantoccio», con le sue varianti «burattino», «bambolotto», «bambola», «marionetta», «cencio». In tutto il libro sono disseminati termini riconducibili al campo semantico dell'infanzia. Per fare un unico esempio, nel truciolo *Coronata* si può notare che ricorrono, in appena due pagine: «infanzia», «fanciulle», «ragazzi», «marmocchio», svariati diminutivi e vezzeggiativi («verdolino», «palloncini», «cartocchetto», «zerbinotti», «bicchierotto»). La presenza ossessiva di queste parole, il loro uso anaforico e il ritmo scandito dagli elenchi plasmano l'atteggiamento dell'io lirico. Chi prende la parola in questo libro vuole riferire alcuni episodi accaduti nella propria giovinezza in Liguria; il racconto vorrebbe trasmettere soprattutto stupore infantile; ne emerge una forma di straniamento. *Trucioli*, insomma, si propone come una autobiografia esistenziale.

La presenza dell'io è evidenziata dall'uso delle voci verbali alla prima persona e dall'uso frequente dei deittici. A differenza che in *Pianissimo*, dove la presenza del soggetto era molto meno marcata, in *Trucioli* si trovano periodi come «Anche questa mia angustia m'è cara, che mi consente l'ebbrezza della prodigalità. La mia gioventù [...]» (COS, p. 315), dove l'uso contemporaneo del verbo alla prima persona, del pronome in modo pleonastico e del deittico mette in rilievo il soggetto in modo marcato. Se anche questi indicatori stilistici non bastassero, la chiave di lettura è chiarita da alcuni testi, nei quali l'autore rende esplicita la cornice temporale del proprio racconto (come vedremo nel paragrafo dedicato alla temporalità), mentre espone in modo più allusivo una poetica personale. Mi riferisco alle prose in corsivo, all'interno delle quali Sbarbaro dà indicazioni biografiche: ad esempio nomina il padre («E quando potei cantare: *padre che ci hai tenuto sui ginocchi...* il vecchio morì veramente in quel punto (la sua morte naturale fu un bis increscioso)», COS, p. 258), la sorella, gli amici, una zia, ma soprattutto parla del proprio rapporto col mondo e con la scrittura.

Le informazioni più importanti sono contenute già nel primo testo: l'incipit di *Trucioli* è «La mia anima d'ora somiglia ad una vite guardata un giorno con meraviglia» (COS, p. 143).

Qui sono già presenti tre elementi centrali del libro: l'anima come oggetto di osservazione, la similitudine fra l'io e un elemento naturale. Alla fine della stessa pagina leggiamo: «Aspetti ingenui del mondo quando aveva una sola dimensione e la mia infanzia smarrita fra essi»; infine «Forse vado mineralizzandomi».

La reificazione o il disseccamento percorrono tutto il libro, ma riguardano innanzitutto l'io: «Nel mondo che mi son fatto minerale», «fiore secco» (*COS*, p. 147), «marionetta tragicomica» (*COS*, p. 336). La percezione di sé, così come quella dell'ambiente esterno, sia naturale sia urbano, è affidata sempre alla vista. Il luogo che media l'auto-osservazione dell'io è il vetro o lo specchio, termini ricorrenti nel libro, così come altri legati a parti anatomiche (ad esempio «faccia»). I verbi di percezione visiva, come è ovvio, sono fra i più frequentemente impiegati. L'atto del vedere e quello del camminare («Camminando una via deserta», «andando», «muovendo.» ecc.) sono le due azioni principali compiute dal soggetto di *Trucioli*; ed è facile notare nella compresenza di queste due azioni l'influsso di uno dei modelli principale di Sbarbaro, Baudelaire. La scrittura, dunque, è irrimediabilmente legata al viaggio infernale nella città e alla reificazione («Così dalla mia aridità scaturisce la disperata invocazione del soprannaturale», *COS*, p. 187).

La presenza in rilievo dell'io sembra smentire sia l'ipotesi di Pavarini di una «poetica dell'oggetto» in *Trucioli*, sia la tesi di una adesione alla poetica del frammento: in realtà, come spesso nella poesia in prosa, è proprio la cornice lirica (i poemi in prosa in corsivo, in questo caso) a creare anche una dimensione macrotestuale. È vero, invece, che i trucioli di guerra sono più oggettivi e meno espressionisti, come sostengono Castigliano e Comparini, il quale per questo li considera accostabili al modernismo. Ma non è un elemento modernista anche la continua autoscopia del soggetto, che guarda se stesso dall'esterno e descrive la propria *Bildung* attraverso il contesto metropolitano?

La presenza di un io che usa la prima persona dà coesione all'insieme dei testi. Gli interventi del narratore-poeta sottolineano, mettono in rilievo la natura finzionale³⁰ del testo. Questo è senz'altro vero per Sbarbaro; e, almeno per quanto riguarda *Trucioli*, pone l'opera nel campo della poesia in prosa e non del frammento.

3.3.2. Slataper

Un ragionamento simile vale per Slataper. Come abbiamo visto, l'io di *Trucioli* e quello del *Mio Carso* attraversano i bassifondi delle città e ne descrivono gli abitanti con un lessico tendente al grottesco. Nella terza parte del libro di Slataper la vita in città viene di nuovo contrapposta a quella dura, ma autentica, del Carso («Carso, che sei duro e buono! [...] Il mio Carso è duro e buono. Ogni filo d'erba ha spaccato la roccia per spuntare, ogni fiore ha bevuto l'arsura per aprirsi. Per questo il suo latte è sano e il suo miele odoroso. [...] Qui è ordine e lavoro», *MC* p. 121). La conclusione è ambientata a Trieste («Ma commossi d'amore torneremo alla patria nostra Trieste, e di qui cominceremo. / Noi vogliamo bene a Trieste per l'anima in tormento che ci ha data», *MC* p. 123): Pennadoro sceglie l'accettazione stoica del lavoro («Perché noi amiamo la vita nuova che ci aspetta. Essa è forte e dolorosa. Dobbiamo patire e tacere. Dobbiamo essere nella solitudine in città straniera», *Ibidem*), la soffocazione della propria stessa natura egoistica e della vocazione superomistica («Noi dobbiamo spasimare sotto la nostra piccola possibilità umana [...] Ah, fratelli, come sarebbe bello poter essere sicuri e superbi, e godere della propria intelligenza, saccheggiare i grandi campi rigogliosi con la giovane forza, e sapere e comandare e

³⁰ Cfr. Hamburger, *Logiques des genres littéraire*, cit., p. 139.

possedere! [...] Ma noi [...] vogliamo amare e lavorare», *MC*, p. 124) in nome dell'integrazione nella città e nel suo ordine sociale. Questa conclusione è significativa per l'evoluzione morale del personaggio principale del libro, e corrisponde a un approdo nella riflessione filosofica dell'autore. Come in *Trucioli*, infatti, ai momenti di concitazione del ritmo nel passaggio per la città corrispondono quelli metaletterari. Tuttavia, se nel caso di Sbarbaro la riflessione sulla scrittura fa parte dell'indagine sull'io, Slataper ha in mente l'utilità e sul senso della letteratura da un punto di vista morale. Il poeta ha il compito di calarsi nella *Zivilisation*, come scrive Cangiano: questa autoimposizione rappresenta la soluzione personale di Slataper alla *krisis* morale ed estetica di inizio Novecento. Mentre i modelli di Sbarbaro e Campana sono soprattutto francesi, il sostrato di questa riflessione, per Slataper, è costituito dalla filosofia e letteratura tedesca, soprattutto da quella del *Jahrhundertwende*, e dell'Europa del Nord. Le sue letture partono da Kant, passano per Ibsen, Nietzsche e Kierkegaard, per arrivare a Hebbel.³¹

3.3.3. *Boine*

A questo punto possiamo fare una distinzione fra gli autori considerati: in Jahier, Slataper e Boine il lessico segnala chiaramente una riflessione morale sul compito del poeta in quanto intellettuale nel nuovo contesto umano della città e della modernità; questo pensiero è assente in Sbarbaro e Campana. Quando parlano di solitudine e di straniamento dell'io nel contesto urbano, questi ultimi si riferiscono a una condizione individuale che è esistenziale, e non viene mai messa in una prospettiva storica. Boine, Jahier, e Slataper, invece, considerano un cambiamento della morale collettiva che ha una radice storica, ed elaborano soluzioni per potervisi contrapporre, sia attraverso la letteratura sia (nel caso di Jahier e Slataper) nella vita pratica.

Nell'opera di Boine il decadimento morale della città modifica l'andamento del pensiero del protagonista della *Città*:

L'abbattimento, la pausa nauseosa succedeva in lui al bagliore, alla lucidità improvvisa; il desiderio, la frequente affermazione verbale dell'organicità e dell'ordine, erano lo spaurito contraccolpo di un irrimediabile senso di sfacelo già nelle oscurità torbide dell'anima, come d'un cadavere che si dissolve, come chi sappia d'un cadavere sotto i suoi piedi che si dissolve nella putrida, grassa, pesante umidità del terreno. Il pensiero in lui, l'attività del pensiero in lui si ridusse così ad esser di scatti e sussulti; aforistico, così intenso, così lacerante e improvviso ch'egli stesso ne era scosso come di una cosa nuova ed altrui. Come di una allucinazione al buio. E dicono che il suo discorso a questo punto, sconcertasse: bizzarro di accostamenti, impetuoso, strano per la coloritura nuova della frase, per la mancanza d'un tono costante. (*BOI*, pp. 422-423).

³¹ Slataper traduce, come si è detto, *La Giuditta* e *I diari* di Hebbel. Leggendo il testo con il quale introduce per la prima volta Hebbel al pubblico italiano, pubblicato su «La Voce» il 13 ottobre 1910, si comprende già il ruolo che questo autore ha per la definizione dell'identità intellettuale di Slataper stesso, soprattutto per la tragicità eroica che poi riverserà nel personaggio principale del *Mio Carso*: «Hebbel si scatena instancabile contro sé stesso e s'assalta furioso per inchiodarsi davanti agli occhi il diritto cosmico e la verità metafisica della sua vita. [...] Ama di sé la voluttà nel dolore. [...] Hebbel è l'uomo moderno che s'è liberato degli elementi inerti che lo facevano soccombere nel passato, ma che ora deve creare dal patimento errabondo la sua libertà nella nuova legge. Formare un eroe non dal suo desiderio, ma realizzando. A quest'eroe noi tendiamo con più sicurezza perché abbiamo già intravisto di lui qualche poco in cui ci calmiamo; ma per Hebbel è solo tormento che lo prelude e ci contribuisce; non sollievo». Cfr. Scipio SLATAPER, *Friedrich Hebbel*, in Mazzarella, a cura di, *Percorsi della "Voce"*, cit., p. 120. Riguardo al rapporto fra Slataper e Hebbel cfr. anche, oltre al già citato *Trieste. Un'identità di frontiera*, anche Claudio MAGRIS, *I Diari di Friedrich Hebbel e la germanistica triestina*, in Friedrich HEBBEL, *Diari*, a cura di Lorenza REGA, Reggio Emilia, Diabasis, 2009.

La presa di coscienza del crollo di ogni metafisica o sistema valoriale nella città porta un cambiamento nel discorso del protagonista (e, dunque, del poeta e dell'intellettuale), che diventa «aforistico», «lacerante», «come di una allucinazione al buio». Questa autodescrizione dello stile di Boine può essere accostata a quella di Baudelaire, precedentemente citata: il paesaggio della città, e della nuova sensibilità dei suoi abitanti, può essere espresso soltanto attraverso un nuovo stile «a scatti e sussulti». Questo stile è quello della poesia in prosa.

Nel caso specifico di Boine, Il lessico è il campo in cui concentra l'energia necessaria per rendere il mondo interiore. Come scrive Coletti, «il suo linguaggio è percorso da una scarica di dinamicità che lo tende e lo deforma oltre i suoi stessi limiti istituzionali».³² Proprio per l'uso del lessico Campana è stato accostato a Boine da Contini, che ha coniato la celebre definizione di «espressionismo». Oggi si tende a ridimensionare questa categoria, alla quale è difficile attribuire un valore storico-letterario. Inoltre, come si è visto, la lingua di Campana non si fa notare per innovatività o scarto dalla norma, ma piuttosto per un uso simbolico e analogico. Il caso di Boine è molto diverso.

Contini ha individuato tre caratteristiche linguistiche principali, sulle quali vale la pena soffermarci: l'uso di parole deverbali, la fusione degli epiteti, l'inversione sintattica degli avverbi. Diciamo subito che la terza caratteristica riguarda soprattutto *Il peccato*; dal momento che abbiamo escluso quest'opera dal nostro corpus, non approfondiremo il discorso. Le prime due osservazioni di Contini, invece, riguardano la poesia in prosa di Boine. Le parole deverbali sono talvolta neologismi, che racchiudono un significato più complesso o più ampio di quello del semplice sostantivo corrispondente. Un caso estremo, così come riportato e commentato da Contini:

«Ma che dolore-piacere per tutte l'ossa ammaccate quel tuo *rannicchio* di sedia ostessa!» (F 41).
L'espressione è insolitamente sintetica; perciò *rannicchio*= «il rannicchiarsi» è traduzione insufficiente; piuttosto qualcosa come *quel tuo rannicchio di sedia*= «il potersi rannicchiare su quella tua sedia».³³

I casi (anche meno estremi) di parole che derivano da sostantivi sono molto numerosi sia nel *Peccato* sia in *Frantumi*, dunque in entrambe le opere che Boine ha destinato alla pubblicazione, e che ha realizzato con aspirazioni di resa artistica. Sono molto più rari i casi inversi, cioè i verbi che derivano da sostantivi, così come sono pochissimi quelli costruiti con preposizioni. La scelta (e la costruzione) delle parole di Boine, dunque, testimonia una predominanza dell'azione (il verbo).

Questi fenomeni si spiegano facilmente con ragioni di poetica esplicite: se l'intento di Boine è rendere «una compresenza di cose diverse nella brevità dell'attimo», come leggiamo nell'autorecensione a *Frantumi*, l'accostamento di due termini sembra il modo migliore per mostrare allo stesso tempo concetto e immagine («storia-marea»), simultaneità di sensazioni opposte («angoscie rapide-vaste» *BOI*, p. 283) o di impressioni («chiaronero» *BOI*, p. 284, «molle-lucente» *BOI*, p. 269). Tuttavia ciò non avviene mai attraverso un processo simbolico, come nelle anfore dei *Canti Orfici*. Volendo usare la terminologia di Fortini,³⁴ quelle di Campana sono analogie oscure, mentre quelle di Boine sono semplicemente difficili: a volte non comprendiamo immediatamente il motivo per cui le parole vengono

³² Vittorio COLETTI, *La lingua "maschia" di Giovanni Boine*, in Contorbia, a cura di, *Giovanni Boine: atti del convegno nazionale di studi*, cit., pp. 299-312, p. 300.

³³ Contini, *Alcuni fatti della lingua di Giovanni Boine*, cit., p. 250.

³⁴ Franco FORTINI, *Oscurità e difficoltà*, «L'Asino d'oro», II, 3, 1991, p. 87.

accostate o composte da due termini; tuttavia il ragionamento potrebbe essere ricostruito, perché si tratta appunto di una riflessione con una base razionale.

3.3.4. Jahier

Per la continua riflessione morale, che vediamo evolversi sia nelle opere sia negli epistolari, a Boine e a Slataper è da accostare Jahier. Il lessico dei libri e degli articoli pubblicati sui giornali gravita soprattutto intorno al concetto di «fraternità». Un altro polo semantico importante è quello che deriva dalla parola «peccato», presente già nella citazione in esergo, e poi all'interno della prima pagina di *Ragazzo*. Il passo del Vangelo di Luca è trascritto in corsivo; tuttavia le ultime tre parole sono in tondo («[...] *ma chi avrà bestemmiato contro allo Spirito Santo non sarà perdonato*»). Come spiega Francesca Petrocchi in uno dei saggi più recenti dedicati all'opera di Jahier, va dato un certo peso a questa citazione nell'interpretazione del libro: il passo del Vangelo si riferisce alle parole pronunciate da Cristo contro l'ipocrisia dei farisei, che sono presenti anche nei Vangeli di Matteo e in Marco; ma è in quello di Luca, citato da Jahier, che viene sottolineata la condanna alla colpevolizzazione, mentre viene ribadita la certezza della misericordia divina. Se il dramma della colpa, punto centrale del calvinismo, viene risolto dal padre solo con la morte, Jahier denuncia l'intransigenza della fede paterna, e conclude la propria crisi religiosa con una "conversione al mondo": facendo convivere la consapevolezza dell'inesorabilità del peccato e la tensione all'assoluto attraverso azione pratica e l'educazione morale. Da qui derivano gli aspetti più ideologici della sua scrittura, e che sono stati troppo velocemente etichettati come "moralismo vociano". Ne consegue anche il lessico che rinvia al campo semantico della fraternità e al linguaggio popolare (ad esempio «pissi pissi» p. 119)

Come sostiene Petrocchi, il capitolo sulla morte del padre può finalmente essere scritto quando Jahier ha dato sviluppo alla propria riflessione etica nell'*Inchiesta religiosa* pubblicata sulla «Voce» (su iniziativa di Prezzolini). Mattevi, infine, nota un altro elemento interessante del lessico jaheriano, ossia l'uso particolare (biblico) della metafora e dell'analogia. A differenza di Baudelaire e di tutti i poeti puri venuti dopo di lui (il paragone è soprattutto con gli ermetici), Jahier usa le metafore non per far convivere elementi semantici che contrastano, bensì per sottolineare gli elementi dinamici e continuativi del mondo, soprattutto attraverso paragoni con il mondo naturale. Il suo uso della metafora è, dunque, classico e biblico. Mattevi parla di «osmosi mistica», perché il linguaggio metaforico di Jahier è integrativo tra mondo naturale-animale e umano.

3.3.5. Nietzsche

Come si è visto, la lettura dell'opera di Nietzsche (in particolar modo di *Ecce homo*, *Così parlò Zarathustra* e degli scritti di genealogia della morale) influenza tutti gli autori che scrivono sulla «Voce» in questo periodo, e soprattutto quelli che si cimentano in forme di scrittura autobiografiche contenenti una riflessione morale. Questo influsso è evidenziato soprattutto dal lessico, che indica i diversi atteggiamenti dell'io assunti da Campana, Sbarbaro, Boine, Jahier, Slataper.

Nel caso di Slataper, si traduce da un lato in una celebrazione rivolta della vita sulla cultura e sulla conoscenza che Nietzsche denuncia come una tautologia divisa dall'esperienza, un meccanismo che riproduce se stesso mentre imprigiona la molteplicità del flusso vitale nei suoi schemi; dall'altro in un tentativo di traduzione etica dell'immoralismo.

Il primo aspetto è comune anche a Boine, a Jahier, a Campana, oltre che ad altri autori di questo periodo (Soffici e Papini). Slataper lo traduce soprattutto in una esaltazione vitalistica del Carso; ma anche, come Campana e Sbarbaro, nella posizione antagonista rispetto al contesto sociale e letterario a lui coevo. L'antitesi al presente è introdotta già dal "voi" proemiale; nel caso di Slataper, come si è già visto, è funzionale alla definizione dell'identità personale e alla riflessione su quella triestina.

L'altro aspetto è di superamento del nichilismo attraverso un recupero del lavoro e dei valori afferenti alla socialità, che accomuna Boine, Slataper, Jahier. È il punto di congiunzione tra l'influenza nietzschiana e quella di Prezzolini e dell'ambiente vociano, nonché (originariamente) di Croce.

Si spiega così la conclusione del *Mio Carso*: il lavoro, così come la letteratura, può essere un mezzo per capovolgere il negativo in positivo. Da ciò derivano anche le parti di esaltazione orgogliosa degli aspetti commerciali di Trieste, e in generale la descrizione vitalistica ed euforica della merce e degli scambi di denaro nei contesti urbani. Il lavoro e l'integrazione sociale possono condurre anche al negativo; sono centro di un perenne conflitto, in quanto rischiano di sclerotizzare e mortificare l'individualità. L'arte e la rappresentazione letteraria vivono la stessa dialettica: soprattutto nella fase dello studio su Ibsen, che coincide con la fase di maggiore convinzione nietzschiana, secondo Magris Slataper arriva a una idea quasi avanguardista dell'arte, per la quale qualsiasi forma di rappresentazione conduce alla morte dell'arte stessa.³⁵

Sopra il silenzio fatto intenso essa riviveva il suo mito lontano e selvaggio: mentre per visioni lontane, per sensazioni oscure e violente un altro mito, anch'esso mistico e selvaggio mi ricorreva a tratti alla mente. [...] Un tocco di campana argentino e dolce di lontananza: la Sera: [...] (CO, p. 84).

3. 4. UN'IDEA DI TEMPO

3.4.1. *Il tempo della poesia e il tempo della prosa*

Secondo la critica francese (ad esempio Sandras, Bernard, Vadé) nel *poème en prose* non è presente una concezione evolutiva del tempo, a differenza di quanto accade nei *récit*. Ciò sembra coerente con quella che viene considerata una delle regole generali della narrativa: è possibile raccontare una storia prescindendo dal luogo in cui avviene, ma è impossibile farlo prescindendo dal tempo.³⁶ I modi in cui la dimensione temporale può essere

³⁵ Cfr. anche Alberto ABRUZZESE, *La tradizione del saggio*, in *Scipio Slataper. L'inquietudine dei moderni*, a cura di Elvio GUAGNINI, Trieste, Edizioni Ricerche, 1997, pp. 11-24: p. 19: «Il lavoro, e quindi le tecniche – come l'industria e il commercio – sono il negativo che si traduce in positivo, spiritualmente positivo, se l'individuo è debole, religiosamente instabile, spiritualmente perduto. Ma è il positivo, il meramente necessario che si trasforma in negativo se l'individuo è forte, spiritualmente superiore, spinto al di là dell'utile. Cosicché neanche l'arte sfugge a questo gioco e perde la sua tradizione di fondamento dell'essere, la sua natura di dimora definitiva e immutabile, il suo carattere formale. L'arte è come il lavoro, come la città, come la natura. La cultura affermativa di Slataper dimostra una profonda attività con la cultura negativa di Michelstaedter proprio in quanto l'una e l'altra radicalizzano il carattere indissolubile e fatale del rapporto tra individuo e società, riconoscendo in tale rapporto una conflittualità senza la quale è impossibile ogni atto creativo, ciclicamente negativo/positivo per Slataper[...]. E dunque Slataper esprime continuamente un bisogno dinamico, una pulsione creativa, uno stato nascente [...]»

³⁶ «Con una dissimetria le cui ragioni profonde ci sfuggono, ma che è iscritta nelle strutture stesse della lingua (o, per lo meno, nelle grandi "lingue di civiltà" della cultura occidentale), posso benissimo raccontare una storia senza raccontare il luogo in cui si svolge [...], mentre mi è quasi impossibile non situarla nel tempo

rappresentata in un'opera in versi sono numerosi, e non è detto che la poesia sia priva di un "qui e ora" indicato in modo esplicito o che presenti una evoluzione temporale interna; tuttavia è vero che, da quando la lirica occupa il centro del campo poetico, il tempo in poesia raramente è quello della narrazione. Le opere considerate in questo capitolo, tuttavia, sembrano sfuggire a una divisione così netta.

Fra le caratteristiche che accomunano le prose di Campana, Boine, Sbarbaro, Jahier e Slataper, come abbiamo visto, c'è quella di dare forma a riflessioni e stati d'animo che a volte vengono rappresentati attraverso immagini e scene simboliche (Campana, Slataper), in altri casi prendono una forma più narrativa (come in *Ragazzo* di Jahier e in alcune pagine di Slataper) o saggistica (Boine). In questi testi è presente un soggetto che prende la parola, per quanto la sua identità possa essere ambigua e sovrapporsi o meno a quella dell'autore; la dimensione temporale in cui è calato il suo discorso è sempre soggettiva. La poesia in prosa, infatti, in Italia si afferma con l'idea che la letteratura debba rendere il tempo interiore di una coscienza moderna. Inoltre, nonostante le sue opere più importanti siano tradotte relativamente tardi, le teorie di Bergson vengono discusse molto presto, sia su «La Voce», sia, prima ancora, sul «Leonardo»;³⁷ Boine e Prezzolini si recano a Parigi per seguirne le lezioni. Le teorie sul tempo e la memoria di Bergson, da un lato, e di Nietzsche, dall'altro, sono alla base del soggettivismo temporale della poesia in prosa di inizio Novecento.

3.4.2. *L'élan vital*

Nonostante il titolo della sua unica opera propriamente poetica sia "frantumi", la dimensione temporale della poesia di Boine è all'opposto della frammentarietà. Boine vuole rendere la compresenza, la simultaneità di stati d'animo e di riflessioni di quello che definisce «élan vital». Il riferimento a Bergson è esplicito, ed è stato considerato in modo analitico nel saggio già citato di Fausto Curi.³⁸ All'opera del filosofo di *Matière et mémoire* Boine dedica un saggio, che dopo varie peripezie editoriali viene pubblicato su «La nuova antologia». Qui si legge, ad esempio:

In Bergson la percezione è concepita come un assorbimento della realtà unicamente secondo i miti delle possibilità agenti del soggetto percipiente. Si percepisce delle cose solo il lato che c'interessa per la possibile nostra azione su di esse, niente più niente meno, e cioè solo una infinitesima parte della realtà loro, ed in genere del reale; la conoscenza intima ed obiettiva del quale, dunque, possiamo dire che ci sfugge. (*BOI*, p. 540)

Al centro dell'estetica di Boine c'è la questione di come rendere la complessità della percezione simultanea del reale. Un altro testo in cui riflette su come rendere il tempo in letteratura è *Un ignoto*. Qui si chiede, come abbiamo già visto, «perché costringere dunque il mio spirito come l'élan di Bergson nella geometricità delle forme? Io cerco una libera forma per la libertà del mio spirito».

L'unico tempo dinamico è quello interiore, ovvero quello della contemporaneità di immagini e concetti. Per questo motivo, come abbiamo visto, Boine si serve di parole e

rispetto al mio atto narrativo, perché devo necessariamente raccontarla a un tempo del presente, del passato o del futuro», cfr. Gérard GENETTE, *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 262-263.

³⁷ Cfr. Schram Pighi, *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini*, cit. Come già ricordato, Papini cura l'edizione di *Filosofia dell'intuizione*, uscito nella collana da lui diretta "La cultura dell'anima" nel 1909.

³⁸ Curi, *Il nome, l'afasia, l'afasia*, in Contorbia, a cura di, *Giovanni Boine: Atti del convegno nazionale di studi*, cit., pp. 275-278.

aggettivi composti come «rapide-vaste», che esprimono non solo un attributo temporale, ma una percezione associata ad esso. Altre conseguenze sono di tipo più strutturale, e riguardano le tecniche letterarie adoperate. Nel caso delle prose pubblicate su rivista, secondo alcuni studiosi la dimensione temporale viene resa attraverso il ritmo, che cerca di imitare la teoria del contrappunto musicale. In molti dei *Frantumi* la dimensione temporale è assente: ciò non stupisce, dal momento che si tratta della sua scrittura più aforistica.

Ciononostante, non si può parlare di assenza del tempo narrativo nei testi in alcuni dei testi in prosa, come *La città* e *La crisi degli olivi in Liguria*, e ovviamente il *Peccato*. Si consideri l'incipit del romanzo:

L'avventura cominciò qualche anno dopo che egli se n'era, finiti gli studi, tornato a casa. Fece molto rumore in paese. La gente aveva avuto fino allora di lui un certo diffidente rispetto come per uno che è d'altra razza che noi: che opina e fa diversamente da noi, che non si cura di noi, ma di cui qualcosa precisamente di male nessuno può dire.³⁹

Le indicazioni cronologiche sono molto generiche: tuttavia il riferimento temporale («qualche anno dopo») della prima frase introduce non solo l'anonimo («egli») protagonista del romanzo, ma anche un «prima» rispetto all'azione principale. L'ultima parte del *Peccato*, d'altronde, si conclude lasciando immaginare un «dopo». Il presente, la parte principale del romanzo, è quella in cui lo scorrere della trama segue la riflessione del protagonista; e allora il tempo che più conta, e che struttura la narrazione, è quello del pensiero interiore.

3.4.3. Il tempo interiore

Per rendere la propria esperienza intima, sia Campana sia Jahier, sia Slataper ricorrono a metafore temporali: la notte nei *Canti Orfici*, la crescita del protagonista raccontata nelle diverse sezioni di *Ragazzo*, la maturazione dell'anima che si sviluppa nelle tre parti del *Mio Carso*. A ben guardare, tuttavia, in nessuno di questi tre casi è rispettato l'ordine cronologico degli eventi.

Per quanto riguarda Jahier, come nota Briganti, l'esordio di *Ragazzo* presenta tutte le caratteristiche che inducono un lettore ad entrare nell'ottica di un «patto romanzesco»; tuttavia nel corso del libro questo viene violato.⁴⁰ Come si è visto, fin dall'inizio si alternano prima e terza persona; nella sezione intitolata *Avventura settimanale* interviene una voce che usa il presente per parlare del protagonista del libro, il quale, fino a quel momento, è stato anche il narratore:

In una casa tanto mesta e provata che si strugge, non bisogna star fermi; si respira solo facendo un'azione. Voglio bene al ragazzo che passava ogni sabato la collina, sporta in spalla, mano premuta sul borsellino di mamma [...]⁴¹

L'uso del presente nel verbo principale («Voglio») per riferirsi all'azione centrale nel libro (il racconto della vita del protagonista, il ragazzo), che viene automaticamente collocata nel passato («passava»), introduce una sfasatura temporale. I piani si intrecciano ancora nell'ultima parte (*Il paese*, diviso a sua volta in due sezioni): è qui che, secondo Briganti, il patto romanzesco si rivela autobiografico. L'autore-narratore, infatti, nel primo brano (*Il paese delle vacanze*), racconta la vita d'infanzia, gli eventi che precedono la morte del

³⁹ Boine, *Il peccato e le altre opere*, cit., p. 3.

⁴⁰ Briganti, *I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani*, cit., pp. 171-174.

⁴¹ Jahier, *Ragazzo*, cit., p. 71.

padre: queste pagine, dunque, si rivelano un antefatto delle sezioni precedenti; prosegue con gli eventi successivi all'intera vicenda (*Visita al paese*). La scansione cronologica lascia il posto a quella psicologica. Come per Boine, se pure con tecniche molto diverse, anche nel caso di Jahier la scrittura e la struttura narrativa rispondono alla logica del tempo interiore.

3.4.4. *La rottura del tempo della narrazione*

La cronologia del *Mio Carso* sembra seguire le fasi della vita del suo autore, senza inversioni significative: il presente iniziale introduce un racconto retrospettivo, che va dall'infanzia di Slataper fino alla morte di Anna. In realtà in alcuni momenti la cronologia oggettiva viene alterata e, senza avvisare il lettore, Slataper passa da un ricordo all'altro, o dal presente al passato, in base all'associazione di immagini; questa confusione di ricordi ha conseguenze sulla sintassi e sulla narrazione. Un esempio, nella prima parte del libro, è l'episodio che riguarda il protagonista e Vila, sua compagna d'infanzia:

Io corsi prima di lei, per scappar via; ma ella mi rincorse. Pioveva. La notte era oscura e fangosa. Scridivano gli agostani. Mi prese per mano e correndo mi baciò il braccio nudo, sgocciante d'acqua. Io dissi: «Vila» a bassa voce, meravigliato. Nella cantina gli uomini zappavano ritmicamente, il padron di casa beveva, la gatta si leccava il peso intriso. Mi sedetti contento per terra. Correvo per una lunga strada piena di sole. Correvo, correvo. Quando il sole è alto nel luglio, correndo nei prati l'uomo si ferma perché il respiro è pieno d'un veleno e d'un calore così dolci e forti ch'egli deve sdraiarsi nel sole e dormire. Chiude gli occhi, e le palpebre gli fiammeggiano come cielo infocato, e da tutte le parti s'alzano vampate immense barcollanti d'albero in albero. L'aria trema inquieta nell'arsura. M'alzai furioso e corsi in campagna, gridando come un falco ch'abbia lasciato per la prima volta il suo nido. (*MC*, pp. 24-25).

Come nota Dedola, i primi turbamenti erotici provati dal protagonista richiamano alla mente dell'autore un contesto del tutto diverso, quello di una cantina, seguito dalla corsa in una strada assolata. Le due scene sono separate da un punto di vista temporale, perché il momento della giornata è diverso: nella prima «Pioveva. La notte era oscura e fangosa»; nella seconda «il sole è alto nel luglio». Inoltre inizialmente l'autore usa la prima persona («Io corsi»); quindi rappresenta se stesso come osservando qualcuno dall'esterno («correndo nei prati l'uomo si ferma»); infine torna alla prima persona («M'alzai furioso»). Ciò che sembra unire i due episodi è la rabbia confusa («meravigliato»; «M'alzai furioso»), evidentemente causata dall'inconsapevole turbamento sessuale.

Un fenomeno simile si verifica, sempre nella prima parte, quando viene descritto il giardino che circonda la casa dell'infanzia:

Il nostro giardino era pieno d'alberi. C'era un ippocastano rosso con due rami a forca che per salire bisognava metterci dentro il piede, e poi non potendolo più levare ci lasciavo la scarpa. Dall'ultime vette vedevo i coppì rossi della nostra casa, pieni di sole e di passerì. C'era una specie di abete, vecchissimo, su cui s'arrampicava una glicinia grossa come un serpente boa, rugosa, scannellata, torta, che serviva magnificamente per le salite precipitose quando si giocava a 'scondere. [...] Il fiore del glicine ha un sapore dolciastro-amarognolo, strano, di foglie di pesco e un poco come d'etere. C'erano anche molti alberi fruttiferi, àmoli, ranglò, ficaie, specialmente. Appena i fiori perdevano i petali e i picciòli ingrossavano, io ero lassù a gustarli, non ancora acerbi. Acerbi son buoni! Il gusto del nocciolo è ancora tenero, come latte rappreso, e dentro c'è un po' d'acqua limpidissima e ciucciosa. Poi, dopo qualche giorno, quando la mamma è uscita di nuovo per andare dalla zia, essa diventa una gomma gelatinosa, dolce a sorbirsi con la punta della lingua. [...] Ma quando viene l'estate per arrivare i pochi frutti rimasti bisogna essere ghiri. Andate dove gli uccelli non hanno paura, perché non sono abituati a trovarvi anche lassù. [...]

E c'era anche, accosto al muro della strada, un tasso [...] (MC, pp. 13-14).

In questo caso il cambiamento del tempo verbale si verifica dopo un'anadiplosi («acerbi. Acerbi [...]»). Come si è visto, si tratta di una delle figure retoriche più usate da Slataper per dare un ritmo alla sua prosa. Il sapore dei frutti acerbi rende il ricordo così vivido da indurre l'uso del presente, che continua nei verbi successivi, per poi tornare all'imperfetto nella descrizione degli alberi. La voce narrante, attraverso il ricordo, proietta l'azione nel presente, la avvicina a sé.

Nell'ultima parte del libro, quando Pennadoro riflette sul senso della morte, apostrofando Anna-Gioietta, si legge che: «Tutte le cose son vere; ma alcune accadono ora, altre accadranno nel futuro» (MC, p. 81). La riscoperta dell'uomo si colloca in una nuova dimensione temporale, proiettata verso il futuro.

3.4.5. *La memoria interiore*

Nei *Canti Orfici* e nei *Trucioli* la dimensione temporale dominante è quella del ricordo. Nel caso di *Trucioli*, alcuni testi costituiscono una sorta di *mise en abyme* della memoria interiore come motore della scrittura:

[...] mi cadono talvolta nell'anima dei ricordi insignificanti.
Pezzi per lo più staccati e come sospesi a mezz'aria della *mia* Liguria; quella che amo; dove l'ossatura è pietra è la terra rossa e poca e l'erba rada e forte [...]
Per esempio, un meletto conosciuto nei miei vagabondaggi sopra Spotorno. [...]
Le scuole marinate, piene di fiori, di voli di uccelli [...] (COS, p. 239)

Oppure, in *Ventimiglia vecchia*:

Questo ricordo avrà la virtù di farmi sorridere chi sa fra quanti anni ancora. (COS, p. 266)

In altre prose, invece, l'azione è al presente e l'autore scrive come se avesse davanti la scena o la persona descritta. Come Slataper, Sbarbaro mescola la struttura narrativa del ricordo a quella del diario (che è quella prevalente, ad esempio, nei *trucioli* di guerra). Il ritratto intitolato *L'amico Cicco* costituisce un caso estremo di questa indifferenza alla cronologia ordinaria. All'inizio l'autore racconta un episodio del passato, ovvero il modo in cui ha conosciuto l'amico («Lo conobbi di notte»); la dimensione del ricordo viene ribadita con una frase che riguarda il presente in cui si presume che la scrittura abbia luogo («Ma un mattino mi è indimenticabile»). Quindi si torna all'azione nel passato, seguita ancora dal presente e, infine, dal futuro:

Così mi rimane nel cuore marionetta indimenticabile fabbricata per la mia gioia.

Caro Cicco, come verrà giorno che io collaborerò alle riviste serie, tu ti accaserai, io temo.
Quello che recavamo di nostro lo avremo speso. Non resterà che affondare nell'anonimato. (COS, p. 252)

Possiamo definire la dimensione temporale dei *Trucioli* in due modi: statica e circolare. La circolarità deriva da un uso incoerente e contraddittorio dei tempi verbali: presente e passato (soprattutto imperfetto) si alternano di continuo, anche all'interno dello stesso testo, e sembrano perdere il valore di indicatori temporali, perché il loro uso non comporta una strutturazione della cronologia del testo. Gli avverbi di tempo sono molto numerosi: «a

un tratto», «allora», «adesso», «ed ecco», «oggi», «ora». Anch'essi, tuttavia, possono essere usati indifferentemente in per il passato o per il presente.

Nonostante i verbi di movimento, il moto all'interno della città non conosce fasi né sviluppi. C'è solo una conclusione, *A Carlo Tomba*, nella quale l'autore tira le fila dei ricordi e introduce un presente in cui la «demineralizzazione» dell'anima è compiuta:

Che fu la mia gioventù se non questo disancorato vagabondare? Sradicato dall'umanità mi disperdevo in un supino amore delle cose. Marionetta tragicomica, unico protagonista di un'avventura disumana. [...]

Adesso, da quando? i trivii e i budelli non mi parlano più il linguaggio d'una volta lacerante. E ci sono gli alberi che mi consolano e gli animali che mi fanno divinamente sorridere. (COS, p. 337)

Qualche pagina prima, d'altronde, Sbarbaro inseriva un altro elemento metaletterario, utile a comprendere la cornice di *Trucioli*: «Mi basta di solito / nel paesaggio dell'osteria essere il cacciatore di cioccolata./ Ma di preferenza vivo nelle affiches» (COS, p. 270). Le *affiches*, i quadri, sono appunto gli scorci, indifferentemente pagine di diario o ricordi, che creano il libro. Ancora una volta la poesia in prosa viene presentata come la messa a fuoco di momenti o scene che colpiscono la memoria interiore, e che quindi possono essere montati senza curarsi del tempo oggettivo.

3.4.6. Scorci

Il ricordo ha un ruolo diverso negli scorci dei *Canti Orfici*. Se torniamo al saggio di Contini del 1941, vi si può trovare una ulteriore conferma involontaria della modernità di Campana. Nell'analisi dei difetti degli *Orfici*, Contini fa riferimento a ciò che rende Campana un visivo, cioè un semplice viaggiatore, e non un visionario come Rimbaud; quindi nomina la dimensione temporale dell'opera: «C'era in Campana qualcosa di anche superiore alle sue qualità di viaggiatore; ma egli è rimasto ingannato dalle sue doti di “rapidità” e le ha introdotte, ancora primitive, in un contesto invalido».⁴²

La “rapidità” delle prose di Campana consiste, in realtà, nel sovrapporsi di piani temporali, senza che sia mai presente una dimensione di riferimento fissa. C'è un passo della *Notte* molto commentato, che riguarda proprio la dimensione temporale:

[...] tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso (CO, p. 83).

La sospensione del tempo è stata interpretata come uno dei segni dell'influenza di Nietzsche. Viene citato soprattutto il penultimo frammento della *Gaia scienza*, in cui si legge: «Questa vita, come tu la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e innumerevoli volte».⁴³

Nei ricordi degli amici di Campana il nome di Nietzsche compare spesso, sia riferito ai suoi discorsi che alle letture e traduzioni;⁴⁴ d'altronde alcuni rifacimenti (se non proprio traduzioni) sono stati trovati e pubblicati da Falqui.⁴⁵ L'aforisma 60 della *Gaia Scienza*, come riconosciuto ormai da tutti i critici, costituisce il punto di contatto filologicamente più forte

⁴² Contini, *Due poeti vociani*, cit., p. 20.

⁴³ Friedrich NIETZSCHE, *La gaia scienza*, biografia a cura di Davide MONDA, traduzione di Angelo TREVES, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2010, p. 192.

⁴⁴ Cfr. al riguardo Bonifazi, *Campana e Nietzsche*, in *Dino Campana*, cit., pp. 20-74, soprattutto pp. 23-25.

⁴⁵ Sono ora nelle *Storie*, in *Taccuini e abbozzati*: cfr. OC, pp. 441-445.

fra Nietzsche e Campana: si tratta del frammento su *Le donne e la loro influenza sulla lontananza*, interpretato talvolta come un segno dell'antifemminismo di Campana (che, in realtà, lo riusa in modo più complesso).

Ma torniamo alla dimensione temporale. Ispirandosi all'idea dell'eterno ritorno nietzschiano, Campana sovrappone piani cronologici diversi, come è evidente dall'analisi della *Notte*. Molto spesso si tratta di momenti della giornata: l'alba e la notte sono quelli privilegiati, e hanno un valore simbolico più che referenziale. In *Pampa* si legge: «Sgravava la bilancia del tempo sembrava risollevarsi lentamente oscillando: — per un meraviglioso attimo immutabilmente nel tempo e nello spazio alternandosi i destini eterni [...]» (CO, p. 184). Rinunciando alle leggi della temporalità ordinaria («Sgravata la bilancia del tempo»), l'eterno ritorno si converte nell'amore per l'attimo («per un meraviglioso attimo»).

Bazzocchi, nel saggio già citato, ipotizza che dal rapporto fra eternità e attimo, elaborato sulla base della sospensione del tempo ordinario e dell'eterno ritorno mutuati da Nietzsche, derivi anche la tecnica di “scorcio” dei paesaggi e degli eventi. La realtà è vista come dalla prospettiva di un sogno, immersa in una luce indistinta (notturna), nella quale l'autore inserisce ricordi e simboli interiori. Il frammento di Nietzsche che supporta questa visione del tempo (e dell'arte) è il 299 della *Gaia scienza*:

Allontanarsi dalle cose fino a non vederne gran parte, e molto dover aggiungere, *per poter ancora vederle*; oppure collocarle in modo che molte parti ne rimangano nascoste e permettano soltanto di vederle di scorcio, guardarle attraverso vetri colorati o nelle luci del tramonto, dare ad esse una superficie e un'epidermide che non è più del tutto trasparente, sono tutti apprendimenti che dobbiamo accettare dagli artisti, e per il resto esser più saggi di loro.⁴⁶

Se l'aforisma 60 costituisce una fonte certa di Campana, dimostrabile filologicamente⁴⁷, non si può dire lo stesso per il 299. Tuttavia è un'ipotesi plausibile, soprattutto considerando un'altra testimonianza, quella di Carlo Pariani. Quando riporta l'origine di *Arabesco Olimpia*, attribuisce a Campana questa frase: «Cercavo armonizzare dei colori, delle forme. Nel paesaggio italiano collocavo dei ricordi».⁴⁸

3.5. CONTRO IL ROMANZO

3.5.1. Una polemica

La poesia in prosa in Italia diventa un genere letterario ed inizia a essere usata con consapevolezza delle sue potenzialità estetiche in un momento, l'inizio del Novecento, in cui la narrazione romanzesca è molto debole. Come si accennava nell'introduzione a questo capitolo, Debenedetti ritiene che l'evoluzione tardiva in Italia di un romanzo moderno, all'altezza dei contemporanei esempi europei di Proust, Joyce, Mann, Kafka (ovvero, come si dirà in seguito, un romanzo modernista), sia stata causata dalla scrittura di *koiné* che si diffonde grazie alla «Voce».

[...] se un romanzo doveva nascere da quella generazione di scrittori e da quelle che immediatamente le seguirono, era necessario veramente di reinventare il romanzo in Italia o, quanto meno, di riscoprire il genere romanzo, riconoscendogli al tempo stesso la possibilità di essere buona letteratura, alta letteratura in base ai canoni allora ritenuti indispensabili affinché la letteratura fosse

⁴⁶ Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., p. 167.

⁴⁷ Cfr. ancora *Ivi*, pp. 20-23; ma anche Bonifazi, *Campana e Nietzsche*, cit., p. 31-33.

⁴⁸ Pariani, *Vita non romanzata di Dino Campana*, cit., p. 56.

davvero buona letteratura. Perché fu necessaria questa operazione? Proprio perché il gruppo della *Voce* e poi quello della *Ronda*, di fronte al genere romanzo, come allora era praticato in Italia, si mostrarono per lo più indifferenti, agnostici, quando non addirittura ostili.⁴⁹

Gli obiettivi polemici di Debenedetti sono, in particolare, Giuseppe De Robertis, Renato Serra, Ardengo Soffici, Giovanni Boine, Scipio Slataper. A proposito di Boine, parla di «arte scontenta», riferendosi soprattutto ai proclami di *Un ignoto*.

Riprendiamo lo scritto di Boine, e consideriamone alcuni passaggi che riguardano più esplicitamente il romanzo:

Dico che ad esempio un romanzo è, gonfialo finché vuoi, un racconto, ed un racconto è un idillio; e dico che il romanzo ci costringe a rappresentare e a vedere il nostro mondo a idilli. È questo, appunto, che mi ripugna: il veder pezzo per pezzo, ad idilli il mondo, a quadratini, a disegni ordinati; il vederlo come un uomo colto e pieno né lo vede né lo sente.

Il mondo non è una successione ordinata di cose, di pensieri, di oggetti, di azioni con conclusioni finali; successione nello spazio e nel tempo sulla rotaia di un sillogismo più o meno logico, più o meno scimmia della logica-vita; successione di sillogismi-soriti azionati di cose e colori. Il mio mondo è il Mondo, con cento milioni di azioni e di cose simultaneamente presenti, con cento miliardi di variissime [sic] vite armonicamente viventi e presenti.⁵⁰

Dopo l'analisi dell'opera di Boine condotta in questo capitolo, si possono comprendere meglio i principi di estetica che motivano i ragionamenti di *Un ignoto*. Boine non è solo agnostico, ma in effetti ostile al romanzo, innanzitutto poiché gli appare come una struttura fissa, che scompone la realtà in pezzi stilizzati. Questa accusa oggi può sembrare quasi ridicola, come già appariva a Debenedetti negli anni Sessanta, quando scrive che il romanzo – ben lontano dall'essere un'arte stilizzante – riesce meglio di altri generi a imitare la realtà poiché non solo «deve accettare, subire la compresenza, la simultaneità di vari livelli stilistici e di linguaggio», ma presuppone anche l'obbligo «di dare i fatti, di rendere in prosa quella che si chiama la prosa della vita».⁵¹

3.5.2. Contro la trama

È più facile comprendere Boine se si considera, come lo stesso Debenedetti fa nelle pagine successive del saggio, che aveva in mente il romanzo naturalista dell'Ottocento italiano e francese. Il romanzo naturalista è accusato di schematizzare la realtà, riconducendola a una macchina sociale. Inoltre Boine contesta il dispositivo della trama:

E pare meritare sforzo di creazione il trarre da tutto ciò, il costruire [sic] con tutto ciò, che è vivo al modo amorfo delle cose impalpabili, vivo come sentimento e pensiero, trarne un uomo che sulla scena si muova. Ed io dico che questa è artificialità e mi ripugna. Dico che la vita non mi si presenta dentro sotto forma di persone e di racconto intrecciato di persone in azione, come breve azionato gioco di diverse persone simboli vivi, gioco alterno e concluso come di simboliche note in una musicale combinazione innanzi a me definita.⁵²

La trama è considerata una sovrastruttura imposta alla vita, «sotto forma di persone e di racconto intrecciato di persone in azione»: ciò si comprende bene se si pensa che l'unica realtà che per Boine conta, come si è visto, è quella interiore. Le cose esistono nel

⁴⁹ Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 18-19.

⁵⁰ Boine, *Il peccato e le altre opere*, cit., p. 473.

⁵¹ Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 25.

⁵² *Ivi*, p. 477.

momento in cui le si percepisce, dunque possono essere rappresentate solo intrecciate ai pensieri. Rappresentare la realtà attraverso azioni, personaggi e trame vorrebbe dire celare il proprio *élan vital*. «La complessità libera e nuova dello spirito nuovo dovrà dunque crearsi la libertà delle forme», conclude Boine.

L'ultima accusa rivolta al romanzo è quella di essere adatto solo a raccontare l'amore; e l'amore è un argomento inferiore, nella gerarchia estetica condivisa a inizio Novecento dai letterati italiani:

La brevità dell'orizzonte poetico ha creata la soffocata brevità delle forme dell'arte. Orizzonte da idillio; stucchevole mondo di amori e di donne con un po' di solletico artistico. Volta e rivolta siamo li: problemi di estetica problemi di vita, problemi vari d'idee non hanno in arte espressione che intrugliati d'amore. Amore quieto, amore languido, amore esasperato ed eroico: storie di amori di donne e di uomini, cominciati, intrecciati, finiti, così e così combinati e conclusi. Psicologia di un uomo in amore, psicologia di una donna in amore; amore amaro, amore trionfante, amore tragico, amore osceno veristicamente descritto, garbugli di amore per tutto. Brevità di orizzonte. Il vecchio romanzo di cavalleria ha segnato degli atavici solchi nelle carnali radici della nostra facoltà creatrice. Qualcosa come una interiore costrizione meccanica obbliga oggi un uomo che voglia esprimersi e dire, allo schema del romanzo antico di millenni, (romanzo come nell'opera vecchia col duetto e il coretto, con che so io, la parte obbligata); allo schema della narrazione ordinata in terza persona.⁵³

I romanzi d'amore sono considerati da Boine adatti solo al pubblico femminile⁵⁴ e alle scrittrici: quest'idea ricorre anche in molte delle sue recensioni.⁵⁵

3.5.3. Il romanzo come genere femminile

Analogamente, in uno dei *Trucioli*, Sbarbaro scrive: «potessi almeno piangere come la zitella sul romanzo sentimentale!» (*COS*, p. 274). Il luogo comune che vuole il romanzo un genere minore, dunque adatto alle donne, durerà ancora a lungo in Italia. In questi anni, inoltre, è molto di moda la lettura di *Sesso e carattere*. L'opera di Weininger alimenta l'idea che la letteratura autentica sia quella maschile, tanto che il suo opposto, ovvero quella scritta da donne, diventa sinonimo di opera inferiore. «Letteratura femminile» è un insulto che può essere indirizzato anche agli uomini.⁵⁶ Se ne serve in questo modo Campana, riferendosi sarcasticamente a Claudel:

Il sapore dolciastro della letteratura femminile? Ma oggi è assai peggio: la femminilità idealista di se stessa, la democrazia evangelica morfinomane ecc., come i poeti dell'alta società. Claudel vi disprezzo. (Potete chiedere il mio indirizzo al giornale) (*OC*, p. 441).

E Papini:

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ «Un altro *topos* della sociologia letteraria lega lo sviluppo del romanzo alla presenza di un pubblico femminile. Come si sa, a lungo il romanzo è stato associato alle donne. Nei dibattiti letterari d'Ancien Régime l'abbinamento è così diffuso da diventare proverbiale. Alla base c'è un dato di realtà: una parte considerevole dei testi che sono finiti nel genere del romanzo [...] è stata scritta, realmente o nominalmente, per le lettrici. Anche in questo caso, ciò che conta è l'analogia di posizione nello spazio sociale: il pubblico femminile ignorava o tendeva a ignorare la tradizione letteraria e viveva relegato nell'ambito esistenziale che il nuovo genere esplorava: la vita privata». cfr. Guido MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 177.

⁵⁵ Cfr. ad esempio la recensione a Liana (Emilia Ascoli), *Favole moderne*, Torino, Lattes, 1914: «Questa signorina volendo scrivere assolutamente, poteva come tante altre far sonetti e tessere romanzi», *BOI*, p. 172.

⁵⁶ Cfr. al riguardo Anna NOZZOLI, *La «Voce» e le donne*, in *Voci d'un secolo. Da D'Annunzio a Cristina Campo*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 97-116.

Chi s'accosta alla letteratura italiana al giorno d'oggi [...] dovrà credere che tutti i maschi sono morti e che è dato di scrivere solamente al femminile.

Non si pensi a sottane e a calzonni e a differenze anatomiche: sono weinegeriano.⁵⁷

Accuse simili a quelle di Boine si trovano, negli stessi anni, nell'opera di Soffici:

Il romanzo, la novella, il dramma sono forme d'arte ibride, transitorie destinate a sparire per lasciar libero il campo al puro lirismo. — E all'autobiografia.⁵⁸

Se ne avessi il tempo vorrei dimostrare la necessità del prossimo fallimento del romanzo, della novella e del teatro. Fissiamo qualche appunto. — Sono generi ibridi: storia, psicologia e lirica, eppure né l'una cosa né l'altra. — Fatti diversi rimpolpettati di poesia, la quale per essere subordinata alle esigenze dell'intrigo è necessariamente di qualità impura. — Elementi transitori inerenti alla composizione: descrizioni d'ambienti e di momenti storici non nella loro realtà caratteristica lirica, ma come scenari e sfondi di una azione immaginaria e priva di unità perché riassunto di osservazioni fatte a distanza nel tempo e nello spazio. — Aneddottismo, e falsità sostanziale, di ogni trama di racconto, di dramma. — Frammenti di sensazioni dirette tenuti insieme da un contenuto di zavorra. — Tesi e rettorica obbligatorie. — Letteratura amena, fatta per passare il tempo.

Libri dell'avvenire: Raccolte di pure effusioni liriche, autobiografie, epistolari e volumi di osservazioni psicologiche.⁵⁹

In altri passi del *Giornale di bordo* Soffici difende il frammentismo, la scrittura musicale e coloristica, «il lampo fugace, la quisquilia», lo scorcio: come è evidente, ci sono svariati punti in comune con l'estetica degli autori considerati in questo capitolo. Tuttavia la scrittura di Soffici rimane più in superficie (coerentemente, dunque, con i principî di poetica da lui proclamati), e le sue descrizioni sono più bozzettistiche: non vi si ritrovano mai il tormento interiore e lo straniamento moderno dei *Trucioli*, dei *Canti Orfici*, di *Ragazzo*, del *Mio Carso* o della *Crisi degli olivi in Liguria*.

La sua polemica contro il romanzo, invece, è motivata dalle stesse ragioni degli altri vociani e degli autori di questo capitolo.

3.5.4. L'autobiografia

Le riflessioni di poetica nelle quali gli autori definiscono il proprio stile, e in qualche modo tentano di legittimarlo, avvengono parallelamente alla loro polemica non solo verso la scrittura in versi tradizionale (che è tipica anche dei versoliberisti e dei futuristi), ma anche verso la tradizione del romanzo. Debenedetti ha ragione, dunque? Non esattamente: ha ragione nel constatare l'agnosticismo o l'ostilità della generazione di Boine, Serra e Soffici al romanzo; non ne riconosce le ragioni più generali.

In un saggio più recente, Arrigo Stara mette in relazione la critica al romanzo dei letterati italiani degli anni Dieci con una crisi del «patto romanzesco» che ha le sue radici profonde nella perdita della capacità di trasmettere l'esperienza di cui parla già Benjamin⁶⁰ nel saggio su Ljeskov:

L'impossibilità di inventare storie diventa il carattere distintivo del romanzo moderno, che lo allontana dalle sue origini e da quei generi, fiaba, leggenda o novella, tradizionalmente ad esso vicini nel fare ricorso alle fonti del fantastico e dell'immaginario. Il romanziere non può più disporre di uno

⁵⁷ Giovanni PAPINI, *Miele e pietre*, in «La Voce», 11 agosto 1910.

⁵⁸ Soffici, *Giornale di Bordo*, cit., p. 25.

⁵⁹ *Ivi*, p. 169.

⁶⁰ Walter BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, a cura di Renato SOLMI e con un saggio di Fabrizio DESIDERI, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-274.

«scrivibile» contemporaneo, come di un territorio esteso e ricco cui poter attingere liberamente per modellare le proprie storie; è scissa quella speciale internità che lo legava alla «comunità degli ascoltatori», sul cui fondamento trovava forza per rinnovarsi il «pacte romanesque». [...]

Prima ancora che essere una scelta, questa riduzione ha l'aspetto di una necessità inconscia, per la quale il perseguimento di un'attività marginale e quasi sottratta ad ogni esplicito consenso, non può che riferirsi ai dati di quell'esperienza privata da cui essa trae origine. Il romanziere «solitario, silenzioso» di cui parla Benjamin, è l'immagine deformata del narratore divenuto ormai estraneo alla comunità in cui vive, che non ha più, alle sue spalle, un retroterra di conoscenze condiviso e comunicabile, ma solo l'irriducibilità della sua storia personale. Si intendono allora la «paura del narratore» e la «fuga del racconto» rinvenute da Debenedetti nell'atteggiarsi esperienziale vociano che presiede all'attività narrativa. Prima ancora che riscontri oggettivi di un'incapacità, sono fenomeni iscritti nella percezione di un mutamento che ha voltato le spalle ad ogni traducibilità immediata di esperienze personali in forme concrete e disponibili.⁶¹

La tendenza all'autobiografia nelle opere di questi anni, dunque, è una conseguenza della perdita di credibilità della figura del romanziere e dell'esautoramento della autorità romanzesca. Il racconto personale sembra allora adatto a costituire la base di una nuova forma letteraria, innanzitutto in quanto più autentico rispetto al romanzo: il periodo fra Ottocento e Novecento, la *Jahrhundertwende* italiana, è quello in cui cambiano i modi di condividere e rappresentare esperienze. Gli scrittori di poesia in prosa arrivano a una maturazione intellettuale nel primo decennio del Novecento: la scoperta dell'interiorità, soprattutto attraverso le opere di Bergson, James e Nietzsche (ma, in modi diversi, Weininger, Segantini, e in seguito Freud), mette in primo piano la dicibilità dell'io e del suo mondo interiore.

Anche autori che non si schierano esplicitamente contro il romanzo, allora, contribuiscono alla sua crisi attraverso l'elogio dell'autobiografia e del diario, che considerano più adatti alla rappresentazione della propria anima o del proprio rapporto con la realtà. Così in una lettera di Slataper a Soffici:

[...] l'arte ha una universalità differente dalla filosofia ma non minore. Ed è l'universale nell'individuale. [...] Conseguenza di questa premessa è la valutazione lirica, nostra della vita. È la fede nell'attimo, perché in ogni attimo c'è l'eternità. Senza questa persuasione nessuno di noi potrebbe amare la quotidianità come noi l'amiamo. Noi faremo qualche cosa: e siccome ogni periodo concretizza in uno speciale, predominante genere d'arte la sua visione interiore, il nostro genere sarà probabilmente il diario.⁶²

Quindi Jahier:

Ripercorrere la mia propria vita in una forma che non avevo stabilito affatto *a priori* [...], ma ripercorrerla [...] a tappe di intensità, facendoci giocare tutti gli elementi – la povertà della famiglia, la morte tragica del padre, il paese eccezionale, il paese riformato, nel cuore della montagna – facendoli giocare in modo da comporre un insieme che fosse come un poema, qualche cosa come un poema. E quindi mi veniva naturale di non fare distinzione tra quello che scrivevo così intensamente per scorcio, in una prosa che era già prosa lirica, che era già una poesia insomma, e quello che mi veniva invece sotto forma di versi, che a volte sboccava nel verso naturalmente. Quello parve a me, quando raccolti *Ragazzini*, in fondo una gran novità e dubitavo che potesse essere compresa⁶³.

⁶¹ Arrigo STARA, *Autobiografia e romanzo*, «Rassegna della letteratura italiana», 89, 1, 1985, pp. 128-141: pp. 133-134.

⁶² Slataper, *Epistolario*, a cura di Stuparich, cit., pp. 268-269.

⁶³ *Ricordo di Piero Jahier*, tre trasmissioni radiofoniche a cura di Franco Antonicelli, messe in onda dalla RAI nel febbraio-marzo 1967 (ma le interviste risalgono agli anni 1954-56), cit. in P. Briganti, *Piero Jahier*, cit., p. 2.

Il secondo motivo che spiega la fortuna delle forme autobiografiche in questo primo scorcio di secolo è che, come spiega Stara, «l'autobiografia in prosa è una forma ancora scarsamente utilizzata e quindi non tradizionale nelle lettere italiane». ⁶⁴ Per questo motivo si presta più facilmente alla sperimentazione formale che i poeti nati negli anni Ottanta, desiderosi di contrapporsi alla tradizione, avvertono come necessaria. E non stupisce, si può aggiungere, che il genere del racconto venga ibridato proprio con quello che intanto era diventato deputato alla confessione autobiografica, ossia la poesia lirica.

3.6. FRAMMENTISMO, POESIA IN PROSA, MODERNISMO. UN'IPOTESI STORIOGRAFICA.

3.6.1. *Il frammentismo nella storiografia letteraria italiana*

Le scelte estetiche di Campana, Boine, Sbarbaro, Jahier e Slataper sono al centro di dibattiti filosofici e morali, da un lato, e di una accesa riflessione sui generi letterari, dall'altro, che si svolge soprattutto su alcune riviste. Tuttavia non si crea mai una poetica comune fra questi autori, né una dimensione di gruppo: c'è troppa distanza fra Campana e Jahier, per fare un esempio, o tra Boine e Sbarbaro (per quanto si stimassero e per quanto vi siano reciproche influenze e somiglianze a livello lessicale). Le scelte compiute dai poeti – quelle formali, ma soprattutto quelle che riguardano la struttura narrativa, lirica o riflessiva, nonché l'atteggiamento del soggetto dei testi – sono molto eterogenee.

Ciononostante, gli autori considerati in questo capitolo, insieme ad altri, sono stati spesso raggruppati sotto l'etichetta di "vociani", la quale si basa su un dato di fatto, ovvero la partecipazione a una rivista. Una definizione più controversa è quella che li classifica come aderenti alla poetica del frammentismo, sulla quale è opportuno soffermarsi brevemente.

Il frammentismo è una categoria largamente impiegata nella storiografia italiana per descrivere la tendenza alla scrittura breve, sia in prosa sia in versi (ma soprattutto in prosa) che caratterizza il periodo compreso fra l'ultimo decennio dell'Ottocento e i primi venti anni del Novecento. Si parla di frammentismo per la poesia (Ungaretti, Binazzi, Onofri, ma anche D'Annunzio), per la narrativa (Tozzi, Capuana) e per la critica letteraria (De Robertis, Cecchi, Longhi). Il momento di acme del fenomeno letterario frammentista viene considerato quello fra gli anni Dieci e gli anni Venti, e le sedi principali «La Voce» e «La Riviera ligure». ⁶⁵ Ora, la categoria di frammentismo in realtà presenta molti limiti, che sono evidenti nelle trattazioni migliori che se ne servono, ad esempio i due libri di Lorenzo Valli citati nel capitolo precedente, e un articolo di Oreste Macrì che ha come spunto proprio uno dei saggi di Valli. Secondo Macrì l'articolazione diacronica su un periodo vasto, i «versamenti in altri generi per stato di crisi costante» e le differenze qualitative nei risultati ottenuti dai diversi autori (nonché nei loro motivi di ispirazione ed essenza poetica) rendono il frammentismo non una «poetica organica (generazionale, metapersonale)», bensì

⁶⁴ Stara, *Autobiografia e romanzo*, cit., p. 134.

⁶⁵ Cfr. al riguardo Pieter DE MEIJER, *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. II. La prosa*, a cura di Alberto ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1984; Arnaldo BOCELLI, *Il frammentismo*, in *Novecento. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1979, pp. 1241-1247; Oreste MACRÌ, *Poetica del frammentismo e genere del frammento*, «L'Albero», fasc. XXXIV, n- 67, giugno 1982, pp. 125-129; Donato VALLI, *Vita e morte del frammento in Italia*, cit., e *Dal frammento alla prosa d'arte con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, cit..

un genere letterario, «impersonale e adimensionale nel tempo e nello spazio».⁶⁶ In risposta a Macrì, e per giustificare il proprio lavoro, Valli scrive che:

Quello che mi colpiva era la compattezza di un'area culturale e letteraria, la quale a un certo punto della nostra storia, mostrava più che in altre epoche, più che in altri frangenti, caratteristiche precise, suscettibili di essere assunte a ipotesi di lavoro. Capivo bene tuttavia che l'unico punto d'incontro comune tra i letterati confluenti in quell'aria era la convergenza formale [...]. La prima distinzione che si profilava e che permetteva una netta caratterizzazione era quella tra prosa e poesia: il frammento riguardava il primo termine, la prosa; e ciò consentiva un primo sottile discrimine tra quello che viene indicato confusamente come «frammentismo» vociano e il frammento vero e proprio. Il frammentismo vociano è, sì, una poetica, cioè una teoria interna a un certo modo di fare letteratura e, come tale, coinvolgente precisi scrittori e determinate loro espressioni; ma non necessariamente tutti i poeti e prosatori vociani, soprattutto della prima «Voce» prezzoliniana, sono autori di frammenti. [...]

Non c'era, insomma, una regola comune e ognuno per suo conto piegava il genere alla propria natura. Sicché questa pseudocategoria che io credevo di aver fissato si slabbrava, si rompeva ad ogni istante e d'ogni parte [...]. Eppure come negare che in quel particolare crocevia della storia, segnato da eventi terribili e angosciosi, i letterati puri s'erano incontrati con i moralisti, i prosatori con i poeti, gli anarchici con i dogmatici, i lucidi, come dice Macrì, con i disperati? E che il punto comune d'incontro era il segno sensibile di quella crisi storica, culturale, letteraria, esistenziale, quella risulta di singhiozzo nobilitato, di squarcio di vita, di transizione coatta, simbolizzata nel frammento?⁶⁷

Il limite di questa interpretazione è che considera l'insieme eterogeneo delle scritture comparse sulla «Voce» un gruppo dotato di una poetica. L'occasione originaria dell'equivoco è creata da Prezzolini, il quale, riprendendo per l'ultima volta la direzione della rivista nel 1912, scrive:

Perciò «La Voce» aprirà le sue colonne, fin da questo numero, come finora non aveva fatto, alla creazione artistica dei suoi collaboratori. Essa pubblicherà non soltanto novelle, racconti, versi, non soltanto disegni e riproduzioni di quadri o di sculture, ma ogni forma di lirica, dal diario al frammento, dallo schizzo alla impressione. Purché ci sia vita.⁶⁸

Un frammento è qualsiasi testo breve, dunque, che sia «lirica» (come sinonimo di autoespressione) e nel quale ci sia «vita».

Nei libri di Valli lo spazio più ampio è quello dedicato a Onofri e agli autori vicini alla rivista «Lirica»; ma la loro estetica è molto diversa da quella di Boine, Slataper, Jahier ecc. Il «punto comune d'incontro» nominato da Valli è senz'altro di tipo culturale, ma non implica una poetica comune: il rischio di una ricostruzione di questo tipo è di appiattare le differenze interne fra gli autori. Una interpretazione simile ricorre anche in un saggio di Arnaldo Bocelli. Secondo Bocelli il frammentismo si sviluppa come genere del «gusto della parola»,⁶⁹ e per questo rifiuta le contaminazioni costituite dal dialogo, dalla definizione dei personaggi, dalla riflessione. L'analisi condotta fino a questo punto dovrebbe essere sufficiente a smentire anche questa interpretazione.

⁶⁶ Macrì, *Poetica del frammentismo e genere del frammento*, cit.

⁶⁷ Donato VALLI, *Chiarimenti sul genere del Frammento*, «L'Albero», fasc. XXXIV, n- 67, giugno 1982, pp. 130-132.

⁶⁸ Giuseppe PREZZOLINI, *Come faremo la voce*, [1912¹] in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, a cura di Angelo Romanò, cit., p. 491.

⁶⁹ Bocelli, *Il frammentismo*, cit., p. 1245.

3.6.2. Ritratto dell'uomo nella città moderna

All'inizio del Ventesimo secolo la poesia in prosa passa da una condizione di eccezionalità, nella quale spesso è il risultato dell'imitazione di un modello straniero (soprattutto francese), a quella di una risorsa e possibilità estetica nuova.

Ciò non accade per caso, bensì per la coincidenza di altri fenomeni: la crisi della metrica tradizionale e del suo repertorio lessicale, che dà avvio alla sperimentazione del verso libero; l'idea della modernità come «terremoto psichico», nella quale «non c'è più un soggetto unitario che possa, da una prospettiva superiore, abbracciare, selezionare e unificare il molteplice; non c'è più un soggetto linguistico che possa presumere di afferrare il mondo nell'unità della frase».⁷⁰

Parallelamente, si verifica la trasformazione del romanzo in racconto della vita privata, nel quale la componente autobiografica e il resoconto dell'interiorità diventano sempre più peculiari. Si consideri quanto scrive Svevo:

Qui ho letto il "Peccato" di Boine. M'ha interessato enormemente. Ecco un toscano che sa sfruttare la propria lingua. E la sua introspezione precorre quella del Joyce. È altra cosa ma talvolta ne eguaglia la potenza lirica. Il piccolo caso di coscienza è un po' medievale e trasportato nel mondo moderno diventa provinciale. Ma anche qui s'allarga ad avvenimento d'importanza umana. Adesso a Parigi vedrò Prezzolini e voglio sentire se Boine è tuttavia vivo e attivo.⁷¹

La citazione appena riportata è tratta da una lettera di Svevo a Montale del 1926: Boine è già morto da nove anni. Che Svevo non ne sia a conoscenza non stupisce, dal momento che fra lui e la cultura italiana ufficiale permarranno a lungo rapporti di indifferenza reciproca. Il parallelo fra Svevo, Boine e Joyce è stato sostenuto da alcuni critici (come si è visto, in particolare Vigorelli, Magris, Ungarelli) per riscattare Boine dall'etichetta di scrittore minore e mostrarne gli elementi innovativi. Di fatto, l'opera di Boine rimane diversa rispetto a quella degli altri due autori: innanzitutto per la radicata sfiducia nel romanzo, che ne rende le sperimentazioni narrative meno consapevoli; inoltre per lo stato di abbozzo in cui si trovano molti dei suoi scritti a causa della morte precoce, che ha impedito un'evoluzione della riflessione sui generi letterari. Ciò che conta è che Svevo vede nel libro di Boine un elemento di modernità.

Ricapitolando, malgrado le differenze interne fra questi autori, gli elementi di modernità che ne caratterizzano la scrittura sono di due tipi: il primo è la riflessione sui generi letterari che li porta a fondere caratteristiche della lirica, della narrativa e della saggistica all'interno delle proprie opere; il secondo è la sperimentazione sul piano visuale.

Diversi studiosi hanno mostrato come l'estetica di discontinuità nel *poème en prose*, ad esempio nell'opera di Bertrand e Rimbaud, ma anche di Mallarmé e, in seguito, di Max Jacob, vada di pari passo con una spazializzazione del testo letterario, che è intimamente legata alla conoscenza delle arti visive.⁷² La visività può manifestarsi con la sintassi, i verbi di percezione e l'aggettivazione, ma senza sconvolgere la forma del testo: vengono rappresentati paesaggi (soprattutto urbani) oppure viene messo in primo piano un personaggio; in entrambi i casi si tratta di una scrittura iconica, che cerca di creare un'impressione visiva non con il bozzetto impressionistico (come accade, invece, nell'opera di Soffici e Papini), bensì con rappresentazioni crude o immaginifiche nella

⁷⁰ Cfr. Claudio MAGRIS, *Grande stile e totalità*, in *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 2014. pp. 6-7.

⁷¹ Italo SVEVO, in *Carteggio. Italo Svevo/ Eugenio Montale*, con gli scritti di MONTALE su Svevo, a cura di Giorgio ZAMPA, Milano, Mondadori, 1976, p. 24.

⁷² David SCOTT, *La structure spatiale du poème en prose*, cit., pp. 295-308.

caratterizzazione del paesaggio (Boine, Slataper) e attraverso un realismo vicino alla deformazione della figura umana (Sbarbaro, Campana).

Una seconda possibilità riguarda l'aspetto formale e la struttura complessiva dell'opera, nonché il rapporto fra il macrotesto (libro) e le sue parti (i singoli componimenti): in questo caso le unità formali vengono fatte coincidere con unità visuali. È quanto accadrà nel secondo Novecento (si pensi ad Amelia Rosselli, a Emilio Villa), ma in parte già in questo decennio con i *Canti Orfici*, i *Trucioli*, alcune delle poesie in prosa di Jahier. Il campo visuale viene diviso in sezioni, lo spazio è delimitato in un modo da produrre un effetto estetico peculiare: vi contribuiscono le ripetizioni, le rime, il ritmo dei versi lunghi dei quali si è già parlato, nonché l'intersezione fra poesia e prosa. La spazializzazione viene ottenuta sfruttando caratteristiche dell'una e dell'altra. Da un lato, abbiamo a che fare con blocchi testuali non interrotti dall'andare a capo obbedendo a leggi esterne, come accade invece nella poesia in versi; dall'altro, il flusso sintattico viene interrotto artificialmente proprio inserendo alcuni a capo (mentali, vicini alla sintassi del verso libero), come si nota in molti *Trucioli*, ma anche nei frammenti di Boine e di Jahier. Inoltre il flusso narrativo e i legami logici naturali della narrazione vengono disturbati da fenomeni più comuni nel discorso poetico: ad esempio l'inserimento del trattino fra due frasi o alla fine di un periodo, oppure le ellissi, l'abuso della paratassi, le giustapposizioni (nel caso di Jahier, le conseguenze formali derivanti dall'imitazione del versetto biblico).

Nell'opera di Boine la suggestione non è solo di tipo iconico, bensì riguarda la musica. Riprendendo le considerazioni di Bertone sulla ricerca prosodica, il ritmo della scrittura di Boine si intensifica parallelamente all'angoscia interiore. Coletti parla di una scrittura «nevrastenica» e di «un atteggiamento aggressivo di Boine di fronte alla parola»,⁷³ che è il corrispettivo di una ricerca esistenziale. Di sinestesie cromatiche e musicali, come abbiamo visto, si è parlato anche per Campana. All'inizio del Novecento sono molti gli scrittori che sperimentano ispirandosi al contrappunto e alle altre esperienze musicali che giocano sulla simultaneità (ad esempio Apollinaire in *Zone*); analogamente, alcuni poeti italiani sperimentano sia la dimensione della simultaneità visiva (Campana), sia quella del contrappunto musicale (Boine). Ora, ciò avviene negli anni del verso libero e del futurismo, dunque contemporaneamente a una analoga sperimentazione in versi (si pensi anche a quella di Ungaretti); tuttavia diventa sempre più chiaro che il panorama della sperimentazione primonovecentesca perderebbe una parte importante, senza tenere conto di quella avvenuta in prosa. Ciò che separa Campana, Boine, Jahier, Slataper e Sbarbaro dall'avanguardia è che non rinunciano all'immagine, alla rappresentazione umana.⁷⁴ Per questo motivo, come si è visto, nell'analisi delle loro opere un riferimento costante è quello al cinema.

Rimane aperta la questione di quando gli autori italiani si siano rivolti alla prosa, e di quali siano le costanti di questa forma letteraria. Nella prossima sezione descriverò un altro periodo in cui la poesia in prosa assume una posizione egemonica nel campo letterario,

⁷³ Coletti, *La lingua "maschia" di Giovanni Boine*, cit., p. 308.

⁷⁴ «Nevertheless, the example of Imagism persisted as a resource and legacy of Modernism in the form of the small-scale and self-sufficient artifact that offered itself without commentary. A minimal gesture seemed maximally resonant. [...] the idea of the Image [...] encouraged verbal discipline and cast suspicion on what Pound condemned as the lax speech of "perdamnable rhetoric" and the rhapsody of "emotional slither". More significantly, it confirmed the strength of epiphanic Modernism: confidence in the revelatory power of a self-contained experience, in instantaneous recognition. The Impression, the Symbol, the Image, the Vortex, the Moment, the Luminous Detail, and the Epiphany differed in many respects, but they converged in the power they granted to the "intellectual and emotional complex in an instant of time»: Cfr. Michael LEVENSON, *Modernism*, Yale University Press, 2011, p. 142.

quello che va dal 2001 al 2015. Il confronto fra le analisi di questi due momenti permetterà di giungere a delle conclusioni al riguardo.

PARTE II

CAPITOLO 4

GLI ANNI SETTANTA.

L'ARCHETIPO DI GIAMPIERO NERI

4.1 UNA NUOVA ERA?

4.1.1. Gli anni Settanta e gli esordi di Neri

A partire dagli anni Settanta, inizia una nuova fase per la poesia in prosa. Dopo sei decenni, questa forma letteraria torna ad essere non solo un esempio teorico o un reperto del passato, ma anche una possibilità concreta per alcuni autori. Giampiero Neri, Cosimo Ortosta, Cesare Greppi, Tiziano Rossi e Carlo Bordini rinnovano le potenzialità estetiche dei testi poetici in prosa, e contribuiscono a dilatare lo spazio del dicibile attraverso la poesia nel campo letterario.

In questo capitolo verrà considerato in dettaglio solo Neri, sia per ragioni di spazio e per mancanza di tempo, sia perché l'opera di Neri, più che quella degli altri, ha rappresentato un archetipo per la poesia in prosa italiana successiva. Si rinvia al futuro l'indagine su Ortosta, Greppi e Rossi, necessaria per completare il quadro storico sulla poesia in prosa contemporanea; mentre l'opera di Bordini rientra nel prossimo capitolo, dal momento che il suo primo importante, per successo editoriale e pubblico raggiunto, è la silloge *Costruttori di vulcani* (Sossella, 2010). Prima di cominciare con l'analisi dei testi, vanno precisati alcuni dettagli relativi al campo letterario nel quale Neri esordisce, ossia gli anni Settanta. Non è un caso, infatti, che la poesia in prosa rinasca proprio in questo periodo.

Giampiero Neri, pseudonimo di Giampietro Pontiggia (Erba, 1927), pubblica il suo primo libro nel 1976, quando ha già quarantanove anni: è *L'aspetto occidentale del vestito*, che esce per Guanda, nella collana «I Quaderni della Fenice», allora diretta da Giovanni Raboni. Raboni aveva già introdotto le poesie di Neri uscite sul primo numero dell'Almanacco dello Specchio (1972). Precedentemente, alcune poesie erano state pubblicate, per interesse di Giancarlo Majorino, sulla rivista «Il Corpo».

Negli anni successivi Neri pubblica *Liceo*, per Acquario-Guanda (1982); quindi *Dallo stesso luogo* (Coliseum, 1992). Queste tre raccolte, più l'inedita sezione *Altri viaggi*, vengono radunate nel 1998 e danno vita a *Teatro naturale*, pubblicato per Mondadori. Negli anni Zero escono *Erbario con figure* (LietoColle, 2000) e *Finale* (Dialogolibri, 2002), poi raccolte in *Armi e mestieri* (Mondadori, 2004). Sempre nel 2004 pubblica *La serie dei fatti. Quindici prose*, a cura di Victoria Surliuga (LietoColle). Nel 2007, infine, esce l'Oscar Mondadori intitolato *Poesie 1960-2005*, con introduzione di Maurizio Cucchi e biobibliografia a cura di Victoria Surliuga. Nel 2009 pubblica per Mondadori *Paesaggi inospiti*, nel 2012 *Il professor Fumagalli e altre figure*. L'ultimo libro è *Via provinciale* (Garzanti, 2017).

L'aspetto occidentale del vestito, a una prima lettura, non ha nulla in comune con i libri degli autori della stessa generazione di Neri. È molto diverso dall'opera di Porta, Sanguineti, Balestrini, senza per questo essere vicino all'altra modalità di sperimentazione di autori nati dopo gli anni Venti e prima degli anni Cinquanta, ossia quel «dimesso sublime, una miscela

di poesia e prosa che è all'origine di alcuni grandi libri di versi, e costituisce probabilmente l'ultima vera scoperta brevettata dal Novecento poetico italiano».¹ A queste due vie – neoavanguardia e tradizione – si ispira buona parte dei poeti nati nello stesso decennio di Neri. Oggi sappiamo che il panorama della poesia del Novecento è molto più frastagliato, e si compone anche di esperienze estranee a questa bipartizione, la quale, tuttavia, ha alimentato l'interpretazione della poesia italiana per molto tempo.

Neri, d'altronde, non presenta neanche alcuno degli aspetti che caratterizzano gli autori esordienti a partire dal *Pubblico della poesia*: né il recupero euforico della funzione del poeta² presente, in modi diversi, in Giuseppe Conte, Eros Alesi o Milo De Angelis; né la riattualizzazione disforica delle forme chiuse, comune a Valduga e Frasca (ma anche a Raboni e a Fortini). L'alterità rispetto alle caratteristiche con le quali si va definendo la generazione degli autori esordienti in quel decennio contribuisce a generare un cono d'ombra o di incomprendimento rispetto alla sua opera. Negli anni in cui De Angelis e Conte partecipano a Castelporziano, a Milano nasce «Niebo» e Magrelli diventa un punto di riferimento per le riviste romane, Neri lavora in banca e vive lontano da *reading*, festival e riviste di poetica.

Eppure, l'opera di Neri ha influenzato sia poeti sia autori di poesia in prosa (il più evidente dei quali, come mostreremo, è Alessandro Broggi): non a caso Cucchi lo definisce un «maestro in ombra»;³ inoltre Neri è l'unico italiano ammesso nella genealogia del gruppo di *Prosa in prosa*. Nell'introduzione a questa antologia si legge che:

Ecco, quanto Gleize battezza «prose en prose» – e insieme quanto in Italia, oggi, questa antologia cerca di esemplificare – rappresenta l'estrema propaggine di quella tradizione, ma anche la sua metamorfosi in alcunché di nuovo. [...]

«L'«A» del sonetto delle vocali è nera [qui Giovannetti si riferisce ancora a Gleize], l'alfabeto comincia cioè dalla negazione del colore [...]. E forse non è per un caso se uno dei pochi veri antecedenti italiani riconosciuti dai poeti qui antologizzati (Andrea Inglese in questo senso è stato esplicito) si sia ribattezzato con *quel* nome, da Pontiggia che era; e, soprattutto abbia inaugurato la sua carriera poetica con questi due paragrafi prosastici, fin troppo espliciti.⁴

¹ Gianluigi SIMONETTI, *Mito delle origini, nevrosi della fine. Sulla poesia italiana di questi anni*, «L'Ulisse», 11, *La poesia lirica del XXI secolo: tensioni, metamorfosi, ridefinizioni*, pp. 51-56: p. 53, ora disponibile anche su «Le parole e le cose», 31 agosto 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=5322>.

² Cfr. *Ibidem*.

³ Maurizio CUCCHI, «Panorama», 1 marzo 1987. Successivamente la definizione è ripresa da Andrea Cortellessa in una recensione a *Armi e mestieri*: cfr. Andrea CORTELLESA, *Giampiero Neri, il compasso della memoria*, «Alias», 8 maggio 2004, ora in *La fisica del senso: saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. 367-368.

⁴ Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo*, cit., p. 7. Nelle *Note di lettura* di Antonio Loreto, presenti alla fine del libro, si legge che «Lo schermo, in effetti, si caratterizza per la forma quadrangolare e per il colore (felicissimi i rilievi “al vero” di Giovannetti sulla linea Rimbaud-Neri-Gleize-Raos, e rovesciabili in funzione dell'abbondanza cromatica che i nostri sei offrono)». Cfr. Loreto, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, cit., p. 206.

4.2. LA POESIA IN PROSA DI NERI

4.2.1. *L'aspetto occidentale del vestito*

È vero, come sostengono Giovannetti, Inglese e Loreto, che Neri costituisce un'eccezione e una sorta di *unicum* negli anni Settanta: non solo perché usa la prosa⁵, ma anche per il tipo di personaggio poetico che incarna. Esordisce in volume a quasi cinquant'anni; da quando ne ha venti lavora in banca, e continuerà a farlo fino alla pensione. Nel campo poetico, dunque, è un *outsider*.⁶ Al tempo stesso, non si può dire che le vicende letterarie italiane gli siano sconosciute: come racconterà molti decenni dopo⁷, durante gli anni Sessanta assiste spesso alle discussioni fra Sanguineti, Porta e altri esponenti della Neoavanguardia a casa del fratello (e romanziere) Giovanni Pontiggia, che per un certo tempo ne fa parte.

Fin dalla sua prima apparizione di rilievo, sull'«Almanacco dello Specchio», i testi di Neri sono interpretati cercando di rinvenirvi influenze di altri autori. Emergono le affinità più disparate: Raboni nomina Rimbaud, Pound, Majorino,⁸ molti sottolineano la presenza «lombarda», a partire da un intervento di Anceschi sul «Verri».⁹ Altri nomi che compaiono sono quelli di Gozzano e Campana.¹⁰

Ritorniamo al primo volume dello Specchio e consideriamo il testo d'apertura:

intanto cerca di fare altre cose,
lascia un margine bianco sul tuo diario.
Viaggiatore notturno nella città, una lettera è spedita al tuo nome
una corrispondenza che credevi interrotta

⁵ Come abbiamo già detto, in quegli stessi anni anche Greppi e Ortesta scrivono poesia in prosa; Bordini scrive pagine nelle quali si alternano prosa autobiografica, versi e narrazione vera e propria; infine nel 1968 esce *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici* (Bari, De Donato) di Fortini: qui brevi e brevissime poesie si alternano ad aforismi.

⁶ Non a caso, nella recensione a *L'aspetto occidentale del vestito*, Giovanni Giudici scrive che «nonostante l'assenza di una carriera letteraria alle spalle» Neri «non dovrà assolutamente essere considerato un "outsider"», cfr. Giovanni GIUDICI, «Corriere della sera», 4 luglio 1976, cit. in Victoria SURLIUGA, *Nota bibliografica*, in *POE*, p. XIV. Nonostante la recensione di Giudici sia positiva, questa frase implicitamente conferma che Neri non presenta nessuna delle caratteristiche tradizionali del poeta italiano.

⁷ Cfr. Alessandro RIVALI, *Giampiero Neri. Un maestro in ombra*, con versi e prose inedite di Giampiero Neri, Milano, Jaca Book, 2013, soprattutto pp. 96-97; cfr. anche Claudia CROCCO, «Non è la poesia che ci interessa, ma l'arte». *Intervista a Giampiero Neri*, «Le parole e le cose», 6 luglio 2016 [l'intervista risale al 14 giugno 2016], <http://www.leparoleelecose.it/?p=23664>;

⁸ Cfr. Giovanni RABONI, *Introduzione a Giampiero Neri, L'aspetto occidentale del vestito e altre poesie*, in «Almanacco dello Specchio», 1, Milano, Mondadori, 1972, p. 273.

⁹ Cfr. Luciano ANCESCHI, «Il Verri», 32, 1970, pp. 3-5. Neri commenta spesso l'interpretazione lombarda delle sue poesie, ad esempio in un'intervista a Surluga: «In qualche modo mi sento di appartenere a quello che Romanò definisce "arcipelago lombardo". Una certa moralità di marca lombarda non mi sembra estranea. Moralità. moralismo o desiderio di raccontare in modo che possa servire ad altri, ma anche a me stesso. In questo senso mi sento lombardo, anche se non mi faccio certamente nessun mito della lombardità. Sono nato qui e accetto la mia origine. Apprezzo certe caratteristiche lombarde, particolarmente la sobrietà, ma sono ben consapevole delle tenebrose fonazioni di cui parla il Gadda. [...] L'appartenenza regionale la sento semplicemente per il fatto che riconosco come la lombardità comporti un certo atteggiamento moralistico appartenente al Manzoni e al Parini. C'è un desiderio di insegnare e una certa vocazione didascalica. Nello scrivere a proposito del mio lavoro, l'ho riconosciuta anche come mia». Cfr. Victoria SURLIUGA, *Uno sguardo sulla realtà. La poesia di Giampiero Neri*, Novi Ligure, Joker, 2005, p. 148.

¹⁰ Cfr. al riguardo Daniela MARCHESCHI, *La natura e la storia. Quattro scritti per Giampiero Neri*, Firenze, Le Lettere, 2002, soprattutto pp. 25-28; Surluga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit. (soprattutto il capitolo intitolato *Le fonti e lo stile*, pp. 45-86); Guido Mattia GALLERANI, *Giampiero Neri e la contaminazione della poesia*, «Poeti e poesia. Rivista internazionale», 20, agosto 2010, pp. 163-177.

ritorna con misteriosi legami,
considera la tua fedeltà al passato.
Da questo punto di vista
una comune esperienza si fa strada,
ci incamminiamo per Roma
straordinaria antichissima città quadrata.¹¹

Mentre il libro del 1976 inizia con una prosa, la selezione per l'«Almanacco» esordisce in versi. Nonostante si tratti di una poesia incipitaria, la prima parola ha l'iniziale minuscola; inoltre consiste in un avverbio di tempo, «intanto», che presuppone un prima, un tempo anteriore all'atto elocutivo con il quale avviene nella poesia. La seconda parola è altrettanto importante: «cerca», ovvero un verbo all'imperativo coniugato alla seconda persona singolare. Ma chi è il soggetto della frase, e a chi si rivolge il comando? Il resto del testo, costituito da pochi periodi riuniti in un'unica strofa compatta, aggiunge poche informazioni. La persona alla quale il soggetto si rivolge è definita «viaggiatore notturno nella città»; a lui è indirizzata una lettera, che riprende una corrispondenza appartenente al passato. L'ultimo periodo inizia con un complemento di luogo figurato: «da questo punto di vista». Apparentemente, ciò dovrebbe specificare il contesto in cui il parlante e il suo interlocutore si trovano, dando indicazioni anche sul senso della poesia; in realtà si tratta di una specificazione vuota, che usa un'espressione comune e grammaticalmente corretta, ma senza un referente comprensibile (se non, come vedremo, nella dimensione macrotestuale dell'intera opera di Neri). Negli ultimi versi i due attori della poesia, dei quali non conosciamo il nome e che sembrano essere separati nello spazio (come implicherebbe la corrispondenza), si incamminano insieme per Roma, «straordinaria antichissima città quadrata». Da questo verso si può rinvenire un primo segnale dell'influenza di Campana: nei *Canti Orfici* è molto comune l'aggettivazione accumulativa intorno a un sostantivo, che spesso è proprio «città» (Cfr. *Supra*, Cap. 2. 2.1).

4.2.2. *Viaggi*

La dimensione del viaggio, più in generale, e l'appellativo di «viaggiatore notturno» rimandano alla *Notte* e ai viaggi nelle città degli *Orfici*. Neri tornerà a parlare di Campana, oltre che all'interno di svariate interviste,¹² in due prose più recenti. La più interessante delle due è anche la più lunga: si tratta di un brano contenuto in *La serie dei fatti*, quindi riportato con alcune varianti nel penultimo libro, *Il professor Fumagalli e altre poesie*.

Il libro, un'edizione in ottavo, è del 1914, l'anno d'inizio della prima guerra mondiale. Con i ringraziamenti dell'autore al coraggioso e paziente stampatore, sig. Bruno Ravagli, e la famosa dedica scritta in tedesco a Guglielmo II imperatore dei Germani. La dedica è cancellata quasi completamente dall'esemplare, in cui si legge soltanto la parola "Tragödie". Il titolo nel frontespizio è su due righe sovrapposte, *Canti / Orfici*, come due versi.

¹¹ Nella sua prima apparizione in rivista, questo testo è preceduto dal titolo *Il nuovo dottor Livingstone*; nel libro, invece, la poesia è priva di titolo, ma *Il nuovo dottor Livingstone* è il titolo della sezione della quale fa parte, e della quale costituisce il testo incipitario: cfr. Giampiero NERI, *L'aspetto occidentale del vestito* e altre poesie, introduzione di Giovanni RABONI, in «Almanacco dello Specchio», 1, Milano, Mondadori, 1972, pp. 271-284, p. 275; Giampiero NERI, *L'aspetto occidentale del vestito*, Parma, Guanda, 1976, p. 19. D'ora in poi, per indicare le citazioni provenienti da questo libro, si userà l'abbreviazione *AOV*.

¹² Cfr. ad esempio Rivali, *Giampiero Neri. Un maestro in ombra*, cit., p. 69 e p. 108: «A darmi l'idea del poema in prosa è stato certamente Rimbaud, e poi successivamente Dino Campana, nelle brevi prose liriche, soprattutto *Arabesco- Olimpia*, che considero il suo risultato più alto».

Nelle prime pagine una dedica dell'autore e la firma, Dino Campana.

A chi l'avrà dedicato Campana questo libro, non si sa. Forse a un poeta, che l'avrà preso e subito riposto nella sua libreria, secondo il principio che i poeti si ignorano fra loro, quando non si odiano.

Sta di fatto che il libro appare come nuovo, i fogli non sono nemmeno ingialliti. Di questa edizione si conoscevano pochi esemplari, forse due o tre. Che sia il quarto riemerso dall'oblio in fortunate circostanze? È possibile e anche mio fratello che è lo straordinario donatore, concorda su questo punto.

Non mi resterebbe che chiedermi come mai abbia voluto farmi un simile regalo, lui che è noto soltanto come scrittore.

Ma questo interessa appena noi due.¹³

Segnalare questa vicinanza è importante, perché la poesia in prosa non è stata soltanto un fenomeno episodico nella letteratura italiana, bensì una forma letteraria dotata di una storia interna e di una continuità che si rivela anche, talvolta, genealogia fra i suoi autori. Persino in riferimento a Montale, poeta poco amato da Neri,¹⁴ leggiamo che «tornando al poeta e alle mie mancate predilezioni, ero invece attirato dalle sue prose, che mi capitava di leggere sul “Corriere” in forma di elzeviro».¹⁵ Ora, gli elzeviri di Montale sono tanto diversi dalle prose di Neri quanto le poesie di Ungaretti possono esserlo rispetto a quelle di Pasolini. Notare le differenze all'interno della continuità, prenderne atto da un punto di

¹³ Giampiero NERI, *Il professor Fumagalli e altre figure*, Milano, Mondadori, 2012, p. 58. Lo stesso testo si trova nel precedente *La serie dei fatti. Quindici prose*, a cura di Victoria SURLIUGA, Faloppio, LietoColle, p. 2. Qui la prosa ha anche un titolo, *Una copia dei Canti Orfici*, e una data, posta alla fine del testo tra parentesi quadre (1992). Rispetto alla versione del 2012, in quella del 2004 c'è un diverso uso della punteggiatura; inoltre i periodi non sono raggruppati in strofe, bensì separati l'uno dall'altro andando più spesso a capo.

L'altro testo dedicato a Campana è nell'ultima raccolta, *Via provinciale*: «Nel 1914, data di inizio della prima guerra mondiale, veniva pubblicata una raccolta di poesie dal titolo di *Canti Orfici*. / L'opera, stampata in tipografia, aveva in epigrafe “A Guglielmo II imperatore dei Germani l'autore dedica”. L'autore era Dino Campana, che nel sottotitolo aggiungeva tra parentesi in tedesco *Die Tragödie des letzten Germanen in Italien*, la tragedia dell'ultimo germano in Italia. / Appariva così, nel mezzo della campagna antitedesca che ha preceduto la nostra entrata in guerra del 1915, uno dei grandi libri di poesia del Novecento italiano. testimonianza e riscatto della povera vita del suo autore». Cfr. Giampiero NERI, *Via provinciale*, Milano, Garzanti, 2017, p. 28. Da ora in poi, per le citazioni da questo libro, si userà l'abbreviazione *VP*.

¹⁴ Cfr. Surluga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., pp. 169-170: «A proposito di Montale, ero andato a trovarlo nella veste abbastanza menzognera della mia funzione di bancario. Non mi ha particolarmente colpito [...]. Io ero preparato all'incontro col poeta Montale come qualcosa di non trascendente, il guaio è che anche la sua poesia non mi sembra trascendente. Questo l'ho scritto meglio anche in un mio intervento su *Poesis*. Dirlo adesso che lui è morto non è un grande atto di coraggio, ma d'altra parte questo è un destino a cui vanno incontro tutti quelli che hanno la fortuna di sopravvivere alla loro morte».

¹⁵ Neri, *Il professor Fumagalli e altre poesie*, cit., p. 88. Cfr. anche Rivali, *Giampiero Neri. Un maestro in ombra*, cit., pp. 63-64: [domanda di Rivali]«Su Montale, nel n. 13 del 1997 di *Poesis*, sei stato molto tagliente: “Se si considera la sua opera a confronto con le maggiori voci europee del periodo, la definizione di ‘personalità dominante’ appare del tutto sproporzionata, come pure la sua incidenza, piuttosto simile a quella di un rubinetto d'acqua corrente, lasciato aperto per sbaglio nel contesto di un uragano”. Nel tuo lavoro più recente hai stemperato il giudizio: “Ma tornando al poeta [a Montale] e alle mie mancate predilezioni, ero invece attirato dalle sue prose, che mi capitava di leggere sul Corriere in forma di elzeviro. In una si parlava di un cacciatore di martore, frequentatore dell'Appennino, che immaginavo a bracc'arm, intento a percorrere qualche impervio sentiero nei boschi. L'immagine non mi aveva lasciato ma continuava a sorprendermi e attirarmi. Anche adesso, dopo molti anni, la suggestione è viva, e a poco a poco mi ha indotto a mutare atteggiamento nei confronti del poeta, con cui vorrei scusarmi per la passata incomprensione, anche se a lui non potrebbe interessare di meno”. Che cosa ha contribuito a modificare il tuo giudizio su Montale?» [Risposta di Neri]: «Intanto una valutazione sempre maggiore delle sue prose. E poi alcuni libri di biografie e lettere che mi hanno avvicinato alla sua figura[...].»

vista critico, è altrettanto importante per ricostruire correttamente l'evoluzione di questa forma letteraria.

Al contrario di Campana, ad esempio, Neri non crea anacoluti e rispetta quasi sempre i legami della sintassi ordinaria. Ciononostante, lo straniamento creato dalla poesia appena citata non è minore di quello di una strofa della *Notte*. Il senso del testo rimane ambiguo, come quello di buona parte delle prose che formano *L'aspetto occidentale del vestito* e i libri successivi. Ciò accade perché le strutture del discorso dell'opera di Neri sono diverse da quelle usate da Campana, e in alcuni casi più vicine a quelle caratterizzeranno l'ultima fase di acme della poesia in prosa, ossia i primi decenni del ventunesimo secolo. Nel secolo che intercorre fra il 1908, anno di nascita della «Voce», e il 2009, quando esce *Prosa in prosa*, si verifica una dilatazione dello spazio concesso alla poesia nel campo letterario, parallelamente al suo divenire un genere sempre più marginale. La poesia in prosa fa parte di questo cambiamento.

Il lavoro di Neri sulla poesia in prosa, come dimostreremo, costituisce una delle sperimentazioni più originali del secondo Novecento. Per modernità, e per analogie nel rifarsi a un genere sul quale gravavano contemporaneamente le ipoteche di sovversivo, tradizionale e decadente, la sua opera può essere paragonata non solo a quella di Francis Ponge, come è già stato fatto, ma a quella di John Ashbery e di altri autori che, muovendosi fra prosa e verso, ampliano le possibilità della poesia come genere letterario, soprattutto in direzione del saggio. Neri rappresenta, inoltre, un punto di continuità importante tra la tradizione poetica italiana e la sperimentazione avanguardista degli anni Settanta; il modo in cui riesce a conciliare e a superare le due tendenze è proprio rifacendosi alla tradizione della poesia in prosa.

4.3. TEMPO, AUTOBIOGRAFIA E IMPERSONALITÀ

4.3.1. *La poesia in prosa e il tempo*

Un primo elemento che spiega la difficoltà a collocare la poesia di Neri nel campo letterario italiano è la compresenza, all'interno della sua opera, di logiche del discorso letterario diverse: autobiografia lirica, narrazione breve, aforisma, riflessione morale. Questo aspetto, già presente nelle opere di inizio Novecento che abbiamo analizzato, diviene sempre più tipico della poesia in prosa italiana nella seconda parte del secolo.

Secondo un saggio di Marguerite Murphy, ciò accade soprattutto nelle letterature diverse da quelle francesi, nelle quali l'uso della prosa non ha avuto tanto un valore contrastivo rispetto all'irrigidimento del verso tradizionale, quanto piuttosto di liberazione dei contenuti potenziali della poesia.¹⁶ In realtà questo è vero soprattutto per la storia della poesia in prosa inglese, che è il principale oggetto di studio di Murphy; meno per quella italiana, dove la "sovversività" (*subversion*) ha riguardato non soltanto la possibilità di espandere la poesia dal punto di vista del genere letterario, ampliandone le possibilità epistemologiche, ma anche la rivoluzione rispetto al verso tradizionale, inteso in modo rigido dal punto di vista sia metrico sia prosodico. I due tipi di sperimentazione sono ancora compresenti nella poesia in prosa contemporanea.

¹⁶ Marguerite MURPHY, *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, University of Massachusetts Press, 1992, soprattutto pp. 5.13.

Nel caso di Neri si potrebbe pensare che la logica dominante sia quella della narrazione: apparentemente le sue prose sono microracconti, all'interno dei quali i rapporti fra le frasi sono soprattutto paratattici. Consideriamo un esempio dalla parte finale del primo libro, *Un caso di omonimia*:

IV

Il padrone delle tigri stava facendo colazione. Si deve forse aggiungere che gode della generale considerazione, di una stima universale? Ricordo ancora il colloquio come si svolse nella sua forma tipica e sullo sfondo un ritratto sfocato appeso alla parete.

Manifesti annunciavano altre rappresentazioni, lo spettacolo si allontanava.

Guardando dai vetri del Caffè era come camminare per molto tempo senza scopo.

Tutto procederà come allora e infine dei segni, un tema abbastanza semplice, erano quanto rimaneva, dopo. (*AOV*, p. 44)¹⁷

Ancora una volta è soprattutto la dimensione temporale a mostrare incongruenze nell'andamento del periodo. La prima frase, molto breve, esordisce con l'imperfetto. Nella stessa riga troviamo, ancora una volta, una domanda retorica che simula un commento alle informazioni fornite nel testo stesso («Si deve forse aggiungere [...]?»), nella quale il verbo è coniugato al presente e alla terza persona singolare. Segue un periodo in cui ritorna il presente e compare l'io, che introduce un ricordo. L'episodio ricordato non viene narrato in modo lineare: l'autore ne descrive alcuni particolari, che però sembrano slegati fra loro e creano un'immagine confusa (alla quale contribuisce l'uso dell'aggettivo «sfocato», apparentemente riferito a un quadro, che è parte del ricordo). I frammenti di memoria sono retti da un unico verbo al passato remoto, attraverso uno zeugma («Ricordo ancora il colloquio come si svolse nella sua forma tipica e sullo sfondo un ritratto sfocato appeso alla parete»). I due periodi successivi sono all'imperfetto, mentre la conclusione presenta un cortocircuito temporale: l'inizio della frase è al futuro («Tutto procederà come allora»); nella conclusione troviamo un verbo all'imperfetto, al quale viene riferito un avverbio di tempo al futuro («erano quanto rimaneva, dopo»).

In una delle interviste concesse a Surliuga, Neri ha commentato questa prosa: «Tutto ritorna come prima, l'eterno presente. Penso che la mia memoria sia un eterno presente, cioè sono convinto che quello che ho visto continuerà e continuerà a ripresentarsi».¹⁸ L'alterazione dello scorrere del tempo è uno dei modi attraverso i quali Neri sovverte la logica della narrazione. Anticipazioni, posticipazioni ed ellissi nella trama di un testo narrativo sono sempre possibili; tuttavia in questo caso l'alterazione dei piani cronologici e la compresenza di tempi verbali diversi sembra introdurre, piuttosto, una logica interiore, che è più prossima al discorso della poesia lirica.

Si consideri, ad esempio, *L'albergo degli angeli*. Questa sequenza di prose, come si è visto, è difficile da interpretare innanzitutto perché vengono giustapposti periodi apparentemente slegati dal punto di vista semantico. C'è, però, anche un altro elemento che contribuisce

¹⁷ Nell'Oscar questa prosa presenta alcune varianti: nessuna parola è modificata, tuttavia vengono eliminate molte virgole; di conseguenza cambia il ritmo del testo, che diventa più veloce e meno poetico. Si confronti la versione del 1976 dell'ultimo periodo, ad esempio, con quella del 2007: «Tutto procederà come allora e infine dei segni, un tema abbastanza semplice, erano quanto rimaneva dopo». Le varianti fra l'edizione del 1976 e quella del 2007 non risultano essere state studiate da nessuno. Riguardano soprattutto la punteggiatura: spesso vengono rimosse delle virgole, oppure i trattini vengono sostituiti dalle caporali per introdurre il discorso diretto (come accade in *Un caso di omonimia*). In altri casi si tratta di modifiche alla struttura dei testi: alcune prose vengono assemblate, altre scisse (entrambi i fenomeni si presentano nella sezione eponima al libro). In un caso si passa dall'incipit con la lettera minuscola a quello, più convenzionale, con la maiuscola (*Il nuovo dottor Livingstone*).

¹⁸ Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 178.

all'ambiguità del testo, ovvero l'incoerenza nell'uso dei tempi verbali: presente, imperfetto e futuro si alternano senza una continuità razionale. Qualche esempio tratto dalle strofe centrali:

II

In quale strano paese del mondo troverai un mulino, ben coperto di muschio, che muove allegramente le sue pale nell'acqua verde?

Di quanto è accaduto soltanto i nomi sono cambiati. Dal tuo cancello la strada corre via dietro gli alberi, in una cornice di polvere, e sono macchie qua e là, le maschere di una volta.

Circondata da un gran numero di figure, la testa del greco manteneva intatta la sua strana suggestione.

[...]

Era tardi ormai, si distinguevano a mala pena i contorni.

III

Al piccolo teatro, il luogo di riunione era un albergo con la tradizionale insegna dipinta in verde. Ricordo bene la sua tipica fronte, le finestre della stanza e un curioso disegno [...] Ma allora si notava un grande interesse per la recita e io stesso aspettavo che avesse inizio, anzi lo desideravo fortemente.

[...]

IV

Si narra che il Principe di Condé abbia dormito profondamente la notte prima della battaglia.

Sembra un particolare di poca importanza?

Non voglio dire una cosa per un'altra, ma stia bene attento l'amico delle api, perché il suo è un amore pericoloso.

Non è la prima volta che una mirabile serie di cause produce un effetto completamente diverso.

Proprio allo stesso modo, all'Albergo degli Angeli, il principio era come si è detto e quanto al seguito sarebbe stato chiaro alla fine.

Allora sembrava soltanto un segno ambiguo, una piccola macchia all'orizzonte.

V

Sta di fatto che nemmeno un bambino stava giocando sulla spiaggia quando il fronte del temporale si staccò dalla linea più lontana e continuò a venire avanti rapidamente.

Prima correndo sul filo dell'acqua solleva due pesanti ali e si nasconde in silenzio dietro banchi di nuvole; e gettata all'improvviso una luce, come di stella cometa, ci viene incontro.

Allora è tardi per rimandare le spiegazioni a un'altra volta.

Guardo una mistica frana di castelli in aria. (AOV, pp. 12-15)

Se si considera la seconda strofa, si può notare l'uso di quattro tempi verbali diversi: il futuro («troverai»), il presente («muove», «corre», «sono»), il passato prossimo («è accaduto», «sono cambiati»), l'imperfetto («manteneva», «era», «si distinguevano»). Nella terza viene usato soltanto l'imperfetto; vi compare un riferimento importante alla dimensione del teatro («al piccolo teatro», «allora si notava un grande interesse per la recita») e viene usata per la prima volta la prima persona singolare («io stesso aspettavo [...] anzi lo desideravo»). L'incipit della quarta strofa è uno dei momenti dell'opera di Neri in cui viene usato in modo più incisivo lo straniamento: senza nessuna introduzione, viene parafrasato l'inizio del secondo capitolo dei *Promessi sposi*; il periodo successivo è un'interrogativa retorica che sembra quasi una autogiustificazione preventiva di questa scelta («Sembra un particolare di poca importanza?»). I due periodi successivi sono ancora al presente, ma irrelati dal punto di vista semantico; infine, nelle ultime due frasi torna l'imperfetto, ma la cronologia viene ancora più confusa: «il principio era come si è detto e quanto al seguito sarebbe stato alla fine». L'alterazione del tempo continua nell'ultima strofa. Si inizia con una delle forme verbali più tipiche di Neri: un verbo di opinione coniugato al presente e alla terza persona singolare: «sta di fatto che». Subito dopo viene impiegato il passato remoto («si staccò», «continuò»), quindi il presente («si nasconde», «ci

viene incontro»). Il penultimo periodo è, ancora una volta, incoerente dal punto di vista semantico, perché tratta in modo irrazionale il tempo: «Allora è tardi per rimandare le spiegazioni a un'altra volta»; quello conclusivo è di nuovo al presente e alla prima persona singolare, ma altrettanto ambiguo.

4.3.2. *Impersonalità*

Il tempo delle poesie e delle poesie in prosa di Neri è il risultato della fusione fra schegge di memoria personale, frammenti di storia collettiva e presente della scrittura. Come è evidente, si tratta di una temporalità distante sia da quella della prosa narrativa, sia da quella della poesia tradizionale, ed è stata interpretata in diversi modi. Marcheschi riconduce l'uso del presente a quello della prosa scientifica,¹⁹ e quello dell'imperfetto alla rievocazione della memoria interiore.²⁰ Surluga commenta la dimensione temporale dell'opera di Neri in termini freudiani: l'eterno presente è un modo di rivivere la storia – sia quella generale, e soprattutto del Novecento, sia quella dell'autore – senza averne elaborato il trauma.²¹ Una lettura simile è data da Pagnanelli, che parla di una logica simmetrica nei termini di Matte Blanco.

L'articolo di Pagnanelli risale al 1987, dunque tiene conto soltanto dell'*Aspetto occidentale del vestito* e di *Liceo*; ciononostante, è uno dei saggi più acuti mai scritti su Neri. Secondo Pagnanelli in *Liceo* la sintassi più distesa e la presenza di una quantità minore di fenomeni «surrealisti o poundisti» creano una trama più visibile:

Liceo presenta, nel suo impianto *lacunoso*, le bozze di un micro-romanzo di apprendistato, fissando incisivamente l'imprescindibile figura paterna, interlocutore ma normativa trasposta poi in quella

¹⁹ A questo proposito, cfr. anche Gallerani, *Giampiero Neri e la contaminazione della poesia*, cit.

²⁰ «Non a caso, ancora, la scrittura di Neri si regge tutta sulla ininterrotta alternanza di alcuni precisi tempi verbali quali in genere il presente, o passato prossimo e l'imperfetto: il presente della prosa o dei versi in cui si parla del mondo naturale, l'imperfetto perlopiù nei versi e nelle prose in cui campeggia la memoria, la testimonianza di cose, persone o episodi lontani. La compresenza di tali tempi realizza un disegno prospettico, crea spazi nuovi e un lento, ma inquietante sommovimento. L'uso del presente, peraltro tipico della prosa scientifica, consente comunque una messa in primo piano del fenomeno naturale o della vita animale quasi questi fossero l'azione principale. L'uso dell'imperfetto, invece, spesso collocato da Neri nei versi o nei verso di chiusura dei suoi testi e non di rado con forme impersonali (“si notava”, “si andava”), [...] sembrerebbe anche rispondere alle caratteristiche dell’ “imperfetto di rottura” di cui hanno parlato Charles Bruneau, prima, e Harald Weinrich poi. Denotando un'azione continuata nel passato, tale imperfetto contribuisce non solo a rilevare le valenze emotive, l'intensità e la “durata” affettiva di ciò di cui si parla, ma anche, e soprattutto, a porre in maggiore profondità, ad ulteriore distanza, le memorie degli eventi trascorsi. In pratica, un simile tempo verbale sottolinea il passaggio della narrazione dal primo piano allo sfondo, portandola alla conclusione», cfr. Marcheschi, *La natura e la storia*, cit., p.38.

²¹ Cfr. Surluga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., pp. 87-88: «Tra i temi portanti della poesia di Neri risulta fondamentale l'intreccio tra il tempo in cui avviene l'atto della scrittura e il tempo del ricordo, riferito alle situazioni evocate nei testi. In Neri è sempre presente l'occhio di un attento osservatore che, attraverso frammenti di memoria, sta ricostruendo eventi del passato. Non si tratta, però, del semplice atto del ricordare, quanto di rendere, grazie alla scrittura, la compresenza del passato. Ogni evento descritto resta cristallizzato nella poesia, ritornando intatto ad ogni riapertura del testo. Non c'è fissazione sulla scomparsa del passato, e tantomeno lutto, non finendo mai nulla completamente, in un tenero presente in cui convergono le dimensioni temporali. [...] Le implicazioni della memoria nell'opera di Neri, l'assenza di lutto, e quindi di elaborazione del tempo, definiscono un'esperienza particolare, affine per molti versi a quanto Freud aveva già sostenuto nel primo capitolo de *Il disagio della civiltà*, nel 1929. Nella vita psichica passato e presente sono compresenti, sostiene Freud. Ne risulta che il passato, per quanto traumatico, nella vita psichica non giunge mai a dissolversi e, anzi, può tornare attraverso il ricordo con la stessa forza con cui si era manifestato un tempo».

sostitutiva e ausiliaria del professore. Si replica la medesima situazione di un bambino in continuo «ritardo», perché chissà da quali meraviglie distratto, ripreso con un solo alzare d'occhi dalla vigilanza di un educatore forse castrante, certo, allontanato nel grigio imperante della nebbia mnestica di un'età dell'ansia e della mediocrità.²²

I riferimenti a luoghi, eventi e persone della propria biografia sono più precisi nella seconda parte dell'opera di Neri, a partire da *Armi e mestieri*, fino a *Via provinciale*; mentre nelle prose che confluiscono in *Teatro naturale* sono più frequenti animali, piante, allusioni a eventi storici ai quali si può solo accennare, come da un punto di vista decentrato. I primi accenni alla figura paterna, come notato da Pagnanelli, compaiono in *Liceo*:

II

Suo padre alzò gli occhi dal giornale che stava leggendo, «Il pedale monzese», e guardò fuori dal finestrino. La ferrovia Nord attraversa una zona industriale. Nel paesaggio grigio e viola si notava un cancello e l'insegna di stile novecento, SOCIETÀ SIRIO.

Qualche volta il sole passava per la rotondità di quelle lettere, illuminava per un attimo la scena.

III

Nell'aria fumosa del Caffè il padre ascoltava le confidenze del socio in affari. Aveva avuto diverse esperienze. Un piccolo commercio di zafferano che acquistava personalmente in Abruzzo. Di qualità buona ma troppo costosa, come si era visto in seguito.

Anche un commercio di pellicole destinate al macero che esportava in un paese dell'Est.

Molte copie di vecchi film erano finite a un fabbricante di celluloidi, *L'Angelo azzurro*, la Duse.²³

La descrizione del padre è del tutto priva di pathos. Il personaggio viene introdotto attraverso la consueta accumulazione di dettagli apparentemente marginali. Nel primo testo è un viaggiatore e si trova su un treno che viaggia attraverso «il paesaggio grigio e viola» della Brianza. L'intera scena è costruita in modo impersonale, usando la terza persona, e ricostruendo i particolari del paesaggio visto dal treno (l'insegna della fabbrica, il sole che vi passa attraverso): è un *tableau* descrittivo, nel quale non vengono fornite indicazioni sul carattere del personaggio, nonostante questi sia il protagonista del testo e occupi uno spazio importante nella vicenda esistenziale dell'autore. L'immagine della «ferrovia Nord» ricorre varie volte nell'opera di Neri, già a partire dall'*Aspetto occidentale del vestito*.²⁴ All'interno di *Liceo* è associata a ricordi del periodo in cui frequentava il liceo di Varese; qui compare per la prima volta anche il personaggio del «professore di greco» (POE, p. 57).

Nella seconda strofa il padre è un impiegato che ascolta «le confidenze del socio in affari» in un bar. A questa prima contestualizzazione seguono frasi che probabilmente riproducono le confidenze narrate, attraverso un discorso indiretto libero non introdotto dal verbo: in questo modo l'autore presenta il punto di vista dell'ascoltatore (il padre) e non quello del parlante (il socio in affari), il quale viene introdotto solo come personaggio complementare al vero protagonista della scena.

²² Remo PAGNANELLI, *Le geometrie di Neri*, in *Studi critici. Poesia e poeti italiani nel secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1991, pp. 130-140: p. 134.

²³ Giampiero NERI, *Poesie 1960-2005*, introduzione (*Memoria naturale*) di Maurizio CUCCHI, *Nota bibliografica* a cura di Victoria SURLIUGA, Milano, Mondadori, 2007, pp. 55-56. D'ora in poi, quando si citerà da questo libro, si userà l'abbreviazione POE

²⁴ Cfr. ad esempio *AOV*, p. 24: «radici che non dissero inutilmente / le ossa di qualche romano in provincia / e una valigia di fibra / la ferrovia della stazione Nord, / ora non ricordo tutti i particolari / un tempo passato corre via dietro gli alberi». La ricorrenza di questa immagine, come di molte altre delle prime opere di Neri, è spiegata in uno dei testi dei suoi libri più recenti: «Di solito faccio le mie passeggiate la mattina, arrivando da Milano con la Ferrovia Nord, e le concludo all'Osteria del Gallo, dove il vino è buono e i prezzi sono onesti», cfr. Giampiero NERI, *Il professor Fumagalli e altre figure*, Milano, Mondadori, 2012, p. 37.

Benché chiunque conosca la biografia di Giampiero Pontiggia possa identificarne il ritratto del padre, impiegato in banca e podestà di Monguzzo (piccolo paese nei dintorni di Erba), ucciso durante la seconda guerra mondiale, nel primo frammento l'autore usa il pronome possessivo di terza persona: «suo padre», che nel successivo diventa semplicemente «il padre». In questo modo, dunque, implicitamente Neri parla anche di se stesso come di un altro. Rielaborando lo spunto di Pagnanelli, si tratta di una sorta di abreazione: il trauma della guerra civile e della morte del padre riemerge in modo frammentario perché non del tutto consapevole, in quanto rientrando nella logica dell'inconscio. Da qui derivano le microsequenze narrative disseminate nei primi libri, nelle quali il soggetto alterna un punto di vista soggettivo ed uno impersonale.

In questi frammenti Neri usa spesso (sempre, nel caso del numero III) voci verbali all'imperfetto; lo stesso accade in altre prose successive. È una forma di imperfetto che non si limita a collocare l'azione nel passato, ma serve anche ad introdurre una distanza fra la prima persona, anche quando questa prende la parola, e l'evento o le azioni narrate.²⁵ Lo stesso accade in molte poesie in prosa degli ultimi decenni, ad esempio in quelle di Gherardo Bortolotti; ma l'imperfetto di secondo grado è usato per conferire impersonalità a una narrazione autobiografica anche da romanzieri veri e propri, come Annie Ernaux.²⁶

Nelle interviste, Neri sottolinea spesso l'impersonalità della sua scrittura. Le date all'interno dei titoli o dei testi, i riferimenti ad eventi storici e i ricordi personali servono a sottolineare che la vita si rinnova, e a preservare la memoria; l'io è solo uno fra i tanti, ma l'intento della scrittura non è mai autobiografico.²⁷ L'impersonalità di molti testi di *L'aspetto occidentale del vestito* e di *Liceo* non corrisponde esattamente al rifiuto dell'io avanguardista; siamo lontani dal rifiuto della lirica dei *Novissimi*. Tuttavia anche in questo caso c'è una forma di occultamento dell'io, che fa parte di una ricerca antilirica: «Per quanto riguarda l'intrusione della presenza di chi scrive, ho cercato di confinarla il più possibile. Il mio desiderio sarebbe stato di eliminarla, ma non si può fare del tutto, quindi ne è rimasta qualche scoria ed elemento di identificazione del punto di vista».²⁸ Eppure, se si rilegge tutta l'opera, si riesce a ricostruire una vicenda esistenziale che ruota intorno al trauma causato dalla morte del padre e dalla guerra civile. A questo proposito si rivela utile una delle molte dichiarazioni di Neri:

Della Neoavanguardia mi parlava soprattutto mio fratello, che frequentava gli esponenti in vista, Belestri, Porta in particolare, e Anceschi, che costituiva il riferimento culturale del gruppo. Mi aveva interessato la poesia di Balestrini. Mio fratello lodava il passaggio dei tempi verbali in Balestrini. Rifletto adesso che io invece utilizzo un tempo solo, che è l'imperfetto. Ma non credo che questo sia stato un pregiudizio del Peppo nei miei confronti. [...]

Il Peppo non condivideva il mio tema della memoria, la sua ossessione era il presente e magari il futuro.²⁹

²⁵ Nel corso di un'intervista Neri riconduce l'uso dell'imperfetto a due cause: innanzitutto «l'imperfetto è il tempo per eccellenza della parlata lombarda»; quindi è il tempo della memoria e della durata, «è un tempo malinconico, che non taglia, che trattiene, come un basso continuo», cfr. Ennio ABATE, *Due conversazioni con Giampiero Neri*, «Poliscritture», 6 luglio 2016 (ma l'intervista è del 25 agosto 2004), <http://www.poliscritture.it/2016/07/06/due-conversazioni-con-giampiero-neri/>.

²⁶ Cfr. Guido MAZZONI, *Autobiografia ed estraneità*, «alfabeta2», 25 luglio 2015, <https://www.alfabeta2.it/2015/07/26/autobiografia-ed-estraneta/>: «Per raccontare l'ambiente che sta intorno e dentro le biografie, Ernaux dilata l'imperfetto di secondo piano col quale Flaubert aveva creato, come scrive Proust in un saggio famoso, un modo nuovo di vedere le cose, costruendo un universo narrativo in cui la vita scorre via come se i personaggi non avessero mai una parte attiva nell'azione».

²⁷ Cfr. Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 178.

²⁸ Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 180.

²⁹ Rivali, *Giampiero Neri. Un maestro in ombra*, cit., p. 96.

Ora, come abbiamo notato nelle pagine precedenti, in realtà anche nell'opera di Neri vengono alternati spesso i tempi verbali; eppure l'imperfetto viene considerato il tempo privilegiato («Rifletto adesso che io invece utilizzo un tempo solo, che è l'imperfetto»). Neri non mente: l'uso dell'imperfetto gli permette di creare un'atmosfera sospesa, nella quale si integrano sia l'ossessione della memoria, sia la presa di distanza rispetto all'azione narrata.³⁰

4.3.3. Tra prima e terza persona

Nelle opere successive, Neri usa il pronome possessivo di prima persona anche in riferimento al padre:

Si era fermato e lasciato cadere la bicicletta
sulla strada, l'amico di mio padre
«se tutto doveva finire...» mi aveva detto abbracciandomi,
era stato il commento. (POE, p. 134)

In quelle nebbie, una mattina di novembre
aveva visto l'amico di suo padre
davanti alla scalinata del Terragni.
Nell'abbracciarlo, la bicicletta era caduta a terra,
«doveva essere l'ultimo»
era stato il suo necrologio. (POE, p. 198)

La «scala del Terragni» ricorre anche in altri punti dell'opera di Neri: si tratta del monumento ai caduti della Prima guerra mondiale di Erba, costruito dall'architetto Giuseppe Terragni alla fine degli anni Venti. I due frammenti rappresentano lo stesso episodio: l'autore incontra un amico del padre, che lo abbraccia, lasciando cadere la bicicletta, quindi rievoca e commenta la morte del padre. Pochi dettagli cambiano fra le due strofe (la frase di commento); di alcuni viene modificata la posizione all'interno del testo (la caduta della bicicletta), ma la *fabula* dell'episodio narrato rimane la stessa. Eppure, rileggendo meglio, cambia il punto di vista: nel primo testo l'autore usa il possessivo di prima persona («mio padre»), ma mette in primo piano la figura dell'amico (ancora una volta, attraverso una inversione dell'ordine sintattico naturale), che è anche il soggetto logico dell'azione. Nel secondo caso, invece, la descrizione è più impersonale: l'incipit introduce il contesto dell'incontro («in quelle nebbie, in una mattina di novembre»), ritardando la comparsa dell'amico, che stavolta è oggetto della visione di un io sottinteso. Fra due testi apparentemente identici, dunque, c'è una variazione di soggetto.

Questa oscillazione fra la prima e la terza persona ricorre dall'*Aspetto occidentale del vestito* fino ad *Armi e mestieri*. Già dal primo libro, inoltre, Neri si serve di altri personaggi. Uno dei più famosi è il dottor Livingstone, corrispondente a una figura storica realmente esistita:

³⁰ Riprendendo lo spunto di Mazzoni, dunque, si può dire che anche quello di Neri è spesso un imperfetto «di secondo piano». Cfr. Marcel PROUST, *A proposito dello "stile" di Flaubert*, in Albert THIBAUDET, Marcel PROUST, *Lo stile di Flaubert*, introduzione di Daria GALATERIA, Roma, Elliot, 2014, pp. 112-113: «[...] quest'imperfetto, inedito in letteratura, cambia completamente l'aspetto delle persone e delle cose: come una lampada che sia stata spostata, l'arrivo in una nuova casa o anche in quella antica, se è quasi vuota o se si è nel pieno di un trasloco. Questo è il genere di tristezza, scaturito dall'infrazione delle abitudini e dall'irrealtà della scena, che suscita lo stile di Flaubert.[...] Questo imperfetto serve a riportare non solo le parole, ma tutta la vita dei personaggi. *L'Éducation sentimentale* è il lungo ragguglio di tutta una vita, senza che i personaggi prendano, per così dire, parte attivamente all'azione».

Livingstone era un esploratore scozzese, ritenuto disperso in Africa alla fine dell'Ottocento, quindi ritrovato da una spedizione di salvataggio.

III

Il cattivo tempo è alle porte e consiglia la prudenza, come comanda nostra madre Chiesa.

In concreto il temporale minacciò di far volare un numero straordinario di carte.

Risultava sempre più difficile incontrare il professore, costantemente impegnato nella correzione di qualche compito.

E avendolo visto per caso:

«Il dottor Livingstone, suppongo», disse, mentre gli tendeva la mano attraversando vasti deserti di tavolini rossi e sedie impagliate. (AOV, p. 43)

Si tratta della terza strofa di *Un caso di omonimia*. Il primo periodo è formato da una frase già presente nell'*Albergo degli angeli* («Il cattivo tempo è alle porte», cfr. *Supra*, 4.3.5); nello stesso testo è già presente anche l'immagine del temporale. Nei libri successivi la figura del professore indicherà soprattutto il professor Fumagalli, ma qui potrebbe essere già riferito allo studioso David Livingstone; nel dialogo finale si immagina quello realmente avvenuto fra il medico e il giornalista Henry Morton Stanley, che faceva parte della spedizione destinata al salvataggio di Livingstone. *Il nuovo dottor Livingstone* è anche il titolo di una poesia dello stesso libro (AOV, p. 19); nel corso di un'intervista, Neri ammette di usare Livingston anche come maschera di se stesso.³¹

Un altro personaggio che fa da controfigura all'autore è Corso Donati («messer Corso»), dal quale trae anche lo pseudonimo di «Neri».³² Il dottor Livingston e Corso Donati sono sdoppiamenti dell'io: anche questo costituisce un punto di contatto con la tradizione della poesia in prosa italiana di inizio Novecento. L'occultamento della prima persona corrisponde a una moltiplicazione dei punti di vista, ma è anche una forma di maschera: da questo punto di vista Neri si avvicina alle soluzioni di poeti riformisti come Sereni, Caproni, Raboni, Giudici; allo stesso tempo, presenta una continuità con i poeti in prosa della generazione precedente.

Anche Edoardo Persico, al quale dedica *Dallo stesso luogo*, può essere considerato un doppio di Neri:

Ho dedicato a lui il libro perché mi è sembrato principalmente una figura di contraddizione; la sua vita presenta dei lati chiari e scuri, presenta molte ambiguità, per alcuni è una figura rimossa, per altri molto amata. L'ho sentito dentro il principio del bene e del male; un uomo amato e odiato, un protagonista importante del nostro novecento artistico. Anche la sua morte è oscura, strana, sulla quale, in realtà, non si è mai saputo nulla, se è stato ucciso e da chi.

³¹ «CC: Chi è il dottor Livingston, invece?. GN: Era un grande esploratore... e credo di essere anch'io. Era anche un pastore metodista, un protestante inglese, che è andato in Africa e ha scritto sulle sorgenti del Nilo. Nella seconda metà dell'Ottocento si dà grande risonanza alla scoperta dell'Africa. A un certo punto si erano perse le tracce di Livingston, in America c'è stata una corsa di alcuni giornali, che hanno finanziato spedizioni. Un certo Stanley era fra i giornalisti andati alla ricerca del dottor Livingston. Quando lo ha incontrato, ha detto una frase per la quale gli inglesi ridono ancora: "Doctor Livingston, I suppose"», cfr. Crocco, «Non è la poesia che ci interessa, ma l'arte». *Intervista a Giampiero Neri*, cit.

³² «Per quanto riguarda il nome, mio fratello, Giuseppe Pontiggia, aveva già pubblicato *La morte in banca* e io volevo in qualche modo distinguermi da lui. Sono andato alla ricerca di un nome anche un po' in opposizione a mio fratello, che era considerato il «buono» della famiglia, perché era calmo, pacifico, ragionatore, tutte doti che purtroppo mi mancano... Avevo pensato anche ad altri pseudonimi [...] Neri è un colore di battaglia, opposto alla bandiera della sottomissione e della resa, bandiera bianca. È un colore polemico, non certo pacifico», Cfr. Rivali, *Giampiero Neri. Un maestro in ombra*, cit., p. 86.

Rappresenta, per me, un mistero e, in quanto tale, ho voluto dedicargli il libro.³³

Infine, lo stesso architetto Terragni compare in molti punti dell'opera di Neri. Per quanto costituisca una delle figure più autonome rispetto al personaggio-autore, in realtà Terragni permette a Neri di disseminare frammenti della propria biografia, e di esprimerne gli elementi più perturbanti: la narrazione della guerra da un punto di vista estraneo (se non opposto) a quello della Resistenza, il fascino per il fascismo, il rapporto irrisolto con la figura paterna.³⁴ I primi riferimenti a questo architetto si trovano in *Liceo*: «Un elenco di opere dell'architetto Terragni comprende una casa in corso Sempione, l'Officina per la produzione del Gas, il progetto di un Danteum mai realizzato e alcuni disegni. Problemi di composizione nella corrente del '900. Nel suo palazzo di Como si riflette una luce, una geometria davanti alla cupola verde azzurra del Duomo» (*POE*, p. 67); «Il sistema di mensole che sta sopra le colonne del tempietto dava alla costruzione un particolare movimento verso l'alto» (*POE*, p. 75), dove ci si riferisce ancora al monumento ai caduti di Erba. La stessa opera viene nominata anche in un testo di *Dallo stesso luogo*: «Dalla piccola cima o collina / dentro il perimetro del paese / l'architetto Terragni aveva fatto un monumento / ai caduti in guerra. / Fiancheggiata dagli alberi / una scalinata saliva / verso una tribuna di pietra» (*POE*, p. 97).

In un'intervista con Francesco Scarabicchi del 1995, Neri definisce Terragni «una figura per me molto importante»: amico del padre, frequenta casa Pontiggia e contribuisce al suo studio e alla riflessione sull'architettura.³⁵ Terragni viene nominato più volte anche nelle interviste concesse a Surliuga; fra i vari riferimenti, il più importante è il seguente: «La scalinata del Terragni è diventata un *topos* della mia poesia. Lì è avvenuta una specie di svelamento, per me adolescente, dell'atteggiamento degli altri verso la politica che governava allora l'Italia, il fascismo e la dittatura».³⁶ In *Il professor Fumagalli e altre figure*, infine, vengono forniti altri dettagli su questo personaggio, in una prosa che è anche una forma di autocommento:

³³ Francesco SCARABICCHI, *Intervista all'autore*, in Giampiero NERI, *Dallo stesso luogo*, a cura di Massimo RAFFAELI e con un'intervista all'autore di Francesco Scarabicchi, Ancona, Centro Studi Franco Scataglini, 1995, pp. 43-51: p. 48.

³⁴ «Sono stato colpito dal fenomeno della guerra civile. Volendo approfondirla, mi sono reso conto che tutte le guerre sono "civili", almeno nel senso che tutti apparteniamo allo stesso genere umano e che abbiamo la stessa cultura e che tutti amiamo Shakespeare, Dante, Omero e riconosciamo la comune umanità. La guerra è un fenomeno che si accompagna all'uomo e che si è accompagnato a lui in tutta la sua storia e non c'è ragione perché se ne allontani adesso. Naturalmente chi vince addossa tutte le colpe allo sconfitto. Ma questo è un gioco che risale a Caino e ad Abele. Non è cambiato molto da allora. Il mio interesse per la guerra civile intanto è un voler chiamare la guerra che si è svolta da noi nella sua proporzione attinente alla verità», Cfr. Rivali, *Giampiero Neri. Un maestro in ombra*, cit., p. 45. Nella stessa intervista Neri racconta in modo dettagliato sia la morte del padre, sia la propria fuga da Erba e il percorso compiuto nei giorni dell'armistizio: cfr. *Ivi*, pp. 37-49. L'attaccamento alla figura e all'opera di Fenoglio, spesso ricordato da Neri nelle interviste (nonché alcuni testi) fa parte dello stesso ambiguo (o onnicomprensivo) interesse per la guerra civile. Cfr. Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 146: «Per Fenoglio, scrittore che prima ho avversato e poi stimato profondamente, sono andato ad Alba, dove ho parlato a lungo con la madre. [...] Ho anche alcune prime edizioni, credo di avere *Un giorno di fuoco*, *Il partigiano Johnny*, e quelle della Corti, uscite da Einaudi. A me piace l'edizione che è stata accorpata da Lorenzo Mondo, anche se non è filologicamente corretta. Fenoglio lo considero un grandissimo. La sua idea della violenza e di subirne il fascino prende anche me. All'uomo piace e interessa la tigre molto più della pecora. Pur non essendo un brutto animale, la pecora non interessa a nessuno. La tigre ha l'aria di un animale che non dipende da nessuno, che non è abituato a chiedere, sapendo come ogni altro animale le è ostile e viceversa».

³⁵ Cfr. Scarabicchi, *Intervista all'autore*, cit., p. 46.

³⁶ Cfr. Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit. p. 183.

[...]

La Casa del Fascio del Terragni mi è sempre sembrata di un diverso e superiore ordine di bellezza, qualcosa come il Partenone.

È diventato il luogo che si rivede ogni volta con emozione profonda.

Terragni, ormai riconosciuto fra i massimi architetti e artisti del Novecento, ha lavorato anche a Erba, dove sono nato, per la costruzione del suo Monumento ai Caduti. Veniva qualche volta a casa nostra, ospite di mio padre, che lo annunciava in dialetto, e a me sembra di sentire ancora la sua voce, am certo è un'illusione.

Non è invece un'illusione la lettera aperta che il pittore Radice aveva indirizzato al suo amico Terragni, morto da tempo, per testimoniargli l'ammirazione di Le Corbusier, oltre la sua naturalmente. Fra le più belle lettere che mi sia capitato di leggere.

Qualcosa mi spinge adesso verso la Como medievale e romana e anche qui i monumenti non mancano e sono a portata di mano. [...]³⁷

Un discorso a parte va fatto per il professor Fumagalli: Luigi Fumagalli è stato un insegnante che ha avuto un ruolo importante sia nella formazione iniziale (alle scuole medie) sia nella riflessione successiva di Neri.³⁸ A lui è dedicato il titolo di uno degli ultimi libri, nel quale compaiono più figure dell'infanzia e della giovinezza dell'autore: *Il professor Fumagalli e altre figure* è forse l'opera più autobiografica di Neri, sia per l'uso esplicito della prima persona, più frequente che altrove, sia perché vengono forniti dettagli che contribuiscono a sciogliere l'ambiguità di episodi centrali dei libri precedenti. Neri non spiega mai in modo diretto o didascalico il significato delle prose; tuttavia la guerra, gli anni della giovinezza ad Erba, la vicenda di Ugo Pontiggia e la biografia di Luigi Fumagalli nel penultimo libro vengono ripercorsi in modo più esplicitamente autobiografico.

4.4. LA LOGICA DELLA POESIA IN PROSA

4.4.1. Teatro naturale

La variazione del punto di vista nell'opera di Neri e l'alterazione della cronologia secondo la logica simmetrica dell'interiorità ostacolano lo sviluppo di una narrazione all'interno della prosa; tuttavia ciò non comporta automaticamente che si tratti di poesia. Qual è, allora, il genere letterario al quale appartengono i suoi testi?

Nelle dichiarazioni di poetica di Neri si legge spesso che la dimensione adatta a interpretare la sua opera è quella del teatro. Le molte ricorrenze lessicali riconducibili al campo semantico corrispondente sembrano fornire un riscontro a questa teoria. Il teatro è al centro di una poesia:

Di quel teatro all'aperto
delle sue figure disperse
era difficile ritrovare i fili.
Rimaneva il nome di qualche negozio
qualche angolo di strada somigliante
e i pesci a nuotare sotto riva

³⁷ Neri, *Il professor Fumagalli e altre figure*, cit., p. 37.

³⁸ Cfr. Rivali, *Giampiero Neri. Un maestro in ombra*, cit., pp. 30-31.

nelle acque morte del lago. (POE, p. 171)

Teatro naturale, d'altronde, è anche il titolo che Neri dà alla prima raccolta delle proprie poesie (Mondadori 1998). Il titolo dell'opera deriva da *Il teatro di Oklahoma* di Kafka, come viene spiegato dall'autore in molte occasioni:

Sa, la vita non sembra, ma è lunga. E io ho conosciuto tante persone. Mi sento un po' uomo in senso maschile, per questo. Ho avuto molta curiosità per la vita, per gli uomini, per tutti quelli che avevano qualcosa da dire. Proprio in banca mi è capitato, per esempio, che un mio collega mi facesse conoscere i libri di Kafka. Eravamo nel 1948. Vede, *Teatro naturale* viene dall'ultimo capitolo di *America*, che si intitola *Il teatro naturale di Oklahoma*. Il mio titolo viene da quello di Kafka. Il mio libro lo devo a quella lettura. Cerco di fare, come diceva Campana, un poco d'arte.³⁹

Secondo Angiola Ferraris, il teatro di natura e storia creato da Neri può essere considerato una «eterotopia», nel senso dato a questa parola da Foucault.⁴⁰ Questa interpretazione, ripresa anche da Gallerani, sembra essere rafforzato da alcune poesie degli ultimi due libri. Un esempio:

a G. Zani

Queste finestre di via Paradiso, in realtà, si aprono sulla scena del mondo.
Una folla di personaggi e figure, come uscendo da una quinta di teatro, si presenta ai nostri occhi e ci viene incontro. Sono le immagini del "mondo fluttuante", ciascuna con il suo carico di vita e di mistero, a formare la materia.⁴¹

La dimensione teatrale della poesia di Neri, in sostanza, è data per scontata da gran parte dei suoi critici. Tuttavia considerare il teatro come chiave di lettura può essere fuorviante, in quanto manca la caratteristica più evidente del genere drammatico, ossia la dialogicità. Secondo la lettura di Murphy, che possiamo definire "post-bachtiniana", il pluridiscorsivismo (o poliglossia) è anche una delle caratteristiche più tipiche del *prose poem*, nonché una delle possibili vie sovversive della poesia in prosa: è uno dei modi attraverso i quali la forma può creare una tensione con il contenuto del discorso tradizionale in versi.

Ora, per quanto riguarda la tradizione italiana, la presenza di più voci all'interno del testo è una delle caratteristiche centrali nella letteratura del secondo Novecento, sia in prosa sia in poesia: nel caso della poesia, forme di dialogismo e di teatralizzazione del discorso sono espedienti attraverso i quali alcuni autori post-montaliani (Sereni, Giudici, Raboni, ma soprattutto Caproni) tentano di rinnovare la tradizione e mettono in discussione la centralità dell'io, pur rimanendo all'interno del genere lirico.⁴² Allo stesso tempo, il montaggio di voci diverse è una delle caratteristiche della Neoavanguardia (si pensi a Pagliarani, ma anche a Porta, Sanguineti, Balestrini), dove assume un ruolo più strutturale e sperimentale. L'esibizione del monologo interiore in forma teatrale, infine, è tipica di alcuni autori post-sessantotteschi (Valduga, Gualtieri, Lorusso, ecc). In tutti questi casi, si tratta di

³⁹ Crocco, «Non è la poesia quello che conta, ma l'arte». *Intervista a Giampiero Neri*, cit.

⁴⁰ «Il a pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée», Michel FOUCAULT, *Dits et écrits*, Parigi, Gallimard, IV, 1994, p. 761, cit. in Angiola FERRARIS, *Les plages obscures du «Théâtre Naturel» de Giampiero Neri*, in *Les lyrismes interdits*, a cura di Davis FERRARIS e Dominique BUDOR, Parigi, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 155-160.

⁴¹ Neri, *Il professor Fumagalli e altre figure*, cit., p. 47.

⁴² Cfr. al riguardo Enrico TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999 e Id., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005; Damiano FRASCA, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014.

strategie che partono da una crisi della possibilità di scrivere versi esplicitamente autobiografici. Il pluridiscorsivismo tornerà a riguardare la poesia in prosa nei primi quindici anni del Novecento – e lo vedremo più avanti – ma, come si è visto, nella prima fase di sviluppo autonomo della poesia in prosa (il decennio 1909-1919) l'elemento sovversivo o antilirico consiste più nella scissione della prima persona attraverso maschere (si ripensi a Campana- Faust, ma anche a Slataper-Pennadoro-Alboino, infine alla forma peculiare di *autofiction* che Boine realizza nel *Peccato* e nella *Città*), parallela a quanto avviene intanto nella narrativa modernista italiana e europea, che non nell'introduzione di personaggi autonomi.

La poesia in prosa di Neri rappresenta un punto di passaggio: in continuità con la tradizione modernista di inizio secolo, oscilla fra l'impersonalità, l'introduzione di maschere che esprimono aspetti irrisolti o contraddittori dell'autore, e la partecipazione straniata della prima persona.⁴³ Sono già presenti, però, altre influenze. La filosofia morale e la storia naturale, ad esempio, non sono soltanto fonti di ispirazione lirica, ma interferiscono con la struttura delle poesie in prosa, che talvolta sono più simili ad aforismi o a frammenti filosofici che non a liriche. Un altro punto di riferimento più volte citato da Neri è l'*école du regard* francese⁴⁴, soprattutto nella sua espressione cinematografica: come nel cinema di Resnais, Truffaut e Robbe-Grillet, la struttura narrativa delle sue opere spesso si serve dell'impersonalità e dell'apparente digressione, che in realtà si rivela un flash-back, dunque un montaggio di segmenti temporali diversi.

4.4.2. *Mimetismo*

Ci sono almeno due aspetti della poesia in prosa di Neri che possono essere riconosciuti come tipici del discorso poetico. Il primo è di tipo formale. La prosa di Neri non è poetica in quanto musicale, né perché vi si ritrovino figure retoriche o forme di criptoversificazione. Riguardo all'uso della metrica nei suoi testi, Neri è stato molto chiaro nel corso di una intervista con Surliuga:

GPN: Per una questione di quantità di sillabe nel verso. Anche se non erano decisive, una volta contavo anche quelle, e non per fare endecasillabi, quanto per seguire il mio orecchio. [...]

VS: Non mi sembra che tu scriva in metrica.

GPS: No. Seguirei piuttosto un retore della tarda latinità, trecento-quattrocento, che proponeva «il verso secondo Porecchio», *ad iudicium aurium*.

[...]

Penso che la poesia sia qualcosa che non dipende né dal ritmo né dall'eufonia. A questo riguardo, Pasternak ha detto delle cose fondamentali, cioè come l'eufonia dipenda dall'importanza di quello che si dice, dall'eco che il testo poetico può sollevare nella nostra mente, sia in prosa che in poesia, dove entrambi i termini vanno intesi come tra virgolette. La poesia del prode Anselmo, «passa un giorno,

⁴³ Questo discorso riguarda soprattutto le prime due fasi dell'opera di Neri, ovvero quelle corrispondenti a *Teatro naturale* e a *Armi e mestieri*, poi raccolte nell'Oscar del 2007. La prima persona è usata in modo molto più esplicitamente autobiografico negli ultimi due libri (*Il professor Fumagalli e altre figure* e *Via provinciale*).

⁴⁴ Cfr. Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 161: «Quando ho cominciato a scrivere c'era l'*école du regard*, la "scuola dello sguardo", che aveva alcuni *exempla* in certi film come *L'anno scorso a Marienbad*. Mi aveva molto colpito, quindi direi che questa corrente ha molto influenzato la mia scrittura, particolarmente agli inizi». Cfr. anche Crocco, «*Non è la poesia che ci interessa, ma l'arte*», cit.: «Devo dire che la letteratura francese mi ha molto influenzato, ma non solo la letteratura: anche il cinema francese. Per esempio *l'école du regard*, Truffaut, e poi *Le Quai des brumes*, *Quais des Orfèvres*. Sono film degli anni Quaranta. Allora c'era un grande attore che recitava anche alla Comédie-Française, Louis Jouvet. Di questo cinema mi piaceva il clima. C'era un pathos particolare, in questi film, che non c'era nei nostri, per esempio, e neanche negli altri. Mi sembrava caratteristico del cinema francese. E quindi ecco, devo molto a loro».

passa l'altro, mai non torna il prode Anselmo», per quanto scritta in versi, non suscita grandi emozioni [...]. Un verso come quello di Rilke nelle *Elegie Duinesi*: «Perché il bello non è / che il tremendo al suo inizio» suscita invece una grande eco. Questa è la poesia di cui si ha riscontro e verifica ogni volta che ci imbattiamo in un pensiero profondo. La poesia è proprio questo spessore. La rima basata solo sulla sonorità e non sul contenuto appartiene al passato: il mondo, nel frattempo, è andato avanti e oggi siamo profondamente diversi. Si procede, a buon costo, con il fraintendimento e ce ne saranno altri, non solo questo riguardante la rima. È fatale, quindi non c'è da meravigliarsi.⁴⁵

In una prosa così priva di elementi poetici, identificare i fenomeni che contribuiscono a determinare il ritmo assume ancora più importanza. La poeticità delle prose di Neri sfrutta raramente la metrica, le figure retoriche e la prosodia; tuttavia la costruzione del significato, all'interno dei testi, avviene anche attraverso l'inversione dell'ordine regolare delle parole, nonché con il montaggio delle frasi, sfruttando la paratassi.

Si consideri, ad esempio, questo testo di *Liceo*:

IV

Nemici delle marmotte sono l'aquila e la volpe.

Più pericolosa è l'aquila che si presenta all'improvviso. Allora non valgono le difese e i segnali del pacifico roditore.

La colonia delle marmotte era molto diminuita sulla fine dell'estate. (POE, p. 49)

Nella prima frase troviamo una anastrofe marcata («Nemici delle marmotte sono l'aquila e la volpe»), che dà rilievo all'aggettivo posto in posizione incipitaria; il periodo successivo presenta la stessa struttura. L'anticipazione delle parole o degli aggettivi, le inversioni nell'ordine naturale delle parole e i parallelismi sintattici determinano sia lo straniamento nella lettura di molte prose di Neri, sia le molte simmetrie interne all'opera. A fenomeni di questo tipo, fino a ora, è stato dato scarso rilievo critico; nel nostro discorso sono molto importanti, perché segnalano una continuità con la tradizione della poesia in prosa precedente (Cfr. 2.3), mentre tenderanno a scomparire nell'ultima parte del Novecento. Uno dei pochi riferimenti si trova in un articolo di Fabio Pusterla:⁴⁶ secondo Pusterla «lo straniamento operato in queste poesie rientrerebbe insomma nel *making-the-familiar-strange* [...]. Utilizzando [...] il lessico interno all'opera di Neri, potremmo dire di essere nelle vicinanze di un fenomeno naturale: il mimetismo, produttore di simmetrie e di inganni».⁴⁷

Spesso le anastrofi presentano uno schema simile a quello appena descritto, e servono a dare rilievo ad alcune parole («Di una rara piuma conosceva la storia», POE, p. 47; «Come coriandoli stavano nel palmo di una mano», POE, p. 69): l'aggressività animale e l'inimicizia umana come condizione naturale, ad esempio, sono *leitmotiv* nell'opera di Neri.⁴⁸ L'incipit è

⁴⁵ Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 157 e *Ivi*, p. 178.

⁴⁶ «Dopo un'affermazione di portata generale, dal tono quasi manualistico, il secondo periodo sintattico disloca leggermente i suoi addendi, anticipando l'elenco degli oggetti e allontanando, e quasi neutralizzando, l'azione verbale; si apre così la strada alla simmetrica clausola finale, foriera di inquietudine e forse di orrore [...]. A voler approfondire l'esame, ci si accorgerebbe che nelle raccolte successive il lavoro sommerso sulle posizioni sintattiche continua proprio in questa direzione; e che anzi il meccanismo dell'inversione dissimulata appare frequentemente persino in apertura di componimento, dando subito al testo un tono vagamente stranito e distante, accentuato nei versi successivi dal frequentissimo ricorso all'imperfetto verbale: [...], o insomma tutti i vari casi in cui l'autore, in un modo o nell'altro, modifica quasi impercettibilmente il consueto andamento della frase, senza tuttavia renderla mai programmaticamente eversiva», cfr. Fabio PUSTERLA, *Il nervo di Arnold e altre osservazioni*, in *Memoria, mimetismo e informazione in Teatro naturale di Giampiero Neri*, cit., pp. 2930, pp. 30-31.

⁴⁷ *Ivi*, p. 31.

⁴⁸ Anche in questo caso, negli ultimi due libri lo stesso tema viene affrontato in modo meno astratto: il concetto di *homo homini lupus* viene declinato soprattutto in riferimento ai rapporti tra l'autore e i suoi familiari,

sempre importante nei suoi testi: talvolta perché dà rilievo semantico ad alcune parole (anche all'interno dei singoli periodi); in altri casi (ma si tratta sempre di poesie in versi) perché il primo termine è in lettera minuscola, dunque il periodo viene introdotto *in medias res*, come se facesse parte di un discorso già avviato. Qualche esempio (oltre a quello già citato all'inizio del capitolo):

e dalla rossa inferriata in lontananza
riposare il vento guardavamo tremando
la casa pallidamente illuminata e lei
come aspettando. E chiaro il cerchio
né ci stancammo di guardare quanto
durò il silenzio timido della farfalla. (POE, p. 53)

si era fermato e lasciata cadere la bicicletta
sulla strada, l'amico di mio padre
«se tutto deve finire...» mi aveva detto abbracciandomi
era stato il commento. (POE, p. 134)

Un altro fenomeno tipico della sintassi è l'uso della preposizione «di» e del complemento di specificazione in modo vuoto, ovvero senza che il genitivo specifichi realmente qualcosa. Qualche esempio:

Dei fiori, mi sembra, una luce passava dai vetri. Nella mattina, la strada e le case hanno ripreso i colori di una volta.
Formano lunghe immagini nella mia stanza, sono tornate con molti argomenti.
Un quadro simile si troverà ancora, un giorno o l'altro. Ma si notava il particolare sullo sfondo? il principio? (AOV, p. 42).

Della piccola cima o collina
dentro il perimetro del paese
l'architetto Terragni aveva fatto un monumento
ai caduti in guerra.
Fiancheggiata dagli alberi
una scalinata saliva
verso una tribuna di pietra. (PO p. 97)

Della villa romana
sul lago
il pavimento musivo era scheggiato
da punte di freccia.
Con buona approssimazione
si poteva ricostruire la scena,
la provenienza degli assalitori

nonché tra poeti. Cfr. ad esempio: «Fra queste memorie si respirava una viva aria di cordialità, insolita nell'ambito dei poeti, che si conducono l'un l'altro una guerra sotterranea, irrinunciabile» (*Il professor Fumagalli e altre figure*, cit., p. 67); «La serata di poesia era ormai volta alla fine, avevo già guardato l'orologio. Come ogni volta, provavo un senso di inutilità e insieme di inadeguatezza. “Sono uno sconfitto” avevo detto rivolto al pubblico, dopo la lettura, ma non avrei saputo dire perché. Avevo proseguito con una riflessione sulla sconfitta. Adesso era il momento dei saluti e delle strette di mano. Averi chiesto a un amico com'era andata la serata, sapendo già la risposta. Si era invece presentato un poeta, mio implacabile detrattore. “Grazie”, mi aveva detto. Io avevo ripetuto la mia perplessità su quegli incontri, ma lui ne lodava invece l'utilità» (VP, p. 81). Nella descrizione dei rapporti fra i membri della sua famiglia, negli ultimi libri Neri si sofferma in particolare su quelli con il fratello, suggerendone l'ambiguità: cfr. VP, pp. 55-58.

la proditoria stagione. (PO, p. 135)

Uno svuotamento semantico simile riguarda anche avverbi come «allora», «così», «infine», i quali dovrebbero introdurre una spiegazione o una conclusione, mentre mancano del tutto alla loro funzione logica. Questo fenomeno – notato da Marcheschi, la quale lo definisce «una specie di vezzo stilistico»⁴⁹ – è particolarmente evidente nell'*Albergo degli angeli*:

[...] Circondata da una gran numero di figure, la testa del greco manteneva intatta la sua strana suggestione.

Infine, sembrava inutile proseguire le ricerche, dare una spiegazione diversa.

Era tardi ormai, si distinguevano a malapena i contorni.

III

[...] Ma allora si notava un grande interesse per la recita e io stesso aspettavo che avesse inizio, anzi lo desideravo fortemente.

Così, alle prime parole, nessuno si chiese per esempio da dove arrivò la voce. [...]

V

Sta di fatto che nemmeno un bambino stava giocando sulla spiaggia quando il fronte del temporale si staccò dalla linea più lontana e cominciò a venire avanti rapidamente. [...]

Allora è tardi per rimandare le spiegazioni a un'altra volta.

Guardo una mistica frana di castelli in aria. (AOV, pp. 12-15)

Nella sintassi di Neri, soprattutto nei primi due libri, si trovano anche periodi ellittici del verbo. Un esempio è l'ultimo testo dell'*Aspetto occidentale del vestito*:

Un orologio d'oro Gander Watch acquistato a Bellinzona, cinquecento franchi.

Un abito della sartoria Frigerio, duemila lire.

Il conto dell'albergo Crotto Rosa per cinque bottiglie di champagne, cinquecento lire.

Cento fiaschi di vino comune, trecento lire.

Un etto di burro, una lira.

Vicino alla ferrovia, un grande prato con la cinta di rete metallica era chiamato campo sportivo o solare.

Serviva anche per il tiro a segno il tiro al piccione. (AOV, p. 67)

L'accostamento tra le microstrofe, nell'ambito della sequenza o della sezione, talvolta avviene attraverso fenomeni di ripetizione. Ad esempio, il testo intitolato *Una guida indiana* (all'interno di *Liceo*) si compone di sei parti. La prima e la seconda sono collegate attraverso l'immagine di una guida indiana, che in realtà corrisponde a due figure distinte. Nella prima strofa si parla delle guide indiane alla fine dell'Ottocento:

Verso il 1880 qualche giornale come l'*American Magazine* o *Harper's Weekly* pubblicava i disegni di F. Remington sulla guida indiana. In posa a cavallo o seguendo una traccia tra piante di cactus.

Nelle rare fotografie dell'epoca era difficile riconoscerla.

In genere vestivano alla maniera europea.

Il nome stesso di guida indiana, nel linguaggio dell'ovest, indicava soltanto un frequentatore di boschi disposto a fare da guida. (POE, p. 46).

⁴⁹ Cfr. Marcheschi, *La natura e la storia*, cit., p. 18.

Nella seconda, invece, colui che parla sembra ricordare un viaggio insieme ad altre persone, nel quale è presente una guida.⁵⁰ Questa parola compare in tutto tre volte: due nella prima strofa, l'ultima delle quali alla fine, e una nella seconda, proprio all'inizio. È la ripetizione della parola "guida" fra strofe contigue, dunque, che permette di accostare due eventi accaduti in momenti storici separati, uno dei quali appartiene alla biografia (e dunque ai ricordi) dell'autore. Le strofe successive, la terza e la quarta, sono collegate in modo analogo, attraverso la parola «marmotta». La terza strofa inizia con un periodo sintatticamente complesso: «Era la scala di Giacobbe che salivamo nel verde prato al centro della riserva, la scala di Magnola che la guida ci aveva indicato» (*POE*, p. 48), dove il verbo «salivamo» regge contemporaneamente la «scala di Giacobbe» e «la scala di Magnola», con una forma di zeugma che ricorda alcuni periodi dei *Canti Orfici*. Un'altra possibile interpretazione è che il primo elemento sia un epiteto riferito al secondo: la scala di Magnola, infatti, è una montagna dell'Appennino abruzzese, mentre la *Scala di Giacobbe* indica forse il dipinto di Raffaello Sanzio che si trova nella Cappella Sistina. In questo secondo caso non ci sarebbe uno zeugma, ma un'inversione nell'ordine sintattico regolare del periodo, per dare rilievo alla metafora iniziale: la salita al monte viene paragonata a quella del dipinto di Raffaello. Nel resto della terza strofa l'autore, che in questo caso è anche narratore, descrive dettagli botanici e zoologici del paesaggio montano in cui si trova il gruppo, fino a soffermarsi su una tana «forse di volpe» e su «qualche piuma e ossa di marmotta». La strofa successiva, sulla quale ci siamo già soffermati, inizia con il periodo «Nemici delle marmotte sono l'aquila e la volpe». Il legame tra la quinta e la sesta strofa è meno marcato: è ancora la parola «guida» a unire i due paragrafi, ma è dislocata alla fine del primo periodo della quinta strofa e dell'ultimo della sesta.

4.4.3. *L'albergo degli angeli*

Il secondo aspetto poetico della prosa di Neri non è di tipo formale, bensì deriva da quanto già detto a proposito dell'uso dei tempi e dell'affiorare della memoria interiore in modo frammentario e discontinuo. Se si riprendono le categorie con le quali Bernard classifica la poesia in prosa, si può dire che Neri rispetta appieno quella della *brevitas*. Tutte le sue prose sono brevi, occupano al massimo due pagine; talvolta sono brevissime, come si nota in questi due esempi:

A Giancarlo Majorino

Corso Donati, il metrò
scava diverse gallerie ai giardini (*AOV*, p. 23)

Modello

Si era pensato di ammansire le tigri con dei sorrisi. (*POE*, p. 140)

Giovanni Giudici, recensendo il primo libro di Neri, parla di «una laconicità opposta alla chiassosa retorica». Massimo Raffaelli considera la frammentarietà una caratteristica

⁵⁰ L'episodio viene chiarito in una delle tre interviste realizzate da Surluga: «Avevo molta ammirazione per quella guida. Era un montanaro dell'Aprica, di straordinaria intelligenza, naturalmente non coltivata sui libri. Veniva designato come rappresentante della sua comunità quando bisognava parlare con qualche autorità. Purtroppo aveva questi aspetti di cecità, si può dire di cecità, e chi non ne ha», cfr. Surluga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 157.

costitutiva della poesia di Neri, quasi elemento minimo di costruzione del ritmo e dell'opera.⁵¹ La necessità di «parlare dell'essenziale» nella scrittura di poesia viene ribadita da Neri sia all'interno di interviste, sia in una delle prose della *Serie dei fatti*.⁵² Ma come viene comunicato l'essenziale, nella struttura e nei legami fra le frasi?

In un certo senso, Neri è un antesignano di quel minimalismo formale che avrà fortuna negli anni Ottanta e Novanta (ad esempio nelle opere di Fiori, Damiani, Dal Bianco, Benedetti). Lo stile è prevalentemente paratattico, soprattutto nelle prose. Testi in versi e in prosa tendono alla compattezza formale: i periodi sono brevi e piani, e vengono accostati l'uno all'altro come se avessero già subito un processo di riduzione e di concentrazione del discorso. Di conseguenza le frasi, per quanto perfettamente dotate di significato se considerate singolarmente, talvolta sembrano prive di un collegamento logico. Consideriamo un esempio molto famoso, la prima strofa di *L'albergo degli angeli*, che è anche il testo incipitario dell'*Aspetto occidentale del vestito*:

Cosa è stato di quei piccoli segni, neri, immagine e somiglianza di un impegno continuo?
In una stretta compagnia dimorano, a forma di malinconici simboli, privi di vita.
Ora non ricordo tutti i particolari. Venuto via da una linea immaginaria, il cattivo tempo è alle porte e non sarà per dire «Amici, eccomi».
Si è già preso molte rivincite, arriva eseguendo i suoi pericolosi esercizi.
Come vorrai riceverlo quando, rovesciato sul dorso, preme con impazienza davanti al tuo cortile?
In questa attesa, infine, che il discorso si presenti a suo modo non ha una grande importanza.
Génie littéraire hors de cause, le tue formiche, Jean Henri, sono un capitolo chiuso. (*AOV*, p. 11)

L'uso della prosa e la regolarità della sintassi inducono il lettore a cercare una concatenazione logica, uno sviluppo progressivo del discorso: nell'*Albergo degli angeli*, così come in molti altri testi di Neri, questa aspettativa è subito frustrata. Dopo una interrogativa, la quale suggerisce l'avvio di un dialogo o di una narrazione, viene inserita una frase che sembra autonoma e priva di legami semantici con il resto del testo. Il lettore si trova davanti a una proliferazione di dettagli e informazioni, che vengono fornite senza un ordine apparente. Talvolta le poesie in prosa di Neri sembrano frammenti irrelati, messi insieme in una forma di montaggio essenzialista: è come se queste microriflessioni o micronarrazioni rivelassero il nucleo di riflessioni più lunghe; dal momento che ne vediamo solo alcune schegge, mentre ci sfuggono altri particolari, il senso generale appare indecifrabile.

Raboni, nella prima introduzione a Neri del 1972, parla di «un lavoro minuzioso e testardo sulla frase trattata come unità metrica di base, come nucleo espressivo la cui evidente specificità e autonomia supera sia la tradizionale funzione assertiva dell'unità verso, sia la tradizionale funzione trasgressiva dell'enjambement e annulla, assorbendolo, lo spessore irraggiante della parola singola».⁵³ Marcheschi, invece, descrive una «tipica attitudine del poeta al trasferire e distribuire sezioni di testo (quasi come nella pratica del montaggio cinematografico), e al toglierle, al prosciugarle sul piano lessicale e sintattico».⁵⁴ Quindi, riferendosi proprio a *L'albergo degli angeli*, aggiunge che:

il testo sembrerebbe opporre alla coesione sintattica una scarsa coerenza dei contenuti, parrebbe come sospeso, tanto che il lettore deve rinunciare a penetrarne subito le ragioni e piuttosto procedere oltre; ma per scoprire, alla conclusione del componimento, che l'autore l'ha diviso in brevi capitoli, a loro

⁵¹ Massimo Raffaelli, *Per Giampiero Neri*, «Idra», VII, 14, pp. 17-19.

⁵² Cfr. soprattutto *La poesia come informazione* e *Nota sul mio lavoro* in Neri, *La serie dei fatti*, cit., pp. 14-17.

⁵³ Cfr. Raboni, *Introduzione*, cit., p. 273.

⁵⁴ Marcheschi, *La natura e la storia*, cit., p. 12.

volta formati dalla ripartizione e dispersione delle diverse unità di senso. Il sezionamento pare casuale, mentre è piuttosto regolato, come in un gioco con i trasferibili, da un principio di associazione a intermittenza: lo stesso di una memoria incerta, insediata ad esempio, o quello che mettiamo in atto quando ricostruiamo un puzzle, quando lavoriamo con le sparse tessere di un mosaico.⁵⁵

Il montaggio, dunque, è una delle caratteristiche tipiche della poesia in prosa che ricorre anche in Giampiero Neri.

4.5. POESIA COME INFORMAZIONE

4.5.1. Neri e Ponge: un confronto

Se riprendiamo *L'albergo degli angeli* o *Un caso di omonimia*, possiamo aggiungere qualche considerazione riguardo allo straniamento che il testo induce nel lettore. La prosa, come si è visto, non è sintatticamente ambigua; eppure si alternano strutture diverse. Nello stesso testo possono trovarsi parti narrative («Ricordo bene la sua tipica fronte, le finestre della stanza e un curioso disegno posto di fianco all'ingresso, una specie di sensibile avvertimento») alternate a dialoghi o a interpolazioni del discorso diretto («In quale strano paese del mondo troverai un mulino, ben coperto di muschio, che muove allegramente le sue pale nell'acqua?»; «Circondati da uno straordinario numero di ombre, ascoltavamo: "Voi tutti, che siete presenti nel mio spirito"») e a periodi aforismatici («Guardo una mistica frana di castelli in aria»). Tuttavia c'è un altro tipo di struttura del testo che ancora non abbiamo nominato, ovvero quello della descrizione di elementi naturali. Come mostrano alcuni degli esempi già visti, flora e fauna sono protagoniste delle poesie e delle prose di Neri più degli individui umani: lo confermerebbe una rapida statistica sulle ricorrenze lessicali. Dal punto di vista lessicale, l'opera di Neri non presenta escursioni marcate rispetto all'italiano standard, ma è specializzata in un preciso numero di campi semantici: il mondo naturale, gli attributi morali e gli stati d'animo riconducibili alla crudeltà umana, il teatro e il palcoscenico.

Una buona parte del lessico è occupata da termini riconducibili al linguaggio naturale: «volpe», «marmotta», «tasso», «beccaccia», «uccelli», «folaghe», «effimere» «radice» «rovere», «querce», «bosco», ecc. Animali e piante non vengono introdotti per creare paralleli con stati d'animo interiori dell'autore, come tipico della tradizione poetica simbolista e come ancora accade, ad esempio, nella poesia in prosa di Slataper; né le descrizioni del paesaggio naturale sono funzionali a un discorso di tipo filosofico e morale sui cambiamenti della società nel passaggio dal modello rurale a quello industriale, come nei casi di Jahier e Boine.

Per l'uso della descrizione e la vocazione scientifica dei suoi testi, la prosa di Neri viene paragonata da Marcheschi a quella di Borroughs, di Alvaro Mutis, della svedese Birgitta Trotzig e di Marianne Moore;⁵⁶ Marcheschi ricorda anche l'importanza della prosa scientifica italiana, ad esempio di Leonardo e di Galilei.

Un altro termine di paragone molto frequente, proprio per il tipo di descrizione naturale presente nella sua opera, è Francis Ponge. Ne parla Surluga, all'interno della monografia dedicata a Neri: «si nota come in Neri la poetica degli oggetti (che dopo il primo Montale e il modernismo anglosassone aveva trovato ulteriore sviluppo nell'opera del poeta francese

⁵⁵ *Ivi*, p. 15.

⁵⁶ Cfr. Marcheschi, *La natura e la storia*, cit., p. 33.

Francis Ponge) si basa su una dimensione esterna all'io».⁵⁷ Ponge viene nominato anche nel libro dedicato a Neri da Berra⁵⁸ e in un intervento di Silvio Aman.

Per Aman la scrittura di Neri è il risultato di una contaminazione fra poesia, prosa e poema in prosa:

[...] lavoro promiscuo in cui si trovano dialoghi, avvenimenti e scene secondo quell'indirizzo "conoscitivo-definitorio" che Jaqueline Risset identifica in Francis Ponge. Con una precisazione: all'interno di questo indirizzo di ritrovata solidità, Neri non mostra alcuna intenzione di corteggiare l'oggetto tramite le varianti e gli "inizi" in cui si rinnova e rinfresca l'avventura del francese. [...] Non è perciò attorno alla cosa sottratta alla presa linguistica, e perciò scatenabile un interminabile corteggiamento definitorio (come per la *Plouie* di Ponge) che si gioca la partita, ma su una ribalta dove cose, segni e decisioni vengono accostate e saldate, anche da lontano, dall'elemento connettivo della meditazione.⁵⁹

Come Ponge, dunque, Neri scrive prose e poesie, anche all'interno dello stesso libro, che hanno un effetto di rottura con l'idea tradizionale di poesia, innanzitutto perché descrivono situazioni impoetiche, spesso oggetti del mondo naturale; a differenza di Ponge, animali e piante per Neri sono sempre occasioni di una riflessione morale. Un'opinione diversa è espressa da Gallerani in un articolo recente. Gallerani paragona Neri a Ponge per tre aspetti: l'intento didascalico e «scientifico» della poesia di entrambi gli autori; il lato ironico; la componente metaletteraria. Neri viene considerato autore di una poesia didascalica, che ha come motivo ispiratore principale la lettura dell'opera di Fabre, citato in una delle strofe dell'*Albergo degli angeli* e in molti altri punti della sua opera.⁶⁰ L'occhio del poeta è quello dell'entomologo, che osserva la natura alla ricerca di indizi sui comportamenti umani. Neri, come Ponge, si trova davanti al problema di trasmettere una forma di conoscenza su un determinato oggetto: questo è il fondamento di tutta la poesia didattica.⁶¹

Per aggregare due esperienze diverse, quella del soggetto osservato e quella della scrittura, Ponge sceglie «di individuare le circostanze connettive in cui il soggetto potesse farsi scrittura. Era in questo metodo di stesura che la poesia si faceva albero, pane, fuoco. Ne conseguiva una scrittura metaletteraria che ragionava sulle coincidenze fra l'espressione e l'oggettività della natura».⁶² Gallerani suggerisce un'analogia con Neri attraverso l'esempio della prima strofa dell'*Albergo degli angeli* (cfr. *Supra*).

Le sembianze visibili tra segno e contenuto emergono sulla pagina secondo le forme del gesto grafico. I minuscoli protagonisti della poesia diventano pian piano le formiche dell'entomologo Jean-Henri Fabre, la cui colonia viene sconvolta all'arrivo di un temporale. Diversi segnali presenziano la

⁵⁷ Surluga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., pp. 10-11.

⁵⁸ Cfr. Pietro BERRA, *Giampiero Neri: il poeta architettonico*, Olgiate Comasco, Dialogolibri, 2005, p. 44.

⁵⁹ Silvio AMAN, *Reticenza e ostensione in Teatro naturale*, in *Memoria, mimetismo e informazione in Teatro naturale di Giampiero Neri. Saggi critici*, a cura di Id., Milano, Otto/Novecento, 1999, pp. 133-154: p. 134.

⁶⁰ Ancora una volta, Neri fornisce informazioni dettagliate sulle fonti della propria poesia, oltre che nelle interviste, all'interno degli ultimi due libri. Cfr. ad esempio *VP*, p. 47: «Dello sfeco, pericoloso insetto simile a una vespa, avevo letto nei *Ricordi entomologici* del Fabre, che ne studiava le abitudini»; e *Il professor Fumagalli e altre figure*, p. 65: «[...] La libreria, vanto della famiglia, occupava una stanza del nostro appartamento, al secondo piano della casa di via Volta, a Erba. / I libri, di ogni genere, erano custoditi negli armadi fatti fare, come se si trattasse di incunaboli. / Vi avevo accesso *sub indice*. // Per conto mio avevo trovato i volumi dei *Ricordi entomologici* del Fabre, i dieci volumi della edizione Sonzogno, che sarebbero diventati la mia lettura più appassionata di quegli anni».

⁶¹ Gallerani, *Giampiero Neri e la contaminazione della poesia*, cit., pp. 163-164.

⁶² *Ivi*, p. 168.

sincronia di queste forme, per esempio l'espressione finale indica sia un "capitolo chiuso" nel significato di discorso archiviato, sia l'effettiva fine del testo.

Allora è possibile riconoscere all'esperienza testuale un ruolo di «exercice de rééducation verbale», come sosteneva Francis Ponge [...] pensando a un didatticismo moderno che studiando la natura proponga una scrittura che insegni "letteralmente" sagomando il proprio oggetto.⁶³

4.5.2. *La poesia in prosa e il paesaggio*

Il paragone con Ponge è molto utile, tanto da poter essere proseguito. Se Neri si differenzia da Ponge per l'intento morale, secondo Aman, mentre per Gallerani condividono soprattutto la componente didascalica, che diventa metaletteraria, c'è un altro elemento che, al tempo stesso, li accomuna e li distingue. Consideriamo una delle prose di Ponge dal *Partit pris de chose* (1942), *Faune et flore*:

La faune bouge, tandis que la flore se délie à l'œil.

Toute une sorte d'êtres animés est directement assumée par le sol.

Ils ont au monde leur place assurée, ainsi qu'à l'ancienneté leur décoration.

Différents en ceci de leurs frères vagabonds, ils ne sont pas surajoutés au monde, importuns au sol. Ils n'errant pas à la recherche d'un endroit pour leur mort, si la terre comme des autres absorbe soigneusement leurs restes.

Chez eux, pas de soucis alimentaires ou domiciliaires, pas d'entre-dévoration: pas de terreurs, de courses folles, de cruautés, de plaintes, de cris, de paroles. Ils ne sont pas les corps seconds de l'agitation, de la fièvre et du meurtre.⁶⁴

Le descrizioni di Ponge, quando riguardano elementi naturali (come il mollusco, il gambero, l'arancia o, più genericamente, «fauna e flora»), cercano di definirli sfidando la naturale «copertura» del linguaggio, e rendendo indistinguibili poesia, oggetto descritto e riflessione metalinguistica. Così la rappresentazione della flora e della fauna è fatta per contrasto rispetto alla specie umana: gli animali e le piante non soffrono, non sono costretti a vivere agitandosi fino a cercare un luogo per morire. Questa riflessione sottintende una critica al modo in cui, dal romanticismo in poi, i poeti hanno rappresentato la natura, cercandovi sempre una corrispondenza con gli stati d'animo umani, dunque rendendola uno strumento per esprimere le emozioni dell'io. Al contrario, Ponge cerca di rappresentare le cose come sono, senza sovraccaricarle dell'individualità poetica. Al tempo stesso, la rende visibile: questo è ancora più esplicito in una poesia come *Les mûres* (*Le more*). Qui il parallelo fra natura e operazione del poeta è denunciato già nel primo periodo («Aux buissons typographiques constitués par les poèmes sur une route qui ne mène hors des choses ni à l'esprit [...]»),⁶⁵ ed è completato dall'ultima strofa («Mais le poète au cours de sa promenade professionnelle, en prend de la graine à raison[...] – mûres, parfaitement elles sont mûres – comme aussi ce poème est fait»).⁶⁶

Consideriamo ora *Pesce d'acqua dolce*, una poesia di Neri tratta da *Liceo*:

⁶³ *Ivi*, p. 169.

⁶⁴ «La fauna si muove, mentre la flora si spiega davanti all'occhio. / Tutta una specie di essere animati è così assunta direttamente al suolo. / Questi hanno nel mondo un post assicurato, e così per anzianità anche la decorazione. / Diversi in ciò dai loro fratelli vagabondi, non sono in aggiunta al mondo, importuni al suolo. Non errano in ricerca di un luogo per morire, se la terra, come per gli altri, assorbe accuratamente i loro resti. / Per loro, niente preoccupazioni alimentari o domiciliari, tra loro niente divorazioni: niente terrori, corse folli, crudeltà, lamenti, grida, parole. Non sono i corpi secondi dell'agitazione, della febbre e dell'omicidio», Francis Ponge, *Il partito preso delle cose*, a cura di Jaqueline Risset, Torino, Einaudi, 2016, pp. 88-89.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 14-15.

⁶⁶ *Ibidem*.

Lavarello è il nome lombardo di un pesce che vive sul fondo del lago. Ha la testa piccola, come di chi deve pensare poco. Ma per la forma si adatta alla profondità. Il colore è bianco argento. Sta nei confini dell'acqua scura, fredda, e si suppone pigro e pacifico.

Sul banco del pescivendolo si vede qualche volta, il corpo coronato dal rosso vivo delle branchie. (POE, p. 61)

Anche Neri descrive un animale, un pesce di lago, senza sovraccaricarlo di significati simbolici. Tuttavia l'atteggiamento dell'autore è molto diverso rispetto a quello di Ponge.

Innanzitutto, come è evidente, nel testo di Neri non sono presenti componenti metaletterarie. Ciò non significa che nella sua opera sia assente la riflessione sul linguaggio e sulla scrittura, ma solo che non è mai al centro del testo come nel caso di Ponge. Le riflessioni metaletterarie sono molto frequenti nelle interviste:

La verità non si dice con le parole perché queste sono fatte per nasconderla, ma invece viene fuori dagli atti. Le parole confondono, sono una fonte di malintesi e fraintendimento. Ad ogni buon conto, le parole non servono alla verità ed ecco perché la poesia ne fa un uso parco. Bisogna usarle con le molle. Lasciamo che i prosatori ne usino tante. Ma in poesia bisogna scrivere poco e misurare. [...] Sono, in fin dei conti, l'aspetto mimetico dell'uomo. Le zebre hanno le strisce, il leone (perché c'è un mimetismo anche d'offesa) ha il colore giallo della sua pelle, perché vive prevalentemente nella savana e quel colore va benissimo nell'erba. Noi cosa abbiamo per difenderci? Noi abbiamo le parole, per il resto siamo nudi come verbi. E da chi ci dobbiamo difendere? Ci dobbiamo difendere dagli uomini e qui servono innanzitutto le parole, e poi servirà anche il resto.⁶⁷

Neri riflette sul senso della letteratura in modo più celato, disseminato in sequenze di testi, e in modo più esplicito negli ultimi due libri.

La seconda differenza si evince già a partire dal primo periodo di *Pesce d'acqua dolce*: «Lavarello è il nome lombardo di un pesce che vive sul fondo del lago». Attraverso l'anastrofe, Neri mette in primo piano non l'animale, ma il suo nome «lombardo»: questo aggettivo non è nient'affatto neutro, bensì parte di una interpretazione ricorrente dell'opera di Neri. La vocazione «lombarda», in realtà, non è tanto importante per le affinità con altri autori italiani, quanto perché le ambientazioni dei suoi testi, come un'analisi lessicale rivela, sono quasi sempre paesaggi della Brianza, oppure altri luoghi da lui visitati (come gli Appennini di *Una guida indiana*): i luoghi di Neri, insomma, spesso riguardano la sua biografia. Ciò rivela un atteggiamento molto diverso rispetto a quello di Ponge. Gli animali e le piante di Neri sono introdotti attraverso descrizioni che sembrano quasi didascalie scientifiche (e che, in questo senso, rendono la sua opera realmente antilirica), oppure possono ricordare bestiari medievali; tuttavia, come osserva Aman, «l'informazione non si riduce mai alla cosa in sé: suo scopo è di aprirci, al contrario, a un complesso di intrecci fra l'oggettivo e il soggettivo. Se non vogliamo cadere in una lettura frammentaria, cosa facilissima [...], stiamo attenti al particolare gioco fra parzialità e vocazione alla totalità».⁶⁸

I bestiari di Neri fanno parte di un paesaggio collocato sempre nella storia. Come abbiamo visto, questo paesaggio permette innanzitutto di ricostruire una storia individuale; tuttavia testimonia anche una continua riflessione sulla storia collettiva e sul destino delle vicende umane.

⁶⁷ Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 151.

⁶⁸ Cfr. Aman, *Reticenza e ostensione in Teatro naturale*, cit., p. 139.

4.6. POESIA E FILOSOFIA

4.6.1. *La storia nell'opera di Neri*

La presenza della storia nella prosa di Neri è visibile a occhio nudo, ovvero già a una lettura superficiale. Cito, quasi a caso, dall'ultimo libro:

Di chiese e campanili romanici è punteggiata la campagna lombarda, ma quello che ne fa un *unicum* in Brianza è l'attribuirne la costruzione alla regina Teodolinda.

In questa parte di Lombardia non c'è una torre antica o chiesa col suo campanile romanico che non sia stato «fatto» dalla regina Teodolinda.

Si dice che si fosse convertita per rima alla fede cristiana. Certo, di tanti re e regine dei Longobardi, soltanto il suo nome è rimasto vivo.

Una memoria durata mille anni, fino alla prima metà del Novecento, poi anche questa è svanita.⁶⁹

Ancora una volta il testo si apre con un'inversione dell'ordine naturale del discorso (attraverso la postposizione del soggetto) e con una ambientazione lombarda; il tempo della prosa è il presente («è punteggiata», «ne fa», «non c'è», «si dice»), momento di osservazione della campagna. In questo caso l'attenzione di Neri non si sofferma su dettagli naturali, ma su costruzioni umane (le chiese, i campanili, le torri), che innescano una riflessione sulla memoria storica. Non sono usati verbi meditativi o altri termini che segnalino l'espressione di un pensiero dell'autore; né, d'altronde, è mai usata la prima persona singolare. Sappiamo che il punto di osservazione è quello della persona che firma il libro, soltanto perché questo testo è inserito in una sequenza di prose (un libro, appunto), nelle quali a volte viene usata la prima persona, e che presentano continuità tematica o linguistica rispetto a quella che abbiamo appena letto. Il presente di questo testo è un presente storico o da trattato scientifico: non indica il momento preciso in cui avviene un'azione, ma la sua durata e validità nel tempo. L'autore, però, a differenza dello storico (o del saggista scientifico), non scrive: «si ritiene che i campanili della campagna lombarda siano stati costruiti dalla regina Teodolinda», bensì presenta i fatti in modo apparentemente neutro, in realtà mettendo in rilievo l'elemento di relatività di quel che è dato per certo: ciò che rende speciale il paesaggio è l'attribuzione della sua origine a una regina longobarda, che però non è verificata (né sarebbe verificabile) per ogni campanile brianzolo. La distanza da chi scrive rispetto alla *doxa* dell'attribuzione a Teodolinda è evidente nell'uso delle virgolette per «fatto», nel «si dice», e nel finto stupore dell'interiezione «Certo». Il periodo finale, apparentemente neutro e privo di complicazioni sintattiche, pone in primo piano il vero oggetto di riflessione: la memoria, persino quella storica, si costruisce attraverso le opinioni degli uomini, talvolta basate su informazioni infondate o non verificabili; infine si rivela fallace, in quanto in ogni caso destinata a scomparire.

La meditazione sulla memoria e sulla relatività della narrazione degli eventi è presente in tutta l'opera di Neri, e spesso la accompagna l'idea (o il timore) del suo dissolvimento, dello sfumarsi del passato. Qualche esempio dai primi libri:⁷⁰ «la ferrovia della stazione Nord, / ora non ricordo tutti i particolari / un tempo passato corre via dietro gli alberi» (*AOV*, p.

⁶⁹ Neri, *VP*, p. 37.

⁷⁰ Il *corpus* di questa analisi comprende i testi raccolti nell'Oscar Mondadori (*POE*).

11), «Era tardi ormai, si distinguevano a malapena i contorni» (*AOV*, p. 12); «o immaginario sostegno e presidio della memoria» (*AOV*, p. 25); «Nel luogo in cui si ricordano i nomi / principium cum fine tibi denotat $\alpha \omega$ » (*AOV*, p. 34); «Stava leggendo una lettera / una testimonianza dei fatti accaduti / e insieme notizie di altro genere, / descrizioni di storia naturale. / Tutto questo prendeva forma nella sua memoria / nella parte più scura del racconto / dove a stento si riconosceva. / Era passato del tempo» (*AOV*, p. 37); «Come punte di selce i frammenti / della memoria e del sogno / si posavano sul fondo del lago» (*AOV*, p. 51); «Ricordo bene il missionario, di ritorno dall’Africa, che ne portava i segni sulla mano, a distanza di anni» (*AOV*, p. 63); «L’osservazione del tempo rivelò il lato oscuro della guida» (*POE*, p. 50); «a discutere del tempo passato e a fare progetti per l’avvenire» (*POE*, p. 62); «era una mattina se ricordo bene» (*POE*, p. 71) «la memoria fa un cammino a ritroso / dove una materia incerta / torna con molti frammenti» (*POE*, p. 89); «Ma era passato il tempo / si svolgeva un diverso avvenimento / anche noi diventati talpe / per il variare delle circostanze» (*POE*, p. 108); «di quelle vaghe ombre / dei nomi cui corrispondevano / il tempo cancellava la memoria» (*POE*, p. 179).

In altri casi si trovano riferimenti ad avvenimenti storici del passato o a momenti precisi del Novecento, accumulati dalla natura tragica: «Quel giorno messer Corso fuggiva / verso la badia di San Salvi» (*AOV*, p. 33); «e come lui il chimico Giovanni Cometto / acerrimo ingenio pertinaci studio / abitò e morì il 3 agosto 1741» (*AOV*, p. 34); «della vecchia proprietaria / non si hanno notizie da tempo. / E rimasto nel quadro alla parete / un documento del ‘43» (*POE*, p. 45); «Nella fotografia del ’37 o ’38 / sei sullo sfondo del proscenio» (*POE*, p. 93); «Nell’oscura circostanza / tornava quel ridotto di amici / nel gennaio del ‘36» (*POE*, p. 100); «L’orologio Berthoud di metallo anni quaranta era di una perfetta rotondità. Lo portava Fenoglio il giorno che il professor Monti aveva annunciato il fuori programma Baudelaire e nelle ore difficili del ‘43» (*POE*, p. 112); «a perdere la testa in quei giorni rivoluzionari dell’89, a Parigi, era stata una donna» (*POE*, p.136); «In quelle strane uniformi di soldati / a fatica si riconoscono / i coscritti del 1915» (*POE*, p. 142); «Proprio il libraio / che ripuliva la sua vecchia insegna / si era voltato a consigliare / “Legga *Ritratto di persecutore*” diceva / quella mattina di dicembre / del 1944».

Quattro poesie, inoltre, contengono una data nel titolo (*A.D. 1960; Una nota del 1926; Cartolina del Canton Ticino, Novembre ’43; Una mostra di pittura del ’32*); altri testi non includono date precise, ma dall’osservazione di un particolare del paesaggio presente si sviluppa una riflessione su civiltà del passato. In uno di questi casi il processo di sovrapposizione dei due momenti storici viene anticipato dal titolo: si tratta di *Sovrapposizioni*, l’ultima poesia di *Liceo*:

Nella sconnessione della strada
 appariva il disegno
 della via romana.
 Dentro il lavoro degli scalpellini
 si notava qualche pietra più antica.
 Stava come lago in calma
 segno di più remote lontananze
 di non increspata superficie. (*POE*, p. 101)

La struttura di questa poesia non è molto diversa da quella della prosa di *Via provinciale*: il punto di vista non è identificato, ma il contesto del libro permette di supporre che coincida con quello dell’autore; nel paesaggio umanizzato si scorgono i segni di una civiltà passata, della quale viene preannunciato il progressivo svanire. Le pietre più antiche, «segno di più remote lontananze» si notano solo momentaneamente: sono destinate a confondersi

e ad annullarsi nelle altre. Molte poesie di Neri sembrano ripetere ossessivamente che la memoria è destinata a svanire, anche quando si tratta di eventi o civiltà che hanno segnato la storia umana: è questo il senso della serie di testi intitolati *Pseudocavallo* nella parte finale di *L'aspetto occidentale del vestito*, dei molti riferimenti al paesaggio e agli oggetti di un microcosmo sociale perduto dopo la guerra, nonché degli accenni alla seconda guerra mondiale. Nei primi libri non vengono mai raccontati eventi in modo dettagliato; le scene vengono descritte sempre come di sbieco, o attraverso dialoghi, come si è visto, e personaggi apparentemente irrilevanti.

Riprendiamo, ancora una volta, *L'albergo degli angeli*. Tra le molte interpretazioni di questo testo,⁷¹ sembra piuttosto convincente quella di Marcheschi: l'albergo degli angeli è un'allegoria del mondo; i «piccoli segni, neri» nominati nella prima strofa sono gli uomini, osservati dall'autore con lo stesso spirito da entomologo con il quale Jean-Henri Fabre osservava le formiche⁷², ma sono anche le parole dello scrittore, i semi dell'inchiostro.

Neri allude a due principî fondamentali della sua poetica: da un lato, il compito della scrittura (e dunque una componente metaletteraria, come Ponge); dall'altro, il senso della storia. Le due questioni si intersecano, in quanto la storia può essere raccontata solo alterandone la cronologia apparente, la «serie dei fatti». Quello che sembra un uso incoerente dei tempi verbali è, in realtà, una disposizione delle unità di senso attraverso una forma di montaggio. La storia è vista da Neri come una «mistica frana di castelli in aria», oltre che come un teatro: gli eventi non possono essere ordinati in modo oggettivo dall'uomo, in quanto le parole sono «un mascheramento mimetico»⁷³; non è possibile, dunque, nessun racconto lineare («che il discorso si presenti a suo modo non ha una grande importanza»). Dal momento che la memoria sfugge, e che l'autore diffida della possibilità delle proprie stesse parole («Non voglio dire una cosa per un'altra»), rinuncia alla

⁷¹ Va tenuta presente anche la parafrasi e il commento a *L'albergo degli angeli* forniti da Surluiga in *Uno sguardo sulla realtà*, dal momento che Surluiga scrive di basarsi su glosse al testo fornite dallo stesso Neri: «La scrittura è un segno del tempo. Neri apre così il primo capitolo di *L'aspetto occidentale del vestito*. [...] In una serie di glosse a *Teatro naturale*, Neri fa poi sapere che *L'albergo degli angeli* era il nome di un albergo in Piazza Cordusio a Milano (ora sede del Credito Italiano). [...] Si possono leggere questi segni neri come frammenti di scrittura che verso la fine si immaginano tramutarsi in formiche, diventando, con il tempo, indistinguibili dal loro referente. La scrittura resterà, anche se sottoposta a metamorfosi [...]. E, tornando a *L'aspetto occidentale del vestito*, in quel testo lo scrivere è immagine e somiglianza di un impegno continuo, il che ci ricorda che la poesia è un *impegno* militante di informazione. I segni possono essere «malinconici» e «privi di vita», ma la materia è vivificata dai suoi contenuti. Che in questo caso sono il male che arriva non annunciato, un «cattivo tempo» non propizio per sua definizione. Si prende le sue rivincite, esegue pericolosi esercizi, ed è impaziente di annunciare la sua presenza. Ma ciò non ha una grande importanza. Conta il fatto che ci sia un'attesa, affinché il discorso della poesia si presenti. La scrittura viene resa graficamente come se fosse il segno di una formica che si muove su un foglio, dove questo animale evoca anche il volume dei ricordi entomologici di Jean-Henri Fabre, completando così la sua presenza metaforica e insieme medievale nel testo poetico. La citazione «Génie littéraire hors de cause» è uno stralcio di una lettera di Isabelle Rimbaud a un letterato che Neri crede si chiamasse Paterne Berruchon, che poi Isabelle aveva sposato. Isabelle Rimbaud si riferiva a Berlaïne, descrivendolo come un poco di buono. Però, con questa frase, Neri dà anche un giudizio di valore su Fabre, genio letterario fuori causa, forse perché il suo genio si manifesta in ambito entomologico e non strettamente letterario. Ad ogni modo, questi ultimi due versi intendono dire appunto che il capitolo è finito, è finito il testo, e non sono un commento riferito a Fabre. L'autore ha finito di leggere il capitolo e ha chiuso il libro». Cfr. Surluiga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., pp. 93-94.

⁷² Secondo Marcheschi il paragone fra gli uomini e le formiche riecheggia anche *l'Iliade*, dove Omero parla dei Mirmidoni che nella mitologia greca discendevano dalle formiche. Cfr. Marcheschi, *La natura e la storia*, cit., p. 15. Una conferma a questa interpretazione si trova, ancora una volta, nelle prose più recenti di Neri: cfr. *Il professor Fumagalli e altre poesie*, cit., p. 87: «Si potrebbe guardare all'*Iliade* come a una guerra di formicai, dove lo sciame assalitore dei Mirmidoni ha il sopravvento sulla rocca di Priamo».

⁷³ Cfr. Giampiero NERI, *La parola come mimetismo*, in «Città di vita», 6, novembre-dicembre 1998, pp. 589-592.

ricostruzione narrativa tradizionale, ovvero a quello che potremmo considerare un *récit* classico. Ciò non vuol dire, tuttavia, che rinunci alla costruzione di un senso all'interno dell'opera, a differenza di Ponge. A partire dall'*Albergo degli angeli* e per tutta la sua opera, la scrittura per Neri è un segno del tempo⁷⁴. «Io tendo a costruire una storia anche quando se si tratta di pochi frammenti», spiega Neri in un'intervista.⁷⁵ In continuità con la poesia in prosa di inizio Novecento, Neri si serve del montaggio, delle inversioni sintattiche e dell'alterazione dell'ordine temporale per descrivere la frammentarietà con la quale si percepisce l'esperienza umana; nel suo caso a questa riflessione si associa quella sulla precarietà e non unitarietà della storia.

La memoria di Neri è «puntiforme»,⁷⁶ come scrive Aman, in quanto si sofferma su pochi particolari, ma mantiene la storia sullo sfondo. Neri stesso la definisce «una memoria di avvenimenti e storie che appartenevano alla mia esperienza personale, ma che sarebbero poi confluiti nella Storia più vasta, quella che si usa leggere sui libri, anche se piuttosto modificata».⁷⁷

4.6.2. «Società di caccia e di pesca»

Come Ponge, dunque, Neri ritiene che la poesia vada considerata una forma di «informazione»:

Può sembrare strano che un episodio riportato in poesia, nella sua nuda informazione, si presti a essere frainteso. [...] Ma siamo lontani dal considerare la poesia per quello che è realmente, una vera e propria informazione.⁷⁸

Se ripenso al mio lavoro, mi sembra che il tema più frequente sia quello dell'aggressività con il suo corollario di corollari, mimetismo e fraintendimento. Il problema del male mi pare in una specie di simmetria araldica rispetto al bene, suo opposto, come la sua inevitabile ombra o controfigura.

Un conseguente desiderio di informare, di mettere in guardia, di marca lombarda, non sembra estraneo al mio lavoro, forse più ad uso dell'autore che del lettore. Un "moralismo" che farei coincidere con una sorta di accettazione degli avvenimenti, intesi come destino difficilmente modificabile dagli sforzi umani. Un destino in qualche modo già segnato ma dove i segni non appaiono chiari.

Ho ripercorso con la memoria i momenti della mia vita che più intensamente l'avevano segnata, altri li ho immaginati come se li avessi vissuti, avendo in mente non di giudicarli ma soltanto di descriverli. Nell'atto di rappresentarli sono spesso ricorso a figure di animali, nostri compagni di viaggio. Costretti come sono ad agire allo scoperto, gli animali permettono a chi li studia una osservazione realistica.

In una simile prospettiva gli attori sulla scena appaiono mossi da una oscura volontà che li trascende. Recitano fedelmente la loro parte ma, come diceva delle api un celebre naturalista, quello che appare di più meraviglioso è che nessuno di loro "sa quello che fa".

[1999]⁷⁹

Come è evidente dalla lettura di quest'ultimo testo, anche se Neri scrive di voler descrivere soltanto «la serie dei fatti», in realtà la descrizione di elementi naturali ed eventi

⁷⁴ Cfr. Surluiga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 94.

⁷⁵ Cfr. *Ivi*, p. 160.

⁷⁶ Cfr. Aman, *Reticenza e ostensione in Teatro naturale*, cit., p. 186.

⁷⁷ Cfr. Giampiero NERI, *Note in margine*, documento spedito all'Università di Macerata per gli Atti del Convegno "Omaggio a Keats e Leopardi", marzo 1996, cit. in Aman, *Reticenza e ostensione in Teatro naturale*, cit., p. 153.

⁷⁸ Neri, *Il professor Fumagalli e altre figure*, p. 38.

⁷⁹ Neri, *Nota sul mio lavoro*, in *La serie dei fatti*, cit., p. 17.

storici fa parte di una meditazione filosofica sull'esistenza umana. La natura deve dare una interpretazione profonda della realtà, scrive Neri;⁸⁰ ne fa parte il monito dell'effimero di ogni azione umana – le effimere, insetti dalla breve vita, non solo ricorrono nella sua opera, ma danno anche il titolo a una poesia⁸¹ –, e della sua natura aggressiva e mimetica.

A me pare che quello che raffiguro sia già di per sé una scelta del visibile e che prosegua nella linea di quello che voglio rappresentare, cioè dell'idea che ho del fraintendimento, come legge universale, e dell'aggressività. Questo mi ossessiona e rappresenta un elemento costitutivo fondamentale del mio lavoro. Insieme, naturalmente, anzi, come motore primo, c'è l'aggressività, che appunto viene male interpretata in ogni caso. Ci sono molti tipi di aggressività. Ad esempio, supponiamo quella di Cristo contro i mercanti del tempio. Quindi, da un lato l'aggressività è vista come un fatto potenzialmente criminoso e detestabile, ma dall'altro come avente origine da impulsi di giustizia».⁸²

Penso di averlo scelto in relazione al tema fondamentale del mio lavoro che è, in fondo, quello del male, dell'aggressività e del mimetismo; ho pensato che il bene e il male provenivano dallo stesso luogo.

Secondo una parte della critica (Aman, Gallerani), la dimensione della prosa di Neri è quella della massima filosofica o dell'*exemplum*.⁸³ Neri ne parla esplicitamente solo in un caso: «Sono certamente interessato al rapporto tra filosofia e poesia, per la mia idea di poesia come idea filosofica, di pensiero, ricordando l'insegnamento di Fumagalli, per cui nella poesia importa il pensiero».⁸⁴ La digressione saggistica e meditativa, in effetti, è evidente in molte sue prose. Dal momento che la poesia deve mirare all'essenziale, deve dare una rappresentazione adeguata a questo contenuto, che non sempre è chiaro nell'ambito del singolo testo, ma lo è senz'altro nella dimensione macrotestuale: la sequenza di frammenti, la sezione, il libro, rivelano questo progetto estetico fin dalla prima opera di Neri. Il testo conclusivo dell'*Aspetto occidentale del vestito* può essere considerato uno dei più metaletterari:

L'osservatore si orienta su alcuni particolari. Il colore delle foglie o la presenza di effimere sulle rive dei torrenti. Strani insetti che hanno breve vita, come dice il nome.

Verso il centro della riserva sta il falco rosso, cacciatore notturno. Durante il giorno è nascosto, ma qualche volta attraversa una valletta o una radura, molestato dai passerai. (AOV, p. 74)

Qui Neri rivela la chiave di lettura della sua opera: l'osservatore è l'autore, e l'oggetto dello studio è la «società di caccia e di pesca» (titolo dell'ultima sezione), nella quale vengono messi a fuoco alcuni particolari come «il colore delle foglie» e la presenza di un tipo di insetti, che compie il proprio ciclo vitale in poche ore (le «effimere», appunto). La superficie delle cose ne rivela l'essenza, ossia la fallacia della vita e la natura violenta degli

⁸⁰ Neri, *Sovrapposizione di Storia e Natura nella ricerca letteraria*, in *La serie dei fatti*, cit., p. 21.

⁸¹ Cfr. POE, p. 102: «Volano sulle correnti / di un invisibile oceano / che si suppone infinito / le diverse specie di effimere / dalla forma inconsistente. / Si manifesta allora / il principio di contraddizione, / benché duri soltanto un giorno o due / questo breve dominio, / effimero come dice il nome».

⁸² Cfr. Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 161.

⁸³ Cfr. Gallerani, *Giampiero Neri e la contaminazione della prosa*, cit., p. 173: «Per un discorso formale, se si volesse attribuire una nomenclatura a questo tipo di poesie, forse potremmo avvicinarle a quella micronarrazione filosofica che prende il nome latino di *exemplum*: brevi esposizioni e racconti di vario argomento, capaci di istituire un'analogia persuasiva tra particolare e generale per la nostra esperienza».

⁸⁴ Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 179.

esseri umani. L'animale, a differenza di quanto accade nella poesia di Ponge, in quella di Neri compare come sinonimo dell'uomo.⁸⁵

Cerco di capire cosa c'è dietro la meccanica. Quella umana è più difficile, più imprevedibile, ed è anche più difficile dire perché noi facciamo una certa cosa. Intervengono troppe concause, dunque è difficile sceverare una causa dall'altra e dire quale sia quella che ha contato di più. Invece per l'animale è tutto più scoperto; il loro mimetismo è più meccanico. Io lo trovo meraviglioso, perché ci vedo l'impronta di una forza che ci sovrasta.⁸⁶

4.6.3. *Lo sperimentalismo di Neri*

In una delle lunghe interviste rilasciate in questi anni, Neri racconta di avere inviato una selezione dei propri testi alla redazione del «Verri», probabilmente già negli anni Sessanta:

A.D. 1960 è la mia poesia più vecchia. Apparteneva a un gruppo di sei poesie che erano state mandate alla redazione della rivista *Il Verri*, cui collaborava anche mio fratello. Le poesie non furono accolte. Ho tenuto questa, che mi pareva avere qualche ragione d'essere, le altre cinque le ho cestinate. Lo spunto era la morte di mia sorella e l'averla vista morta all'obitorio.⁸⁷

A.D. 1960 viene spesso nominata come la poesia più «futurista» di Neri, oppure come quella che più testimonia l'influenza suscitata su di lui dalla Neoavanguardia, e in particolare da Balestrini. Consideriamone il testo:

Come si chiama lei?

Sì, ma comunque

è tutto inutile.

Benissimo. Il cadavere plasticamente nudo
equidistante dalla sorgente luminosa e dall'operatore.

Intenzione geometrica così rara nei particolari
di gusto soavemente ecclesiastico delicato.

Descrittivi battimani all'apparire
del professore in sala.

Guanti. Bisturi. AALT. Krumirus. Non opero.
(diffuso stupito brivido sociale)

Lavorava nel bankus?

del resto il segno così chiaro, l'albero
retrattile, l'esposimetro incorporato, per dire.

Una buona combinazione: la luce sonora inaspettata
e il protagonista ebraico alla destra di chi guarda.
e improvvisamente seria: Partiamo. Che dici?

(Arcaini è già andato via
affondando lentamente come un sasso nel lago.)

Luogo a procedere. Azione.

Gli occhi del suicida
guardano immobili. (*AOV*, p. 47)

⁸⁵ Lo conferma Neri stesso in un'intervista a Surliuga: «Qualche critico ha detto che la mia osservazione e descrizione degli animali in poesia si potrebbe definire come una specie di autoritratti in maschera. Su questo sono d'accordo, e anzi aggiunto che la mia è una scrittura autobiografica che si nasconde sotto la maschera degli uccelli ed altri animali. Si è parlato delle mie civette, dei miei gufi, delle mie marmotte, de miei pseudocavalli, come di autoritratti, anche emblematici della condizione umana in senso lato e quindi maschere di tutti gli uomini». Cfr. Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 141.

⁸⁶ Crocco, «Non è la poesia che ci interessa, ma l'arte». *Intervista a Giampiero Neri*, cit.

⁸⁷ Rivali, *Giampiero Neri. Un maestro in ombra*, cit., p. 55.

La sorella Elena, morta suicida a 19 anni, nel 1955, viene ricordata anche in un testo più tardo, in *Armi e mestieri* (POE, p. 169), dove Neri immagina un ricordo del padre. Nel caso di *A.D. 1960* l'immagine di Elena si sovrappone a quella di un'altra persona, un amico dell'autore, del quale viene nominato il cognome («Arcaini»)⁸⁸. Nel testo si alternano più voci e non è mai chiaro chi prenda la parola; anche da un punto di vista stilistico (si pensi solo all'uso delle parentesi e all'andamento dei versi) si tratta di una poesia molto diversa dalle altre dell'*Aspetto occidentale del vestito*, più vicina alle poesie dei *Novissimi*. È vero, dunque, che *A.D. 1960* è una delle poesie più neoavanguardiste di Neri. Non per questo, tuttavia, è una delle più sperimentali. Riguardo al rapporto con l'avanguardia, è interessante una nota di Neri del 2003:

Confesso di non essere stato attratto dal titolo del presente convegno che, nella sua laconicità, sembra contenere qualcosa di fatale e di ineluttabile. Qualcosa dentro di me si oppone a questa perentoria successione temporale e semmai mi porta a considerare le altre forme di energia che si muovono in direzione opposta.

In questo senso avrei preferito un titolo come "Dall'avanguardia alla tradizione poetica", con buona pace dei progressisti. La mia opinione è infatti che le diverse forme della ricerca poetica siano cicliche, quando non compresenti, e la mia età mi fa propendere per chi conserva il senso della tradizione piuttosto che per chi vuole rompere con essa o addirittura annullarla.

Questo non toglie che alcune varianti formali, che non toccano la sostanza della poesia, si possano fare e si siano effettivamente fatte, ma è materia che riguarda piuttosto i grammatici della poesia che non i poeti. A questi ultimi, a mio parere, si addicono molto più le parole di quella sfortunata eroina della Rivoluzione Francese che, ai piedi della ghigliottina, aveva detto, se ricordo bene: "Plus ça change et plus est la même chose".

[2003]⁸⁹

Dal punto di vista della forma letteraria, l'opera di Neri riesce a sfruttare le risorse della poesia in prosa, già scoperte in Italia nel periodo fra il 1909 e il 1919, quindi grammaticalizzate attraverso la divulgazione della «Ronda», e inerzialmente arrivate fino a Montale. Negli anni Sessanta la rottura dell'effetto di rottura creato dalla poesia in prosa è ormai completa: gli elzeviri non esprimono più alcuna forma di shock o di potenziale rottura rispetto a ciò che la poesia è diventata. È allora che inizia una nuova sperimentazione, ma stavolta grazie ad autori estranei l'uno all'altro (Fortini, Pasolini, Neri, Ortesta, Greppi, Bordini), e tutti al di fuori del contesto della Neoavanguardia.

Fra loro, Neri è quello che più ha prestato attenzione al modernismo inglese (Pound), al *poème en prose* francese (Rimbaud), alla tradizione della poesia in prosa italiana (Campana), e alle novità del Gruppo 63. La presentazione degli eventi, all'interno della sua opera, non ha mai una dimensione realmente teatrale, ma piuttosto descrittiva e meditativa. Lo straniamento che li caratterizza deriva dall'uso del montaggio e dalla focalizzazione su particolari che non contribuiscono allo sviluppo della narrazione, anzi ostacolano il *récit*. Queste caratteristiche – già presenti, ma non del tutto sviluppate, in alcune delle opere di Campana, Boine, Sbarbaro, Jahier e Slataper – tornano, ancora una volta, come tipiche della poesia in prosa. L'opera di Neri ne amplia le possibilità, reinterpretando le contemporanee tendenze riformiste e neosperimentali della poesia italiana, e dilatando lo spazio della poesia soprattutto nella direzione di quello tradizionalmente proprio della saggistica e della riflessione. Non stupisce, in conclusione, che Neri sia stato un punto di

⁸⁸ Cfr. Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà*, cit., p. 181: «Risente molto dell'influenza dei testi futuristi che allora leggevo. Menziono un mio amico morto in una clinica, che si chiamava Arcaini. Veniva a trovarmi qualche volta a Milano. Era un uomo leale, che ricordo volentieri».

⁸⁹ Neri, *Noterelle in margine al convegno su "Dalla tradizione poetica all'avanguardia"*, in *La serie dei fatti*, cit., p. 27.

riferimento per autori eterogenei fra loro (da Maurizio Cucchi ad Alessandro Broggi) e che sia ancora in grado di guardare in modo aperto alle sperimentazioni poetiche più recenti. Ancora oggi, si può dire che Neri sia fra gli autori di poesia in prosa più consapevoli del valore di questa forma letteraria in un'ottica di lungo periodo:

Ne penso bene⁹⁰. Penso che, a loro volta, abbiano capito che non è la poesia che ci interessa, ma l'arte. E la poesia qualche volta costituisce un ostacolo. Sa, a ogni azione corrisponde una reazione uguale e contraria: e la legge più misteriosa che ci sia, ma è vera. E poi c'è la maledizione cinese che dice: «Possa tu vivere in tempi interessanti», che vuol dire «Vai a morire ammazzato». Loro lo dicono in modo più sottile, ma con lo stesso significato. E siccome il Novecento è stato *molto* interessante, quanto a quello, è stato però, insieme e per contro, anche importante, perché ha buttato via certe costruzioni. Dovevamo... non so, dovevamo fare la poesia ancora come la faceva il Parini?

Dovevamo fare una poesia nuova. E, soprattutto, dovevamo pensare che la poesia, anche la loro, quella del Pascoli ecc., non dipendeva dalla forma. Quella forma lì ci aveva stufato; andava bene ai tempi del minuetto. Il Novecento [...] è stato un crogiuolo di tante cose. E alla fine è venuto fuori qualcos'altro: è venuto fuori che la prosa è poesia.⁹¹

⁹⁰ Il "ne" è riferito alla poesia in prosa degli ultimi quindici anni.

⁹¹ Crocco, «Non è la poesia che ci interessa, ma l'arte». *Intervista a Giampiero Neri*, cit.

CAPITOLO 5.

DALLA POST-POESIA ALLA PROSA IN PROSA (1992- 2014)

5.1. QUANDO RINASCE LA POESIA IN PROSA?

5.1.1. *Il pubblico della poesia*

A partire dagli anni Settanta, il campo letterario cambia in modo irreversibile. Come conseguenza di un allargamento del pubblico della poesia, che ormai coincide con gli autori stessi, le categorie critiche messe a punto nel dopoguerra si rivelano inefficaci a descrivere l'opera degli autori esordienti negli anni Cinquanta. Due antologie, *Il pubblico della poesia* di Berardinelli e Cordelli (Cosenza, Lerici, 1975) e *La parola innamorata* di Di Mauro e Pontiggia (Feltrinelli, 1978), testimoniano questo cambiamento.¹

Nei decenni successivi, la trasformazione avvenuta a metà anni Settanta viene vista come sintomo di crisi e decadenza della letteratura, se non di fine della poesia stessa.² Al di là della validità generale di queste profezie – oggi sappiamo che sia la poesia sia la critica letteraria sono sopravvissute alla fine del Novecento, per quanto siano molto diverse rispetto a cento anni fa –, se i cambiamenti in questione non fossero avvenuti, probabilmente non avremmo avuto un nuovo momento di autonomia estetica della poesia in prosa. Così come cento anni fa la poesia in prosa è nata sulle ceneri del romanzo naturalista e della poesia scritta secondo la metrica tradizionale, parallelamente alla nascita del verso libero, negli ultimi quindici anni si è sviluppata sulle ceneri dell'idea di poesia come discorso lirico ed estroflessione dell'interiorità, ma anche come conseguenza del mutamento sociologico tempestivamente identificato da Berardinelli: la perdita di capitale simbolico della poesia, l'annullamento della distanza fra autore e pubblico, l'indebolimento delle poetiche. Questi fenomeni si intensificano nel corso degli anni Ottanta e Novanta, quando anche l'ultimo tentativo di epigonismo avanguardista, il Gruppo 93, si esaurisce. È a quel punto che autori eterogenei fra loro, e appartenenti a generazioni diverse – da Valerio Magrelli ad Andrea Inglese, da Umberto Fiori a Gherardo Bortolotti – iniziano a scrivere in prosa. Per alcuni poeti l'uso della prosa all'interno dei libri di poesia rimane una

¹ Cfr. soprattutto Alfonso BERARDINELLI, *Effetti di deriva*, in Alfonso BERARDINELLI, Franco CORDELLI, a cura di, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975, pp. 7-29; quindi *Id.*, *Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne*, in *Genealogie della poesia del secondo Novecento. Giornate di studio. Siena, Certosa di Pontignano, 23-24-25 marzo 2001*, a cura di Maria Antonietta GRIGNANI, «Moderna», 2, 2001, pp. 81-92; Giuseppe PONTIGGIA, Enzo DI MAURO, *La stanza vuota*, in *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 9-17; Stefano GIOVANNUZZI, *Un tempo di passaggio*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di *Id.*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 9-17: p. 10.

² Cfr., ad esempio, Pietro CATALDI, *La fine del canone. I poeti e il postmoderno*, in *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, cit., pp. 149-156; Giulio FERRONI, *Presentazione*, in *Ciro VITIELLO, Antologia della poesia italiana contemporanea (1980-2001)*, Napoli, Pironti, 2003.

sperimentazione episodica (è il caso di Umberto Fiori),³ che non crea una vera discontinuità nella loro opera, come abbiamo visto accadere già nei casi di Caproni e Raboni (Cfr. *Supra*, 1.4.2). Per altri, invece, rappresenta l'inizio di una nuova fase (è il caso di Magrelli); infine, per alcuni autori, soprattutto appartenenti alla generazione nata durante e dopo gli anni Settanta, la poesia in prosa è il punto di partenza (ad esempio, Bortolotti).

5.1.2. Oltre il pubblico: effetto Internet

Proprio i nati durante e dopo gli anni Settanta sono stati protagonisti di una ulteriore trasformazione del campo letterario; all'inizio degli anni Zero sia la creazione artistica sia la discussione intorno alla poesia si spostano sulle piattaforme online. La diffusione dei blog letterari in Italia ha avuto un ruolo centrale per la poesia in prosa, paragonabile a quello della nascita delle riviste militanti come «La Voce», «Lacerba», «La riviera ligure» ecc. a inizio Novecento. Ciò è avvenuto in due modi: da un lato, ha inciso sulle modalità espressive; dall'altro, sulla loro ricezione e sul dibattito critico.

Consideriamo brevemente le due questioni. Negli spazi online, di qualsiasi natura essi siano, vale il principio generale per cui «l'urgenza effettiva è quella dell'accumulo massivo e anodino di contenuti, al di là del loro grado di novità e al di là dell'innovazione che possono comportare, abbandonando definitivamente l'onda lunga di un'estetica modernista già cristallizzata».⁴ Se già negli anni Ottanta l'idea di poetica si indebolisce, dunque, con la scrittura online avviene un passaggio ulteriore: la logica culturale dello *user generated content* annulla, da un punto di vista teorico, sia la distinzione tra testo letterario e non, sia quella fra autore e lettore. I motori di ricerca online danno rilevanza all'uno o all'altro contenuto testuale senza tener conto di un giudizio critico autorevole o professionale (anche perché le istituzioni tradizionalmente deputate a dare quel giudizio non vengono interpellate da Google); si può dire, dunque, che le gerarchie di valore su base formale non hanno più senso, perché i testi vengono presentati in un ordine che deriva dalle ricerche degli utenti stessi. Questo cambiamento ha conseguenze enormi per la letteratura, ma ancora di più per l'arte in generale:

Va ribadito che questo passaggio non è una mera forma di ipertrofia ma compone il tratto specifico, e del tutto coerente, di una logica culturale che vede nell'accumulo dei contenuti la propria priorità, anzi: la propria necessità. Il requisito della novità, a cui ancora faceva riferimento Jameson [...], per quanto effimero possa diventare come parametro formale richiede comunque la padronanza di un canone e del bagaglio di strumenti teorici e tecnici a cui lo stesso canone fa da supporto. Questa padronanza, quantomeno pratica, a sua volta implica un ruolo, quello dell'artista per intenderci, che la possiede o la dovrebbe possedere tra le proprie competenze. A sua volta, il ruolo dell'artista è il risultato di una differenziazione interna che connota un'implementazione peculiare di ciò che siamo soliti chiamare "cultura" e che, tra le altre cose, prevede il ruolo del pubblico come separato e specializzato nella fruizione degli "oggetti culturali" che gli artisti producono. Se viene a mancare il primo requisito, se ogni parametro formale perde di importanza e conta solo l'accumulo di contenuti, tutto ciò che vi è collegato, nella logica del sistema a cui appartiene, perde di senso e consistenza. [...] L'accesso al ruolo di produttore da parte di chi compone o componeva il pubblico diventa ovvio, dato che vengono a cadere i prerequisiti che distinguevano, in linea teorica, gli artisti dal pubblico [...]⁵

³ Fiori inserisce delle prose nella sezione finale del suo primo libro, *Case* (Genova, San Marco dei Giustiniani, 1986): cfr. Umberto FIORI, *Poesie. 1986-2014*, introduzione di Andrea AFRIBO, Milano, Mondadori, 2014, pp. 12-21.

⁴ Gherardo BORTOLOTTI, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, in *Idee della prosa*, numero monografico di «Nuova prosa», 64, a cura di Gilda POLICASTRO, pp. 77-146: p. 92.

⁵ Bortolotti, *Oltre il pubblico*, cit., p. 101.

Le conseguenze di quanto appena detto sono sotto gli occhi di tutti e non comportano, come è evidente, la scomparsa della letteratura. Internet indebolisce le istituzioni letterarie considerate tradizionale fonte di autorità e di creazione di un canone, ma non annulla le gerarchie: il pubblico, nel nuovo circuito della produzione dei contenuti, si organizza in nuove comunità, che si strutturano e creano nuove gerarchie. Queste comunità sono «per natura inclusive, fluide e schizofreniche, dato che si può partecipare a più comunità contemporaneamente». ⁶ Tornando al caso specifico dei blog letterari, si può dire che la rete ha offerto ai «nuovi entranti» dei tardi anni '90 ciò di cui avevano maggiormente bisogno, «un mezzo per scavalcare mediazioni che in quel momento sono in mano ad altri» ⁷. In questo contesto, la letteratura e la storiografia critica hanno trovato nuovi strumenti di per costruire riflessioni di poetica. I siti letterari e i blog sono diventati un veicolo importante di testi inediti e di libri del passato; le riviste letterarie attuali catalizzano il dibattito online molto più e spesso molto prima che su carta. ⁸ I nuovi rapporti di forza presenti nella critica letteraria online hanno determinato un arricchimento del dibattito critico e un rinfocalarsi della critica militante, che fa da contraltare alla perdita delle poetiche «in senso forte». ⁹

Considerati questi presupposti, è comprensibile che i marcatori formali, in questa ultima fase, diventino meno importanti per l'analisi della poesia in prosa: se già nella generazione dei poeti nati dopo gli anni Cinquanta il senso della tradizione è più debole rispetto al passato, i nati a partire dagli anni Settanta, che talvolta iniziano a pubblicare su piattaforme online, sono spesso del tutto indifferenti alla tradizione metrica. Di conseguenza non sentono più il bisogno di trasgredirla, mimetizzarla o rielaborarla. Per alcuni di loro, la poesia in prosa si rivela una delle sperimentazioni possibili una volta che si è usurata anche la sperimentazione del Gruppo 63 (e dei suoi epigoni): l'istituto tradizionale da abbattere non riguarda più lo stile, ma l'uso della prima persona singolare. Tuttavia non tutti reagiscono allo stesso modo, come è ovvio, e le scelte formali in continuità con la tradizione metrica italiana, come vedremo, non diventano di colpo obsolete né nella poesia in versi né in quella in prosa.

All'interno di questo capitolo presento una mappatura provvisoria degli autori di poesia in prosa contemporanea, basata su somiglianze di famiglia sia stilistiche, sia di poetica. Questa indagine ha un duplice obiettivo: da un lato, è utile a cogliere gli elementi di continuità nella poesia in prosa come forma letteraria nell'ultimo secolo; dall'altro, permette di individuare ciò che la rende una delle espressioni artistiche più interessanti degli ultimi quindici anni. Il primo caso che considereremo è quella di due autori, Valerio Magrelli e Stefano Dal Bianco, nei quali la prosa si affianca a una piena consapevolezza metrica, e in parte come reazione ad essa.

⁶ *Ivi*, p. 117.

⁷ Francesco GUGLIERI, Michele SISTO, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in internet (1999-2009)*, «Allegoria», 61, gennaio-giugno 2011, pp. 153-174; p. 156.

⁸ Il dibattito intorno all'antologia *Poeti degli anni Zero*, ad esempio, è stato innescato dalla pubblicazione dell'introduzione di Ostuni sul blog «Nazione Indiana», ben prima che il volume fosse letto e recensito su riviste e quotidiani cartacei. Anche buona parte della discussione intorno a *Prosa in prosa* si è svolta soprattutto online.

⁹ Mi servo della definizione di «letteratura in senso forte» presentata da Gianluigi SIMONETTI in *Come e cosa desidera la letteratura italiana degli anni Zero*, «Between», III, 5, 2013, <http://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/24/showToc>, p. 2. A proposito della trasformazione dell'idea di poetica durante gli anni Settanta, già presso autori della cosiddetta “terza generazione” (ad esempio Sereni), cfr. Stefano Giovannuzzi, *Una poetica prima della poesia*, in *Id.*, *Gli anni '60 e '70 in Italia*, cit., pp. 333-356.

5.2. NAUSEA DEL VERSO

5.2.1. Valerio Magrelli

Valerio Magrelli è stato uno dei primi poeti a usare la prosa in modo sperimentale all'interno dei propri testi negli anni Novanta, in *Esercizi di tiptologia* (1992). Nell'ultimo decennio del secolo Magrelli è già una delle figure più in vista del panorama letterario, e la sua poesia viene interpretata in diversi modi: nonostante l'inclusione nella *Parola innamorata*, talvolta è accostato anche alla Neoavanguardia.¹⁰ *Esercizi di tiptologia* è il suo terzo libro, pubblicato da Mondadori, ed è diviso in nove sezioni: *Alle lagrime, rovi*; *Diteggiature*; *Moore Bianco*; *Viaggio d'inverno*; *Terranera*; *L'imbattente*; *Rivelarmi al gelo*; *Dall'egolalico*; *L'anti-Mazur*. Tutte le sezioni dispari contengono una prosa, che ha un titolo eponimo rispetto alla sezione. La prima parte della terza prosa, *Terranera*, è già uscita in un'altra plaquette di sole prose intitolata *Il viaggetto* (L'Obliquo, Brescia, 1991).

A un primo sguardo, le prose di *Esercizi di tiptologia* non sono così diverse rispetto ai versi dello stesso libro e dei due precedenti: Magrelli continua a indagare la fenomenologia della percezione e a «suscitare la forma del pensiero / sagomarla secondo una misura»,¹¹ come si legge nel suo primo libro. I punti di riferimento, le fonti di questa idea dell'arte e della scrittura, sono, da un lato, filosofi come Berkeley, Merleau-Ponty¹² e, sopra tutti, Cartesio; dall'altro, scrittori come Valéry,¹³ Ponge e il gruppo dell'Oulipo. Già dall'inizio degli anni Ottanta la scrittura di Magrelli ha ottenuto attenzione critica e si è imposta come una delle più originali della sua generazione, innanzitutto in quanto metaletteraria: l'io che prende la parola nella sua opera (fin da *Ora serrata retinae*) non è né desublimato né iperesposto, bensì riflette a voce alta sul rapporto fra realtà e rappresentazione e fra corpo e percezione. Nelle prose, però, compare per la prima volta in modo più centrale la malattia, vista come condizione quasi necessaria alla scrittura. I termini scientifici e medici, già presenti in *Ora serrata retinae* e in *Nature e venature*, si infittiscono e compaiono fin dal testo incipitario del libro, *Alle lagrime, rovi*:

Mi è bastato bruciare per errore la membrana che unisce pollice e indice, finché ho lasciato stare (avrà un nome, quella parte della mano? L'ultima volta me lo chiesi a proposito del cavo che sta dietro il ginocchio. Ne parlavano in un film. Nemmeno sei mesi dopo, in quel preciso punto, mi si formò una cisti grossa come una cartuccia da caccia. Così scopersi il nome, regione poliptèa. Inutile operarsi, ricresce uguale nel giro di qualche anno, come la coda delle lucertole. E lo schifo di questa metamorfosi. Logicamente, ora mi piego male. [...])

È un gusto losco e vertiginoso, che mi ricorda le reliquie pornografiche sfogliate nelle edicole delle stazioni con un senso di raccapriccio identico all'ardore, all'ardere, all'improvviso cataclisma cardiaco. Il fumo custodisce uno strugimento illimitatamente puberale, una totale estinzione della donna, un'assoluta tristezza di sé. Non soltanto fa parte dell'adolescenza, ma ne costituisce il tessuto vivente, estratto per biopsia. Ed ecco qui quattro dei suoi brandelli, quattro povere cicche neurocellulari,

¹⁰ Cfr. Elio PAGLIARANI, *Poesia tra avanguardia e restaurazione*, «Periodo ipotetico», 10-11, gennaio 1997.

¹¹ Valerio MAGRELLI, *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, p. 75. Da ora in poi, per le citazioni tratte da questo libro si ricorgerà all'abbreviazione PO92.

¹² Cfr. al riguardo Francesco DIACO, *Poesia e società. Conversazione con Valerio Magrelli*, «Le parole e le cose», 24 settembre 2012, <http://www.leparoleelecose.it/?p=6763>.

¹³ All'opera di Paul Valéry Magrelli ha dedicato un saggio, che viene considerato importante anche per la sua poetica personale soprattutto per la dialettica fra soggetto e oggetto visto, al centro della sua poesia fin da *Ora serrata retinae*: cfr. Valerio MAGRELLI, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002.

strappate dal mio cuore gorgogliante e messe sul vetrino di questo portacenere per un'analisi istopatologica (PO92, p. 223-224)

Questa prima prosa è dedicata al fumo, ma – come spesso accade nell'opera di Magrelli – è anche un riferimento metaletterario.¹⁴ Il rapporto con il fumo, oltre a rimandare al modello di Paul Valéry, ricorda quello con la scrittura: autoalimentante, ossessivo fino a causare nevrosi, eppure impossibile da interrompere («Ci sono persone che non hanno la sensazione di avere finito qualcosa se non l'hanno fatta contro se stessi: e io allora ho iniziato a fumare», PO92, p. 222). Nel finale viene addirittura definito «un gusto losco e vertiginoso», che però permette di condurre una «biopsia», «un'analisi istopatologica». L'autoanalisi è quella del soggetto che scrive, come già nei due libri precedenti; ma nelle prose quello che si era presentato solo come un soggetto gnoseologico rivela, per la prima volta, alcuni particolari biografici rilevanti per la sua poetica. Da questo punto di vista il testo più importante di *Esercizi di tiptologia* è forse *Terranera*.

Terranera si compone di tre parti. La prima è una descrizione di Roma, compiuta in prima persona e al presente, fingendo che la scrittura avvenga in presa diretta («Esco da Roma stritolata e claustrofobica», PO92, p. 253); nella seconda si alternano presente e passato, e Magrelli descrive se stesso in alcune gite compiute a Nord della provincia; nella terza, infine, ricorda episodi dell'adolescenza, descritti sempre al passato («Passavo l'estate in una casa stretta tra il madre e la strada», PO92, p. 256). Al centro esatto dell'ultima strofa l'autore si serve di nuovo del presente, come se stesse riportando l'episodio nel momento in cui avviene («c'è silenzio, sono le tre del pomeriggio, ho dieci anni [...]). Guardiamo più da vicino questa parte del testo:

Ignoravo i paesi vicini. Tutto si svolgeva lungo la costa, a ridosso del mare, vacanze infantili e astratte, il nastro di pellicola dell'Aurelia con incidenti, incendi, lunghi silenzi pomeridiani nel vuoto della carreggiata. Ah, lo schianto, la macchina inclinata, e quel torace nudo, deformato e quelle cose sparpagliate, mentre c'è silenzio, sono le tre di pomeriggio, ho dieci anni e già da dieci anni do da mangiare alla bestia. Carne, carne cruda, puzza di freni. (PO92, p. 256)

Nelle interviste successive¹⁵ Magrelli ha chiarito più volte l'occasione biografica che ha dato vita a questa prosa: un grave incidente stradale, da adolescente, che lo ha portato a una lunga degenza. Nella copertina del libro di prose successivo, *Nel condominio di carne*, si trova un'immagine intitolata *Autoritratto rettificato*: si tratta di una radiografia del bacino di Magrelli, nella quale sono evidenti le viti inserite in seguito a quell'operazione, che viene identificata come origine della scrittura stessa. In *Terranera* per la prima volta viene descritto l'evento; eppure è difficile parlare di una narrazione vera e propria. Le due strofe precedenti sembrano quasi appunti di viaggio, descrizioni e digressioni simili a quelle che ritorneranno in *La vicevita*, nelle quali viene preannunciato qualcosa di luttuoso, attraverso un espressionismo lessicale insolito, che segna un distacco rispetto al monolinguisma dei due libri precedenti: «budella, andouille e trippa, gorgi di strade» (PO92, p. 253), «il Tevere come la lingua di un credente che riceva l'Ostia. Il Tevere come la lingua di un serpente che faccia capo a Roma» (PO92, p. 254); «Pensavo ai re latini sacerdoti e omicidi, che abitavano i boschi sacri intorno a Roma, ai loro riti tribali e totemici [...] il suolo, pieno di cicatrici, tagli, vesciche, rimarginato, spento, e tuttavia vivente [...]. Sentivo un'inquietudine e cercavo

¹⁴ Va segnalato anche che il titolo di questa prima prosa, *Alle lagrime, rovi*, così come quello della settimana, *Rivelarmi al gelo*, è un anagramma del nome e del cognome dell'autore.

¹⁵ Cfr. ad esempio Francesca SANTUCCI, a cura di, *Ibridazioni. Intervista a Valerio Magrelli*, «Le parole e le cose», 6 maggio 2015, <http://www.leparoleelecose.it/?p=18861>.

di nasconderla» (PO92, p. 255). Infine, nella parte centrale dell'ultima strofa, un climax ascendente introdotto da un endecasillabo («Ignoravo i paesi vicini») al quale fa seguito un altro endecasillabo irregolare (con accento di quinta), infine un elenco ellittico del verbo («vacanze infantili astratte [...] nel vuoto della carreggiata»). L'interiezione «Ah» viene dopo una cesura, ed introduce un altro elenco, con ritmo più accelerato: sono i particolari dai quali si deduce che il protagonista dell'incidente è l'autore stesso, e compare anche una nuova serie di endecasillabi («Ah, lo schianto, la macchina inclinata»; «e quel torace nudo, le cose sparpagliate»).

Secondo Cortellessa *Terranera* è il nucleo, la parte più «verticale» di *Esercizi di tiptologia*, nella quale si rivela che «la presenza della prosa, negli ultimi libri di Magrelli, pare legata a un segno *discenditivo* [...] se non proprio deiettivo, fecale. Terranera è per Magrelli il luogo di una discesa nelle profondità ipogee, nella vertigine ctonia di un passato geologico, prima che storico». ¹⁶ I riferimenti alla malattia e quelli al passato sono presenti anche nelle altre prose del libro, che giustamente è stato definito una forma di «satura» da Emanuele Trevi: ¹⁷ alla descrizione dei gessi bianchi di una mostra di Henry Moore (*Moore bianco*) si alternano altri ricordi di infanzia (*Rivelarmi al gelo*), osservazioni sulla scrittura. L'ultima prosa, *L'anti-Mazur*, sembra condensare tutte le strutture del discorso letterario impiegate da Magrelli negli anni Ottanta e Novanta. L'inizio ricorda il movimento autoscopico già tipico di *Ora serrata retinae*: «Io, talpa, scavo sotto la coscienza, scavo, scavo» (PO92, p. 291), ma viene accentuato l'elemento perturbante della scrittura («Rilassati, dicono; sì, e dove sbuco? Proprio in mezzo al campo nemico. A metà anestesia. Scavo da sotto e vengo fuori, faccio capolino giusto in mezzo alla tribù nemica, col camice e tutto»). Nei paragrafi successivi si susseguono lunghi periodi, tre dei quali (in modo alternato) incastonati fra parentesi: memoria storica, memoria personale e notizie provenienti dai giornali (quasi ad anticipare il tema del libro successivo, *Didascalie per la lettura di un giornale*) si intrecciano e si confondono:

La storia del cardinale sepolto vivo, col suo color porpora, sepolto porporato vivo [...]; Immaginate dunque questa piccola testa di pelle conciata, da mummia amerindia o souvenir [...] Feticcio, bambolina portafortuna, un oggettino di cuoio lavorato. Sì, ma dietro di lei, lì sotto, dentro di lei, c'ero io, ad abbronzarmi sotto quei riflettori [...]. Pare che Cook ne avesse trovate una quindicina in casa di un cannibale, strappate via ai nemici fresche fresche, appese ad asciugare come strofinacci. E un bel giorno, al museo Pigorini dell'Eur, la testa di qualcuno, in una teca, cominciò a perdere un succo catramoso, una sua qualche resina. Stupore dei custodi, secrezione in attesa, ripensamento. («Go away, or I shall call the forest police!»). Era una recita scolastica, facevo la quercia e questa era la mia unica battuta. [...]

Ah, che voglia di scrivere, che voglia di zappettare ancora in quella fanghiglia, in quella famiglia di fango, a mia volta, di intingere la mia lunga penna d'oca nella lingua dell'idolo piantato, sbucato, cresciuto, nel seminato di questo tavolo operatorio [...]. (PO92, pp. 291-291)

Nei venticinque anni successivi Magrelli ha pubblicato due libri di poesia veri e propri nella collana «Bianca» di Einaudi (*Didascalie per la lettura di un giornale*, 1999; *Disturbi del sistema binario*, 2006; *Il sangue amaro*, 2014) e quattro di prosa. Le prose compaiono in sedi diverse, ma tutte destinate alla narrativa o a quella che viene definita *non fiction*, categoria che nell'ultimo quindicennio ha ospitato molta poesia in prosa: *Nel condominio di carne* esce sempre per Einaudi, ma nella collana «Stile Libero»; segue la trilogia composta da *La*

¹⁶ Andrea CORTELLESA, *Valerio Magrelli, l'occhio, la terra, la salute*, in *La fisica del senso*, cit., 2006, pp. 410-437: p. 428.

¹⁷ Emanuele TREVI, *Valerio Magrelli: «Esercizi di tiptologia»*, «Nuovi Argomenti», III, XL, 1992, 11, pp. 127-130: p. 128.

vicevita. Treni e viaggi in treno (Laterza,¹⁸ 2009), *Addio al calcio. Novanta racconti di un minuto* (Einaudi, stavolta nei “Supercoralli”, la collana generalmente riservata alla narrativa, 2010), *Geologia di un padre* (ancora Einaudi, “Supercoralli”, 2013).

A partire da *Esercizi di tiptologia*, insomma, l’opera di Magrelli prosegue in due direzioni: da un lato continua la scrittura in versi puri, talvolta anche con l’uso di forme chiuse;¹⁹ dall’altro il libro del 1992 ha avviato una prosa che non è mai completamente narrativa né completamente saggistica, tuttavia affine a questi due generi, all’interno della quale talvolta si trovano elementi tipici della poesia (l’uso dell’elenco, la ripetizione o sequenza, la criptoversificazione), ma in maniera impercettibile e mai predominante. Non solo: prosa e poesia dialogano fra loro, e molto spesso i testi senza verso spiegano, proseguono o riprendono temi ricorrenti fin da *Ora serrata retinae*. Secondo una delle interpretazioni critiche più recenti, quella di Francucci, con i libri di prose degli anni Zero si consolida una delle caratteristiche più tipiche dello stile di Magrelli: l’autocitazione.²⁰ L’altra caratteristica ricorrente è l’esplorazione del corpo, considerato in modo reificato e perturbante, soprattutto a partire da *Nel condominio di carne*.²¹

A partire dagli anni Zero, Magrelli ha parlato spesso dei rapporti fra poesia e prosa nella sua opera. In un’intervista del 2004, ad esempio, vi è un’ammissione dell’interferenza fra prosa e poesia nella sua scrittura:

Di solito noi siamo abituati a considerare la prosa uno strumento per poter parlare del mondo, e la poesia come uno strumento per parlare di noi stessi. In questo mio andare a tentoni, sono arrivato a capire che facevo esattamente il contrario. [...]

Per me la prosa, per dirlo in una parola, è l'emorragia della poesia. Perché la poesia ha ancora degli argini, delle protesi, dei sostegni metrici che in qualche modo cristallizzano il dissanguamento. Invece la prosa è, nel mio caso, un flusso monologico, una monodia, dove non è prevista appunto nessun'altra voce. Non vi è terza persona, racconta ma non è un racconto, quindi non siamo all'interno della problematica narrativa tradizionale. La poesia si cristallizza fino alla codificazione, alla cifrazione, mentre la prosa scorre... benché in maniera naturalmente elaboratissima, dato che in essa non vi è nulla di automatico o spontaneo. [...]

Ci sono poeti, come Neri, che scrivono poemetti in prosa. Non è che nella prosa la rima non agisca... anzi nelle mie brevi prose se ne percepisce la presenza. E quando all'inizio, nelle mie prime poesie,

¹⁸ Negli ultimi dieci anni Laterza ha pubblicato molti libri non appartenenti ai generi letterari tradizionali: cfr. *Infra*, 6.2.6).

¹⁹ Ad esempio, la rima, il sonetto e i versi martelliani sono solo alcune delle caratteristiche di *Il sangue amaro* (Torino, Einaudi, 2014).

²⁰ Cfr. Federico FRANCUCCI, *Il mio corpo estraneo. Carne e immagini in Valerio Magrelli*, premessa di Clelia MARTIGNONI, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 17-18: «Lo faccio invece soprattutto per tentare di isolare [...] la singolarità, intimamente differente e mai in pacifico accordo con sé stessa, della traiettoria che Magrelli ha tracciato nel corso degli anni per aprirsi una strada all’interno del de-genere in comune su cui molte scritture di diverse provenienze di affacciano, e che Gabriele Frasca (a Magrelli distantemente affine ben oltre la condivisione dell’anno di nascita, 1957) chiama senz’altro “arte del discorso”. Mi sembra che uno dei tratti salienti dell’opera di Magrelli sia proprio in una pratica di autocitazione che ha qualcosa del collage e qualcosa dell’impianto e del trapianto. [...] Tra le particolarità dei due libri di prose, solo molto a fatica catalogabili come narrative, di CC e V, sta senza dubbio il rapporto che il telaio dei libri (piano costruttivo e livello portante della scrittura) stabilisce con un numero piuttosto alto di altri testi, in versi e in prosa, chiamati a partecipare attivamente ai percorsi di ricerca intrapresi dai libri stessi, e però anche da questi tenuti distinti tramite accorgimenti tipografici e strutturali codificati. Si tratta, come già detto, delle citazioni»

²¹ Cfr. al riguardo soprattutto Cortellessa, *Valerio Magrelli, l’occhio, la terra, la salute*, cit.; e *Id.*, *Nel corpo del testo. Valerio Magrelli tra poesia e prosa*, «Ricompore l’infranto», 1 dicembre 2014, <http://ricomporeinfranto.com/?p=459#more-459>.

l'escludevo, era proprio perché la sentivo attiva. Per me la scelta di un verso è sempre problematica, mi interessa in quanto fa problema.²²

La rima viene esclusa, inizialmente, perché «sentita troppo attiva»; la prosa nasce anche come tentativo di sfuggire alla tradizione, alla scelta del verso che «interessa in quanto fa problema». Tredici anni dopo, queste dichiarazioni non stupiscono, sia perché scelte simili – la prosa per sfuggire al verso, ma in qualche modo in compresenza di quest'ultimo – sono state compiute anche da altri poeti in prosa (ad esempio Gabriele Frasca o, come vedremo, Stefano Dal Bianco); sia perché gli studi filologici hanno evidenziato un'iniziale stesura in prosa delle prime poesie di Magrelli, studiando i manoscritti di *Ora serrata retinae*. A questa conclusione è giunto il recente commento di Sabrina Stroppa e Laura Gatti all'edizione del 1980 di *Ora serrata retinae*.²³

In un'intervista più recente, Magrelli ha rivelato che alcune delle prose di *Esercizi di tiptologia* erano, originariamente, racconti in terza persona:

[...] cercavo una strada senza futuro, quella dei nomi propri: per me dire "Sergio" o "Stefano" vuol dire paralizzarmi immediatamente. C'è un po' la vecchia idea di Paul Valéry dell'arbitrarietà del narrato, il quale, al contrario, ha una potente necessità, ma di natura diversa. Ancora oggi continuo a intrecciare le due cose, poesia e prosa, ma anche con altre dimensioni. Mi piace molto l'idea di un libro 3d: per esempio, in *Geologia di un padre*, ci sono le poesie, ci sono le prose, ma ci sono anche i disegni. Sono tre dimensioni con cui mi piace giocare, però, da un certo momento in poi, prosa e poesia si distinguono decisamente dal disegno.

Io le chiamo "prose", ma mi trovo bene nella definizione di "saggismo autobiografico" e, perfettamente, anche con la tanto famosa *autofiction*. Se vogliamo, è quella strada maestra del Novecento da cui vengono sia Proust che Céline.²⁴

Ancora una volta, dunque, la poesia in prosa nasce dall'incrocio fra strutture metriche e logica di generi letterari in prosa, e ha come conseguenza pratica la riscrittura dei testi da parte del proprio autore (come abbiamo visto accadere, all'inizio del Novecento, in Jahier e Sbarbaro). Ancora una volta, inoltre, nasce come tentativo di espandere il discorso in prima persona in direzione diversa dalla lirica tradizionale (in questo caso, il saggio) e mira ad una dimensione visiva.

²² Valerio MAGRELLI, *Intervista*, a cura di Franco SEPE, in *A colloquio con... Interviste con autori italiani contemporanei*, a cura di Caroline LÜDERSEN e Salvatore SANNA, Firenze, Cesati, 2004, pp. 251-260: p. 256.

²³ Cfr. Sabrina STROPPA, *Nota al testo*, in Valerio MAGRELLI, *Ora serrata retinae (1980)*, commento a cura di Sabrina Stroppa e Laura GATTI, *Introduzione e Nota al testo* di Sabrina Stroppa, Torino, Ananke, 2012, p. 28: «I manoscritti offrono invece la possibilità di entrare nel laboratorio magrelliano, per compiere alcune osservazioni sulla formazione dei suoi versi e sulla genesi di alcune poesie. [...] Ora, questa è la stessa cosa che il giovane poeta fa con i propri materiali, al momento di pubblicarli. Magrelli scrive di primo acchito sostanzialmente in prosa, andando a capo in corrispondenza dei confini della pagina: le parole della futura poesia ci sono tutte, ma non c'è quell'istituto fondamentale che è il confine del verso». Nelle pagine successive della *Nota al testo*, Stroppa mostra come per alcuni testi Magrelli ha «ragionato metricamente» fin dall'inizio, mentre per altri l'andare a capo è stato introdotto soltanto in un secondo momento rispetto alla prima stesura dei testi. Il commento di Stroppa e Gatti a *Ora serrata retinae* si basa sia sull'analisi dei manoscritti, sia sul confronto fra i testi comparsi nel libro del 1980 e quelli precedentemente pubblicati su rivista, a partire dal 1975. Cfr. al riguardo anche Tommaso LISA, *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Roma, Bulzoni, 2004.

²⁴ Santucci, *Ibridazioni. Intervista a Valerio Magrelli*, cit.

5.2.2. Stefano Dal Bianco

La sperimentazione di Magrelli costituisce un precedente importante per molti autori delle generazioni successive. Stefano Dal Bianco (1961), ad esempio, si è servito della poesia in prosa per rinnovare il soggetto lirico, partendo da una scrittura inizialmente molto tradizionale. Le prime opere di Dal Bianco risalgono agli anni Novanta: *La bella mano* (Roma, Crocetti, 1991) e *Le stanze del gusto cattivo* (in *Primo quaderno italiano di poesia contemporanea*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Guerini e associati, 1991); ma è con *Ritorno a Planaval* (Milano, Mondadori, 2001) che la sua poesia diventa una delle sperimentazioni più interessanti degli ultimi decenni. In questo libro l'autore parla in prima persona, colloca se stesso in un tempo e in uno spazio precisi, spesso si rivolge ad una figura femminile. La donna è nominata in modo esplicito in un testo, *Il posto di Nelly*, nel quale viene rivelato che Nelly è morta («Scrivere a te come se fossi viva»). Per tre quarti dell'opera il qui e ora sono caratterizzati da una vaghezza quasi leopardiana: vengono descritti una casa, una finestra, pochi elementi del paesaggio naturale (il cielo, la luna, l'azzurro, gli alberi). L'ultima sezione introduce un luogo che diventa più preciso a partire dal titolo, eponimo rispetto alla raccolta. I testi finali sono anche i più autobiografici: Planaval è il piccolo centro della Valle d'Aosta in cui è nata Nelly; l'autore vi ritorna dopo alcuni anni di assenza. A Planaval si conclude un percorso di elaborazione del lutto, e l'identità di chi scrive si definisce in modo più nitido. Fin qui, sembrerebbe di avere a che fare con un canzoniere moderno, nel quale la contemplazione dello spazio si affianca all'espressione di sé e di emozioni intime, spesso legate al lutto e all'amore. In realtà *Ritorno a Planaval* esprime la crisi di quel modello: il soggetto dei testi, mentre sembra abbandonarsi alla più tradizionale confessione lirica, la mette in discussione e la capovolge. Il primo modo in cui questo avviene riguarda la rappresentazione del tempo e dello spazio. Nelle poesie di Petrarca, Leopardi e Montale, l'espressione di sé attraverso un dialogo amoroso o rapportandosi al paesaggio è sempre unica e irripetibile. Dal Bianco, invece, sottolinea di continuo il carattere quotidiano e non eccezionale dell'esperienza rappresentata attraverso formule temporali indeterminate e periodiche («una volta», «una sera») oppure altre che ne sottolineano la riproducibilità («come tante altre volte», «per esempio, a volte», «come quando») ²⁵; in questo modo sovverte un aspetto fondamentale del patto lirico tra autore e lettore. Non a caso, nella quarta di copertina, Mengaldo parla di un «io virtuale». ²⁶

Il secondo aspetto sperimentale consiste nell'uso della poesia in prosa. Consideriamo un testo della raccolta, *La distrazione*.

Una volta, guardando un ramo, o un passero, o una foglia stagliarsi oltre la finestra, era sempre aperta la possibilità che ramo, foglia, passero uscissero dai loro contorni, facessero corpo con noi, con l'aria tra di noi. E lì potevamo sentirli di più, tanto da lasciare che si liberassero di nuovo e finalmente, qualche volta, con un po' di voglia e di fortuna sarebbero stati una visione. Allora eravamo contenti e ci bastava.

Adesso, quando non sappiamo cosa fare possiamo andare sulla terrazza e chiedere al vento se è vero che siamo felici. Ma tutto questo movimento di rami, visto sempre dall'interno, fa pensare ad un cuore pulsante, il cuore della nostra casa posto fuori.

²⁵ Cfr. Andrea AFRIBO, *Stefano Dal Bianco*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 163-164.

²⁶ Cfr. Pier Vincenzo MENGALDO, *Quarta di copertina*, in Stefano DAL BIANCO, *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001: «Stefano Dal Bianco è un uomo che si guarda vivere ad ogni istante ostinatamente, dolorosamente. E pensa a se stesso, col correttivo di affetti familiari nitidamente detti, come a una virtualità. Da ciò due aspetti salienti del suo libro: la forma di diario, o diario spezzato, e il continuo esprimersi al condizionale». D'ora in poi, per le citazioni da questo libro, verrà usata l'abbreviazione RP.

Tutto questo movimento delle piante che abbiamo comperato e di quelle più grandi che erano qui da prima – una folla di pioppi silenziosa nel vento di là dalla finestra – senza volerlo contiene la nostra stagione, senza volere acconsente alla nostra vita.

E io posso sentire che forse abiti molto lontano e che forse non c'è niente qui intorno che sia tuo.

E vorrei chiederti scusa. Scusami se qualche volta, come adesso, costruisco la tua vita, e scrivendo parlo di te e ti attribuisco i miei pensieri. È una specie di rigurgito, di cui mi vergogno, un resto di un bisogno di bellezza con in più la paura di dover stare da solo. Prima di andare, vorrei che tu stessi con me ad ascoltare i pioppi. Adesso, vorrei solo distrarmi. (RP, pp. 21-22).

All'inizio della prosa è presente una locuzione temporale riferita al passato («Una volta»); a metà si passa al presente («Adesso»). Le voci verbali sono in gran parte alla prima persona plurale; nelle ultime cinque righe si passa alla prima singolare, e all'apostrofe alla donna. A differenza dei modelli lirici tradizionali italiani, però, la persona che prende la parola in questo testo considera il ricordo della persona amata una costruzione, «una specie di rigurgito, di cui mi vergogno, di un resto di un bisogno di bellezza». La voce di Nelly, il ricordo della sua persona, sono costruzioni mediate e fittizie come quelli di Laura e Beatrice; ma l'io lirico, in questo caso, si scusa di attribuire a Nelly i propri pensieri attraverso la scrittura. La conclusione del testo, in sostanza, è una riflessione sulla lirica stessa. In *Ritorno a Planaval* sono presenti testi in versi, altri in prosa, altri in cui prosa e verso si alternano (ad esempio *Alfabeto*, la poesia successiva a *La distrazione*). Dal Bianco sembra servirsene indifferentemente: fra i tre tipi di scrittura non ci sono variazioni lessicali né tematiche. A proposito delle scelte fatte per andare a capo, in una sua intervista si legge che:

In me la prosa veniva dalla nausea del verso[...]. Se fai dei versi liberi, sei tu che scegli quando andare a capo; dunque ogni volta ci deve essere un motivo [...] Con l'andar degli anni, se continui a non usare forme chiuse, questo sapere si raffina sempre di più, fino a che diventa qualcosa di veramente manierato. A quel punto avverti l'andare a capo come qualcosa di schifoso. Non è più quel baratro, quel cadere della sintassi sul verso successivo, quella roba per cui ti manca la terra sotto i piedi e devi andare giù, *devi* andare a capo... Diventa, invece, tecnica dell'andare a capo, e basta – per quanto raffinata. Questo è uno dei motivi per cui c'è stato il blocco fra *Le stanze del gusto cattivo* – l'ultima cosa che ho pubblicato nel '91- e *I sensi*, cioè la prima poesia di *Planaval*. Lì ci sono linee di prosa, che poi diventa verso: sono le prime righe che ho scritto dopo due anni di silenzio, che derivava appunto dalla noia del verso. Ho deciso che si potevano semplicemente dire delle cose indipendentemente da quando si andava a capo.²⁷

In realtà i versi hanno una metrica spesso irregolare, mentre le prose talvolta sono costruite su strutture ritmiche riconoscibili (soprattutto endecasillabi e doppi settenari). Nel caso di *La distrazione*, possono essere considerati endecasillabi regolari «una folla di pioppi silenziosa» e «il resto di un bisogno di bellezza». Più in generale, la prosodia è scandita dall'uso delle virgole, che sembrano sostituirsi alla metrica e al computo delle sillabe nel ritmo. Il rapporto con la metrica tradizionale, dunque, è presente in modo problematico, ma non è accantonato.

La riflessione sul rapporto con la tradizione risale ai tempi di «Scarto minimo»,²⁸ dove Dal Bianco pubblica un intervento intitolato *Manifesto di un classicismo*.²⁹ Nei suoi primi libri

²⁷ Cfr. Claudia CROCCO, *La lirica, il silenzio, la nausea del verso. Conversazione con Stefano Dal Bianco*, «404: file not found», 4 marzo 2013, <http://quattrocentoquattro.com/2013/03/04/la-lirica-il-silenzio-la-nausea-del-verso-conversazione-con-stefano-dal-bianco/>.

²⁸ Cfr. Raffaella SCARPA, *Gli stili semplici*, in *Parola plurale*, cit., pp.307-320.

²⁹ Stefano DAL BIANCO, *Manifesto di un classicismo*, «scarto minimo», 1, 1987, pp. 11-15. Cfr. anche Paolo ZUBLENA, *Stefano Dal Bianco*, in Alfano et al., *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, cit., pp. 898-899: «Avanguardistico e antiromantico, Dal Bianco continua a teorizzare attraverso gli anni Novanta il rifiuto

lo stile e la sintassi sono imperniati su quelli della tradizione, il lessico tende al monolinguisimo. Nei vent'anni successivi alla fondazione di «Scarto minimo» la scrittura di Dal Bianco (così come quella di Mario Benedetti) tenta strade diverse per rispondere alle molte questioni teoriche aperte nei fascicoli della rivista padovana. I nodi da sciogliere sono soprattutto due: quale tipo di soggetto costruire all'interno del testo poetico; come costruire uno stile adatto a rappresentarlo. Benché da prospettive diverse, tutta la generazione di poeti nati fra gli anni Cinquanta e metà anni Sessanta si trova a dover affrontare gli stessi problemi. A partire da *Ritorno a Planaval*, per Dal Bianco diventa importante rendere la poesia più discorsiva e vicina alla comunicazione ordinaria: ne deriva un minimalismo formale accuratissimo, che tende verso il linguaggio parlato («io non c'è male ti penso sempre», «qui come un cretino») e verso la comprensibilità sintattica,³⁰ più che verso la ricerca di bellezza metrica o retorica. Il classico rimane «ciò che ci lega a tutti gli altri»;³¹ ma, perché si riesca a definire un soggetto poetico contemporaneo, deve essere messo in discussione. Ecco allora che alcune poesie hanno versi del tutto irregolari; mentre in altre il verso scompare, per lasciare spazio alla prosa. Le ragioni di questa scelta si comprendono in modo più chiaro leggendo le dichiarazioni di poetica di Dal Bianco:

Quando si fa metrica libera sappiamo tutti che il solo principio che ha l'autore è il proprio arbitrio. È importantissimo capire perché e dove andare a capo, è una vera e propria responsabilità. In anni di scrittura, questa responsabilità è diventata tecnica, maniera, e mi ha fatto orrore. A me non interessava più nemmeno, allora, una poesia che andasse verso la prosa, ma una poesia che fosse poesia e prosa insieme, e dove quindi l'a capo riacquistasse la propria terribile carica di significato. Tutto quello che nasce, nasce sotto la minaccia di una spezzatura.

[...]

I punti di massima libertà sono quelli dove c'è la commistione libera di prosa e versi, che poi nella redazione di Mondadori ha creato qualche problema, perché spesso i versi sono troppo lunghi per impagnarli senza un *a capo*, mentre la prosa procede spesso per capoversi. Tutto questo mirava a sottolineare l'indifferenza dell'andare a capo.

Anche la prosa, naturalmente, ha i suoi manierismi: per cui, dopo un po' che scrivi così, diventa un nuovo automatismo. Mi sono accorto per esempio che la virgola arrivava a sostituire l'a capo. [...]

In *Planaval* a prevalere è un principio intonativo. Quello che farò, per questo, a prescindere dalla forma, si chiamerà sempre poesia, che è una forma autoriflessiva, fedele al silenzio. Io non credo che l'endecasillabo e il verso libero abbiano esaurito le proprie capacità prosodiche. Il discorso sta nello stare dentro la tradizione assumendosi la responsabilità del suo divenire, innovandola dall'interno, contro invece certe tendenze a vivere la tradizione in senso citazionista, variamente postmoderna.³²

La forma, dunque, ha lo stesso ruolo desublimante della rappresentazione in apparenza intercambiabile di spazio e tempo: è il secondo elemento che mette in discussione l'io lirico tradizionale. Un altro esempio interessante della raccolta del 2001 è *Il piano*.

dello sperimentalismo come di ogni concezione individualista dello stile, in direzione classicista. [...] Dalla quale si può uscire attraverso le due strade del classicismo petrarchesco (e qui Petrarca è usato più come vulgata esemplificatoria che in rapporto alla sua realtà stilistica [...]) e di quello oraziano (basato sulla modellizzazione della tradizione letteraria), o ancora – meglio – dall'incrocio tra le due tendenze».

³⁰ Per quanto riguarda la sintassi di *Ritorno a Planaval*, cfr. ancora Afriso, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, cit.

³¹ Stefano DAL BIANCO, *Lo stile classico*, in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Atti del convegno di Roma, 22-23 settembre 1993, a cura di Maria Ida GAETA e Gabriella SICA, Marsilio, Venezia 1995, pp. 145-147.

³² Pier Giovanni ADAMO, Marco MALVESTIO, Franco TOMASI, *L'autore, il genere, il pubblico. Intervista a Stefano Dal Bianco*, «laletteraturaenoi», 23 settembre 2016,

<http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/554-l%E2%80%99autore,-il-genere,-il-pubblico-intervista-a-stefano-dal-bianco.html>

Quando mi stendo sul tappeto del salotto e guardo in alto, a volte c'è una mosca a volte un moscerino che volando descrive traiettorie stranamente geometriche, di colpo e di continuo svoltando con un angolo di solito acuto, e quello che è più strano è che tutto si compie sullo stesso piano ideale: quello parallelo al soffitto e al pavimento dove sono io.

Non so perché lo faccia. Forse perché così trova il suo cibo, come le rondini, ma perché solo su due dimensioni,
senza usare lo spazio?
Veramente gli basta,
e anch'io sono su un piano, il quarto,
vivo nella mia fetta d'aria,
sopravvivo e quando voglio
guardo e respiro dalla finestra.

Anzi, ho comprato un tappeto
e qualche volta mi ci devo stendere,
altrimenti mi sfugge il mio orizzonte. (RP, p. 38)

Il piano è scritto interamente in prima persona, ma alternando verso e prosa. La situazione descritta è una delle meno liriche possibili. L'autore guarda un moscerino, si chiede perché compia traiettorie geometriche, come se volasse solo su un piano ideale. L'osservazione di un animale potrebbe essere l'occasione per una riflessione più ampia sull'esistenza (come accade, ad esempio, nel modello dei *Canti* di Leopardi), ma la dimensione del «piano» viene immediatamente desublimata: anche chi dice io vive su un piano, ma è solo quello sul quale si trova il suo appartamento («e anch'io sono su un piano, il quarto / vivo nella mia fetta d'aria»). La conclusione è ironica: se Leopardi usava uno sguardo mentale per oltrepassare l'orizzonte bloccato dalla siepe, in questo caso l'autore si stende su un tappeto per cercare una chiusura ed evitare che l'orizzonte sfugga. Il qui e ora, dunque, non ha nulla di trascendente, ma è tutto ciò di cui possiamo parlare.

Undici anni dopo, arriva *Prove di libertà* (Milano, Mondadori 2012). Anche in questo caso sono presenti alcune prose (*Via Garibaldi confuso*, *Nessuna interdizione*, *Essere umani*) e testi nei quali prosa e verso si alternano. Se *Ritorno a Planaval* mostra un soggetto caratterizzato da un senso di impotenza e dalla continua esitazione, *Prove di libertà* dà spazio ad un dialogo interno all'io, che si scompone in più voci. Questo cambiamento è evidente soprattutto nella sezione *Aforismi di lavoro*, che si può leggere come una lunga discussione sull'identità (soprattutto per quanto riguarda *Albori di io*, *Provvisoria solitudine di io*, *A tu per tu con io*, *contro la vita*) e su ciò che la fonda. L'architettura del libro, scandito in nove sezioni, rimanda ad uno degli insegnamenti del filosofo armeno Georges Ivanovič Gurdjieff.³³ A Gurdjieff sono riconducibili sia alcune citazioni all'interno dell'opera, sia il tema generale della fatica e del lavoro da compiere su se stessi per uscire «dalla gabbia» (è il titolo della poesia incipitaria). Consideriamo una poesia in prosa tratta da questa raccolta:

Interrogare è importante qualora si preveda l'eventualità di una risposta e qualora si preveda l'eventualità di darle credito, qualora si preveda l'eventualità di dare in noi un seguito a ciò che potremmo intravedere. Interrogare è importante qualora si preveda l'eventualità di dover dare ascolto ai barlumi intravisti. L'interrogare senza conseguenze pratiche non è un interrogare. È un gioco di criceti ingabbiati. Interrogare negando a priori l'eventualità di una risposta positiva è un vizio da poveretti. Interrogarsi sul come delle cose evitando il perché è un vizio da meccanici. Come una cosa

³³ Riguardo al ruolo di Gurdjieff, Cfr. Simone BURRATTI, *La libertà dopo Planaval*, «404: file not found», 22 novembre 2012, <http://quattrocentoquattro.com/2012/11/22/la-liberta-dopo-planaval-una-lettura-di-prove-di-liberta-di-stefano-dal-bianco/>.

funziona non può andare disgiunto dal suo scopo. Perché noi sempre ci spacchiamo la testa sulla funzione e mai sulla finalità? Per carità, per amore, per grazia di Dio diciamolo a tutti: fermiamoci, entriamo di notte nel bosco e ascoltiamo.³⁴

Essere umani è l'ultimo testo di *Prove di libertà*. In questa prosa compare la ripetizione: l'anafora di «interrogare» struttura tutto il testo. Come abbiamo visto, si tratta di una caratteristica tipica della poesia in prosa in generale, sfruttata anche dagli autori italiani di inizio Novecento (Cfr. *Supra*, 3.1). Anche nella poesia in prosa degli ultimi quindici anni la ripetizione (quasi assente, d'altronde, in *Ritorno a Planaval*) è usata frequentemente, ma con uno scopo diverso: più che scandire il ritmo, serve a suggerire l'idea della serialità. Approfondiremo questo concetto nelle prossime pagine. Tornando a *Essere umani*, nel suo quarto libro Dal Bianco continua ad articolare una riflessione sulla nominazione e sull'esistenza,³⁵ su ciò che definisce l'essenza umana e su ciò che rende la vita quotidiana angosciante. Il suo merito maggiore resta quello di aver dilatato i confini della lirica in quanto «discorso autoriflessivo», e di avere introdotto una metariflessione costante su ciò che fonda «uno che pensa di essere io» (*Provisoria solitudine di io*).

5.3. ESPANSIONE DELL'IO LIRICO

5.3.1. Mario Benedetti

Mario Benedetti nasce ad Udine nel 1955. Nel corso degli anni Ottanta studia a Padova; qui fonda la rivista «Scarto minimo» insieme a Stefano Dal Bianco e a Fernando Marchiori. Benedetti è il primo del gruppo a pubblicare una raccolta di poesie: esordisce nel 1982 con *Moriremo guardati* (Forlì, Forum/Quinta generazione, 1982); durante il ventennio successivo escono svariate *plaquettes*.³⁶ Nel 2004 seleziona e rielabora alcuni testi già usciti, insieme ad inediti: nasce così *Umana gloria*.³⁷ Più recentemente ha pubblicato tre nuove raccolte: *Pitture nere su carta* (Milano, Mondadori, 2009), *Materiali di un'identità* (Massa, Transeuropa, 2010), *Tersa morte* (Milano, Mondadori, 2013).

Ora, la prosa è presente nella scrittura di Benedetti fin dall'inizio: *La casa*, esile raccolta del 1985, è una raccolta di prose; *I secoli della primavera* (1992) comprende soprattutto poesie, ma una sezione, intitolata *Dove comincio anch'io*, è interamente composta di prose. Un altro momento importante nella sperimentazione di Benedetti su prosa e verso è *Il parco del Triglav* (1999). Questa raccolta comprende testi molto eterogenei da un punto di vista formale: poesie in versi; testi nei quali il verso è così lungo da sfociare nella prosa, ma conserva ancora una riconoscibilità visiva (per quanto non metrica); prosa vera e propria, ma solo come traduzione (indicata nel titolo); prosimetro, ovvero testo che inizia in versi e finisce in prosa. Due esempi:

³⁴ Stefano DAL BIANCO, *Essere umani*, in *Id.*, *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2012, p. 105.

³⁵ Cfr. Davide CASTIGLIONE, *Prove di libertà di Stefano Dal Bianco*, «Nuovi Argomenti» 20 giugno 2013, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/prove-di-liberta/>.

³⁶ Mario BENEDETTI, *Moriremo guardati*, presentazione di Gabriele SCARAMUZZA, Forlì, Forum / Quinta generazione, 1982; *Id.*, *La casa*, Milano, Polena, 1985; *Id.*, *Il cielo per sempre*, Milano, Schema Poesia, 1989; *Id.*, *I secoli della primavera*, Ripatransone (AP), Edizioni Sestante, 1992; *Id.*, *Una terra che non sembra vera*, Pesian di Prato, Campanotto, 1997; *Id.*, *Il parco del Triglav*, prefazione di Maurizio CUCCHI, Milano, Stampa, 1999; *Borgo con locanda*, presentazione di Gian Mario VILLALTA, Circolo culturale di Meduno, 2000.

³⁷ Mario BENEDETTI, *Umana gloria*, Milano, Mondadori, 2004. Per le citazioni da questo libro, da ora in poi, verrà usata l'abbreviazione UG.

*Da Ritratto di un effimero,
di Jean Michel Maulpoix*

*

Talvolta nella camera entra il sole: ci sono lunghe pozze di luce sulla parete di libri chiari. Tra il sole e le pagine egli interpone la sua ombra di uomo, il suo corpo vivo davanti alle parole stampate, a tante storie e personaggi. Rimane così delle ore, come addossato al muro di un cimitero, dietro il quale piuttosto che le tombe si indovini il mare.

Gli piace tenere le persiane socchiuse. La luce, i rumori, lo stesso paesaggio non entrano che a metà. Si lasciano indovinare. La finestra ha qualcosa della pagina dove a fatica resta semiaperto il cuore del mondo. Dove gocciola un po' d'inchiostro. Un po' di sangue. Come filtra il fiato tra le labbra di chi dorme, senza disturbare nessuno.

Sta morendo lentamente, giorno dopo giorno. Si intuisce che i suoi gesti sono gli ultimi. Si cerca la morte nei suoi occhi, nelle espressioni che non cambiano, nei lamenti, nell'incoerenza dei discorsi. Già si parla di lui al passato. Si dice "la sua vita", oppure "egli era". Di nascosto, si bisbiglia "cimitero" e "cerimonia". Lui non può sentire. Dorme nella poltrona davanti alla finestra, il mento appoggiato contro il petto, mimando la morte che non viene.

La sua immobilità sorprende chi entra nella camera- Quel modo di lasciar scorrere il tempo e di restare buono, calmo, di non desiderare niente, di non essere al mondo che attraverso lo sguardo, il pensiero. La rete sottile delle immagini amate che si allentano a una a una nel suo cuore.

Cosa ci sarà mai nella sua mente, di giorno quando riposa, o la notte quando sogna. Si ricorderà di qualcosa? Di se stesso?³⁸

*

Nel tempo

Viene l'inverno,
il pensiero che si è mangiata crusca col sangue dei mattatoi.
Altri giorni, in qualche parte di me, "dove sono?
io dove sono?". Oggi è nuvoloso,
e più di un cielo va dappertutto intorno a me senza un posto...

Stara, dolgino bit, stara...

Da, stara.

Dei caratteri. Una vecchia madre stanca.

Gli uomini che ho visto, e ho morso dappertutto la loro aria
che hanno fatto muovendosi.

"Aveva la sua bicicletta, veniva con le paste,

mangiavamo pasta con la conserva. Beveva e rideva, la zia Giulia".

La strada sale come il tratto forte seguito sul quaderno, trasportata dagli autocarri, dai carri trainati dai buoi. Le ruote cigolano sul ferro steccato, crepitano sulla ghiaia, meno rada che nei ricordi colti sulle fotografie, le cinture di gomma sgonfiate. Oh incantami, o mandami via di qui di nuovo disperso. I piedi hanno i segni di piccole e di profonde ferite: i campi ingombranti dalle ortiche e dai nodi dell'erba lasciata troppo alta, la trama dei danzatori e dei canterini, della notte lunare e degli alberi, delle foglie. Stringe il temporale perché si beva una buona primavera, per annunciare una ricca estate, un autunno che offra tre volte le sementi. Le rane, per avverti nascosta durante la guerra, hanno larghe bocche. Sul ciglio attendo dai rumori parole che non siano di fogli accartocciati tra le dita nervose. Le macchie dei colli, in fondo agli occhi, hanno il colore delle giornate riassunto nello sguardo meno conosciuto. E incantami con il volo dei carri, e mandami sulle azzurre piste dei lupi. Meno guardato nella scura cucina, sulle sfoglie inzuppate nel latte della scodella, masticate nell'angolo sbalordito dalla candela.³⁹

³⁸ Benedetti, *Il parco del Triglav*, cit., pp. 47-48.

³⁹ *Ivi*, pp. 17-18.

Sia la traduzione in prosa sia il prosimetro verranno abbandonati nei libri successivi; ciononostante, questi due testi permettono di fare alcune osservazioni interessanti anche per il resto dell'opera di Benedetti. Innanzitutto, testimoniano una sperimentazione sulla prosa in corso fin dagli esordi (si ripensi a *Case*), che a partire da *Parco del Triglav* entra a pieno titolo nella storia della poesia in prosa. Benedetti, a differenza degli altri autori di «Scarto minimo» (e soprattutto di Dal Bianco), inizia a scrivere in modo del tutto post-metrico, ovvero al di fuori della tradizione poetica italiana (come vedremo anche in Bordini): in un certo senso, dunque, la prosa è il suo strumento naturale per una estraneità alla poesia. In questi primi testi sono già evidenti i punti di riferimento stranieri che rimarranno costanti nella sua opera: la letteratura francese,⁴⁰ la fotografia francese,⁴¹ l'arte figurativa in generale,⁴² la poesia di Esenin,⁴³ l'opera di Cesare Pavese. Questi autori e queste opere non costituiscono modelli da imitare, ma contribuiscono a creare un paesaggio mentale che è innanzitutto visivo, più che letterario: ne fa parte anche il paesaggio del Friuli (dove Benedetti nasce) e della Slovenia (dalla quale proviene una parte della sua famiglia), che ritornerà ossessivamente in seguito, soprattutto in *Umana gloria* e in *Tersa morte*. L'importanza della percezione visiva è evidente anche per la ricorrenza di verbi, sostantivi e aggettivi riferiti al campo semantico della visione:⁴⁴ i testi di Benedetti sono spesso scorci di persone e luoghi, così come lo erano quelli di Campana; analogamente, inoltre, spesso Benedetti si serve della paratassi e dell'accostamento di frasi non collegate razionalmente da un punto di vista semantico. Questa caratteristica contraddistingue anche le poesie e le prose di *Umana gloria*. Un esempio è *Che cos'è la solitudine*:

Che cos'è la solitudine.

Ho portato con me delle vecchie cose per guardare gli alberi:
un inverno, le poche foglie sui rami, una panchina vuota.

Ho freddo, ma come se non fossi io.

Ho portato un libro, mi dico di essermi pensato in un libro
come un uomo con un libro, ingenuamente.
Pareva un giorno lontano oggi, pensoso.
Mi pareva che tutti avessero visto il parco nei quadri,
il Natale nei racconti,
le stampe su questo parco come un suo spessore.

Che cos'è la solitudine.

La donna ha disteso la coperta sul pavimento per non sporcare,
si è distesa prendendo le forbici per colpirsi nel petto,
un martello perché non ne aveva la forza, un'oscenità grande.

⁴⁰ Oltre a quella da Maulpoix, nel libro si trova una traduzione degli *Alberi* di Bonnefoy e una da *Una vita ordinaria* di Georges Perros: cfr. Ivi, p. 28 e p. 21.

⁴¹ Una poesia si intitola *Sopra una vecchia fotografia (Les Habitations à bon marché, a Boulogne-sur-Mer)*, cfr. Ivi, p. 30; quindi in UG, p. 46.

⁴² Cfr. la poesia intitolata *Quadri* in Ivi, p. 38; *ma anche Ilya Kabakov al Centre Pompidou*, UG, p. 48.

⁴³ Cfr. *Sopra una poesia di Esenin*, Ivi, p. 42, poi in UG, p.84. Alcuni versi di Esenin sono translitterati e inseriti in corsivo in *Nel tempo*, come l'autore spiega nella *Nota* posta al termine del libro.

⁴⁴ Cfr. al riguardo anche Afribo, *Mario Benedetti*, in *Id., Poesia contemporanea*, cit., pp. 205-221: p. 207; e Raffaella Scarpa, *Mario Benedetti*, in Alfano et al., *Parola plurale*, cit., pp. 419-421.

L'ho letto in un foglio di giornale.
Scusatemi tutti. (UG, p. 53)

Umana gloria, oltre ad essere fra i più bei libri di lirica italiana contemporanea, è l'opera con la quale Benedetti raccoglie molte delle poesie e delle prose già edite, alle quali dà una forma nuova e definitiva. In apparenza il libro ha una struttura semplice: c'è una sola voce, quella dell'autore, che rievoca episodi del proprio passato in modo frammentario. In realtà luoghi e piani temporali si sovrappongono; memoria personale, memoria letteraria e memoria visiva sono spesso intersecate e indistinguibili. Nel caso di *Che cos'è la solitudine* la prima persona associa fin dall'inizio dati reali ed altri astratti in modo incoerente dal punto di vista logico: nella lingua di grado zero non ha senso portare «un inverno, le poche foglie sui rami, una panchina» per «guardare gli alberi». Analogamente, un giorno non può essere «lontano» né «pensoso»: il primo aggettivo potrebbe essere inteso in modo metaforico (lontano nel tempo), ma questa interpretazione è contraddetta dall'uso di «oggi», che rende l'intera espressione ossimorica. I versi successivi sono altrettanto ambigui: la prima persona sembra continuare a parlare di sé in un parco («ho portato un libro»), ma la realtà della scena è messa in dubbio dalla frase successiva, all'interno dello stesso verso («mi dico di essermi pensato in un libro»). Quindi a un *verbum videndi* («che tutti avessero visto») sono riferite immagini reali, ma collocate in un contesto artistico («il parco nei quadri»; «le stampe su questo parco come su un suo spessore») e addirittura immagini letterarie («il Natale nei racconti»). Nei versi finali viene introdotta una figura femminile, come se fosse davanti all'autore («la donna», dove l'articolo determinativo suggerisce la vicinanza all'io), e viene descritta la scena del suo suicidio. I due versi finali spiegano che si tratta di una notizia letta in un foglio di giornale. Un autocommento recente di Benedetti permette di chiarire ulteriormente il testo:

Che cos'è la solitudine è una poesia che ho scritto nel 2002. Mi interessa oggi indicare la parola chiave per poter meglio aprire il testo: la parola è *ingenuamente*. Questa è una parola che denuncia un ritratto letterario del personaggio che parla in prima persona e chiede scusa. Di che cosa chiede scusa? Di vedere e sentire se stesso dentro un libro, di osservare il luogo dove si trova e potere farne esperienza con più efficacia e legittimità attraverso la stampa di un quadro che dia spessore alla sua vita, di trovare in un foglio di giornale la descrizione di un fatto di cronaca vera. La realtà è allontanata, percepita in difetto, in una mancanza spaesante, con un senso di perdita. Il piano della rappresentazione, letteraria o attraverso l'arte figurativa, dà spessore a chi scrive: ma questo spessore è oggi plausibile? Di far leva su questo sentimento, dichiarato ingenuo, si chiede scusa ai lettori.⁴⁵

Lo spessore letterario e quello della rappresentazione infrangono le norme della narrazione e quelle della prosa ordinaria, e portano e sul piano della poesia: i testi di *Umana gloria* sono poesie anche quando il verso è lunghissimo, ed è governato da leggi prosodiche e metriche estranee alla tradizione italiana (ma modellate, ad esempio, su quella di alcuni autori spagnoli). La logica della poesia, però, si intreccia a quella della prosa: un'intera sezione è scritta senza l'uso del verso, ed è intitolata semplicemente *Prose*. Qui si trovano cinque testi: *Ricordi (1-2)*, *Besançon*, *Altri ricordi (1-2)*, *La strada sale come il tratto forte...*, ovvero la seconda parte del prosimetro di *Il parco del Triglav*.

Si consideri *Besançon*:

⁴⁵ Mario BENEDETTI, *Mario Benedetti legge "Che cos'è la solitudine"*, (*I poeti leggono se stessi* / 1), a cura di Maria BORIO, «Officina poesia», 23 aprile 2013, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/mario-benedetti-legge-che-cose-la-solitudine/>.

Non ha più significato questo restare, questo sentirci noi e allora lei mi guarda con indifferenza. È come se dicesse: chi sei tu? Ma lei ha sempre ribattuto: quando non mi riconosci piangi, non hai l'intelligenza per essere in modi diversi. Dove stai andando?, vorrei chiederle mentre si alza. Se ne va, sta per essere qualcos'altro. Sento fino a qui. Oggi siamo stati queste cose. Stai tornando con una tigre, con la giraffa che non c'era. E io vorrei piangere, qualcosa al di là di tutto, ma resto in un'informazione, nella strada dove la solitudine è non sapere. Le vetrine appaiono come posti vicini, improvvisamente, casualmente. Ritrovo la casa ai piedi della salita. In cima c'è lo zoo abbastanza grande. Grande. (UG, p. 71)

In *Umana gloria* il linguaggio è uno strumento per preservare la memoria di frammenti di mondo. La ripetizione di verbi e nomi che riguardano la visione indica una rimodulazione interna necessaria per la poesia, e permette che le cose abbiano ancora uno spazio di esistenza. Lo sguardo di chi scrive è ciò che dà identità all'io: la poesia in prosa diventa la rappresentazione estetica più efficace per esprimerne, al tempo stesso, la frammentazione e la necessità visiva.

Alla fine degli anni Zero la poesia di Benedetti subisce una svolta; l'opera in cui il cambiamento è più visibile è l'ultima. *Tersa morte* può essere vista come la confutazione dell'epistemologia su cui si basa *Umana gloria*: se prima il mondo poteva essere rappresentato attraverso il proprio sguardo, perché «qualcuno guarderà il bene» (*Ferma vita*, UG, p. 93) e perché la memoria creava una resistenza rispetto alla morte, ora Benedetti mette in discussione il senso stesso della scrittura: «futilmente presente è la parola, anche questo dire»;⁴⁶ «Le parole hanno fatto il loro corso» (TM, p. 14); «Morire e non c'è nulla vivere e non c'è nulla, mi toglie le parole» (TM, p. 15); «Ma io nella mia vita non ho scritto nessuna poesia, / io nella mia vita non ho letto nessuna poesia. / E questa poesia nessuno l'ha scritta, nessuno l'ha letta» (TM, p. 23). Pensare la morte è annichilente, e porta a una scomposizione del soggetto stesso: nel libro la voce poetica diventa multipla. I soggetti dei testi sono persone defunte (la madre, i volti della sezione *Altre date*), ma anche un doppio del poeta, che viene definito «sosia»⁴⁷. In *Tersa morte* si sovrappongono i punti di vista, le voci e i piani temporali: «si diventa altri occhi per morire dovunque» (TM, p. 16); «Dai del tu ai morti, stai al posto di te, anche» (TM, p. 82).

Se *Tersa morte* porta all'estremo l'idea nichilista che né il linguaggio né la scrittura possano rappresentare autenticamente la realtà, il punto di rottura è l'opera precedente. *Materiali di un'identità* (Massa, Transeuropa, 2010) è il libro in cui l'autore rende visibile una riflessione teorica in corso, ed è anche una delle opere di poesia in prosa più originali degli ultimi decenni, ingiustamente sottovalutata per dinamiche sociologiche interne al campo letterario (Benedetti è molto distante dalla poesia in prosa considerata d'avanguardia, come vedremo nelle prossime pagine). In realtà, si tratta di un libro molto sperimentale, innanzitutto dal punto di vista formale. *Materiali di un'identità* è diviso in sei sezioni, molto diseguali fra loro: la prima, *La lacerazione del vertice*, è anche la più lunga, e compone testi in versi, in prosa narrativa e in prosa saggistica; la seconda, la terza (*Ti ricordi?*, *A metà sulla terra, a metà nel cielo*), la quinta e la sesta (*Mi Ricordi?*, *Biosfere*) contengono poesie e prose che attestano uno stadio intermedio di lavorazione, fra *Umana gloria* e quello che diventerà *Tersa morte*; la quarta consiste in un'intervista a Benedetti. La sezione più interessante è la prima, a partire dall'incipit:

⁴⁶ Mario BENEDETTI, *Tersa morte*, Milano, Mondadori, 2013, p. 73. D'ora in poi le citazioni da quest'opera verranno indicate con l'abbreviazione TM.

⁴⁷ La figura del sosia compare a partire dal testo incipitario: «Anni che non dovrebbero più, ore che non dovrebbero / prendermi i giorni, le settimane, i mesi. Il tempo / portato addosso, il sosia a cui chiedo di aiutarmi», *Ivi*, p. 9.

So da chi iniziare e come. Ma fino a un certo punto. Apollinaire, Bataille, Michelstaedter. A proposito di che? A proposito dei corpi. Adopero questa formula, non so usare altre parole.

Riprendo una strofa della poesia *Cortège*, dalla raccolta *Alcools* di Guillaume Apollinaire. La mia traduzione è la seguente:

[...] ⁴⁸

Apollinaire e Bataille sono autori che Benedetti ha letto e tradotto, a Michelstaedter ha dedicato la tesi di laurea: nella prima sezione compaiono anche Beppe Salvia, Rilke, Celan. Benedetti li commenta, spiega l'importanza che hanno avuto per la sua scrittura e per la sua idea di arte, mostra una riflessione critica nel suo svolgersi. A pagina 13, ad esempio, dopo aver parlato dell'angoscia e dell'erotismo in Bataille, inserisce una poesia in versi, seguita da questa prosa:

Che cos'è questa poesia? L'ho scritta suggestionato da Bataille, rimontando parti: "Il supplizio", secondo capitolo del libro *L'esperienza interiore*. Si capisce? Il mio testo, intendo. Riporta frasi di Bataille. Sofferenza, angoscia, disgusto mantenuti. La «trasparenza» produce «frammenti». L'«eppure è da lì» è il dato concreto esperienziale. Padre di me stesso, senza padre. Dio di me stesso, senza Dio. Con l'innalzamento "dissolvente" del tempo e del non-tu, e l'immagine del catino-vomito come cielo stellato. Cielo comunque. Espressione. Eppure l'espressione in sé, qui la poesia, è in fondo una forma di *dépense*. Ma se resto muto, è come se non ci fossi. Dunque comunico, devo. Piccola progettualità discorsiva. Non affronto il «come se non ci fossi». Ora. Per adesso.

Altro modo di mantenermi nell'angoscia, esprimendola, è l'immaginario erotico di violenza "particolare". Lo descrivo. [...] (*MAT*, p. 14).

Il testo appena riportato può essere considerato una forma di autocommento; al tempo stesso fa parte di una riflessione più ampia sulla poesia e sulle possibilità conoscitive dell'arte. Benedetti ibrida la logica della narrazione in prima persona, quella della poesia e quella del saggio: il ragionamento è mostrato nel momento stesso in cui avviene, e non a posteriori, come normalmente accade nel discorso saggistico; inoltre si serve indifferentemente di versi dell'autore, di sue prose narrative e di testi altrui. Il terzo e il quarto capitolo sono dedicati ancora a Bataille, a Beppe Salvia e a Rilke, e hanno quasi lo stesso incipit: «Scrivo con tipologia testuale saggistica quasi tutto il seguente capitolo» (*MAT*, p. 21) e «Scrivo con tipologia testuale saggistica tutto il seguente complesso capitolo» (*MAT*, p. 24). L'autore rispetta questa premessa solo in parte, perché le ossessioni degli autori che commenta sono anche le sue, la prima persona poetica fa irruzione nel discorso saggistico in prosa. Il capitolo VIII è il più sperimentale: si tratta di dieci frammenti, sette in prosa e tre in versi. Qualche esempio di seguito:

I.

Riguardo al mio moire è stato per me un difendersi, un difendersi strenuamente. Non più. Ma non faccio fatica. Come dentro un'epidemia, vivo nel casuale. Ma non Medioevo né peste, non Seicento né peste, almeno non quello di scrittori e pittori, terrifico, per esempio quello dei pittori secenteschi lombardi, i cosiddetti «pittori della peste», presenti tra le volte affrescate dei chiostri di Sant'Eustorgio, qui a Milano. Non so. L'istinto di sopravvivenza è molto mediato dalla società in cui io sono un io, dalle mie nuove abitudini con me stesso, dalle mie vittorie e dalle mie sconfitte.

II

La sconfitta più grande è il non essere tutto. Riunisce le altre.

La società e la cultura hanno sconnesso la gerarchia delle facoltà mentali.

⁴⁸ Mario BENEDETTI, *Materiali di un'identità*, prefazione di Antonella ANEDDA, Massa, Transeuropa, 2010, p. 11. Per le citazioni da questo libro, d'ora in poi si userà l'abbreviazione *MAT*.

La mia vittoria la forza, il tempo, non comuni. Attraverso la scrittura.
Mi sono portato verso il morire, costantemente, subendolo, interrogandolo. Ma c'è un passo. Da compiere in questi ultimi paragrafi. [...]

IV

Una telefonata. Quello che stai scrivendo sarà pubblico. Sì. Pagine stampate. Vedo un lungo foglio compresso nella bottiglia arenata su una spiaggia del Nord francese dove ragazzi e ragazze sono la reciproca preda.

Lì dentro, io. Guardo in dissolvenza ciò che ricordo. Un viso che mi guardava a Saragozza, estate, decenni fa. Sta lì, con me. Faccio un film della mia vita, lo so. Macchina in soggettiva, portatile, che trema. Vado avanti? (*MAT*, p. 37 e p. 39).

Se i primi due frammenti sembrano sviluppare una riflessione tra poesia e filosofia, il quarto commenta la telefonata con la quale all'autore viene annunciata la pubblicazione del libro che sta scrivendo. La notizia viene associata a un ricordo, che apparentemente non ha nessun legame con il discorso sviluppato fino al rigo precedente, se non nella memoria interiore di Benedetti. Quindi, di nuovo, il discorso diventa metariflessivo: «Faccio un film della mia vita»; infine l'autore si rivolge al lettore, con una domanda retorica («Vado avanti?»). Con *Materiali di un'identità* Benedetti si serve della poesia in prosa nel modo più sperimentale possibile: ibridando logiche di discorsi diversi, e infrangendo i confini tradizionali non solo dei generi, ma anche del «patto letterario» fra autore e lettore.

5.3.2. Antonella Anedda

Fin dall'inizio nella poesia di Anedda convivono due aspetti. Da un lato c'è l'attenzione a frammenti di realtà quotidiana: «Tutto è quaggiù – il poco, l'immenso / che avanza verso l'alba feriale». ⁴⁹ Del mondo vengono rappresentati dettagli minimi («Non sono nobili le cose che nomino in poesia»), ⁵⁰ sia appartenenti all'ambiente naturale (soprattutto l'Isola della Maddalena, luogo d'origine di Anedda), sia ad enti astratti (la gioia, l'attesa, lo spavento). Dall'altro, questi elementi fanno parte di una riflessione tragica sulla storia e sul destino umano, che in alcuni casi si concretizza in un'investitura simbolica sulle cose.

A partire da *Notti di pace occidentale*, nella poesia di Anedda compaiono aspetti nuovi, che rimarranno nei libri successivi: una riflessione metaletteraria sulla funzione della scrittura e sulla propria scrittura; una tensione etica (soprattutto nella sezione eponima, dedicata alla guerra in Bosnia); l'uso della prosa. La poesia in prosa è presente nella quarta sezione, intitolata *Notturni*. Nella *Nota* finale del libro, non firmata, si legge che in questa sezione si alternano «una prosasticità tagliente e visionaria (che rimanda allo sfondo del *Diario Ottuso* di Amelia Rosselli) e una lacerante pulsione lirica [...] tesa a scandire la fatica di una continuità prossima al silenzio» (*NPO*, p. 72). Guardiamone un esempio:

ottobre, notte

Accetta questo silenzio: la parola stretta nel buio della gola come una bestia irrigidita, come il cinghiale imbalsamato che nei temporali di ottobre scintillava in cantina. Livido e intrecciato di paglia, il cuore secco, senza fumo, eppure contro il fulmine che inchiodava la morte: l'inutile indietreggiare, il corpo ardente, il calcio del cacciatore sul fianco.

⁴⁹ Antonella ANEDDA, *È scesa la notte di una domenica notte*, in *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, p. 46. Per le citazioni da questo libro, d'ora in poi verrà usata l'abbreviazione *NPO*.

⁵⁰ Antonella ANEDDA, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003, p. 93.

Chiudi gli occhi. Pensa: *lepre*, e *volpe* e *lupo*, chiama le bestie che cacciate corrono sulla terra rasa e sono nella fionda del morire o dell'addormentarsi sfinite nella tana dove solo chi è inseguito conosce davvero la notte, davvero il respiro. (NPO, p. 58)

Come si può notare, si tratta in una prosa lirica, nella quale viene usata la prima persona, che non cambia molto il discorso dell'intero libro.

Nel libro successivo...

Ma è con *Dal balcone del corpo* che la prosa contribuisce a creare un soggetto più complesso. Dal punto di vista formale, il suo quarto libro è il meno tradizionale.⁵¹ Prosa e poesia si alternano in uno stesso testo; il metro e il ritmo sono più irregolari. Un esempio:

Ci sono le creature che chiedono – non importa se in malafede
(come mi dicevano da piccola, per consolarmi).
I ridotti in schiavitù, tutte le voci calpestate che ci assordano.
Non più tardi di un'ora fa,
non più lontano di un braccio di mare e poca costa.

Eppure esiste il modo di sopportare. Basta la notte (le gocce si prendono la sera): l'anima si ispessisce, velocemente si forma la crosta e la mattina si può uscire, l'attraversare la città in relativa calma, sordità e cecità. Solo lembi di ciò che è brutto fuori di noi: un pezzo di camicia, un colore, una mano, un grumo di fastidio, una folata di odio.

Su tutto l'anestesia del farmaco, la percezione del dolore
trasportata all'esterno,
vista dal balcone del corpo.

Da lassù tutto è lontano. Chi grida e cosa dice. Forse non grida,
forse non parla.

Non si riesce a vedere. Spariscono i primi piani.

Io e loro siamo sagome che si muovono in un bosco.

Come distinguere un bombardamento dai fuochi di artificio?

(chiese mia nonna che era cieca, sentendo le navi esplodere
nel porto.)

Come decifrare le immagini:

è un film o davvero quei corpi si gettano nel vuoto? (DBC, pp. 60-61).

Il titolo di questo testo è *Anestesia*. Come è evidente, sono ancora presenti riflessioni espresse attraverso domande retoriche (lo stesso accade in testi come *L'aria è piena di grida*, *Quello che sappiamo sopportare*), ma diventa molto interessante il modo in cui Anedda costruisce l'io poetico. Chi dice io in queste poesie, e di cosa parla?: «Non si riesce a vedere. Spariscono i primi piani». Prosa e poesia si alternano anche per rendere la frammentarietà della percezione della propria identità. Chi scrive non sa più come prendere la parola: molte poesie ruotano intorno al tema dell'identità, rivelano un'incertezza che diventa rinuncia alla prima persona. I testi più importanti, allora, sono forse i *Cori* («Lascia che dicano: noi / «Noi viviamo per schegge / che spostandosi frantumano l'io e il voi / e il più delle volte lasciano intatto solo il paesaggio»⁵², nei quali spesso chi parla si rivolge a se stesso. Lo sguardo su di sé provoca una scissione, che esplose nella forma: «Lei, cioè io, tende a cosa? / Qui so rispondere: tendo alla terza persona» (DBC, p. 55). Come nel *Catalogo della gioia*, talvolta enti astratti costituiscono il soggetto del testo (*Parla l'attesa*, *Parla l'abbandono*, *Parla lo*

⁵¹ Mazzoni parla di *Dal balcone del corpo* come di «un grande libro di lirica sperimentale», in opposizione al «classicismo moderno» di *Notti di pace occidentale*. Cfr. Guido MAZZONI, *Diario critico del 2007 (gennaio-agosto)*, in *Almanacco dello Specchio 2007*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 239-241.

⁵² Antonella ANEDDA, *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007, p. 19. D'ora in poi, per le citazioni da questo libro verrà usata l'abbreviazione DBC.

spavento). Più che cedere la parola agli altri, in realtà, in questo libro Anedda riconosce sé in mezzo agli altri in quanto soggetto scisso, frammento di un quadro («Là diremo: non esistiamo / siamo soltanto date nel titolo di un quadro», *DBC*, p. 59). Alcuni dei risultati più belli sono quelli in cui il soggetto si disperde in una terza persona che non è ente astratto né io biografico, come accade in alcune prose – ad esempio, *Destini*:

I

Ogni monologo è perduto. Detto una volta e mai più, ogni traccia resta un po' e poi svanisce. Esattamente come le vite. Come la folla di visi che baluginano (quanto?) settanta, sessanta cinquant'anni? Qualche volta ancora pieni di bellezza, il più delle volte no. A muore. B assiste. C va al funerale. B si ammala. C muore all'improvviso. La linea tracciata da queste vite si spezza. Chi sono, chi erano?

Alla deriva: voi foglie sbriciolate dall'inverno.

II

Solo la descrizione. Due finestre marroni soffocate dall'edera. Un cespuglio di mirto piegato verso sinistra da una raffica di vento. Il cielo grigio. Il gatto che adesso sarà trasformato ancora più profondamente dalla pioggia. La terra che si scurisce. Il muso che si scompone. L'allarme di una sirena. L'allarme nel mio cuore.

III

Il cane è fuggito nei campi, le piante colano verde-oro nel sole. Cinque persone pensano contemporaneamente. Una di loro morirà nello spazio di queste lettere. A) l'uomo? B) la donna? C) il bambino? D) una vicina senza volto? E) io che scrivo?

IV

Ognuno racconta la propria storia diversamente.

Il mattino sorgerà per tutti, meno che per uno. (*DBC*, pp. 32-33)

Anche l'autobiografia viene considerata dall'esterno: è un procedimento già tipico di *Notti di pace occidentale*, che in *Dal balcone del corpo* viene sfruttato in maniera più estrema, insieme alla prosa. Il «monologo» viene accantonato; rimane solo la «descrizione».

La scomposizione di sé continua nell'ultimo libro, *Salva con nome*. L'incipit della raccolta è una prosa senza titolo, e la prima frase è una domanda: «Cos'è un nome? Nulla». Proseguendo nel testo, si legge che «In questo libro i nomi possono essere dati arbitrariamente da chi legge, possono essere associati a vecchie foto di visi che collezioni negli anni e di cui non so il nome».⁵³ In *Salva con nome* sono presenti, ancora una volta, sia prose sia versi. Anedda alterna testi in cui ricorda episodi della propria vita e di quella dei propri familiari (*Cucina 2005*, *Casa-madre 1956*, *Video*) ad altri nei quali il soggetto sembra essere assente (tutti quelli intitolati *Coro*; la sequenza di poesie raggruppate con il nome *Questo è un modo per dimenticarsi: stilare un elenco*). Nei primi talvolta sono presenti indicazioni precise su spazio e tempo (una poesia è intitolata *Adesso, ore 21*) o geografiche; le seconde spesso atemporali, gnomiche. In entrambi i casi, la prima persona si alterna alla terza; molto spesso l'unico referente è di tipo visivo: il titolo di un testo, ad esempio, è *Video*. (*Bill Viola. Ocean without a shore, Venezia, Biennale 2007*). Non si tratta soltanto di una poesia iconica: è come se, abolendo il confine fra poesia e prosa, oltre a quello fra prima e terza persona, la scrittura volesse creare lo stesso effetto dell'arte contemporanea. Consideriamo la prosa finale, *Visi. Collages. Isola della Maddalena*:

⁵³ Antonella ANEDDA, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012, p. 7.

La chiesa della Trinità è un piccolo edificio a navata unica appena fuori dal paese e poco distante dal camposanto. Quando vado a visitarla in un tardo pomeriggio immancabilmente ventoso e deserto, se si esclude la presenza malinconica di un asino in un recinto, vedo che dell'antica architettura settecentesca non resta nulla. Tutto è nuovo, di legno chiaro, da uno dei banchi per inginocchiarsi spuntano un paio di pantofole da casa e poco distante un telo bianco più simile a un asciugamano che a un paramento con la scritta ricamata "Trinità". A questi dettagli se ne aggiunge un altro: la parete opposta all'altare è interamente coperta di ex voto: non cuori d'argento ma fotografie. Un immenso collage di visi e di corpi in epoche diverse, alcuni ancora vivi altri già morti, mescolati tra loro quasi sempre senza cognomi, solo i nomi, le date, le brevi frasi di invocazione o di ringraziamento.

Mi chiedo, osservando le foto più antiche, se tra quei nomi ci siano anche quelli le cui ossa andarono disperse nel trasporto dal vecchio cimitero a quello attuale, quando – come scrive una cronista del tempo – "migliaia di isolani sprofondarono nell'oblio" a causa della sepoltura usata allora. Le bare infatti venivano collocate su delle sbarre di granito e quando il legno marciva le ossa cadevano nello spazio sottostante confondendosi tra loro.

Questo confondersi, che dovrebbe insegnarci quanto puerilmente siamo attaccati ai nostri nomi, mi ha ricordato di colpo il grande vetro – quasi un quadro – che conserva le ossa degli 800 martiri in una cappella della cattedrale di Otranto. Con un'ostinazione che non doveva conoscere noia, il comandante turco (che ora dà il nome a un ristorante alla moda) fece uccidere le ottocento persone che avevano rifiutato di convertirsi all'Islam. Stipate dietro un vetro che ha molte parti già offuscate, le tibie sono molto più numerose dei minuscoli crani collocati in alto e di cui non sappiamo né il sesso né l'età né il nome.⁵⁴

L'effetto di straniamento è ancora maggiore che nei libri precedenti, ma ciò su cui riflette Anedda non cambia: la memoria, l'uso della parola e della poesia, la malattia, il senso tragico di ogni esistenza. La meditazione sull'identità e sulla percezione di sé determina l'organizzazione a mosaico del libro.⁵⁵ L'inizio del testo ha una debole struttura narrativa. Anedda usa la prima persona, presenta se stessa in quanto soggetto del testo più chiaramente che altrove e dà indicazioni sul luogo in cui si trova: è nella chiesa della Santissima Trinità, osserva gli ex voto, che gli appare come «un immenso collage di visi e di corpi di epoche diverse, alcuni vivi altri già morti, mescolati fra loro». Questi visi ricordano altri morti e altre ossa, e possono essere considerati una metafora di ciò a cui la sua poesia cerca di dare un nome.

Contemporaneamente ai libri di poesia, Anedda scrive anche svariati libri di sola prosa: talvolta vengono pubblicati in collane di saggistica (come *La vita nei dettagli*, per la collana «Saggine» di Donzelli, 2009); in altri casi in sedi editoriali destinate alla *fiction* (ad esempio *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, pubblicato per Fazi nel 1997); oppure presso case editrici specializzate in quelle che talvolta vengono definite «altre scritture» o «scritture ibride» (è il caso di *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, pubblicato per «Contromano» di Laterza nel 2013). Infine, Anedda pubblica traduzioni, spesso da autori e autrici che scrivono poesia in prosa: ad esempio da Anne Carson e da Marianne Moore.

Si consideri questo paragrafo tratto dalle prime pagine di *Cosa sono gli anni*:

Il vento si è placato. I fogli: la traduzione di *Che cosa sono gli anni* di Marianne Moore, e i libri: *Mal vu, mal dit* di Beckett, *Indizi terrestri* di Marina Cvetaeva, *I quaderni di Voronež* di Mandel'stam, erano asciutti sulla panca del ponte, nel sole di dicembre.

Queste prose non sono saggi, o forse lo sono, nel senso di una scrittura che saggia la terra del libro, la penna come un ramo nel fango per capirne la profondità. Sono un saggio di me stessa:

⁵⁴ Anedda, *Visi. Collages. Isola della Maddalena*, in *Id.*, *Salva con nome*, cit., pp. 116-117.

⁵⁵ Italo Testa dà una lettura interessante di *Salva con nome*, considerato parallelamente a *La vita nei dettagli*. Testa parla di uno «sfaldamento dei nomi e dei corpi» in queste due opere: cfr. Italo TESTA, *L'irricoscibile in Antonella Anedda*, «doppiozero», 7 marzo 2014.

<http://www.doppiozero.com/materiali/parole/1%E2%80%99irricoscibile-antonella-anedda#>.

offrono non un fianco, ma il collo. Sono la memoria di frasi cresciute su altre frasi, il debito verso chi muore con frasi strette in gola: interi universi rosi lentamente dal vuoto.

Ho voluto raccontare *anche* il momento in cui chi legge alza gli occhi dal libro, dare spessore alla durata, alla coscienza di uno sguardo.⁵⁶

Come è evidente anche da un paragrafo così breve, la prosa di Anedda conserva alcune caratteristiche della poesia, sia dal punto di vista formale (l'uso talvolta arbitrario della punteggiatura, che serve a scandire il ritmo secondo la modulazione interiore del pensiero), sia dal punto di vista contenutistico: la sua prosa è un «saggio», ma è anche autobiografia («saggio di me stessa»). La prima persona viene usata per rievocare ricordi nel passato o per raccontare luoghi (come in *Isolatria*), ma anche per descrivere un paesaggio mentale, per dare una rappresentazione estetica a «ciò che dà coscienza allo sguardo». Lo stesso accade nella *Vita nei dettagli*, che comprende trentadue brevi prose dedicate a particolari di quadri e fotografie. Il numero dei testi è lo stesso delle variazioni Goldberg di Bach, come notato da Cortellessa.⁵⁷ Sono prose «narrative e descrittive»⁵⁸, che sfuggono al genere della critica d'arte così come a quello del saggio vero e proprio: Anedda racconta una visita ad Arles, dunque ricorre di nuovo all'autobiografia, per poi soffermarsi sui piedi del Cristo morto del Mantegna e su quadri di Bill Viola, Rothko, ecc. Isolati dal macrotesto del quale fanno parte, i dettagli creano una forma di straniamento che pone l'attenzione sullo sguardo, sul punto di vista. Non a caso, il sottotitolo del libro è *Scomporre quadri, immaginare mondi*: la dimensione della descrizione, del quadro, dello scorcio sul passato o sul paesaggio mentale è ciò che tiene insieme tutta la scrittura di Anedda. Oscillando fra la prima e la terza persona, la poesia in prosa è la forma letteraria più adatta a rendere la complessità di questo sguardo.

5.4. PROSA IN PROSA

5.4.1. Effetto Internet

Alla fine degli anni Novanta autori molto diversi fra loro, del tutto indipendentemente l'uno dall'altro, scrivono libri nei quali la poesia e la prosa si alternano: oltre a quelli che abbiamo già nominato, vanno ricordati, ad esempio, Guido Mazzoni e Andrea Raos. I libri di Mazzoni e Raos escono soltanto negli anni Zero (rispettivamente *I mondi*, Donzelli, 2010; *Lettere nere. Un'autografia (13 marzo 1996- 21 gennaio 1999)*, Effigie, 2013), ma hanno un elemento in comune: entrambi vengono scritti per ampliare le possibilità del discorso lirico, e sotto la spinta dell'esaurimento del linguaggio delle avanguardie. Questi due libri, tuttavia, sono stati considerati dalla critica in modo molto diverso: quello di Mazzoni come un libro di poesie, quello di Raos come un libro che appartiene alla scrittura di ricerca. La diversa ricezione non è motivata da caratteristiche intrinseche dei testi, bensì è riconducibile a un fenomeno che riguarda la sociologia della letteratura, e che si verifica proprio durante gli anni Zero: a partire da quando Internet diventa un mezzo diffuso anche in Italia, alcuni autori prima estranei l'uno all'altro se ne servono per costruire lo spazio di una nuova

⁵⁶ Antonella ANEDDA, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997, p. 12.

⁵⁷ Andrea CORTELLESA, *Dettagli. Come isolare e far parlare particolari da opere più o meno celebri: un singolare percorso in 32 «variazioni» di Antonella Anedda*, «La Stampa», 7 novembre 2009, ora disponibile anche sul sito di Donzelli: <https://www.donzelli.it/libro/9788860363886>.

⁵⁸ *Ibidem*.

avanguardia, che fa della poesia in prosa uno degli elementi del proprio programma. Raos appartiene a questo gruppo.

Si consideri questo frammento di una conversazione fra Raos e Inglese, pubblicata nel 2014 su «Nazione Indiana»:

[AI] Ammetto di non aver capito *Lettere nere* la prima volta che l'ho letto, circa dieci anni fa.

Credo che l'unico esempio per noi significativo allora fosse stato *Esercizi di tiptologia* di Magrelli, che era uscito nel 1992. Ti hanno sollecitato degli autori francesi allora?

[AR] Generoso da parte tua dire di non avere capito il libro, ma con il senno di poi siamo bravi tutti. La realtà è che io per primo, all'epoca, non avevo la più pallida idea di cosa stessi facendo. Tutto ciò che avevo pubblicato allora era il piccolo libro uscito nei *Quaderni* curati da Franco Buffoni, composto da poesie tutto sommato "tradizionali", e sentivo che, se lo avessi voluto, la mia strada per gli anni successivi era già tracciata. Penso che ricordi anche tu quanto, in quegli anni, le possibilità fossero assurdamente ristrette: in sostanza si trattava di decidere se scrivere in verso libero o in metrica regolare (da poco tornata di moda). Tutto il resto veniva da sé, nella felice rimozione di tutto ciò che non fosse da un lato il lirismo "eterno", la più autocompiaciuta falsa coscienza, e dall'altro il babau ritagliato nel cartone del Gruppo 63. Si trattava, in altre parole, di scelte esclusivamente formali, ma fondate al tempo stesso su una completa incoscienza (anche nel senso di irresponsabilità) della forma stessa. Doveva arrivare Giuliano Mesa per far saltare questo nodo, ma non c'è spazio per parlarne qui. Di autori francesi contemporanei non sapevo praticamente nulla. Internet non esisteva, il tempo di andare per biblioteche o alle letture non l'avevo perché lavoravo, e soldi meno di zero. Ero diventato abbastanza bravo a fregare libri alla FNAC, ma non bastava. Semmai, andavo scoprendo quello che secondo me è alla base anche del loro lavoro: la bellezza della prosa non narrativa o "non finalizzata". Se ti cito i primi esempi che mi vengono in mente, due libri abbastanza diversi fra loro come quello di Bloch sui re d'Inghilterra (o in generale tutto Bloch, tutt'oggi uno dei miei scrittori preferiti) e il memoriale di Althusser scritto dopo l'omicidio della moglie (che in *Lettere nere* è citato direttamente), spero si capisca cosa intendo.⁵⁹

Lettere nere è un libro composto da parti in versi e parti in prosa, all'interno del quale il discorso lirico di un soggetto che parla in prima persona si alterna a materiali saggistici e a riferimenti alla cultura pop, al jazz, alla fantascienza e al fumetto. A metà anni Novanta, quando Inglese lo legge, ne ricava una impressione di disorientamento, non riesce a comprenderne l'innovatività. Questo stralcio di conversazione contiene riferimenti ad alcuni dei fenomeni che creano il terreno sul quale rinasce la poesia in prosa nella sua declinazione più avanguardista: innanzitutto il senso di stanchezza per l'antitesi fra «lirismo "eterno", la più autocompiaciuta falsa coscienza» e «baubau ritagliato nel cartone del gruppo 63»; quindi l'impatto di novità della poesia di Giuliano Mesa, al tempo stesso vicino al gruppo 93 – che non riesce ad avere un effetto rinnovatore –, ma più moderno (o modernista)⁶⁰ e anticipatore di nuove tendenze; il precedente costituito dagli *Esercizi di tiptologia* di Magrelli (raramente riconosciuto all'interno della genealogia della poesia in prosa che stiamo per considerare); i modelli francesi (sconosciuti a Raos, e citati da Inglese); infine, nominato per contrasto, l'arrivo di Internet. Lo stesso Inglese, negli anni Novanta, scrive libri di versi lirici insieme a *Commiato da Andromeda*, (Valigie Rosse, 2011, vincitore del Premio Ciampi), un prosimetro che costituisce il punto di transizione e di svolta nella sua opera; ma lavora anche alle prime opere in prosa, poi pubblicate negli anni Zero: *Prati* (Camera Verde, 2007) e *Lettere alla Reinserzione Culturale del Disoccupato* (Italic Pequod, 2013).

Basta rileggere le date citate, per rendersi conto che, fatta eccezione per Magrelli e Dal Bianco, l'editoria registra con ritardo la rinascita della poesia in prosa: sia Mazzoni sia

⁵⁹ Andrea INGLESE, Andrea RAOS, *Dialoghetto su tre libretti di poesia*, «Nazione Indiana», 01 ottobre 2014, <https://www.nazioneindiana.com/2014/10/01/dialoghetto-su-tre-libretti-di-poesia/>.

⁶⁰ «Con Giuliano Mesa se ne è andato forse l'ultimo dei modernisti», cfr. Paolo ZUBLENA, *Per Giuliano Mesa*, «Le parole e le cose», 15 agosto 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=4550>.

Inglese sia Raos (sia, come vedremo, Bordini, Maccari, nonché gli autori di GAMMM) iniziano a scrivere poesie in prosa fra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Zero, tuttavia i loro libri vengono pubblicati anni dopo. In questo arco temporale nasce un nuovo dibattito intorno alla poesia in prosa e alle diverse idee di poetica che questa forma letteraria può veicolare. Le sedi di questo dibattito sono, come già un secolo fa, le riviste letterarie; tuttavia, per la prima volta nella letteratura italiana, non si tratta di riviste cartacee: il dibattito sulla poesia in prosa si è svolto e continua ad essere presente prevalentemente online. Da un punto di vista editoriale, il biennio più denso può essere considerato quello 2009-2010, quando escono: *Tecniche di basso livello* di Gherardo Bortolotti, *Nuovo paesaggio italiano* di Alessandro Broggi, *I mondi* di Guido Mazzoni, *Contromosse* di Paolo Maccari, *Materiali di un'identità* di Mario Benedetti. Nel 2009, inoltre, una selezione di *Lettere nere* di Raos e una parte di *Prati* di Inglese confluiscono in un'antologia che si impone nel dibattito critico: si tratta di *Prosa in prosa*, pubblicata per Le Lettere.

5.4.2. Da GAMMM a *Prosa in prosa*

Prosa in prosa comprende i testi di Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano, Andrea Raos, oltre all'introduzione di Paolo Giovannetti e alle note di lettura di Antonio Loreto.

Nell'introduzione si legge che «il volume di Bortolotti e questo che state leggendo ora sono libri di poesia. Ad essi sembra attualmente mancare un orizzonte delle attese, delle attese critiche intanto, capace di giustificarne la natura di “poesia-del-dopo-la-poesia”: che qui si è scelto di battezzare con il sintagma *prosa in prosa*».⁶¹ Nelle pagine successive Giovannetti ripercorre la costellazione teorica di riferimento per i sei autori del libro. Il titolo dell'antologia è un calco dal francese *prose en prose*, diffuso da Jean-Marie-Gleize, poeta francese, oltre che studioso di Francis Ponge, e punto di riferimento per i prosatori italiani dell'antologia. Sia la *prose en prose* sia la nuova prosa in prosa italiana vengono presentati come l'estrema propaggine della poesia in prosa di origine baudelariana, «ma anche la metamorfosi in alcunché di nuovo», «[...]una forma di desublimazione che si muove “ad altezza zero”, avendo rinunciato – parrebbe – anche a quell'impresa disperata ma sempre rilanciata che era il confronto diretto con le “cose”, secondo il noto progetto di Francis Ponge».⁶² Altri punti di riferimento sono: la poetica del *New Sentence* di Ron Silliman;⁶³ le nuove pratiche di *cut-up* e di montaggio statunitensi, ad esempio l'opera di K. Silem Mohammad (il quale parla di *sought objects*, «di oggetti appunto non *trouvés* ma *cherchés*, e lavora con le schermate che nel suo browser vengono generate tramite ricerche di Google»);⁶⁴ infine le idee espresse da Christophe Hanna in *Poésie action directe*. Restando in Italia, viene ammesso nella genealogia della prosa in prosa soltanto Giampiero Neri (*Cfr. Supra*, 4.1.1), ma vengono rilevate somiglianze con le ultime opere in prosa di Tiziano Rossi, con i *Sillabari* di Parise e con *Centuria* di Manganelli.

Questo panorama viene ulteriormente arricchito dalle note di lettura di Loreto. Loreto, a differenza di Giovannetti, considera i testi dei sei autori antologizzati prose e non poesie.

⁶¹ Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo*, in *Prosa in prosa*, cit., p. 5.

⁶² *Ivi*, pp. 7-8.

⁶³ Cfr. Ron SILLIMAN, *The New Sentence*, cit., poi in «L'Ulisse», 13, numero monografico *Dopo la prosa. Prosa e poesia nelle scritture contemporanee*, traduzione di Gherardo BORTOLOTTI, pp. 21-42, http://www.lietocolle.com/cms/img_old/l_ulisse_13.pdf.

⁶⁴ Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo*, cit., p. 10.

Questo concetto è argomentato ricorrendo alle categorie della filosofia analitica di *ostensione* e di *identificazione*, attraverso la quale considera anche quella pratica *affermativa* dell'arte che

sta al fondo di molte esperienze artistiche del 900, da Duchamp che ostende un oggetto d'uso quotidiano affermandone la museificabilità, a tutti i poeti e poetastri che ostendono (e ostentano) i loro bravi spazi bianchi promuovendo il loro esercizio con l'insegna «qui poesia» (Fortini). L'arte è ciò che viene mostrato dove e quando ci si aspetta arte [...]⁶⁵

Nelle pagine successive Loreto fa riferimento alla «preoccupazione visiva» e alla complessa idea di spazio metrico di Amelia Rosselli:

La ricerca sull'«impressione logica» che danno graficamente le forme letterarie sulla pagina, può portare a leggere nella prosa lo *spettro visivo* della modalità percettiva e del supporto tipici della nostra epoca: lo schermo. Il cinema e la tv non nascono oggi, ma le nuove tecnologie passano attraverso uno schermo anche fotografia, gioco e scrittura. Pc a parte, abbiamo sempre con noi un telefono con cui scriviamo, giochiamo e fotografiamo (per archivi di dimensioni mostruose).⁶⁶

La prosa in prosa nasce per rendere la complessità e l'evoluzione della dimensione dello schermo, che Loreto rintraccia nell'opera di tutti gli autori antologizzati.

Prosa in prosa, insomma, è la prima antologia militante che ripropone un dibattito sulla poesia in prosa come forma letteraria, dotata di caratteristiche che le permettono; tuttavia non vi si trova alcun riferimento alle esperienze italiane precedenti. Al contrario, *Prosa in prosa* è stata concepita a partire da una idea di superamento: da entrambi i testi critici emerge l'idea che la poesia come espressione della propria soggettività, formalizzata attraverso il ricorso a convenzioni metriche, sia un fenomeno superato. Il primo decennio degli anni Zero viene considerato il momento di rottura: in questo periodo si sarebbe sviluppata una scrittura «di ricerca», considerata parte di un nuovo genere letterario – se non di una nuova fase estetica – che si serve della prosa piuttosto che del verso. Giovannetti fa riferimento in modo esplicito a una delle sedi di questo cambiamento,⁶⁷ che viene poi nominata anche nel risvolto di copertina: «i sei autori sono curatori del sito di traduzioni e scrittura di ricerca GAMMM (<<http://gammmm.org>>».⁶⁸

GAMMM viene fondato nel 2006 da Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Massimo Sannelli e Michele Zaffarano, dunque inizialmente ne fanno parte quattro dei sei autori di *Prosa in prosa*. Sul sito si legge che «non è una rivista né un editore. _ dà ospitalità alla ricerca, tutto qui. _ bassa fedeltà, bassa risoluzione, frammenti, installazione, non performance, non spettacolo».⁶⁹ Su GAMMM, «Nazione Indiana» e «slowforward», tra il 2006 e il 2009, vengono pubblicati testi, saggi critici, traduzioni, fotografie, ebook che propongono e discutono nuove sperimentazioni di poesia in prosa.

⁶⁵ Antonio LORETO, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, in *Prosa in prosa*, cit., pp. 201-213: p. 202-203.

⁶⁶ Loreto, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, cit., p. 206.

⁶⁷ Cfr. Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia*, cit., p. 10: «Ecco. Dietro *Prosa in prosa* agisce un pensiero poetico vivacissimo. I sei autori lo stanno diffondendo in Italia in particolare attraverso l'associazione – il luogo di Internet – chiamata GAMMM, che crea legami con chi lavora in questi ambiti, fa circolare interventi, pubblica *e-books* e cura meritorie traduzioni».

⁶⁸ *Prosa in prosa*, cit., *Quarta di copertina*.

⁶⁹ *About*, «GAMMM», <http://gammmm.org/index.php/about/>. Nel momento in cui viene terminata questa tesi, aprile 2017, la redazione di GAMMM risulta composta da: Marco Giovenale, Mariangela Guatterri, Andrea Raos, Michele Zaffarano. Collaborano al sito Damiano Abeni e Alessia Folcio.

Tutti i poeti citati rifiutano la struttura minima del lirico: vale a dire la presenza di qualcuno che si pone come «io autore [ti] sto dicendo che»⁷⁰, e descrive una parte della propria soggettività ricorrendo a immagini, analogie, figure retoriche e convenzioni metriche. Questo tipo di scrittura è ritenuta superata. Alla lirica vengono contrapposti materiali verbali eterogenei, considerati parte di una nuova fase estetica o di un nuovo genere letterario. La costellazione teorica alla quale si appoggiano gli autori di ricerca, infatti, è costituita da critici francesi o americani che discutono forme di post-poesia: Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, K. Silem Mohammad, Emanuel Hocquard. Tuttavia non tutti i poeti che ho nominato ricorrono alle stesse pratiche, e anche i punti di riferimento sono più eterogenei di quanto possa apparire a prima vista. Per Broggi, ad esempio, contano molto il modello di Marcel Duchamp, le teorie di Nicolas Bourriard sulla postproducibilità dell'arte, quelle sulla performatività dell'opera di John Cage.

Altri sottolineano l'importanza di rendere il testo un processo vivo e *in fieri*: la poesia testimonia una tensione nell'avvicinamento agli oggetti; il soggetto è una pura cassa di risonanza dello sforzo che ne deriva. In questo caso viene ripresa una tradizione francese che ha origini più antiche e si rifà (prima che a Gleize) a Georges Perec e, soprattutto, a Francis Ponge: è il caso di Inglese,⁷¹ in parte quello di Bortolotti. Ma per comprendere Bortolotti bisogna considerare anche le contaminazioni con la fantascienza, con la fotografia, con la scrittura da blog. Per molti, infine, è importante Giuliano Mesa, nonostante Mesa sia stato anche un poeta lirico.

La genealogia appena delineata, è facile notarlo, è la stessa ricostruita da Giovannetti e Loreto in *Prosa in prosa*. Come ormai apparirà chiaro, GAMMM, insieme a «Nazione Indiana», a «slowforward» (il sito personale di Giovenale) e a «Il verri», ha rappresentato uno dei mezzi di diffusione della poesia in prosa nella sua forma avanguardista. Lo ricostruisce a posteriori uno dei suoi protagonisti più consapevoli, Bortolotti:

In questo senso, la vicenda di GAMMM è paradigmatica: dall'introduzione di un nuovo sistema di questioni e relazioni, all'aggregazione di soggetti dispersi attorno a quel sistema, alla riconfigurazione (massima o minima) dello scenario di partenza in forza di quella aggregazione. E, nello stesso tempo, la sua capacità aggregativa ed il riconoscimento che ha ottenuto sono dovuti soprattutto alla specifica novità ed alla peculiare forza testuale degli autori di cui GAMMM ha presentato le traduzioni. Se oggi in Italia si parla di "prosa in prosa", di *language poetry* e di *flarf*, è certamente anche grazie al lavoro dei redattori di GAMMM che, per primi o tra i primi, hanno tradotto Mohammad, Fiat, Espitallier, Cadiot, Gleize, Viton, Sekiguchi, Bernstein, Alferi e tutti gli altri francesi, tedeschi, statunitensi, canadesi e così via che sono apparsi nel blog.⁷²

5.4.3. Scritture di ricerca

Su svariati articoli di GAMMM, verso la fine degli anni Zero, compare la definizione di «poesia di ricerca» e poi di «scritture di ricerca», che spesso si intreccia con quella di poesia

⁷⁰ Marco GIOVENALE, *Cambio di paradigma*, «GAMMM» 10 febbraio 2011, <http://gamm.org/index.php/2011/02/10/cambio-di-paradigma/>

⁷¹ Cfr. Andrea INGLESE, *L'anomalia di Ponge*, cit.: «Ponge pretende, infatti, di dismettere il titolo di "poeta" e, simultaneamente, il genere "poesia". Non si tratta di un vezzo né di una provocazione, ma dell'inevitabile conseguenza di una pratica di scrittura, ancora prima che di un partito preso teorico: egli si sente più familiare con l'universo della ricerca scientifica che con quello della meditazione metafisica o della trasfigurazione poetica. Più che all'opera, come traguardo di compiutezza formale, è interessato al processo di elaborazione di una forma. In esso, infatti, si manifesta appieno la postura ad un tempo positiva e scettica del ricercatore, che avanza per tentennamenti e prese parziali».

⁷² Gherardo BORTOLOTTI, *GAMMM e la Weltliteratur 2.0*, «alfabeta2», 17 luglio 2011, <http://www.alfabeta2.it/2011/07/17/gamm-e-la-weltliteratur-2-0/>

in prosa. Nell'introduzione di Giovannetti a *Prosa in prosa*, ad esempio, si legge questa considerazione:

Ecco: l'esito gutenberghiano e privo di profondità rimarca la distanza abissale di queste scritture dall'altra capitale esperienza «di ricerca» ricca di risultati importanti, attiva oggi in Italia. Penso naturalmente all'opera di Gabriele Frasca. Se per lui [...] le forme ereditate, la metrica soprattutto, devono «essere lasciate allo stato fluido» per dar forma alla lingua, per mettere le orecchie alla pagina, producendo gli effetti di senso sonoro, latamente sinestetici, che le parole abbandonate a sé stesse non possono avere, per chi pratica la prosa in prosa è la lingua che deve essere messa nelle condizioni di agire, è la sua autonoma iniziativa a determinare la possibilità di una scansione del tutto immanente, capace di ammutolire e di ridurre alla «facies ippocratica» dei grafemi il troppo di suono – il troppo di simbolo – che occupa il mondo. Là c'è una poetica dell'ingegnosità meccanica, barocca, metaforica, una poetica della voce moltiplicata dall'elettrico, al limite persino dello *streaming* televisivo [...]; qui, ci sono le doti della *brevitas*, dell'ellissi, della sineddoche, i non detti della cinematografia, il senso che si costruisce attraverso il montaggio.⁷³

La definizione di «poesia di ricerca» compare per la prima volta in un breve post su «il primo amore» del 2006, nel quale si annuncia un incontro milanese intitolato *La poesia di ricerca oggi in Italia*.⁷⁴ L'incontro, tenutosi il 26 novembre 2006 a Milano, è curato da Andrea Inglese e prevede la presenza di Broggi, Bortolotti, Giovenale, Raos, Sannelli, Zaffarano, ovvero l'intera redazione di GAMMM e tutti gli autori di *Prosa in prosa*. Una seconda edizione, con una selezione di poeti più allargata, si ripete l'anno successivo.

Di «poesia di ricerca» si parla anche in un articolo di Paolo Zublena, il quale ricorre a questa categoria sulla base di analisi stilistiche di Enrico Testa;⁷⁵ le considerazioni di entrambi vengono riprese da Vincenzo Ostuni, che si serve di questa categoria nell'antologia *Poeti degli anni Zero* (2010). Dal 2010 in poi molti saggi e articoli online fanno riferimento a una di queste definizioni, ascrivendo all'area della poesia di ricerca nuovi autori. Antologizzatori e critici canonizzano una prassi che, di fatto, si è ormai plasmata sull'attività di *Prosa in prosa* e di GAMMM.

Volendo definire gli aspetti caratterizzanti la poesia di ricerca italiana, Ostuni cita dei criteri distintivi elaborati da Paolo Zublena. La nuova «poesia fuori del sé», seguendo *Poeti italiani degli anni Zero*, presenterebbe le seguenti caratteristiche:

In primo luogo, una maggioranza qualificata di poeti qui antologizzati pratica attivamente altre arti, portando queste loro dimensioni espressive a interagire fittamente con la testualità. [...] Questo aspetto merita di essere studiato a fondo e qui non ci limitiamo che ad annotarlo [...].

⁷³ Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo*, cit., p. 13.

⁷⁴ Questo il testo del comunicato: «Interrogarsi sulla poesia di ricerca in Italia, significa innanzitutto prestare attenzione alle scritture di quegli autori che si trovano tra i trenta e i quarant'anni. È con alcuni di loro, e a partire dai loro testi, che si potrà verificare la possibilità di porsi di fronte al genere lirico in termini radicalmente esigenti e critici. Solo in questo modo è possibile riaprire le vie di uno sperimentalismo ormai svincolato dalle tutele avanguardistiche oggi obsolete. Le ragioni di questo sperimentalismo stanno tutte in primo luogo nella lingua, confrontata con gli sviluppi più decisivi dell'arte contemporanea così come con quelli di una letteratura non confinata entro i limiti geografici dell'Italia. L'incontro con questi sei poeti, alcuni attivi da più di un decennio, sarà anche l'occasione di ripercorre la nuova geografia del genere poesia, soffermandosi anche sui nuovi canali che essa ampiamente usa: blog individuali e collettivi, incontri e dialoghi a livello internazionale, progetti di piccola editoria cartacea e di editoria on line», cfr. *La poesia di ricerca oggi in Italia*, pubblicato da Gabriella FUSCHINI, «Il primo amore», 20 novembre 2006, <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article1136>

⁷⁵ Paolo ZUBLENA, *Come dissemina il senso la poesia "di ricerca"*, «Enciclopedia Treccani» http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html. Cfr. anche *Nuovi poeti italiani*, a cura di Id. fasc. monografico di «Nuova corrente», LII, 135, gennaio-giugno 2005.

Esiste un altro senso in cui la poesia è *uscita* fuori di sé. Si tratta della risorgenza della poesia in prosa, o meglio (i coinvolti tengono molto alla distinzione) della «prosa in prosa», titolo dell'altro «fuoriformato» che ha avuto il merito di portare il fenomeno alla piena attenzione degli addetti. Non solo scrivono in prosa Bortolotti, Giovenale, Inglese e Zaffarano, ovvero i quattro dei sei autori di *Prosa in prosa* inclusi in questa antologia: ma lo fanno o lo hanno fatto anche Calandrone, autrice di interessantissimi prosimetri, Marzaioli, Riviello, Sannelli e in qualche misura Ventroni. Fra gli esperti del sottogenere, o del non-genere, ci si divide sull'appartenenza di questo alla prosa o alla poesia, ma a noi pare che, al di là di questioni nominalistiche, *queste* prose siano *poeticamente* apparentabili alla poesia.⁷⁶

Ostuni, dunque, prende atto del lavoro di Giovannetti e di un cambiamento che riguarda la percezione dei generi e di ciò che li identifica: la poesia di ricerca, all'opposto di un secolo fa, è quella che si libera non solo del verso, ma anche dell'io. Questo scenario è senz'altro interessante, e una periodizzazione sul lungo periodo della poesia e della letteratura italiana dovrà tenerne conto. Una visione di questo tipo, tuttavia, presenta un primo limite evidente: il rischio è di assolutizzare una definizione di ricerca letteraria che presuppone il rinnovamento formale come unico rinnovamento possibile. Ciò non permette di cogliere la sperimentazione di poeti più tradizionali, dal punto di vista delle scelte formali, ma altrettanto impegnati nella rappresentazione di un soggetto lirico non monocorde, ma scisso e poliforme. In questo modo, inoltre, viene oscurata la varietà presente all'interno della poesia in prosa di oggi, che non si esaurisce con le sperimentazioni di GAMMM.

5.4.4. Gherardo Bortolotti

01. come il silenzio del dopocena, gli echi che rimanda l'impianto idraulico⁷⁷

22. Isolati da noi stessi, costretti a settimane di anticamera per avere un colloquio con ciò che volevamo, ci aggiravamo inquieti tra le mode e le questioni politiche più urgenti. Investivamo parti del nostro amor proprio su accessori di abbigliamento di marche minori, su imitazioni asiatiche di orologi di lusso, e avevamo una nozione approssimativa delle gerarchie che stavamo infrangendo. Per strada, sostavamo nei pressi di vasti cartelloni pubblicitari, di scritte che ci tenevano in disparte⁷⁸

Parlare della scrittura di Gherardo Bortolotti (1972) vuol dire affrontare il problema di cosa oggi sia poesia. Se accettiamo momentaneamente la tesi di Barthes, secondo la quale nella letteratura contemporanea «i linguaggi poetici e prosastici sono abbastanza distinti per poter fare a meno dei segni relativi alla loro alterità»⁷⁹, il pezzo appena citato rientra nel genere poetico, e gran parte dell'opera di Bortolotti non può essere considerata prosa. Nella lingua della prosa l'impianto idraulico può produrre dei rumori, ma la parola «echi» dà a quei rumori una connotazione diversa. Analogamente, la frase «costretti a settimane di anticamera per avere un colloquio con ciò che volevamo» si basa su una metafora, in quanto di solito i colloqui avvengono con persone fisiche, non con concetti, proiezioni o desideri («ciò che volevamo»).

⁷⁶ Vincenzo OSTUNI, a cura di, *Poeti italiani degli anni Zero*, numero monografico dell'«Illuminista», Roma, Edizioni Ponte Sisto, 2011, p. 21.

⁷⁷ Gherardo BORTOLOTTI, *Senza paragone*, Massa, Transeuropa, 2013, p. 25.

⁷⁸ Gherardo BORTOLOTTI, *Tecniche di basso livello*, Sant'Angelo in Formis, Lavieri, 2009, p. 8.

⁷⁹ Cfr. Roland BARTHES, *Esiste una scrittura poetica?*, in *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, traduzione di Giuseppe Bartolucci, Renzo Guidieri, Leonella Prato Caruso, Rosetta Loy Provera, Torino, Einaudi, 2003, pp. 31-38.

Le dichiarazioni di poetica e gli interventi di Bortolotti cercano di smentire questa conclusione: la scrittura non deve essere una forma di artigianato;⁸⁰ vengono rifiutati la lirica e l'uso della prima persona autoriale,⁸¹ così come qualsiasi tecnica retorica o metrica.⁸² Ogni volta che può, Bortolotti si definisce un prosatore e non un poeta. La sua storia editoriale conferma questa doppia lettura possibile: i primi testi vengono pubblicati online, sul blog personale dell'autore⁸³ e su altri blog letterari (fra questi «Nazione Indiana», «Le parole e le cose», «Poetarum Silva», «GAMMM», «La poesia e lo spirito»); nel 2005 pubblica l'ebook *Canopo* per le E-dizioni Biagio Cepollaro, di solito destinate a libri di poesia; nel 2007 la plaquette *Soluzioni binarie* (Roma, La Camera Verde) e il wee-chap *tracce per dusie 103-197* (dusie.org); nel 2008 l'ebook *Tracce*.

Il primo libro importante è *Tecniche di basso livello*, uscito nel 2009 per Lavieri; la collana che lo ospita è «L'amo», curata da Domenico Pinto, dedicata a romanzi e racconti. Nello stesso anno esce l'antologia *Prosa in prosa*, dove Bortolotti pubblica *bgmole e altri incartamenti*. Nel 2010 una selezione di suoi testi è di nuovo in una sede destinata alla poesia, anzi nella sede più tradizionale per la poesia contemporanea italiana, l'antologia: si tratta di *Poeti italiani degli anni Zero* a cura di Ostuni. Intanto Bortolotti continua a scrivere online, recentemente anche su un blog personale nella piattaforma tumblr; nel 2013 esce *Senza paragone* (Massa, Transeuropa), in una collana intitolata «Nuova poetica». Negli ultimi tre anni Bortolotti ha continuato a pubblicare sia in sedi dedicate alla poesia, sia in spazi destinati alla prosa: nel 2014 alcuni suoi testi compaiono in *La terra della prosa: narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, un'antologia a cura di Andrea Cortellessa (Roma, L'Orma); nel 2016 esce *Quando arrivarono gli alieni. Parti 234-361* per «Benway Series» (tielleci, Colorno).

Partiamo dall'inizio: chi è il soggetto dei testi di Bortolotti? Talvolta non è identificabile, perché la scrittura prende la forma quasi dell'elenco nominale, con ellissi del verbo («49. un giorno, nel tardo dopo cristo»; «68. centri periferici del benessere e della speranza nel futuro»),⁸⁴ oppure quella di una nota breve – un post su un blog o uno status facebook-, nella quale il verbo indica una situazione astratta o l'avvio di azione, senza uno svolgimento («188. le zone dell'ignoto, favoleggiate nelle narrazioni sul progresso, sull'estensione del nostro potere sul mondo per mezzo di processori 64 bit, o sull'ulteriore apertura del mercato dei servizi»).⁸⁵ Entrambe le strutture sono presenti in *Tracce*: qui le prose sono

⁸⁰ Gherardo BORTOLOTTI, *Non è un problema di artigianato*, «GAMMM», 5 aprile 2012, <http://gammm.org/index.php/2012/04/05/non-e-un-problema-di-artigianato-gherardo-bortolotti-2010/>.

⁸¹ Cfr. Gherardo BORTOLOTTI, *Autore e realismo*, in *Poeti degli anni Zero*, cit., p. 93.

⁸² Cfr. Gherardo BORTOLOTTI, *Recensione a Marco Giovenale, "Endoglosse" (Cepollaro E-dizioni, 2005)*, «punto critico2», 27 febbraio 2011, <https://puncocritico2.wordpress.com/2011/02/27/endoglosse-di-marco-giovenale/>: «Al di là della possibile riformulazione del realismo, gli aspetti individuati e quella che ho chiamato l'estetica della dichiarazione spostano il quid della poeticità dall'interno del testo, dai suoi meccanismi (il cui riconoscimento dovrebbe generare il fenomeno estetico), al di fuori del testo, fondando l'azione estetica nella manipolazione dello spazio pragmatico del lettore e capovolgendo il modo invalso di intendere il poetico. È importante intendere questo passaggio. [...] ha un valore paradigmatico e, in questo senso, andrebbe letto come una proposta alternativa alla gran parte della produzione italiana di questi anni (che continua a credere, e non solo per la poesia, che il valore del dettato sia funzione del soggetto retorico che lo enuncia). Infine ha una serie di ricadute che qui non si possono esaminare ma che toccano sia il valore dello stile, liberando il testo dal ricatto della "bellezza" o della "espressività", sia la funzione autoriale, che si sposta dalla produzione alla collocazione di materiale testuale, sia, infine, il senso della fruizione, evitandole la trappola del giudizio estetico».

⁸³ Il primo blog di Bortolotti era sulla piattaforma Splinder, ora non più attiva (<http://canopo.splinder.com/>); il successivo è <http://bgmole.wordpress.com/>.

⁸⁴ Gherardo BORTOLOTTI, *Tracce*, in *Prosa in prosa*, cit., pp. 50-51.

⁸⁵ *Ivi*, p. 60.

disposte una dopo l'altra, in verticale, e numerate in ordine crescente; non ci sono lettere maiuscole. I testi di *Canopo*, invece, sono più lunghi: la paratassi è ora affiancata da ampie subordinate, il ritmo è scandito dalle virgole. A volte è usata la prima persona singolare («[...] come la mia vita, avesse solo il peso dell'aria che smuovo per produrla, confido a chi mi sta di fronte che mi piace questo e mi piace quello [...]»),⁸⁶ in altri casi la prima plurale («[...] nella figurazione delle sbarre di una cella, oltre la quale sta rinchiuso il mondo, in cui fissiamo lo sguardo cercando di intravedere dove finiscono le foreste di grate, di inferriate, e dove inizia lo stato delle cose»);⁸⁷ Compare anche una voce esterna, che parla in terza persona di eventi storici («mentre, come sequenze di previsioni orribili puntualmente avverate, e la cui evitabilità lascia stupiti gli osservatori più ingenui, le truppe serbe avanzavano in bosnia secondo uno schema di viltà e cose indegne, frequentano i locali di mezza europa vestiti di dolce e gabbana [...]»)⁸⁸ oppure si rivolge a un tu impersonale («mentre aspetti che il telefono, impostato sul dialing ad impulsi, componga il numero del server [...]»);⁸⁹ Secondo Loreto è proprio in *Canopo* che la voce dell'autore del testo inizia a distinguersi da quella dei suoi personaggi.⁹⁰

Questa struttura è perfezionata in *Tecniche di basso livello*, che ha un'organizzazione più compatta e regolare. Il libro si compone di centoquarantadue prose, riunite in gruppi di due per ogni pagina; ogni testo è preceduto da una numerazione in grassetto. In grassetto sono segnalati anche i nomi di quattro personaggi: bgmole, hapax, kinch, eve. bgmole è protagonista di molta scrittura online di Bortolotti e del tumblr *le avventure di bgmole*; può essere considerato una forma di doppio autofinzionale dell'autore.⁹¹ Né bgmole né gli altri tre personaggi prendono la parola in modo diretto. I microeventi che li vedono sono protagonisti sono raccontati da una voce onnisciente che usa sempre l'imperfetto: a volte parla in terza persona («In certe settimane, e soprattutto di mattina, era attraversato dalla lucida volontà di qualcun altro»);⁹² più spesso si serve della prima plurale («Vedevamo con simpatia la nostra naturale propensione a vivere», *TBL*, p. 15). Le loro esistenze sono descritte in modo disordinato e frammentario; non ci sono una trama riconoscibile né un'evoluzione dei personaggi. Mancano, dunque, le strutture portanti della prosa narrativa.

Tecniche di basso livello appare come un catalogo di situazioni particolari e apparentemente irrilevanti («trame minori», *TBL*, p. 13), che potrebbero riguardare chiunque. Cortellessa paragona la scrittura di Bortolotti all'opera di Mark Strand, soprattutto per l'assenza di

⁸⁶ Gherardo BORTOLOTTI, *Canopo*, Biagio Cepollaro Edizioni, 2005, <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/BortTest.pdf>, p. 24.

⁸⁷ *Ivi*, p. 11.

⁸⁸ *Ivi*, p. 7.

⁸⁹ *Ivi*, p. 15.

⁹⁰ Loreto, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, in *Prosa in prosa*, cit., p. 213: «Con *Canopo* aumenta l'estensione delle prose, e si stabilisce una netta distinzione [...] tra i soggetti della situazione (e di una riflessione assai superficiale) e il soggetto della riflessione profonda, dell'opinione che agisce nel testo per diramazioni apparentemente incontrollabili (ma controllatissime) di frasi subordinate».

⁹¹ «[...]bgmole, hapax, kinch, eve: il primo una sorta di doppio apparentemente autofinzionale dell'autore – a cui del resto è anche onomasticamente riconducibile, se *bgmole* può valere B[ortolotti]G[herardo]mole, 'talpa' in ingl., quasi a identificare una controfigura dell'autore completamente cieca, immersa nell'immaginario ideologico e priva del pensiero critico», cfr. Paolo ZUBLENA, *Politiche del sentirsi in vita*. «*Tecniche di basso livello*» di Gherardo Bortolotti, «il verri», 46, giugno 2011, pp. 76-81, ora disponibile anche su «puncocritico2», 30 marzo 2013, <https://puncocritico2.wordpress.com/2013/03/30/politiche-del-sentirsi-in-vita-tecniche-di-basso-livello-di-gherardo-bortolotti/>.

⁹² Gherardo BORTOLOTTI, *Tecniche di basso livello*, Lavieri, Sant'Angelo in Formis, 2009, p. 33. D'ora in poi per le citazioni da questo libro si userà l'abbreviazione *TBL*.

motivi narrativi, mentre Loreto parla di un effetto di zapping.⁹³ Lo zapping, però, presuppone velocità; al contrario, la dimensione di *Tecniche di basso livello* è piuttosto quella del rallentamento: come in *Cronopo* e in *Senza paragone*, Bortolotti usa molte strutture ipotattiche, ma poche congiunzioni, mentre il ritmo è creato soprattutto dalle virgole. Di conseguenza sembra che le prose mettano a fuoco, quasi con un improvviso effetto di zoom, tutto quello che succede nello «scialo di triti fatti» nel quale siamo immersi (o nell'«infraordinario», se si vuole citare una categoria più vicina ai punti di riferimento degli autori di *Prosa in prosa*. Inglese parla, a questo proposito, di «fotogramma bloccato».⁹⁴ Se la poesia lirica del Novecento si basa su epifanie, momenti che si caricano di significato e diventano eccezionali per chi li vive, in *Tecniche di basso livello* accade l'opposto. Le vite di bgmole, hapax, kinch e eve sono alienate, condotte con un effetto di ripetizione, replica e straniamento da se stessi. Il ruolo più frequente è quello degli spettatori («abituati al ruolo di comparsa», *TBL*, p. 14), o dei consumatori:

6. Incontri, con le avanguardie della distribuzione al dettaglio, come l'Ikea, o gli outlet lungo la tangenziale, che ci mettevano in posizione di attesa, ci spingevano a ipotesi più articolate. L'accessibilità della merce appariva come la controparte di un accorso rispettabile. Le campagne promozionali in corso ci procuravano una serenità più generale, quasi oggettiva.

7. Impegnati in trame minori, assecondavamo la nostra inclinazione al futile ed all'innocuo. In salotto, seguivamo con lo sguardo i bordi dei nostri mobili economici, ci inoltravamo nelle ombre dietro i vetri della credenza. (*TPL*, p. 13).

I termini appartenenti al lessico dello spettacolo, dell'economia e delle politica da telegiornale sono molto frequenti («stato di cose», «mercato», «beni», «economico», «salario», «bancomat»). Ma il merito di Bortolotti, più che l'allargamento della lingua d'uso nei testi poetici, è aver saputo rappresentare gli effetti che i cambiamenti sociali dell'ultimo arco di secolo hanno avuto sulle due sfere più importanti dell'individuo: la vita intima, il rapporto con la storia. L'interiorità è una merce, perfettamente replicabile e riproducibile attraverso il ricorso ad alcuni miti e linguaggi. Per questo in *Canopo* e in *Tecniche di basso livello* sono molto frequenti i nomi di idoli televisivi e musicali: gli House of Love, Kate Moss, Kurt Cobain sono quasi residui di una vita interiore.⁹⁵

5.4.5. Alessandro Broggi

Commentando alcune poesie pubblicate online qualche anno fa, Alessandro Broggi (1973) spiega che la sua scrittura nasce dal tentativo di combinare elementi linguistici tratti

⁹³ Cfr. Andrea CORTELESSA, *Microvite di basso livello*, «tutto libri», «La Stampa», 5 settembre 2009; Loreto, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, cit.

⁹⁴ Andrea INGLESE, *La prosa seriale di Gherardo Bortolotti*, «Journal of Italian Translation», Vol. IV, n. 1, primavera 2009, ora disponibile anche su «punto critico2», 5 novembre 2011, <https://puntocritico2.wordpress.com/2011/11/05/la-prosa-seriale-di-gherardo-bortolotti/>.

⁹⁵ Cfr. *TBL*, p. 43: «281. Nel corso di serate da soli, mentre l'attenzione penetrava i diversi livelli di silenzio, gesti inconsci, sospiri depositati nell'appartamento, raggiungevamo qualche sito abbandonato dei nostri ricordi, qualche scena particolarmente dolorosa e ci chiedevamo a cosa era servito essere giovani, ascoltare gli House of Love, investire il proprio futuro in modelli di comportamento di minimo spessore, commerciali, già scaduti»; e *Ivi*, p. 51: «147. Le nostre avventure quotidiane si svolgevano all'ombra di grandi figure di persone famose, modelle, leader internazionali, che si deformavano con la propagazione nei media. Ci svegliavamo la mattina per andare al lavoro, ripetendoci, nell'intimo della nostra coscienza, nomi come "Kate Moss", "Bill Gates", "Ahmadinejad».

dalla realtà mediatica e letteraria, in modo da disattendere le aspettative del lettore comune ed infrangere la consueta divisione fra i generi letterari.

I generi letterari codificati riguardano alcuni modi storicamente vincenti e cristallizzati di agglomerare tali risorse, elementi, parametri e modalità d'uso che sono poi gli elementi della lingua e del discorso. Infiniti sono gli altri modi possibili. È anzi possibile lavorare su tutte le combinazioni possibili di tali parametri e caratteristiche salienti. A partire da quelli della retorica e (soprattutto) della pragmatica, nella quale si ritagliano e prospettivizzano le successive scelte: sintattiche, semantiche e così via, sono infiniti i progetti estetici praticabili.⁹⁶

Broggi è uno dei fondatori di GAMMM, partecipa all'antologia *Prosa in prosa*; come gli altri autori dell'antologia, si oppone ad un'idea di poesia come voce di un autore che racconta un'esperienza singolare ed autentica. Fra i suoi bersagli polemici ci sono il lessico e le tradizioni istituzionali della poesia del Novecento, ma anche molte delle teorie estetiche dell'ultimo secolo.⁹⁷

L'estetica di Broggi viene definita da Loreto «cinismo estetico»,⁹⁸ e ha punti di riferimento eterogenei: John Cage, Marcel Duchamp, alcuni autori del *nouveau roman*, Francis Ponge, Jean-Luc Godard, i teorici della *prose en prose* francese a partire da Gleize. Da un punto di vista formale, la sua scrittura si basa sul *cut up* e sul montaggio. Gli accostamenti di espressioni e situazioni contemporanee, spesso prese dal lessico della pubblicità, vengono considerate da una prospettiva ironica e distaccata, che si oppone polemicamente all'idea di arte e di testo tradizionale. Se la sua scrittura si limitasse a questo, tuttavia, avremmo a che fare con una forma epigonismo avanguardistico; la poesia in prosa di Broggi, invece, è una delle sperimentazioni più interessanti del gruppo GAMMM.

Il primo libro di Broggi, *Inezie* (Fanopio, LietoColle), è del 2002. Nel 2007 una selezione di testi, *Quaderni aperti*, compare nei *Quaderni di poesia contemporanea* curati da Franco Buffoni per Marcos y Marcos (*Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano*), introdotta da Umberto Fiori; nello stesso anno Broggi pubblica *Total living* con La Camera Verde. Nel 2009 escono *Prosa in prosa*, dove è inserita una sua *Antologia* delle raccolte già pubblicate, e *Nuovo paesaggio italiano* (Arcipelago). Il libro successivo, *Coffee-table book* (Massa, Transeuropa 2011), riceve più attenzione critica rispetto agli altri;⁹⁹ è seguito da due pubblicazioni a tiratura limitata, *Gli stessi* (Roma, Gattili, 2013) e *Non è cosa* (Roma, Gattili, 2014). Infine, nel 2014 esce *Avventure minime* (Massa, Transeuropa): qui l'autore seleziona e rivede buona

⁹⁶ Alessandro BROGGI, *Da "Servizio di realtà", «Le parole e le cose», 24 novembre 2011, <http://www.leparoleelecose.it/?p=2142>.*

⁹⁷ cfr. ad esempio Alessandro BROGGI, *Questionario*, in *Per una critica futura*, a cura di Andrea INGLESE, 1, ottobre 2006, <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/crit001.pdf>.

⁹⁸ Antonio LORETO, *Il cinismo estetico di Alessandro Broggi*, ora disponibile su: http://www.transeuropaedizioni.it/rassegna_stamp/840_1.pdf. Questo testo corrisponde a una traccia audio dell'opera-video *Coffee-table book rec* di Antonio Loreto e Roberta di Tonno, proiettata il 23 febbraio 2012 a Monza e conservata presso la Biblioteca S. Gerardo del sistema brianzabiblioteche.

⁹⁹ cfr. ad esempio Andrea INGLESE, *Su Coffee-table book di Alessandro Broggi*, «Nazione indiana», 17 gennaio 2012, <http://www.nazioneindiana.com/2012/01/17/su-coffee-table-book-di-alessandro-broggi/>; Stefano GUGLIELMIN, *Alessandro Broggi: Coffee-table book*, «blanc de ta nunc», poi in «poesia 2punto0», 25 luglio 2012, <http://www.poesia2punto0.com/2012/07/25/alessandro-broggi-coffee-table-book-una-nota-di-s-guglielmin/>. Un elenco completo della bibliografia critica sulla poesia di Broggi si trova sul suo blog personale: *Biobibliografia*, <http://biobibliografia.wordpress.com/>.

parte delle opere precedenti (con l'esclusione di *Inezie*, *Gli stessi*, *Non è cosa* e *Coffee-table book*), alle quali dà una forma definitiva.¹⁰⁰

I testi presenti in queste raccolte sono molto diversi fra loro, e spaziano dall'uso della quartina di *Coffee-table book* alle prose di *Nuovo paesaggio italiano*. Ma c'è qualcosa di comune a tutta l'opera (sia alle poesie sia alle prose): si parte sempre da frammenti di linguaggio quotidiano, che vengono montati e rielaborati in modo da mostrarne la componente ridicola, non comunicativa, stereotipata. Talvolta questo processo riguarda i luoghi comuni del lessico poetico, come in *Coffee-table book*:

la cronaca del paesaggio
dentro il calore dei giorni
grandezza del quotidiano
tra l'astratto e la figura
[...]

gli intrecci della natura
nella foresta dei simboli
le visioni del silenzio
la poesia degli animali¹⁰¹

Per quanto già priva della velleità avanguardista di trasgredire la lingua per trasgredire la realtà,¹⁰² la scrittura più riuscita di Broggi non è quella in versi. È molto interessante, invece, ciò che Broggi riesce a realizzare in buona parte dei testi in prosa a partire dai *Quaderni aperti*. In questo libro le prose sono organizzate in sei *Fascicoli*¹⁰³ e apparentemente hanno una struttura narrativa e antilirica: compaiono personaggi diversi dall'autore; le loro azioni non comunicano una lacerazione interiore né conflitti psicologici. A differenza di quanto accade nelle prose di Bortolotti, in quelle di Broggi la struttura è prevalentemente paratattica, ed è usato quasi solo il presente (in *Nuovo paesaggio italiano* c'è sempre il futuro). In realtà la forma narrativa è sempre vuota, come nota già Fiori nel 2007: «La narratività entra in gioco, in queste prose, solo per inscenare l'inanità della sua vuota forma [...]. Della narrazione Broggi ci offre l'impossibilità, o la maligna parodia. L'effetto è a volte quello di una sequela di appunti frettolosi e diseguali, di progetti di racconto annotati e subito accantonati perché fiacchi, inerti, intercambiabili».¹⁰⁴ Esempi di questo svuotamento della narrazione sono i testi di *Vademecum*, *Campo d'azione*, oppure *Serata socievole*:

I.

Vittoria porge dei regali a Carlo. I regali sono un orologio nuovo e un paio di occhiali da sole. Va verso la sala e si versa da bere, si siede, beve. Carlo dice qualcosa di irrilevante. Si interrompe, ride e riprende a parlare. A cena Carlo mangia o non mangia. Si siede, si alza [...].

II.

¹⁰⁰ Per questo motivo, per tutti i libri tranne il primo, il penultimo e i due a tiratura limitata, si citerà sempre da Alessandro BROGGI, *Avventure minime*, Massa, Transeuropa, 2014. D'ora in poi per le citazioni da quest'opera si userà l'abbreviazione *AM*.

¹⁰¹ Alessandro BROGGI, *Coffee-table book*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 10 e p. 13.

¹⁰² Cfr. Inglese, *Su 'Coffee-table book' di Alessandro Broggi*, cit.

¹⁰³ Sono sette nella versione definitiva, che confluisce in *Avventure minime*. L'ultimo fascicolo (che dunque è il numero 6 in *QA*, il 7 in *AM*) comprende anche delle *Interpolazioni*. La nota dell'autore ne spiega la natura: «Il termine è da intendere nel senso più ampio di 'scritture dentro, attraverso o con testi già esistenti', come se questi non fossero chiusi ma aperti (al contrario di quanto la nostra tradizione stabilisce)».

¹⁰⁴ Umberto FIORI, *Introduzione* ad Alessandro BROGGI, *Quaderni aperti*, in *Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano*, a cura di Franco BUFFONI, Milano, Marcos y Marcos, 2007, p. 15.

Qual è la cosa migliore da fare? “Ho deciso di mentire”, o non trova le parole. Non depono le aspettative, i suoi pensieri la riguardano. Come ora. “Cosa vuoi da me, Carlo?”. “Vittoria, [...]”.
Risponde che riceve sostegno emotivo.
[...] (AM, p. 15)

I personaggi delle prose di Broggi raramente hanno momenti di autenticità, poiché questa può rivelarsi solo nell'esibizione di luoghi comuni («Ti innamorerai di una ragazzina, un'acrobata bellissima. Non sarai geloso e non avrai più paura. / Avrai l'aria di essere sicuro, felice./ Le dovrai tantissimo: con lei potrai finalmente essere te stesso», AM, p. 57). I frammenti risultanti dal *cut up* vengono inseriti in un nuovo discorso, al centro del quale ci sono i rapporti umani.

II.

I tuoi rapporti sociali più importanti saranno esclusivamente di tipo immediato. Non sarai in grado né avrai la necessità di organizzare le esperienze in modo coerente. La maggior parte avrà carattere simultaneo: percepirai e al tempo stesso agirai, penserai. Vivrai rinchiuso nel circolo infinito dei tuoi cinque sensi.
Accetterai gli accadimenti attimo per attimo e vivrai nel presente. (AM, pp. 59-60)

X.

Occasioni di stretta sintonia come queste saranno frequenti. Ogni persona avrà un viso, occhi, gesti, espressioni e una voce ben distinti, e sarà in grado di influenzare gli altri con il proprio comportamento. Diventerai esperto nella regolazione di questi rapporti sociali condotti faccia a faccia: interpreterai le azioni umane sulla base degli stati mentali che le sottendono.
Non soltanto sarai interessato alla sfera sociale, ma non ne potrai prescindere.
Con la possibilità di stabilire interazioni profonde la tua felicità aumenterà. (AM, p. 62)

Le prose più riuscite della raccolta sono i testi di *Nuovo paesaggio italiano* e di *Servizio di realtà*. L'aspetto più interessante è che Broggi cerca di esplorare ciò che non è ancora letteratura seguendo punti di riferimento estranei a quelli della tradizione poetica italiana, tuttavia giungendo a conclusioni simili. Per fare un esempio, si consideri questo estratto dal saggio *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, in parte pubblicato da Broggi su «gamm»:

La questione artistica non si pone più nei termini di un “Che fare di nuovo?”, ma piuttosto di “Cosa fare con quello che ci ritroviamo?”. In altre parole, come possiamo fare per produrre singolarità e significato a cominciare da questa massa caotica di oggetti, nomi e riferimenti che costituiscono il nostro quotidiano?

[...]

Le situazioni da costruire sono opere vissute, effimere e immateriali, un'arte della fuga del tempo che resiste ad ogni limite prefissato. Lo scopo è quello di sradicare, con strumenti presi a prestito dal lessico moderno, la mediocrità di una vita quotidiana alienata davanti alla quale l'opera d'arte serve come schermo, premio di consolazione, visto che non rappresenta nient'altro che la materializzazione di una mancanza.¹⁰⁵

Nelle «situazioni da costruire» è possibile vedere un archetipo di quelle «nuove situazioni» che danno il titolo a molti testi del libro.

¹⁰⁵ Nicolas BOURRIAD, *da postproduction. nicolas bourriad. 2004*, postproduzione testuale a cura di Alessandro BROGGI, «gamm», 29 marzo 2007, <http://gamm.org/index.php/2007/03/29/da-postproduction-nicolas-bourriaud-2004/>. Cfr. Nicolas BOURRIAD, *Postproduction: come l'arte riprogramma il mondo*, traduzione di Gianni ROMANO, Postmedia Books, 2004.

Se i personaggi di queste prose rimangono sempre anonimi, infatti, lo stesso non si può dire delle situazioni in cui si trovano. Gli abitanti del *Nuovo paesaggio italiano* descritto da Broggi sembrano vivere «con cinismo e innocenza»¹⁰⁶: assistono ad una tragedia che uccide migliaia di persone, e pensano alle vacanze interrotte¹⁰⁷; non distinguono la sofferenza per la morte di un gatto da quella per un familiare («Sei mesi dopo la scomparsa della micia se n'è andata mia sorella. Perché poi? [...] Aveva trentacinque anni e non dovevano andare così le cose. Abbiamo un nuovo gatto adesso e la mamma lo prende e lo stritola di baci», *AM*, p. 33); descrivono i propri rapporti interpersonali con un linguaggio da reality show, nel quale vige sempre l'ottimismo («Cerco di volermi molto bene, perché è difficile amare qualcun altro se non si ama se stessi», *AM*, p. 36), ma poi hanno improvvise esplosioni di violenza e cannibalismo¹⁰⁸. Il paesaggio di *Avventure minime* è quello in cui la vita è percepita come attraverso uno schermo televisivo o un computer: Broggi riesce a riprodurre l'insieme inscindibile di ottundimento e distacco da se stessi. *Avventure minime* descrive un mondo immerso nel caos e in un eterno presente orizzontale, nel quale tutto accade simultaneamente e in modo centrifugo. Questo è il fascino di testi come *Daily planet* (*AM*, p. 74), dove sembra di leggere un catalogo di situazioni minime che accadono a soggetti diversi, senza che esista alcuna connessione fra loro. Rimontando parti di questo mondo, Broggi descrive componenti dell'identità e dei rapporti interpersonali contemporanei in modo molto efficace: *Daily planet*, *Cronistoria* e alcune prose di *Nuovo paesaggio italiano* hanno una forza estetica paragonabile a quella di alcuni fra i migliori romanzi e film contemporanei. Come in molta della poesia italiana dell'ultimo secolo, il contenuto della sua rappresentazione finisce col coincidere con momenti di straniamento e solitudine, quando non di violenza.

5.5. LA POESIA IN PROSA COME ESPLOSIONE DEL DISCORSO LIRICO

5.5.1. Carlo Bordini

Carlo Bordini (1938) è fra i poeti che compaiono nello *Schedario* curato da Franco Cordelli¹⁰⁹ nella parte finale del *Pubblico della poesia*: è il 1975, e Bordini ha pubblicato

¹⁰⁶ «Gli esseri non chiedono altro; esistono per sé / con cinismo e innocenza nel tempo che posseggono/», cfr. Guido MAZZONI, *I mondi*, Roma, Donzelli, 2010, p. 61.

¹⁰⁷ «I. Stavo prendendo il sole con la mia ragazza in Thailandia quando improvvisamente ho sentito un rombo incredibile. Era come se mi trovassi accanto a un aereo in decollo. Ho guardato in su e ho visto un'onda alta sette metri, sembrava una scena dei *Dieci comandamenti*. // II. Abbiamo cominciato a correre ma l'onda ci ha raggiunto e ci ha sommerso. Siamo riusciti a riemergere e ad aggrapparci a un palo, finché l'onda si è ritirata. Abbiamo visto almeno venticinque corpi galleggiare tutt'intorno. L'anno prossimo me ne andrò in Versilia», *AM*, pp. 47-48.

¹⁰⁸ Cfr. ad esempio *Cronistoria*, in *Quaderni aperti*, ora in *AM*, pp. 22-23.

¹⁰⁹ Cfr. Franco CORDELLI, *Schedario*, in Berardinelli, Cordelli, a cura di, *Il pubblico della poesia*, cit., p. 300: «Carlo Bordini. Roma, 1938. Insegna nell'Istituto di Storia Moderna dell'Università di Roma. Ha pubblicato, oltre a lavori scientifici, *Strana categoria*, un ciclostilato di un centinaio di pagine. «Ironico, smagato, tutto portato a rappresentare la cronaca per via di vecchie scioltezze e rancidi dandismi crepuscolari, è invece Carlo Bordini... Da quel che leggo mi pare di capire che ha fatto la sua Università, che insegna, che è innamorato di una ragazza che si chiama Graziella. Scrive dei suoi amici: «Sono dolci, ingenui / collerici pazzi. / Vogliono cambiare / il mondo, / non sanno cambiare se stessi. / Le loro anime si contraggono / di dolore, / di spasimo / ombra; / preoccupazione. / E si chinano su di sé / come vogatori stanchi...? Di questi amici ci racconta la vita in comune: i pranzi macrobiotici, la crisi di fine estate, la filosofia zen e lo yoga centellinati davanti al mare, mescolati al marxismo, a Reich, alla marijuana, all'acido, ai film da cineteca... Roba troppo

un'unica opera, *Strana categoria*, ciclostilata in proprio. Ciononostante ottiene l'attenzione di Enzo Siciliano, che la recensisce su «Il Mondo», e di Berardinelli stesso. La recensione di Siciliano, riportata in parte da Cordelli, viene citata molto spesso negli interventi critici su Bordini, perché considerata emblematica dell'irregolarità di questo autore: la sua poesia è completamente post-metrica ed estranea sia alla tradizione poetica italiana sia a quella dell'avanguardia, tanto che Siciliano crede di avere a che fare con un autore molto giovane. La scrittura di Bordini è giovane,¹¹⁰ perché indifferente alle norme del verso (versi brevissimi si alternano ad altri molto lunghi o a parti di prosa, anche all'interno di uno stesso testo) e perché, da un punto di vista lessicale, contiene moltissimi riferimenti alla controcultura degli anni Settanta. Basti un solo esempio:

noi vi dobbiamo sembrare una strana categoria
un po' folle e nebulosa
ed infida
anche

siamo andati insieme a comprare una camicetta indiana in via del Seminario
(c'erano i simboli della vita medaglioni a £ 500)
e non sapevo a chi regalarli
volevamo andare a pranzo al ristorante macrobiotico
ma non avevamo i soldi o non c'era tempo e comunque
dovevamo partire
(si era all'inizio dell'estate)
e ciascuno se ne andò qua e là ad inseguire certi sogni
(poi venne la crisi di fine estate a quasi tutti noi)
e ci ritrovammo a fine estate
quasi tutti in crisi
(ma questo non ha importanza).
Discutemmo della filosofia zen e dello yoga
davanti al mare
che suonava coi suoi cavalloni
poi qualcuno parlò della Bibbia
e star leggendo un libro dopo l'altro
mentre montava la marea
di Reich la psicoanalisi le comuni
la teoria dell'orgasmo
la moda di andare in India
si parla di marijuana e dell'acido
e si va al Farnese a vedere i film
e questa discesa negli abissi
profondi di se stessi
l'analisi – l'analisi di gruppo.¹¹¹

dichiarativa, all'apparenza spogliata dei panneggi delicati della forma, nutrita di scarse idealità morali – si sa, l'ironia impoverisce! – epperò densa di notizie così specifiche che sono qui ancora sorpreso di averle trovate con tanta tempestività” (Enzo Siciliano)» La citazione da Siciliano è tratta da Enzo SICILIANO, *Un poeta che stampa in ciclostile*, «Il Mondo», 11 settembre 1975, p. 11.

¹¹⁰ La “giovinanza” della poesia di Bordini viene sottolineata in svariate recensioni, anche in tempi più recenti. Cfr. ad esempio Alfonso BERARDINELLI, *L'adolescente adulto Bordini e le sue poesie “scritte prima della vita”*, «Il Foglio Quotidiano», 25 agosto 2010, p. 2: «Bordini è un adolescente adulto, un individuo “prima della vita” e dopo, che aspetta e scavalca la propria vita e, aspettandola e scavalcandola si accorge, come in un sogno pomeridiano, di averla già vissuta [...]».

¹¹¹ Questa poesia, che risale a *Strana categoria*, costituisce oggi l'incipit di Carlo BORDINI, *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*, con due scritti di Roberto ROVERSI e Francesco PONTORNO, Roma, Sossella, 2010, p. 15. D'ora in poi per le citazioni da questo libro si ricorrerà all'abbreviazione CV.

La psicoanalisi (e la sua variante di gruppo), i viaggi in India, la scoperta dello zen e dello yoga, le prime ricerche scientifiche sul sesso («la teoria dell'orgasmo»), la vita nelle comuni, l'arrivo delle droghe in Italia («si parla di marijuana e dell'acido») sono elementi che, elencati ed accostati con una sintassi precaria, tendenzialmente paratattica, danno uno spaccato sulla controcultura degli anni Settanta. L'autore usa sia la prima persona singolare («io non sapevo»), sia la terza persona in modo impersonale («si parla», «si va»), ma soprattutto la prima plurale, con la quale la poesia ha inizio («noi vi dobbiamo sembrare»; «siamo andati», «dovevamo»). L'esperienza che racconta (e che ritorna nelle poesie successive) sembra quella di un giovane protagonista dei movimenti degli anni Settanta. In realtà nel 1975 Bordini ha già trentasette anni: ha iniziato a scrivere versi al liceo, ma la sua scrittura si è interrotta per nove anni (dai ventitré ai trentaquattro); in quel periodo è diventato un militante in un gruppo trotskista. Questa esperienza ha per lui una portata esistenziale tale da esaurire lo spazio possibile per quella poetica.¹¹² Molti episodi legati agli anni di militanza politica sono all'origine delle poesie in versi e in prosa pubblicate fra il 1975 e il 2010, nonché del romanzo *Memorie di un rivoluzionario timido* (Roma, Sossella, 2016). La sua prima pubblicazione, dunque, cade esattamente alla fine del periodo di militanza.

Nei decenni successivi Bordini partecipa al Festival di Castelporziano, pubblica svariate plaquette di versi e prose,¹¹³ cura un'antologia intitolata *Dal fondo. La poesia dei marginali* (Savelli, 1978; Avagliano, 2007), ma non diventa un protagonista del panorama letterario. Riprende a studiare, diventa un ricercatore in storia moderna, viaggia in Europa e in America Latina. Alcune sue poesie e prose vengono tradotte in inglese, francese e spagnolo; sulla sua opera escono articoli e recensioni di altri poeti (Magrelli, Niccolai, Lolini, Paris) e di critici (in particolare Berardinelli).¹¹⁴ Eppure, non compare nelle antologie

¹¹² Cfr. Carlo BORDINI, *Autoritratto*, a cura di Fabrizio FANTONI, da un'idea di Luigia SORRENTINO, «Poesia, di Luigia Sorrentino. Il primo blog di poesia della RAI», 17 dicembre 2015, <http://poesia.blog.rainews.it/2015/12/carlo-bordini/>: «Ho cominciato a scrivere molto giovane, ma non volevo pubblicare. Così come non volevo lavorare e in genere avevo difficoltà nelle situazioni personali. Per me scrivere era l'unico modo per avere un po' di vita, l'unico modo per respirare. Ho smesso di scrivere tra i 24 e i 32 anni, quando mi sono identificato con un progetto politico, e quando l'ho lasciato mi sono rimesso a scrivere».

¹¹³ Carlo BORDINI, *Poesie leggere*, Siena, Quaderni di Barbablù, 1981; Id., *Strategia*, Roma, Savelli, 1981; Id., *Pericolo: poema invernale*, Reggio Emilia, Aelia Laelia, 1984; Id., *Mangiare*, prefazione di Gian Carlo FERRETTI, Roma, Empiria, 1995; Id., *Manuale di autodistruzione*, Roma, Fazi, 1998; Id., *Polvere*, prefazione di Aldo ROSSELLI, Roma, Empiria, 1999; Id., *Pezzi di ricambio*, Roma, Empiria, 2003; Id., *Pericolo. Poesie 1975-2001*, prefazione di Filippo LA PORTA, San Cesario di Lecce, Manni, 2004; Id., *Purpureo nettare*, con acquarelli di Rosa FOSCHI, Bergamo, Alla pasticceria del pesce, 2006; Id., *Gustavo. Una malattia mentale*, Roma, Avagliano, 2006. L'elenco aggiornato delle opere complete di Bordini (incluse curatele, saggi e traduzioni dei suoi versi) si trova sul suo sito personale:

http://www.carlobordini.com/libri_editi.html

¹¹⁴ Cfr. ad esempio Attilio LOLINI, *Strana categoria, poesia neoromantica*, «Lotta continua», 27 aprile 1982, p. 15; Id., *Solo un dettaglio finire in polvere*, «il manifesto», 24 luglio 1999; Id., *Schegge di un desiderio esangue*, «il manifesto», 14 giugno 2004; Id., *Tra perdita e desiderio: frammenti di un presente immaginario*, «il manifesto», 8 luglio 2006, p. 14; Valerio MAGRELLI, *Lo sfondo delle paure. Le poesie di Carlo Bordini: un viaggio interiore tra allarmi e amori*, «Lotta continua», 9 aprile 1985; Giulia NICCOLAI, *La giacca di Carlo Bordini*, «il verrì», 46, giugno 2011, pp. 154-157; Alfonso BERARDINELLI, *La poesia italiana alla fine del secolo, in Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Milano, Garzanti, 2001, a cura di Nino BORSELLINO, Lucio FELICI e Franco MIGIARRA, pp. 175-177, poi in Alfonso BERARDINELLI, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 356-361; Id., *L'adolescente adulto Bordini e le sue poesie "scritte prima della vita"*, cit. Sasso di Bordini viene recensito da Giuseppe CRIMI in *Poesia 2009. Quattordicesimo annuario*, a cura di Paolo FEBBRARO e Giorgio MANACORDA, Roma, Gaffi, 2009, pp.284-286; mentre *I costruttori di vulcani* è recensito da Matteo TREVISANI in *Poesia 2010-2011. Quindicesimo annuario*, a cura di Paolo FEBBRARO e Matteo MARCHESINI, Roma, Perrone, 2011.

che creano il canone di fine secolo, e la sua opera rimane poco studiata fino alla fine degli anni Zero.

Nel 2010 esce *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010* (Sossella, II ed. 2014), che raccoglie una selezione di poesie e prose dei trentacinque anni considerati, suddivise per libri, ma con molte varianti rispetto alle prime edizioni. Bordini rimaneggia i propri testi, modifica nomi di sezioni e titoli di poesie, combina diversamente prosa e poesia. La sua vicenda editoriale vive un percorso speculare a quella di Sbarbaro e Jahier: anche nel caso di Bordini la pubblicazione tarda di un volume che raccoglie tutte le opere precedenti (nonostante nei *Costruttori di vulcani* non si trovino realmente tutti i testi) comporta molte varianti rispetto alle prime versioni; ma le prime edizioni delle opere di Sbarbaro e Jahier sono le più importanti, dal punto di vista della critica e della ricezione. È solo con l'ultima opera, invece, che Bordini entra davvero nel dibattito contemporaneo, anche grazie alle riviste online che lo hanno ospitato e che gli hanno riservato spazio critico negli ultimi sette anni. Per questo motivo l'ultima opera andrebbe privilegiata, nel commento e nell'analisi, rispetto alle plaquette precedenti.

Di fatto, però, l'ultima versione delle sue poesie e prose ne costituisce una riscrittura sostanziale: innanzitutto perché i libri già usciti non vengono presentati secondo l'ordine cronologico della pubblicazione; inoltre perché sono presenti, talvolta, due versioni di uno stesso testo: una già edita, della quale viene riportata la versione originale, una seconda modificata e pubblicata per la prima volta in *CV*. È questo il caso di *Polvere*, ad esempio, che viene discusso da Bordini in un intervento online: «Ne' [sic] *I costruttori di vulcani* sono presenti due versioni del poemetto *Polvere*. Non so quale delle due sia migliore; credo la seconda, ma non ne sono sicuro. In realtà, pur sembrando simil, sono due versioni completamente diverse, e ho trovato giusto pubblicarle entrambe».¹¹⁵

Questo aspetto, che potrebbe sembrare una minuzia filologica, in realtà è rilevante per il discorso sulla poesia in prosa. In un'intervista risalente a poco dopo l'uscita del libro, a proposito delle differenze nell'ordine delle poesie nei *Costruttori di vulcani*, Bordini spiega di aver voluto creare «un libro drammatico»; per questo alcune poesie «buone ma in qualche modo più leggere» sono state eliminate, in quanto «non rientravano nel sound». Altre sono state messe alla fine «perché avevano un'importanza particolare, anche se vecchie. Una l'ho ripetuta all'inizio e alla fine della raccolta, *Strana categoria*, è come una specie di sigla, come in certi complessi jazz. [...] È una poesia/sigla scritta negli anni Settanta e significa che qualcosa di profondo è ancora oggi valido: la crisi, la ricerca di sé stessi». Quanto a *Strategia*, si trova alla fine dei *Costruttori di vulcani*, nonostante sia una raccolta del 1981, perché «ho preferito finire con un grido, proprio quando sembrava che tutto fosse stato sistematizzato, chiudere con un lampo di follia. Il montaggio mette in rilievo certe cose, crea un flusso musicale a cui tengo molto».¹¹⁶

Riguardo ai rapporti fra prosa e poesia, in un'altra intervista Bordini rivela la contiguità e la dialettica delle due forme:

Tra l'altro la cosa interessante è che questa poesia [*Fare di questo, da Sasso*] è la trasposizione in versi di un testo in prosa, un testo di autocoscienza estremamente lucido. A un certo punto ho deciso di fare di questo testo una poesia: mi sono accorta che quello che in prosa funzionava, in poesia andava ridotto al massimo. Prendere questo testo e metterlo in versi non funzionava: ho dovuto fare molti

¹¹⁵ Carlo BORDINI, *Polvere*, «Nuovi Argomenti», 23 febbraio 2015, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/polvere/>.

¹¹⁶ Fabio DONALISIO, *Il vulcano che ci seppellirà. Intervista a Carlo Bordini*, «Blow Up», marzo 2013, ora disponibile online http://mediaevo.com/wp-content/uploads/2013/03/Bordini_BlowUp.pdf

tagli e ho capito che la poesia va per accenni, per lampi. Questo per me è stato un insegnamento interessante. Ti dirò un'altra cosa: molte poesie non sono state scritte, ma sono state "dette" col registratore: la parola, anche se più lenta del pensiero, è molto più veloce rispetto alla mediazione della scrittura. Quindi, per non perdere il flusso del pensiero spesso molte poesie le registravo; poi le mettevo sulla carta e le rivedevo.¹¹⁷

Nella dimensione macrotestuale dei *Costruttori di vulcani* salta agli occhi in modo evidente la caratteristica più interessante della scrittura di Bordini, che spiega anche la sua lunga assenza dalle ricostruzioni della storiografia tradizionale: Bordini si serve indifferentemente di poesia e prosa, attraverso una sperimentazione formale molto elaborata; inoltre riesce a tenere insieme la poesia lirica con una forma di polifonia linguistica e una riflessione di tipo saggistico. Ciò lo rende uno dei poeti più complessi ed originali del secondo Novecento, ma anche uno dei più difficili da descrivere in una ricognizione storiografica. Questa difficoltà costituisce ancora un nodo irrisolto nella critica su Bordini, e ha due conseguenze che riguardano anche la storia della poesia in prosa. Da un lato, la mancanza di facili punti di confronto in Italia, infatti, insieme a una forma di dandysmo o di indifferenza dell'autore, fa sì che Bordini venga considerato al di fuori del campo letterario, e quindi un «appartato», con tutti gli svantaggi che questo comporta. Anche il critico più autorevole che si è occupato di lui prima degli anni Zero, Berardinelli, quando esce *Costruttori di vulcani*, lo definisce un poeta che scrive «fuori della poesia»;¹¹⁸ nello stesso anno (2010) Cortellessa parla di una poesia «radicalmente "post", [...] da lui stesso assimilata, nel poemetto-chiave *Polvere*, ai calchi di gesso dei corpi sommersi di lava a Pompei».¹¹⁹ A Berardinelli, Febbraro, Donalisio, Cortellessa ecc. va comunque il merito di aver valorizzato il lavoro di Bordini e di avere contribuito sia alla diffusione sia all'interpretazione della sua opera. L'autodescrizione di poeta appartato ed estraneo ai circoli ufficiali della letteratura, d'altronde, è tipica di autori di poesia in prosa fin dalle origini del genere.¹²⁰

Dall'altro, accade che Bordini venga assimilato a posteriori in alcuni casi, alla poesia in prosa di ricerca degli anni Zero: è questo il senso di un intervento di Marco Giovenale:

Più difficile parlare di *loose writing*, e circoscriverne il campo. [...] È una scrittura che ha avuto autori – diciamo pure – “ondivaghi”, e di risultati differenti, specie nel corso degli anni Settanta e Ottanta – ma anche ora, oggi – proprio a Roma. Non si vuole qui ritagliare una frazione di scrittura di ricerca, nella costellazione intrattabile del variopinto contesto (beat, anche, in passato) della capitale. Se alcuni autori vanno citati, occorre sceglierne di connotati, e solidi; e ce ne sono; e sono tali da suffragare la teoria, non metterla in scacco. La Or è tra questi. Altra voce a mio avviso geniale e praticamente infallibile di loose writing è quella di Carlo Bordini. La sua è una scrittura a cui non rendono giustizia gli aggettivi “svagata”, “assente”, “distratta” (all'apparenza), “gettata” (buttata via?). Né ha assolutamente le movenze dell'impersonalità (pur giovandosi di affetti & effetti a questa pertinenti), dell'astrazione o caduta del soggetto, della freddezza. Il soggetto c'è, e se cade non è perché scompare ma perché

¹¹⁷ Cfr. Gianluca CAPASSO, *Appendice. Intervista a Carlo Bordini*, in *La poesia di Carlo Bordini*, Tesi di Laurea Magistrale in Letteratura italiana contemporanea, Università La Sapienza di Roma, relatore Tommaso Pomilio, Correlatore Francesco Muzzioli, a.a. 2015/2016, p. 107.

¹¹⁸ Berardinelli, *L'adolescente adulto Bordini e le sue poesie "scritte prima della vita"*, cit.

¹¹⁹ Andrea CORTELLESA, *Cara polvere*, «Stilos», novembre 2010, ora disponibile online:

<http://www.carlobordini.com/images/recensioni/Cortellessa%20su%20Stilos%20novembre%202010.pdf>

¹²⁰ Munnia, *Les conditions de création in Id.*, *Les premières poèmes en prose*, cit., soprattutto pp. 293 e seguenti. Secondo Munnia, le attitudini di provocazione e di affermazione intempestiva dei primi poèmes en prose sono legati a un isolamento sociale, che a volte è quasi ricercato. Ne sono espressione anche alcuni aspetti tematici, formali, linguistici: i mendicanti, i banditi, i bohémiens di Bertrand, i cretini di Forneret ecc., figure marginali, che possono essere considerate rappresentazioni emblematiche dello stesso poème en prose. Il fallimento e la marginalità letteraria sono, allo stesso tempo, caratteristiche dei primi autori di poèmes en prose e dei personaggi da loro descritti (*Ini*, p. 311).

scivola, ruzzola, scarta di lato, si fa incerto nel/del proprio *asserire autoriale* (in questo rivelandosi vicinissimo alla prosa in prosa gleiziana), e proprio non vuole millantare autoritarismo-autorevolezza, anzi sfugge a ogni struttura rigida del sé. Fugge non dalla responsabilità ma dalla irreprensibilità della retorica. La irride irridendosi, semmai.

Si tratta tutto sommato di un *auctor* e di testi fortemente orientati in senso “egotico” (ma quanto più possibile lontani dal narcisismo; o vicini a un *narcisismo per negazione*: dove a forza di autolesionismo la sagoma dell’io ricompare sul sonar, dal fondo). (E *Dal fondo* si intitolava una antologia di scritture di “marginali” – ed emarginati – che Bordini con A. Veneziani curò per Savelli, e che Avagliano ha recentemente ristampato).¹²¹

Fra gli autori che gravitano intorno a GAMMM, Giovenale è senz’altro uno dei più attivi nell’elaborazione e nella divulgazione di una poetica di gruppo. Tra il 2007 e il 2010 è nella redazione della Camera Verde, una casa editrice romana (nonché associazione culturale) che pubblica soprattutto poesia sperimentale. Quando dirige la collana «felix», Giovenale vi pubblica, fra gli altri, Mesa, Broggi, Marzaioli, Zaffarano, Gleize e Bordini (*I diritti inumani*, 2009), suggerendo un’affinità fra gli autori di *Prosa in prosa* e Bordini stesso. Questa affiliazione poggia su alcuni dati reali: l’uso del montaggio, l’ibridazione linguistica e la manipolazione dello spazio testuale, che richiamano i marcatori linguistici della Neoavanguardia, sono tipici sia degli autori di *Prosa in prosa* sia di alcuni testi di Bordini. È interessante notare, però, che, in riferimento ai *Costruttori di vulcani*, compaiono più volte la definizione di autobiografia e di romanticismo, normalmente rifiutate dalla scrittura di ricerca italiana. Di autobiografia parlano Berardinelli, Lolini, Roversi, Pontorno, Cortellessa.¹²² Lo stesso Bordini, nell’intervista già citata di Donalisio, scrive che «L’autobiografia c’entra molto nella mia poesia. Mi sono accorto da tempo che quando parlo di me stesso parlo anche degli altri. Questo è uno stimolo potente. [...] Fin dall’inizio ho scoperto, semplicemente, che i miei problemi e le mie introspezioni riguardavano anche gli altri».¹²³ In conclusione, le varie parti del libro sono «come tessere di un mosaico»¹²⁴, che tende all’unità. Nelle sue versioni contemporanee più originali, così come cento anni fa, la poesia in prosa si presta al montaggio e alla ricreazione di una biografia intima moderna, cioè finalizzata all’esplorazione del concetto di essere umano, con tutte le contraddizioni.

In un’intervista successiva, Bordini si autodefinisce «un poeta romantico», e mette in relazione il romanticismo con una tendenza narrativa:

In questo senso io sono realmente, come diversi hanno detto, un poeta narrativo, perché il romanticismo ha sempre qualcosa di narrativo. [...] Cerco sempre di raggiungere effetti forti, intensi, e vedendomi dal di fuori, qualcosa che dimostra la mia attrazione per la musica romantica è anche il fatto che io punto sempre ad avere finali forti. Tutte le mie composizioni, brevi o lunghe, puntano sempre ad esplodere nel finale. Come la musica romantica. [...] In poesia tutte le mie composizioni lunghe, *Pericolo*, *Polvere*, *Poema inutile*, *Strategia*, hanno finali forti. Devo dire in questo senso che in me c’è una lotta costante: cerco di essere più intenso possibile e nello stesso tempo cerco di fare in modo che questa intensità non divenga retorica. [...] C’è in me un’ironia, una tendenza alla comicità e al paradosso che si intreccia con l’aspetto romantico e passionale. Sono molto attratto dai surrealisti. Amo moltissimo Magritte. Il linguaggio basso mi serve ad evitare le sviolate romantiche. Ed anche l’uso dei detriti del linguaggio. In questo senso devo dire che non amo quel petrarchismo strisciante

¹²¹ Marco GIOVENALE, *Quattro categorie più una: loose writing*, «eexxiitt», 25 agosto 2011, <http://eexxiitt.blogspot.it/2011/08/quattro-categorie-piu-una-loose-writing.html>.

¹²² Cfr. Berardinelli, *Casi critici*, cit., p. 361; Lolini, *Schegge di un desiderio esangue*, cit.; Cortellessa, *Cara polvere*, cit.; Roberto ROVERSI, *La inquieta e affascinante follia della parola*, in *CV*, pp. 56; Francesco PONTORNO, *Per la poesia di Carlo Bordini*, in *CV*, pp. 7-13: p. 9.

¹²³ Donalisio, *Il vulcano che ci seppellirà*, cit., p. 178.

¹²⁴ *Ibidem*.

che ha abitato la poesia italiana fino a pochissimi anni fa, il suo carattere aulico. Ma c'è un altro elemento che mi abita, e che insieme all'influsso surrealista (uso il *détournement* e il *collage*) è la base del lato sperimentale della mia scrittura: il clima, e non solo la musica, degli anni 70. E anche il jazz. Non a caso Paolo Febbraro ha parlato, a proposito della mia scrittura, di "razionalismo onirico" e Filippo La Porta di "dormiveglia vigile": il bisogno di seguire i meandri del pensiero che porta all'irregolarità.¹²⁵

Questa dichiarazione di poetica permette di dare rilievo ad alcuni aspetti che riguardino anche la poesia in prosa come forma: Bordini cerca di raggiungere «effetti forti, intensi», che comportano sia la narratività, sia un coinvolgimento della prima persona; tuttavia la presenza dell'io è controbilanciata da un «dato sperimentale», che, servendosi di *détournement* e *collage*, allontana la sua opera dal resto della poesia lirica italiana. La poesia in prosa contemporanea, per esprimere il contatto dell'individuo con il mondo, ha bisogno di uscire dal lirismo e di "sporcarsi" in qualche modo. Un esempio di questa compresenza di logiche del discorso diverse è la poesia in prosa *Pericolo*.

Pericolo si compone di diciannove sezioni, segnalate con numeri romani. Da un punto di vista formale, si tratta di un testo molto eterogeneo: Bordini alterna versi brevissimi, formati persino da una sola parola («imparato», «paura», «buio», «viola») ad altri di media lunghezza e a paragrafi di prosa vera e propria. Inoltre, come spesso nell'opera di questo autore, in *Pericolo* non vengono quasi mai rispettate le norme convenzionali che regolano la punteggiatura e l'uso delle maiuscole: la maiuscola può seguire un punto fermo («Non è che io voglia indagare sul tuo passato più o meno sentimentale. Io ti ho già perdonato tutte le tue relazioni impegnative», *CV*, p. 235), ma anche un punto e virgola («Dopo circa due anni, quasi il 60% vengono ancora effettuati con metodi traumatici, in anestesia generale e mediante il raschiamento; / Qualcosa dentro di me si è disperso e si è trasformato in detriti, ma è troppo tardi», *Ivi*); in un caso un'intera parola è in maiuscolo («BUIO», *CV*, p. 233); interi versi sono sottolineati («Resta così come sei», *CV*, p. 239). Come molti testi di Bordini, insomma, anche *Pericolo* crea innanzitutto uno spiazzamento visivo nel lettore, perché non rispetta le convenzioni ortografiche della prosa di grado zero né quelle della poesia lirica. Nella prima pagina della raccolta, d'altronde, si legge una avvertenza in corsivo: «Questo libro non contiene refusi. Le irregolarità ortografiche presenti nel testo sono deformazioni linguistiche volute dall'autore» (*CV*, p. 2). Secondo Berardinelli, Bordini

accetta o sfida il caso: senza proteggersi dietro una qualche precisa ed esplicita poetica d'avanguardia, tiene conto tuttavia della lunga storia di auto polverizzazione dell'arte che ha attraversato il Novecento. [...] non c'è differenza o contrapposizione tra poesie di due righe o di due parole e poesie di parecchie pagine. È come se per difendersi meglio dalle minacce di autodistruzione e di attacco, Bordini cominci col portare la poesia al livello più basso ed elementare di consistenza semantica e grafica, alla minore misura di solidità retorica e metrica: per cui punteggiatura, maiuscole e minuscole, a capo, versi, sintassi e l'intero ordine del discorso fluttua in uno stato di aerea mobilità e indeterminazione. [...]¹²⁶

Poste queste premesse, di cosa parla *Pericolo*? Consideriamone l'incipit:

Certo quando tu ormai hai capito
che noi dell'occidente viviamo sulla morte quotidiana di migliaia nel
terzo mondo, e che ci sono guerre, morti per fame,
è una cosa che non riesco
a levarmi dalla testa, quando penso a queste cose dico,
non riesco a togliermi dalla testa l'idea che dovrei essere più felice,

¹²⁵ Bordini, *Autoritratto*, cit.

¹²⁶ Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, cit., p. 369.

che dovrei stare meglio, è possibile mi dico che noi viviamo nel mondo privilegiato del mondo e non riusciamo a goderci la vita, in questo astruso mutismo, e l'unica soluzione è andare in palestra, come diceva il sublime Henry Kane
“tutti quelli che non vanno in una palestra hanno la pancia” (CV, p. 225)

Stando alle dichiarazioni di Bordini stesso, *Pericolo* è il resoconto – ma anche l'espressione – di una delusione amorosa e di un momento di depressione terribile.¹²⁷

Nella strofa d'esordio sono presenti alcune caratteristiche che ritorneranno nelle successive (e in buona parte della poesia in prosa di Bordini): ad esempio la variazione del soggetto verbale e l'andamento irregolare del verso, che in alcuni casi diventa prosa. Da un punto di vista sintattico si tratta di un unico periodo, con alcuni anacoluti: nel primo verso l'autore usa la seconda persona singolare, ma rivolgendosi probabilmente a se stesso («quando tu ormai hai capito»); nel secondo passa alla prima plurale («che noi dell'occidente viviamo») e alla terza plurale impersonale («e che ci sono guerre, morti per fame»); nel terzo c'è un nuovo verbo impersonale («è una cosa»), che ne regge uno alla prima persona («che non riesco / non riesco a levarmi dalla testa»), lasciando in sospeso la proposizione precedente. Questa alternanza continua nelle righe successive, nelle quali il ritmo è segnato soprattutto dalle ripetizioni di parole o di segmenti lessicali («dico»; «cosa» e «cose»; «levarmi dalla testa» e «togliermi dalla testa»; «dovrei»; «mondo»; «andare in palestra»). Se la prima metà della strofa simula una riflessione sulle contraddizioni della vita occidentale e sulla coazione alla felicità e al godimento, nella seconda è percepibile la «componente surrealista» che Bordini stesso identifica nella propria poesia: al lessico banale delle prime righe si affianca quello più marcato di «stiamo lì attruppati a ingrassare come vermi»; la riflessione viene subito ridimensionata dalla conclusione paradossale («l'unica soluzione è andare in palestra»), che è ribadita inserendo una citazione tra virgolette.

Nelle strofe successive continua il monologo della prima persona, che associa pensieri depressivi a riflessioni sul pensiero della depressione («Che sia ben chiaro: non è il momento di soffrire», CV, p. 241), sul suo sfogo nella scrittura («devo resistere alla tentazione di battere a macchina queste righe / devo impedire che ciò si concretizzi non devo svegliarmi [...] cancella cancella queste cose metti il registratore sul tasto che cancella», CV, p. 228), e a malinconiche considerazioni sull'amore. Alcuni brevi segmenti narrativi permettono di ricostruire l'antefatto, nonché causa ed argomento del testo: il dolore per una storia d'amore terminata male. Tuttavia la vicenda biografica non è mai raccontata in modo lineare, bensì si intreccia sempre alla metariflessione sulla scrittura, sulle dinamiche della poesia e sulle contraddizioni sociali:

ora devo rimettere a posto la casa, la poesia paga, la prosa no, ho cominciato ad andare alle letture; la cosa peggiore è abbandonarsi alla speranza, ricominciare a credere, essere preda dell'ansia del desiderio, lei disse è stata una telefonata straziante
ci sono persone che vanno nel terzo mondo
a lucrare la differenza di livello di vita lì con pochi soldi tu sei un signore o almeno un'amica mi consigliò una volta di andare lì e comprarmi una donna mi disse che mi avrebbe fatto da moglie da amante da domestica da schiava,
[...]
il segreto è questo scrivere questo solo dopo il sonno ora che qualcuno ha telefonato ma il telefono era staccato
[...] (CV, p. 127).

¹²⁷ Cfr. Capasso, *Appendice. Intervista a Carlo Bordini*, cit., p. 102.

ora, a questo punto, io devo cominciare a scrivere razionalmente;
avrei voluto che lei mi telefonasse e avremmo passato una serata
insieme; è una specie di slancio e tu vai avanti sapendo la struttu-
ra dello slancio ma non sapendo dove questo possa. (CV, p. 129).

5.5.2. Guido Mazzoni

Le prime poesie di Guido Mazzoni (1967) vengono pubblicate su «Paragone» nel 1991. Segue una raccolta, *La scomparsa del respiro dopo la caduta. (1988-1991)*, ospitata nel *Terzo quaderno italiano di poesia contemporanea* (Milano, Guerini e Associati, 1992), a cura di Buffoni. Negli anni successivi nuovi testi di Mazzoni escono su «Nuovi Argomenti», «Versodove» e «Trame»; alcune traduzioni su «Testo a fronte». Il 2010 è l'anno di *I mondi* (Roma, Donzelli): vi confluiscono nuove versioni di vecchi testi, poesie inedite, alcune prose. A partire da novembre 2013, altri testi sono comparsi su riviste online o sono stati letti durante incontri pubblici di poesia: le nuove poesie e prose vengono presentate come parti di un libro in costruzione, inizialmente intitolato *Totalità e frammenti*, quindi *La pura superficie*.¹²⁸

La scrittura poetica di Mazzoni, come sottolineano tutti i lettori della sua opera, si intreccia a quella saggistica. In parte si tratta di una considerazione tautologica: chi scrive un saggio sulla poesia moderna avrà probabilmente un'opinione molto precisa sulla letteratura; questo crea un'attenzione ai suoi testi diversa rispetto a quella che si ha verso altri autori. Tuttavia le sue poesie non traspongono mai il discorso teorico in modo meccanico, né sono una dimostrazione di *expertise* tecnica (cioè metrica e retorica). Al contrario, i testi di *La scomparsa del respiro dopo la caduta* sono scritti «sotto il velo della regressione e dello straniamento», perché condividono «la stessa fobia della lirica, di origine neoavanguardistica, che alcuni poeti miei coetanei hanno conservato nel corso dei decenni».¹²⁹ Dopo questa raccolta, Mazzoni non pubblica poesie per quasi dieci anni. Il libro successivo inizia ad essere composto nel 1997 e termina nel 2007, come si legge nell'ultima pagina. La scrittura di Mazzoni negli anni Zero cambia radicalmente. *I mondi* è un'opera che tende al classicismo moderno; ma, soprattutto, è un libro in cui chi parla non nasconde se stesso, e anzi usa quasi sempre la prima persona singolare, e scrive sia in poesia sia in prosa.

Ora, si possono individuare due modi in cui la scrittura saggistica si interseca a quella poetica in questo libro e nelle poesie che prefigurano il successivo; entrambi riguardano il soggetto dei testi. Nella prima raccolta Mazzoni racconta parti della propria biografia: si parte dall'infanzia in una città di periferia in Toscana (*Questo sogno, Prato Est, La parete, Parcheggio*); vengono brevemente rievocati gli anni a Pisa (*Gli anni*), il periodo londinese (*I mondi*) e quello a Chicago (*Deardborne Bridge*), l'età adulta nella quale «ogni evento è

¹²⁸ Cfr. Guido MAZZONI, *Totalità e frammenti*, «Le parole e le cose», 6 novembre 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=12716>; *Id.*, *Essere con gli altri*, «formavera», 19 febbraio 2014, <https://formavera.com/2014/02/19/guido-mazzoni-essere-con-gli-altri/>; *Id.*, *Étoile*, «Il Sole24ore», 23 febbraio 2014; *Id.*, *La pura superficie*, «L'Ulisse», 19, numero monografico *Forme ed effetti della scrittura elettronica*, 2016, pp. 177-180; *Id.*, *Sedici soldati siriani*, «Almanacco di Alfabetà» 2, 2017, pp. 74-75.

¹²⁹ Mazzoni, *Totalità e frammenti*, cit. La citazione è tratta da un commento dell'autore pubblicato il 9 novembre.

irreversibile» (*Generazioni*). Le poesie di Mazzoni sono generate da momenti nei quali viene percepita la ripetitività dell'esistenza.¹³⁰

In alcune pagine sembra di leggere un'amplificazione di alcune celebri tautologie di Sereni: ad esempio in *Il cielo* («[...] questo lato / del reale dove tutto risplende / nella propria tautologia, come ogni vita [...]») o in *Elephant and Castle* («sopra la rete delle strade, un giorno / che ripete se stesso»). La solitudine è il contenuto principale di ogni poesia dei *Mondi*, nonché la parola con cui si conclude l'ultimo testo della raccolta, *Pure morning*.¹³¹ Fino all'ultima pagina, il libro è scandito dall'idea che ogni individuo sia guidato soltanto da volontà di autoaffermazione personale («Siamo incompiuti e bisognosi. [...] Chiuso nel proprio territorio, ogni organismo appaga la forza che lo fa essere», *MO*, p. 46). Tutti i contatti con gli altri sono effimeri (*Superficie*, *Territori*, *Generazioni*); la comunicazione fra le persone è solo uno schermo necessario («Oggi penso/ che l'essenziale non sia comunicabile», *MO*, p. 25); gli esseri umani esistono «con cinismo e innocenza» (*MO*, p. 61). Non c'è un ordine che trascenda gli individualismi («non c'è un senso ma un infinito adattamento»); «perché è ingenuo cercare di trascendere / le forze cui diamo il nostro nome», *MO*, p. 58). Le cose rimangono se stesse: il paesaggio è uno sfondo «lacerato» (*Luxembourg*), il cielo «indifferente» (*AZ 626*).

«Vivere ed essere ingiusti è una cosa sola» si legge in una delle due citazioni poste in epigrafe ai *Mondi*, quella da Nietzsche. Questa *Weltanschauung* è coerente con gli interventi di Mazzoni saggista (ad esempio, con quelle del recente *I destini generali*)¹³² e con le conclusioni dedicate all'antropologia poetica contemporanea negli ultimi capitoli di *Sulla poesia moderna*. È al saggio o alla scrittura filosofica che bisogna guardare, per notare somiglianze con la poesia in prosa di questo autore. L'origine della sperimentazione in prosa è chiarita in alcune interviste:

All'inizio degli anni Zero ho aggiunto, ai testi in versi, dei testi in prosa non-narrativa o solo parzialmente narrativa. L'ho fatto per allargare le sbarre della dizione poetica comune e perché mi interessavano delle esperienze che sfuggivano alla poesia e al romanzo così com'erano ordinariamente praticati. Ritrovavo queste esperienze in scritture che vivevano ai confini dei generi istituzionali: nei diari di Kafka, in Nietzsche, in Benjamin, in Wittgenstein, nelle pagine riflessive dell'*Uomo senza qualità* o della *Recherche*, nell'ultimo Barthes, in Fortini. Mi colpiva la struttura di un libro come *L'ospite ingrato* di Fortini, nel quale riflessioni e saggi si alternano alle poesie; avevo letto con interesse gli *Esercizi di tiptologia* di Magrelli e *Ritorno a Planaval* di Dal Bianco. Non conoscevo ancora i testi confluiti in *Prosa in prosa* né i *Materiali di un'identità* di Mario Benedetti; non conoscevo ancora l'opera di Carlo Bordini.

¹³⁰ Come notato da Pellini, molte poesie di questa raccolta possono essere considerate «chiosa perpetua di una clausola memorabile di Sereni (a sua volta debitrice di Sbarbaro): “una sera d'estate è una sera d'estate / e adesso avrà più senso/ il canto degli ubriachi dalla parte di Creva” (*Il muro*)», cfr. Pierluigi PELLINI, *Sulla poesia di Guido Mazzoni*, «puncritico2», 31 marzo 2011, <https://puncritico2.wordpress.com/2011/03/31/pierluigi-pellini-sulla-poesia-di-guido-mazzoni/>.

¹³¹ Cfr. Guido MAZZONI, *Pure morning*, in *I mondi*, cit., p. 65: «[...] Ogni vita / è solo se stessa: questa luce / bassa sulle case, i primi treni /che aprono il vento e ci sorprendono /in una specie di torpore / la pastiglia nel bicchiere, gli adolescenti/ nel video, che cantano il dolore; / quando sembra che la mente nasconda / a se stessa il gesto di fuggire / la mattinata pura, i fatti nudi, / nel rumore di tutti il tempo che si perde / per essere solo ciò che siamo adesso, /per diventare solo solitudine». In questa poesia riecheggia chiaramente una poesia molto importante degli *Strumenti umani*, ovvero *Il piatto piange* (Vittorio SERENI, *Il piatto piange*, in *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965, ora in *Poesie*, edizione critica a cura di Dante ISELLA, Milano, Mondadori, 1995, pp.166-167), soprattutto in due punti: i versi 20-21 «Io dunque come loro loro dunque come me/ come loro come me fuggendo [...]»; i versi 24-25, «E allora dentro il fuoco risorgivo di sé/ essere per qualche istante, io noi, solitudine?». Per le citazioni da *I mondi*, d'ora in poi si userà l'abbreviazione *MO*.

¹³² Cfr. Guido MAZZONI, *I destini generali*, Roma, Laterza, 2015.

Oggi mi piace l'idea di una 'scrittura degenerare' (credo che sia stato Cortellessa a metterla in circolo agli inizi degli anni Zero). Alcune delle opere letterarie più importanti uscite in Italia nei primi quindici anni del XXI secolo appartengono a un territorio degenerare che evidentemente coglie qualcosa di assolutamente contemporaneo, qualcosa che sfugge agli stampi della poesia e del romanzo comuni. Non mi è del tutto chiaro che cosa sia implicito in questo mutamento; ci colgo però la presenza dello *Zeitgeist*.¹³³

Proviamo, dunque, a considerare una delle prose dei *Mondi*:

La persona che incrocia la tua vita battendo i tasti della cassa non sa nulla di te, ma può capire cosa possiedi e cosa desideri da come sei vestito; può misurare la distanza che separa i vostri mondi mentre ripete l'azione per la quale viene pagata e che le permette di vivere. Da qualche parte custodisce le passioni che rendono tollerabili i gesti ripetuti per otto ore fra questi scaffali e che le trasmettono la docilità con cui rimane seduta a replicare gli stessi movimenti, aderendo a ciò che le è accaduto, a ciò che è stato fatto di lei, come a un destino che è insensato contestare. Si protegge prolungando abitudini, costruendo un territorio. Il tuo comincia oltre la porta che hai aperto, fra i passanti sotto i cartelloni, mentre il paesaggio che conosci ti riporta in te stesso, un cielo teso oltre i palazzi, la luce del mattino sopra i tuoi luoghi comuni. (MO, p. 48).

L'incipit di *Territori* è costituito da due endecasillabi regolari e isoritmici («La persona che incrocia la tua vita»; «non sa nulla di te, ma può capire», con accento di 3, 6, 10), fra i quali è interposto un novenario («battendo i tasti della cassa»). La presenza di fenomeni metrici regolari nella prosa non è rara in Mazzoni, tuttavia non rappresenta la norma. Il punto di vista di questo testo non è specificato, perché non viene usata la prima persona singolare, bensì la seconda: chi scrive si rivolge a un tu fittizio, che può essere identificato con qualsiasi abitante «di una città europea di medie dimensioni» (MO, p. 28). L'uso della seconda persona per indicare un destinatario anonimo è frequente anche in altri autori di poesia in prosa, ad esempio Broggi e Bortolotti. In questo caso il contesto in cui si trova la prosa – la macrodimensione del libro – legittima il lettore a identificare il tu con il soggetto degli altri testi, che coincide con l'autore. Al tempo stesso, è difficile considerare questa prosa autobiografica, perché manca qualsiasi identificazione personale. L'evento raccontato è quasi banale: l'autore si sofferma su un commesso o una commessa, in un negozio o in un supermercato. Svareti testi della raccolta (spesso si tratta di prose) sono dedicati ad esperienze di tipo diverso. Sono «le esperienze elementari che formano il fondo di ogni vita e sfuggono alle parole» (MO, p. 45). Mazzoni mette in evidenza anche istanti di questo tipo, visti come al rallentatore. Di un effetto simile si è già parlato per Bortolotti, e non è un caso: come vedremo, *Tecniche di basso livello* e *I mondi* hanno alcuni punti in comune. Se *I mondi* fosse un film, si direbbe che abbiamo a che fare con dei *close up* vuoti, o che mettono rilievo particolari apparentemente privi di interesse: non gli occhi del protagonista, ma i suoi bottoni o un angolo della giacca. Il senso di questi attimi, apparentemente contrastanti con la natura stessa della poesia moderna, viene spiegato da una prosa contenuta nella quinta sezione del libro, *L'istante che è appena trascorso*: proprio durante gli istanti fungibili, intercambiabili e ripetitivi della vita quotidiana, talvolta è possibile percepire «lo squilibrio che rinasce intorno agli esseri, l'instabilità che attraversa le cose» (MO, p. 55).

In letteratura ci sono modi diversi per mettere in evidenza un particolare: uno di questi è l'uso di verbi di percezione in punti strategici del testo, come l'inizio o la fine di un verso: «guardavo», «riguardavo», «riapro gli occhi», «fissavo» sono parole ricorrenti in quasi tutte le poesie e le prose dei *Mondi*. Ora, la rappresentazione del mondo dal punto di vista di un io

¹³³ Guido MAZZONI, in Claudia CROCCO, *This be the verse. Una conversazione fra Gherardo Bortolotti, Simone Burratti, Guido Mazzoni, Marco Simonelli*, «formavera», 8, 12, 2016, <https://formavera.files.wordpress.com/2016/12/formavera-n-8.pdf>

empirico, che mostra parti della propria biografia attraverso l'opera in versi, è una situazione tipica della poesia moderna. Alcuni autori del Novecento hanno ripreso questa struttura in modo insolito, cioè rendendo se stessi sia soggetto sia oggetto dell'osservazione: un punto di partenza è la poesia di alcuni autori modernisti, ad esempio Sbarbaro (Cfr. *Supra*, 2.3.3). Un punto importante di questa genealogia (probabilmente centrale per Mazzoni) è Fortini, perché nella sua poesia lo sguardo diventa interpretazione e giudizio anche quando è rivolto verso di sé. Per arrivare ad autori più vicini nel tempo, il *vedersi vedersi* è tipico della poesia di Magrelli e di quella di Dal Bianco (Cfr. *Supra*, 5.2.1 e 5.2.2). Questo è anche il caso di Mazzoni: nella prosa dalla quale siamo partiti chi dice io osserva il proprio io empirico dall'esterno. Se mettere a fuoco parti di realtà normalmente irrilevanti, eppure caratterizzati da una provvisoria consapevolezza («il paesaggio che conosci ti riporta in te stesso») crea un primo livello di straniamento, senz'altro scrivere una poesia in cui si guarda se stessi in modo reificato, come monade accanto alle altre monadi, ne crea un secondo. Il punto centrale del testo non è la biografia di chi scrive, bensì la riflessione sull'estraneità reciproca degli esseri umani e sulla distanza invalicabile fra gli universi nei quali vivono.

Nell'autocommento a un'altra prosa del libro, *Parcheggio*, recentemente Mazzoni ha scritto che:

Il file dice che *Parcheggio* è stato scritto fra il novembre del 2004 e il settembre del 2005. A un certo punto si intitolava *I destini privati*, come anche il libro di cui il testo fa parte; poi il testo è tornato a chiamarsi *Parcheggio* e il libro si è chiamato *I mondi*, saggiamente. Nel 2011 ho scritto una poesia in prosa intitolata *I destini generali*; nel 2015 ho pubblicato un libro che non ha alcun rapporto con la poesia in prosa ma che porta lo stesso titolo. Si vede che le ossessioni durano a lungo.¹³⁴

Tutte queste affermazioni sono vere, tranne una: il libro intitolato *I destini generali*, al contrario di quanto afferma il suo autore, è basato sulla stessa antropologia dei *Mondi* e delle poesie successive di Mazzoni. Ciò non accade perché le poesie sono una dimostrazione della prosa, ma piuttosto che la scrittura più matura di Mazzoni si pone fra prosa e poesia, dal momento che usa le logiche di entrambi i discorsi, con l'obiettivo esplicito di dare una rappresentazione a riflessioni filosofiche o morali. Per questo motivo, anche la poesia in prosa intitolata *I destini generali* (come vedremo nel prossimo capitolo) è imparentata con il libro che porta lo stesso titolo.

Nei testi più recenti comparsi online, inoltre, si percepisce un cambiamento ulteriore. Nel nuovo libro di Mazzoni talvolta la prima persona è presente in modo ancora più definito rispetto a quanto accade nei *Mondi* (compaiono toponimi o nomi di persona, che riconducono alla vita concreta dell'autore);¹³⁵ in alcuni casi si ritrae del tutto, per lasciare spazio a personaggi di finzione, che rimangono anonimi;¹³⁶ altre poesie e prose presentano un soggetto anonimo, che potrebbe coincidere con l'autore ma è guardato dall'esterno, e non presenta caratteri identificativi; certi testi, infine, sono rielaborazioni e traduzioni di poesie di Wallace Stevens. *La pura superficie* appare come un libro di poesia in prosa in continuità con il precedente, ma molto più sperimentale.

¹³⁴ Guido MAZZONI, *Guido Mazzoni legge "Parcheggio" – I poeti leggono se stessi / 15*, «Nuovi Argomenti», rubrica a cura di Maria BORIO, 10 aprile 2017, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/guido-mazzoni-legge-parcheggio-i-poeti-leggono-se-stessi-15/>.

¹³⁵ Fra i testi comparsi fino a ora cfr., ad esempio, la lunga prosa intitolata *Angola* in Guido Mazzoni, *La pura superficie*, «L'Ulisse», cit., p. 179.

¹³⁶ Cfr., ad esempio, la sequenza in versi intitolata *Essere con gli altri* comparsa in Mazzoni, *Totalità e frammenti*, cit.

5.5.3. Paolo Maccari

Fino alla fine degli anni Zero Paolo Maccari (1975) è un autore di poesia in versi, che talvolta si serve anche di strutture prosodiche tradizionali. Le prime due raccolte, *Ospiti* (Manni, 2000) e *Mondanità* (L'Obliquo, 2006), rivelano una rielaborazione della tradizione poetica italiana, «da Cattafi a Raboni, da Govoni a Campana»,¹³⁷ alla quale intanto Maccari si interessa anche come critico, tuttavia senza mai cedere al citazionismo. In *Fuoco amico* (Passigli, 2009) compaiono due forme apparentemente opposte: da un lato il sonetto, la struttura più tradizionale della poesia italiana; dall'altro la prosa, posta nell'incipit del libro. Si potrebbe considerarla una prosa episodica, occasionale, che non cambia il discorso pienamente lirico di *Fuoco amico*. Le cose cambiano, però, con il libro successivo: *Contromosse* (Bologna, Con-fine, 2013) si compone di un numero quasi equivalente di prose e poesie. Nella prima sezione, intitolata *Messaggeri e messaggi*, le prose sono solo due (*Metodi della volpe e Banchetto*), ed entrambe scritte in corsivo; nella seconda, *Pensieri in piazza*, a una *Overture senza pudore lirica* in versi seguono quindici testi in prosa.

La prosa sembra fare da controcanto alla poesia, poiché vi si percepisce un abbassamento del tono: nei versi compaiono termini iperletterari («annotta», «pertugio», «tripudia», «si agglutina il cielo»), nonostante alcuni titoli siano ironici (*Canzonetta*, *Morte di un poeta*, *Serenata*). Nelle prose, invece, viene dilatata una delle situazioni già presentate nella prima sezione: l'autore colloca se stesso in una piazza anonima, della quale non viene mai rivelato il nome, e descrive ciò che gli capita di osservare o incontrare, come in presa diretta. La sezione è preceduta da una citazione da Salinger: «Ora viene la parte squallida, o commovente, della storia, e la scena cambia. Anche i personaggi cambiano. Per esserci, io ci sono sempre, ma da qui davanti, per ragioni che non sono autorizzato a rivelare, mi sono camuffato con tale astuzia che neppure il lettore più intelligente riuscirà a riconoscermi».¹³⁸ L'epigrafe può essere considerata una chiave di lettura (o una forma di *mise en abyme*) dell'intera sezione: nelle prose di *Pensieri in piazza* è rappresentato un uomo che usa la prima persona singolare, e che è ragionevole far coincidere con l'autore, nonostante non ci sia mai un momento di autoidentificazione. Il linguaggio che usa è molto più semplice rispetto a quello delle poesie in versi, quasi scarno, talvolta con una patina dialettale («Invece sei qui, ormai hai fatto forza. [...] Mal di poco pure se quest'anno boccia», *CM*, p. 58); le cose che descrive sono ordinarie e banali, come è evidente già dai titoli (*La piazza è tonda*, *Un vecchietto traversa la strada*, *Tigli e piccioni*, *Un piccione e le malattie*, ecc). Bruni parla di una «scabra asciuttezza del dettato», e cita, come possibili modelli, Tozzi e Bilenchi;¹³⁹ Marchesini scrive che «“Contromosse” è un libro di apologhi e di orazioni sfigurate, di scene kafkian-hopperiane e di scorci narrativi dominati da un'insensatezza struggente, immedicabile».¹⁴⁰ Consideriamone un esempio.

Ha preso il sole di petto la signora: sta immobile su una panchina sotto la statua e si lascia aggredire dai saggi. Non suda. Gode. Ai suoi occhi giace un cagnetto legato a un guinzaglio rosso di quelli

¹³⁷ Raoul BRUNI, *Paolo Maccari inedito. Contromosse in plaquette*, «Satisfaction», 2 gennaio 2013, <http://www.satisfaction.me/paolo-maccari-inedito-contromosse-in-plaquette/>.

¹³⁸ Paolo MACCARI, *Contromosse*, prefazione di Luca LENZINI e postfazione di Giuseppe DI BELLA, Monghidoro (BO), con-fine edizioni, 2009, p. 46. D'ora in poi per le citazioni da questo libro verrà usata l'abbreviazione *CM*.

¹³⁹ Bruni, *Paolo Maccari inedito. Contromosse in plaquette*, cit.

¹⁴⁰ Matteo MARCHESINI, *Quanto è rassicurante il nichilismo della poesia davanti ai figli degli altri*, «Il foglio quotidiano», 20 agosto 2013, ora disponibile anche qui: <http://www.con-fine.com/home/il-foglio-quotidiano-quanto-e-rassicurante-il-nichilismo-della-poesia-di-fronte-ai-figli-degli-altri-di-matteo-marchesini/>.

riavvolgibili come certi metri. Niente, pare, potrebbe svegliarla, nemmeno una persona che le scuotesse la spalla. È tanto piena di luce che sembra disincarnata. Porta pantaloni color crema e una camicia chiara a fiorami, i capelli biondi tirati su da una molletta, infradito ai piedi ornati di perle. È un'immagine antipatica di autosufficienza: un essere umano seduto a una panchina che non aspetta. S'abbronza, sta. Quando arriva un uomo e le si siede accanto non apre gli occhi. Gli domanda se ha preso tutto: l'uomo, il marito a questo punto, elenca una serie di prodotti guardando dentro il sacchetto che tiene tra le ginocchia. La signora non risponde. Il marito la invita ad alzarsi per andare alla macchina. Poi, cozzando con la perdurante immobilità della donna, le propone di aspettarlo: sarebbe arrivato fin lì con la macchina. Si mettono d'accordo, e l'uomo si avvia. Io resto indeciso tra la curiosità di vedere la signora resuscitare e il timore di sorprenderla viva. Infine mi decido; corro a casa. Tutto sudato mi butto nel letto e cerco il sonno. (CM, p. 60)

Il titolo di questa prosa è *Sole*. Come tutte le altre del libro, si presenta piuttosto compatta da un punto di vista visivo: non ci sono rientri né a capo enfatici; il testo riempie la pagina completamente, anche più di quanto accade nella prosa narrativa. La sintassi è prevalentemente paratattica, con un'alternanza di frasi molto brevi («Non suda. Gode»; «S'abbronza, sta») e di altre di media lunghezza («Porta pantaloni [...] ornati di perle»). *Sole* è una prosa descrittiva, con una debole struttura narrativa. Una voce impersonale presenta una donna seduta su una panchina, indicando particolari del suo abbigliamento e dell'aspetto fisico; quindi aggiunge che «è un'immagine antipatica di autosufficienza: un essere umano seduto a una panchina che non aspetta. S'abbronza, sta». Tutti i personaggi di *Contromosse* sono ordinari, apparentemente innocui, eppure presentano un elemento di ostilità: così il venditore di *Cirase e patane* (CM, p. 61), il *Giovanottone* (CM, p. 58), gli adolescenti di *Due* (CM, p. 64); persino le «panchine vuote, lucidate, tornano a essere panchine in modo atroce: oggetti autosufficienti» (CM, p. 62). Da un lato, l'ambiguità dei rapporti umani è una delle ossessioni ricorrenti nell'opera di Maccari fin dai suoi esordi, come è evidente nelle descrizioni degli anziani degenti di *Ospiti* e nell'ambigua figura del prigioniero di *Fuoco amico*.¹⁴¹ Dall'altro, la poesia in prosa permette di rendere questa anatomia dell'inimicizia umana in modo più efficace, perché evita l'effetto sublimante o parodico dati dalle forme chiuse. Si consideri l'ultima prosa del libro, intitolata *Epilogo*.

Passo le ore in piazza ad aspettare. Mi obbligo a scordarmi chi o che cosa. Ascolto se mi riesce i discorsi della gente e penso. Mi pongo indovinelli crudeli e mi racconto le vite che vedo scorrere. Leggo i giornali ed esprimo giudizi. Tolgo il guscio ai ricordi come fossero pistacchi. Rifaccio il conto delle persone che mi amano e di quelle che mi odiano e di quelle a cui risulterò indifferente. Cerco di non disperarmi, di sentirmi vivere e di esserne contento. Non penso al futuro, perché finisce male. Sono cauto e attento. A volte, di nuovo, le cose si affilano. Ma reagisco. Mi carezzo e m'imbambolo ripetendomi che posso essere chiunque ma non sarò mai tutti. Non toccherò mai la mia pelle come fosse di un altro. E se non è una consolazione è qualcosa di consolante come lo sono sempre le conclusioni. (CM, p. 65)

La prosa permette a Maccari di realizzare dei *tableaux* realistici e di rendere credibile l'uso della prima persona. A differenza di altri autori di poesia in prosa di questi anni, Maccari si serve soprattutto di strategie tradizionalmente poetiche come la litote e la negazione, come notato da Marco Villa,¹⁴² che contribuiscono a depotenziare la prima persona singolare,

¹⁴¹ Cfr. al riguardo Matteo MARCHESINI, *Scrivere nella palude. Per Paolo Maccari*, in *Id., Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 484-497.

¹⁴² Cfr. Marco VILLA, *Una guerra che non deve finire. Fenomenologia dell'io nella poesia di Paolo Maccari/ 3*, «formavera», 15 dicembre 2014, <https://formavera.com/2014/12/15/una-guerra-che-non-deve-finire-fenomenologia-dellio-nella-poesia-di-paolo-maccari-3/#more-1408>: «Placida accettazione che si confonde con l'indifferenza, ipocrisia come sfondo ineliminabile, attacchi vili a chi ancora si ribella ma senza la ferocia di un tempo. Questo generalizzato depotenziamento emotivo ricade direttamente sulla forma, che, perse le

mentre non usa tecniche come il montaggio o il *cut up*. Eppure anche in *Epilogo* si può rinvenire un doppio livello di lettura – come in molti testi di Broggi, ad esempio – derivante dall'ironia nell'uso di frasi che fanno parte della psicologia spicciola: «Cerco di non disperarmi, di sentirmi vivo e di esserne contento. Non penso al futuro, perché finisce male». L'io delle prose di *Contromosse* è un osservatore nevrotico, che descrive il mondo circostante come una folla di estranei con i quali la comunicazione è impossibile («Non toccherò mai la mia pelle come fossi di un altro»). Le uniche azioni che compie sono l'osservazione degli altri, il vagabondaggio per la piazza, la scrittura.¹⁴³

Questo tipo di sperimentazione prosegue nell'ultimo libro di Maccari, *Fermate* (Roma, Elliot, 2017). *Fermate* è diviso in due parti, composte rispettivamente da cinque e da due sezioni. Il luogo principale del libro è Firenze, che viene nominata solo per sineddoche (più volte compare l'Arno), ma alcuni testi (fra questi, una lunga prosa) sono ambientati in una zona di mare. In tutto il libro si alternano la prima e la terza persona, così come si alternano versi molto brevi e altri lunghi, poesie in rima e prose. Le poesie in versi sono in numero superiore a quelle in prosa (rispettivamente, trentotto e nove), tuttavia gli ultimi due testi prosastici sono molto più ampi di qualsiasi precedente in Maccari, e si compongono di più parti.

Fermate è un libro più eterogeneo del precedente, sia perché in *Contromosse* le prose erano concentrate in un'unica sezione, sia perché avevano un'omogeneità di tono. In questo caso, invece, si alternano prose dalla struttura narrativa in terza persona (*Madri coraggio*) ad altre che sembrano riflessioni o ricordi della voce in prima persona protagonista del libro. Consideriamone due esempi:

“Cos'altro vuol sapere, ancora?”.

Se lo chiede mentre finge di riflettere sulla sua ultima domanda. “Insomma, una confessione è uno sforzo che dovrebbe comportare, in chi la riceve, almeno gratitudine. Per la fiducia mostrata, per l'abbandono. O, quantomeno, ispirare rispetto. E invece qui si pretende addirittura uno sforzo di concentrazione. *Non ho capito* dice lei: ma capito cosa? Si tratterebbe, secondo la mia idea, di mostrarsi colpita. Di restituirmi, dopo tutto questo rovesciamento di viscere, un po' di comprensione. Non sono abituata a questa cosa della confessione, però una cosa credo di saperla, riguardo, come dire, al galateo di chi apre il cuore, come si dice. E insomma. *Perché hai detto così e perché hai fatto così*. Ma lasciami stare. La storia fila se stai zitta. È offensivo, insultante (che vuol dire la stessa cosa, ma mi pare più solenne, e dunque più grave) mettersi a porre problemi di logica, addirittura tenere a mente incongruenze e chiederne ragione. Non si è accorta che il mio discorso era... poetico: contava, tra l'altro, il tono della voce, e le pause, sì, anche la gestualità. E lei non si accontenta. Ma insomma, cosa pretende? Che tiri fuori, niente meno, la verità?”.

Gira lo sguardo verso il muro e le mormora (“contava, tra l'altro, il tono della voce...”): “Basta, dimmi di te! Ormai mi conosci: non riesco a dare importanza alla mia vita”. Poi, di sottocchi, cerca di capire l'effetto che ha sortito quest'uscita. La donna tace, scuote la testa, poi si mette a fissarlo. Cosa ha letto lui in quegli occhi? Perché, senza nemmeno accorgersi di farlo ma subito congratulandosi con se stesso, le prende la mano e la stringe fortissimo, cercando invano di procurarle dolore?”

furiose accensioni di *Ospiti* e le invettive disperate di *Fuoco amico*, si caratterizza per un messa in scena essenzialmente litotica. La condizione del soggetto e dei suoi simili è connotata attraverso una continua negazione [...].

¹⁴³ «Ho qualche tremito, corro a casa e mi ci chiudo. Devo inventarmi qualche altro gioco. Cerco di leggere, passo da un libro a un altro, da un pensiero a un altro. La televisione, per decreti insindacabili, prima di sera è uno schermo scuro che alterandola riflette la mia immagine. Impossibile accenderla. Vorrei uscire, o appassionarmi alla lettura. Niente da fare. Mi metto a letto e cerco di dormire. Dormo. Mi sveglio. Giro per le stanze fumando. Infine mi metto a scrivere. Ma anche questo non serve. Basta. Non serve. Io non ce l'ho tutta questa pazienza» (CM, p. 62).

In ogni modo, la sincera verità del gesto è piaciuta a tutti e due.¹⁴⁴

*

[...]

Sono i miei cari, la mia unica possibilità di non recitare. Vedo che sghignazzano mentre mi additano, ma lo fanno senza acrimonia. Come me, sono disperati abbastanza da aver scordato il sarcasmo. Non è molto e non è poco. Se non sei esagitato, chi ti è intorno finisce per vincere ogni ambizione riottosa, e ti diventa famiglia. Uno come me, portalo nella città più grande, anonima e abbagliante, e non perciò smetterà di essere un paesano, un costruttore di saluti ai venditori, un ingegnere di chiacchiere ammiccanti a un passato comune. Soprattutto, un testimone ubriaco di sbornie.

Sono rimasti in pochi. Li conosco e mi conoscono fino al magone, nella notte che piano piano sbianca, come stesse per rimettere. Perciò se le facciano queste ultime due risate, io mi siedo in un angolo e smetto di resistere al sonno.¹⁴⁵

Ho scelto queste prose, fra le molte (anche più belle) di *Fermate*, perché entrambe presentano un riferimento metatestuale, una riflessione ironica sulla scrittura. Nella prima viene inscenato un dialogo fra un uomo e una donna: al lettore non vengono forniti dettagli sul loro rapporto, ma l'unico aspetto chiaro è l'incomprensione reciproca. Nel monologo interiore iniziale, il protagonista maschile si lamenta del fatto che la compagna non si è accorta della natura poetica del suo discorso: «contava, tra l'altro, il tono della voce, e le pause, sì, anche la gestualità». Nella prosa successiva, che costituisce la parte finale di un componimento più lungo, il protagonista è un «ingegnere di chiacchiere ammiccanti al passato comune», un «paesano».

Attraverso l'ironia e l'alternanza fra prima e terza persona Maccari si sofferma su particolari privi di importanza, messi a fuoco con una forma di straniamento e di sospensione della logica ordinaria: lo scopo non è sostituirla con quella interiore, bensì evidenziare le fallacie delle convenzioni verbali e comportamentali del mondo in cui viviamo. Ancora una volta, dunque, la poesia in prosa si rivela la forma letteraria scelta per descrivere l'alienazione e le oscillazioni della psiche in una città moderna.

¹⁴⁴ Paolo MACCARI, *Fermate*, Roma, Elliot, 017, p. 67.

¹⁴⁵ *Ini*, p. 81.

CAPITOLO 6

CONCLUSIONE.

LA POESIA IN PROSA CONTEMPORANEA

6.1. NUOVE AVANGUARDIE

6.1.1. La poesia non assertiva

A partire dal 2015, alla bipartizione fra poesia di ricerca e non si è affiancata (e, in seguito, quasi sovrapposta), nel dibattito critico, quella fra poesia assertiva e non assertiva. La prima a parlarne è Mariangela Guatteri in un intervento su «Nazione Indiana», che precede un incontro milanese fra Bortolotti, Broggi, Giovenale, Zaffarano, Inglese, Lapietra, Morresi, Testa e Guatteri stessa; sulla stessa rivista, nei mesi successivi, intervengono Giovenale e Inglese. Questo dibattito influenza la ricezione della poesia in prosa, dunque è opportuno ripercorrerne i punti principali.

Secondo Guatteri la scrittura non assertiva non è del tutto definibile, a causa di una contraddizione intrinseca: descriverne le caratteristiche vorrebbe dire renderla riconoscibile e imitabile, mentre la scrittura non assertiva è innanzitutto mobile, mai fissa, e fondata su uno spaesamento del lettore, il quale inizialmente non riconosce il testo che ha davanti. Pertanto, secondo Guatteri, parlarne è utile «non tanto a tracciare i contorni delle scritture in questione, quanto a ragionare sul rapporto che tali scritture intrattengono con la realtà».¹ Ciononostante, nella parte finale dell'intervento si arriva a una sorta di definizione in negativo:

Li possiamo anche orientare alle funzioni e ai modi di essere della scrittura, privilegiando quelle che consentono una lettura critica del mondo e domandarci: rispetto al contesto con cui questa scrittura è in dialogo, che cosa il testo non può affermare, dire con convinzione, dichiarare? (Non può essere ed essere trattato). Ad esempio, sempre in forma interrogativa:

1. non può darsi come «grande narrazione» o come narrazione compiuta del reale;
2. non può essere la conferma di un'ordinaria visione delle cose;
3. non può essere *intraducibile*, tanto da passare indenne, immutato, per paura di smentirsi;
4. non può essere stanziale, confermandosi all'interno di un luogo interpretativo, di una categoria, di uno stile, eccetera;
5. non può avere chiavi interpretative desunte da uno schema conoscitivo incongruo rispetto a ciò che è il testo come complesso di relazioni (= il testo non richiede una lettura o decodifica che si appoggia su modelli critici consolidati; necessita molto probabilmente di uno sguardo critico sul reale).²

¹ Mariangela GUATTERI, *Scrittura non assertiva*, «Nazione Indiana», 25 ottobre 2015, <https://www.nazioneindiana.com/2015/10/08/scrittura-non-assertiva/>

² *Ibidem*.

La scrittura non assertiva, dunque, non è necessariamente poesia, ma senz'altro non può essere una «grande narrazione» o una «narrazione compiuta» del reale; non può confermare «un'ordinaria visione delle cose», non può essere «intraducibile» né «stanziale». Infine, può essere compresa solo grazie ad uno sguardo critico sul reale, ma non attraverso modelli critici consolidati. Per quanto molto vaga, questa sommaria descrizione permette alcune osservazioni: ad esempio, il rifiuto della «grande narrazione», ovvero del romanzo, e della «narrazione compiuta del reale» ricorda la polemica contro il romanzo di Boine, Serra, Soffici ecc. a inizio Novecento. Anche in quel caso, inoltre, veniva messa in discussione l'idea che una trama di eventi «riconoscibile» potesse veicolare una conoscenza del mondo e che i «sistemi critici tradizionali» potessero essere impiegati per decodificare e descrivere le nuove forme di scrittura. Ora, tra i diari lirici di Soffici, l'originale poesia in prosa e l'antiromanzo di Boine, da un lato, e gli esperimenti di Guatteri o Giovenale, dall'altro, ci sono innumerevoli differenze. Sarebbe ingenuo considerare sullo stesso piano i testi di cento anni fa e quelli degli ultimi quindici anni; oltretutto, nessuno degli autori di poesia in prosa contemporanea (fatta eccezione per Neri) legge o considera importanti per la propria formazione *Trucioli*, *Canti Orfici*, *Il mio Carso*, ecc. Non è altrettanto inutile, tuttavia, comparare i due fenomeni da un punto di vista storiografico: se la polemica della poesia in prosa di cento anni fa ha generato posizioni teoriche vicine al modernismo, in opposizione all'avanguardia allora rappresentata dal futurismo, in che modo si pone la poesia in prosa contemporanea nel campo letterario?

Ritornando alla definizione di teoria non assertiva, vanno considerati, almeno sommariamente, anche gli interventi di Giovenale e Inglese. Giovenale riprende la definizione data per negazione da Guatteri, e la pone a coronamento di una genealogia critica: ripercorre i più importanti interventi critici sulla poesia in prosa, poi prosa in prosa, quindi scrittura di ricerca, e vi rintraccia definizioni che anticipano o già contengono quella di «non assertività».³ Già in *Cambio di paradigma* (2010), ad esempio, un elemento identificativo delle nuove scritture era il seguente:

Perdita o attenuazione di *assertività* del testo. (Perdita del momento/postura “io autore [ti] sto dicendo che”).

L'autore non afferma (da posizione elevata o meno), non stabilisce i parametri assertivi del materiale che pure produce; non fabbrica quel modello eroicamente ultrasemantico che spetterebbe al critico deuteragonista notomizzare.

Sembra piuttosto – da scrivente sopraffatto quanto stoico – agganciarsi a (e aggirarsi in) un mondo che straparla sovrascrive sovraproduce prima di lui, da cui è aggredito e che a sua volta aggredisce. Sembra in più riportare, riferire, inserire nel testo gli elementi di una sua sfiducia o dubbio di fondo nei confronti del proprio garantire autoriale [soggettivo, da *proiettile* inenzionato, intenzionante] uno spessore veritativo-esemplare al detto.⁴

Dello stesso anno è un suo intervento di sui rapporti fra prosa in prosa, GAMMM e avanguardie, dove si legge che:

La componente di non-assertività della scrittura di ricerca che GAMMM persegue, e che il libro collettivo *Prosa in prosa* ha tra i suoi vari possibili fondamenti, è cruciale per marcare una distanza tra

³ Cfr. Marco GIOVENALE, *Qualche asserzione sparsa (e magari trascorsa)*, «Nazione Indiana», 25 ottobre 2015, <https://www.nazioneindiana.com/2015/10/12/qualche-asserzione-sparsa/>.

⁴ Marco GIOVENALE, *Cambio di paradigma*, «Nazione Indiana», 21 ottobre 2010, <https://www.nazioneindiana.com/2010/10/21/cambio-di-paradigma/>.

tali o analoghe esperienze di scrittura (recenti) e quelle di alcune avanguardie storiche – specie in riferimento al futurismo.⁵

Tre anni dopo, nel 2013, Giovenale ritorna sul concetto di assertività, ma stavolta per recuperare alcuni autori che appartengono a «un “prima” del *cambio di paradigma*»: questa è «l’assertività di chi scrive egregiamente in modo “modernista”, tutt’ora, a cambio di paradigma avvenuto»,⁶ come Giuliano Mesa; l’assertività modernista viene definita «in opposizione a un’assertività kitsch e inconsciamente prona al lavoro iper lirico o pulp o confessionale di certe aree di scrittura epigonali».⁷

Anche Inglese ricostruisce il percorso che ha portato da GAMMM alla scrittura non assertiva, passando per la prosa in prosa; quindi tenta di definire il concetto di assertività attraverso un confronto fra due testi: uno tratto da *Il numero dei vivi* (Roma, Donzelli, 2015) di Massimo Gezzi, l’altro da *Figurina enigmistica* (Roma, ikonaliber, 2013) di Mariangela Guatteri. Il testo di Gezzi (in versi) viene definito «a basso tasso di liricità»; tuttavia rientra nel «paradigma della “testimonianza percettiva”. Ho visto, non so cosa ho visto, ma quello che ho visto te lo voglio dire»,⁸ dunque Inglese vi individua un tasso di assertività variabile, «a seconda di quanto il lettore si persuada delle dimensione emblematica del soggetto descritto, o piuttosto della sua dimensione enigmistica (opacità semantica)».⁹ Quello di Guatteri, invece, viene considerato non assertivo, in quanto «l’eterogeneità di materiali, generi, figurazioni produce senza dubbio un’opacità sia dal punto di vista dell’architettura testuale sia dal punto di vista dei singoli testi contenuti nel libro».¹⁰ In conclusione:

Assertività e non assertività possono essere proficuamente utilizzate come due *polarità* entro le quali sia un testo letterario, sia la dinamica variamente comunicativa che lo inserisce entro una fruizione di tipo letterario, possono muoversi. Questa proposta non intende neutralizzare l’elemento valutativo insito nell’opposizione categoriale assertivo / non assertivo, ma invita a farne un utilizzo in prima istanza *descrittivo*, e quindi in stretta connessione con la molteplicità e la specificità dei testi esistenti. In secondo luogo, tali categorie possono essere pensate in relazione all’esigenza fondamentale di pensare la scrittura (poetica, di ricerca, letteraria) come una delle forme sociali di decondizionamento ideologico o di critica dell’ideologia, muovendo dal suo terreno specifico che riguarda le forme, i vocabolari, le modalità di comunicazione di una figurazione del mondo.¹¹

6.1.2. *Exit e i rapporti con la Neoavanguardia*

Da quanto emerso fino a questo punto è già possibile trarre alcune conclusioni, almeno per quanto riguarda la poesia in prosa.

La prima è che alcuni degli autori di poesia in prosa negli ultimi quindici anni hanno avuto anche il merito di ricreare un dibattito su questa forma, sulle possibilità estetiche della poesia nel campo letterario contemporaneo e sulla validità dei confini fra generi letterari *tout court*. Come abbiamo già accennato (Cfr. *Supra*, 1.5 e 5.4.), la nuova visibilità

⁵ Marco GIOVENALE, *Prosa in prosa e gammm.org in (non)rapporto con le avanguardie storiche*, «slowforward», marzo 2010, https://slowforward.files.wordpress.com/2010/03/mg_nonrapp.pdf.

⁶ Marco GIOVENALE, *Corrispondenza privata_1: assertivo / non assertivo*, «slowforward», 5 luglio 2013, https://slowforward.me/2013/07/05/corrispondenza-privata_-1-assertivo-non-assertivo/

⁷ *Ibidem*.

⁸ Andrea INGLESE, *Brevissimo trattato sull’opportunità o meno di certe categorie teoriche e critiche per comprendere, discutere, fare della poesia (???) contemporanea*, «Nazione Indiana», 22 ottobre 2015, <https://www.nazioneindiana.com/2015/10/22/brevissimo-trattato-sullopportunita-o-meno/>.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

della poesia in prosa, registrata con ritardo dalle case editrici tradizionali, è stata resa possibile, oltre che dalla pratica di questa forma letteraria da parte di poeti già autorevoli e affermati come Magrelli, proprio dalla creazione di una nuova avanguardia.

Sui rapporti di GAMMM con le avanguardie storiche non c'è ancora accordo critico: se Giovenale, come si è visto, rimarca spesso la discontinuità, Inglese ritiene che «appartiene, convenzionalmente, all'area della poesia di ricerca semplicemente chi considera con attenzione e interesse non puramente storiografico o accademico la tradizione delle avanguardie e le pratiche dell'arte contemporanea».¹² Quindi ripercorre la loro origine:

In Italia [...] fino agli anni Novanta esistevano dei poeti che esplicitamente e più o meno criticamente si rifacevano alla tradizione delle avanguardie storiche e anche alla pratica contemporanea dei neovanguardisti loro padri. Questi autori erano legittimati nelle loro scelte di scrittura da un insieme di istituzioni letterarie costituite essenzialmente da riviste (*Baldus* e tutte le altre), da critici che lavoravano in ambito universitario (Luperini, Cataldi e tutti gli altri e le altre), una serie di festival o incontri pubblici in cui presentare i loro testi (Milano Poesia, Roma Poesia, Ricercare, ecc.). [...] Le generazioni di autori che sono venuti dopo e per cui la tradizione delle avanguardie novecentesche continuava ad essere un punto di riferimento importante, con tutte le elaborazioni critiche e le discontinuità del caso, si sono trovati a muoversi, semplicemente, in un *vuoto* dal punto di vista delle istituzioni letterarie. [...] In poesia l'area della cosiddetta ricerca è rimasta per molto tempo assai sfrangiata e priva di padrini[...]. [...] Il panorama era fluido, democratico, caotico, competitivo e si stava tutti entrando nell'epoca spossante dell'*autopromozione permanente*. Anche una sciagurata e universale abitudine come l'autopromozione – che ovviamente non riguarda solo il piccolo mondo della poesia – ha prodotto qualcosa di positivo. Essa ha incitato all'*autonomia*. In Italia, quindi, una nuova area della poesia – chiamiamola approssimativamente – di ricerca si è *precisata* attraverso un faticoso *fare da sé*. (Hai voglia, poi, a parlare di autoreferenzialità. Se avessimo aspettato che le istituzioni (letterarie) fossero venute a noi, oggi saremmo mummie disidratate e autistiche.) Come tanti altri, ce le siamo costruite con le nostre mani, e come meglio riuscivamo: siti, collaborazioni con riviste già esistenti, bollettini telematici, incontri casalinghi e pubblici, collane in case editrici, autoproduzione editoriale, ecc. Abbiamo anche avuto la fortuna d'incrociare sulla nostra strada un certo numero di critici, grosso modo della stessa generazione, che ci hanno aiutato a comprendere meglio che forma letteraria d'esistenza avevamo, o potevamo avere, nel campo della poesia italiana contemporanea. In tutta questa vicenda [...] il gruppo di animatori, passati e presenti, del sito GAMMM ha avuto un ruolo molto importante, in ogni caso catalizzatore. Questo sarebbe vero anche se i migliori poeti di "ricerca" oggi in Italia non corrispondessero a nessuno degli autori che sono (o sono stati) in GAMMM.¹³

L'accumulazione di capitale simbolico da parte di una aspirante avanguardia è un processo graduale e, in un certo senso, impalpabile. In realtà ne fanno parte alcuni fenomeni costanti, che si riscontrano anche nel caso del gruppo di *Prosa in prosa*, e sono particolarmente evidenti in questo intervento di Inglese (il quale, insieme a Giovenale, può essere considerato il maggiore teorico del gruppo): la ricerca di precedenti illustri e l'autoinserimento in una genealogia letteraria (i numi tutelari sono Mesa e Cepollaro, talvolta Neri, in Italia; la *prose en prose* da Gleize in poi in Francia); il mantenimento di una condizione iniziale sotterranea, attraverso la pubblicazione in case editrici di piccole dimensioni (La Camera Verde, Tiellecti-Benway Series, Zona) e la rivendicazione della propria assenza sia dal mercato *mainstream*, sia da quello che nel senso comune viene giudicato di livello alto («Se avessimo aspettato che le istituzioni (letterarie) fossero venute a noi, oggi saremmo mummie disidratate e autistiche. Come tanti altri, ce le siamo costruite con le nostre mani, e come meglio riuscivamo»). Ora, ogni nuova avanguardia ambisce ad assumere una posizione di egemonia, e al tempo stesso anche a difendere la propria autonomia. Nel caso del gruppo di *Prosa in prosa*- GAMMM, ciò è avvenuto in due modi:

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

attraverso eventi organizzati dal vivo, nei quali sono stati coinvolti alcuni critici letterari esterni al gruppo dei poeti; sfruttando possibilità di azioni militanti online.

Fra gli incontri tradizionali, vanno ricordati soprattutto quelli legati al movimento «Ex.it-materiali fuori contesto». Ex.it è, innanzitutto, il nome di un blog su Wordpress: qui viene data la definizione di «oggetti non identificabili. Scritture e altri linguaggi»¹⁴ e vengono raccolti interventi su scrittura e fotografia. In concreto, si tratta di una serie di incontri organizzati dal gruppo di GAMMM ad Albinea, a partire dal 2013, con il sottotitolo «Rassegna di scritture di ricerca». Dopo il primo di questi incontri è stato creato un fondo «Ex.it» presso la biblioteca «Pablo Neruda» di Albinea: il primo volume di questo fondo consiste in un libro che ospita i materiali presentati ad aprile 2013. Si tratta di una selezione di testi e immagini nei quali è difficile distinguere la prosa dal verso, e talvolta persino separare un testo dall'altro. Ne emerge il tentativo di proporre la poesia in prosa non solo come forma letteraria più adatta ad esprimere la contemporaneità, ma anche come tentativo di superamento dei confini fra generi estetici, in particolar modo fra arte verbale e arti figurative.¹⁵

Il volume relativo all'incontro ad Albinea del 2014, invece, può essere considerata la documentazione cartacea più organica delle posizioni del gruppo di GAMMM e dei critici che lo sostengono. Vi si trovano vari riferimenti alla non assertività: ad esempio quello di Antonio Loreto, già tra i prefatori di *Prosa in prosa*:

Io mi sentirei di indicare come non frequentata da certi testi [il riferimento è alla scrittura non assertiva] addirittura la dimensione dell'enunciazione, intesa – cito Greimas – quale “istanza di mediazione che produce il discorso”: istanza che presuppone un io, e che al limite lo instaura. [...] *Lo je* manca in frantumi lo specchio, lascia esposta prescindendo da qualsiasi identificazione la matrice linguistica, simbolica della immagine riflessa, lascia intravedere quella realtà strutturata linguisticamente che precede il *moi* e che rifiuta una decifrazione ermeneutica ma incorpora i sensi da cui siamo attraversati.¹⁶

Uno degli interventi più interessanti, da un punto di vista storiografico, è quello di Giancarlo Alfano. Alfano considera Ex.it (e, quindi, le scritture in prosa di GAMMM) un'esperienza storicizzabile, che può essere comparata all'antologia dei *Novissimi* di Giuliani (1961). Nel magma delle nuove scritture individua «un principio generale condiviso [...] una comune “teorica”, se non proprio a una “poetica”», che sono confermati dalla «preziosa si direbbe quasi “sceneggiatura” grafica». Quindi aggiunge che:

[...]un simile orizzonte rimanda direttamente all'origine dell'arte moderna, quando gli artisti hanno voluto dichiarare la loro indipendenza dal regime economico del capitale, prendendo la strada di un primato dell'estetica rispetto al mondo del lavoro che era in verità soltanto il sintomo della marginalizzazione sociale degli stessi artisti. La dichiarazione con cui si apre il libro appare allora

¹⁴ Cfr. <https://exitmateriali.wordpress.com/>. In precedenza, il gruppo di Ex.it si serviva di un'altra piattaforma online: <http://eexxiitt.blogspot.it/p/exit.html>.

¹⁵ Cfr. soprattutto Pietro D'AGOSTINO in *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*, progetto grafico e impaginazione di Mariangela GUATTERI e Michele ZAFFARANO, Parma, Tiellecti, 2013, pp.5-12; Elisa Davoglio in *Ivi*, pp. 13-18; Andrea Inglese in *Ivi*, pp. 24-52; Riccardo CAVALLO in *Ivi*, pp. 53-60; Bob PERELMAN in *Ivi*, pp. 91-98; Miron TEE in *Ivi*, pp. 121-126; Jean-Marie GLEIZE in *Ivi*, pp. 165-172; Rosa MENKMAN in *Ivi*, pp. 173-180.

¹⁶ Antonio LORETO in Antonio Loreto, Massimiliano MANGANELLI, *Conversazione fuori contesto*, in *Ex.it 2014. Materiali fuori contesto*, progetto grafico e impaginazione di Mariangela GUATTERI e Michele ZAFFARANO, Parma, Tiellecti, 2016, pp. 9-16: p. 13.

un'operazione di risarcimento immaginario (“siamo degli artisti, noialtri”) prodotto dal risentimento (“non capite niente, voialtri”) [...].¹⁷

Come Inglese, anche Alfano sottolinea la rivendicazione di autonomia e il suo rovescio, ossia l'attestazione della marginalità: entrambi sono gesti tipici delle avanguardie. Su posizioni simili, all'interno dello stesso volume, si trova anche Gian Luigi Picconi:

[...] gli autori di Ex.it sembrerebbero aspirare a porsi nel medesimo luogo in cui, all'epoca, aspirarono a collocarsi Neoavanguardia e neosperimentalismo: il luogo, cioè, antagonistico della trasformazione delle forme di realizzazione e di fruizione della letteratura.

[...] è insomma la sostituzione di un'idea di paternità e filiazione, e riproduzione, verticale, a un'idea orizzontale di fratellanza comunitaria, la via additata da Ex.it. Non è un caso che Ex.it si sia sviluppato in un momento in cui, alla cultura del gruppo, si sta sostituendo la cultura delle reti.¹⁸

Giovannetti, che aveva accennato al legame con la Neoavanguardia già all'interno di *Prosa in prosa* (Cfr. *Supra*, 1.4), in questo caso è meno esplicito, ma il suo intervento conferma l'ipotesi più generale sulla poesia in prosa: quelli proposti da Ex.it sono «materiali sì, ma a dominante verbale. Anche le mere forme discorrono il senso, lo fanno fluire attraverso la sua *mise en page*. Lo spazio si verbalizza, non il contrario. E anzi, spesso, scalpita una pulsione metaverbale, una testualità che riflette su se stessa». ¹⁹ Giovannetti fa riferimento anche alla collana «Materiali» di Feltrinelli, che negli anni Sessanta e Settanta pubblicava «indifferentemente testi letterari in versi e in prosa, antologie, contributi critici: a segnalare un continuum trans-generico che oggi può apparirci impensabile». ²⁰ Infine, richiama il saggio sui generi letterari di Hamburger: Hamburger vede in *Le feu* di Ponge una regressione della poesia «al rango di *stuff*, coacervo di significanti non ben formati, e quindi una fuoriuscita dal campo poetico o lirico strettamente inteso». ²¹ Le scritture di Ex.it e l'intera teoria del lavoro con i «materiali» del gruppo GAMMM viene interpretata nello stesso solco tracciato da Hamburger. In conclusione: «lavorare con *materiali* significa una sempre più esatta concettualizzazione dei modi di pensare le derive del significato e del significante implicate nel far poesia (far testualità) di ricerca. La non forma è diventata tradizione». ²²

Dopo questo *excursus*, si comprende meglio come il gruppo di scrittori afferenti a GAMMM, poi in parte confluiti in *Prosa in prosa*, rappresentata e giustificata da un punto di vista critico soprattutto grazie alla rivista «il verri» (storicamente vicina alle posizioni della Neoavanguardia) e agli incontri di Ex.it, sia riuscito a imporre un modello avanguardista di poesia in prosa. Rispetto a quanto è accaduto nel secolo precedente, gli autori di poesia in prosa degli ultimi dieci anni si sono comportati in modo più militante: hanno contribuito a evidenziare i punti di saturazione e di usura del tipo di poesia considerata egemone fino a quel momento, e hanno indicato – con interventi critici sulle riviste online, attraverso le traduzioni e le pubblicazioni, ma anche organizzando eventi letterari e, infine, servendosi dei social network – una possibile alternativa, quella della prosa in prosa. La pervasività del modello è stata rafforzata da un uso molto accorto e tempestivo della rete. Agli autori di *Prosa in prosa* va il merito di avere intercettato le caratteristiche del nuovo pubblico online:

¹⁷ Giancarlo ALFANO, *Materiali per una discussione sull'esito dell'ex.it*, in *Ivi*, pp. 17-26: p. 20.

¹⁸ Gian Luca PICCONI, *Una fratellanza senza Edipo*, in *Ivi*, pp. 75-86: p. 81.

¹⁹ Paolo GIOVANNETTI, *Albinea Reading*, in *Ivi*, pp. 39-50: p. 40.

²⁰ *Ivi*, p. 41.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

autoreferenzialità, scomparsa della divisione fra autore e pubblico, fluidità.²³ In questo modo hanno influenzato non solo l'idea che abbiamo dei loro testi, ma anche quella della poesia in prosa, della poesia e dei rapporti fra i generi tradizionali nel campo letterario.

6.2. SENZA GENERE. SCRITTURE IN PROSA A CONFRONTO.

6.2.1 *La terra della prosa*

Nel 1920, come già ricordato (Cfr. *Supra*, 1.3 e 2.1), Papini e Pancrazi pubblicano un'antologia intitolata *Poeti d'oggi*, che comprende poesie sia in versi sia in prosa. Nasce così l'antologia d'autore italiana, che definisce precocemente la cartografia della poesia del Novecento, spesso generando dibattiti letterari molto accesi.²⁴ Nel periodo compreso fra gli anni Venti e Trenta compaiono numerose antologie, sia di poesia, sia di prosa narrativa, sia di poesia e prosa insieme: una delle più discusse è *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte* di Falqui (Cfr. *Supra*, 1.3).

Nel 2014 Andrea Cortellessa allestisce un'antologia intitolata *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, all'interno della quale si trovano anche testi di autori che sono conosciuti principalmente in quanto poeti (Mariano Bàino, Valerio Magrelli) o che si autodefiniscono poeti (Franco Arminio), o che si considerano soprattutto prosatori, ma hanno pubblicato in collane di poesia gli stessi testi che vengono antologizzati in questa antologia di prosa (è il caso di Bortolotti). Nella *Premessa a Terra della prosa* si legge che il titolo della raccolta è legato proprio all'opera di Magrelli.²⁵ Questa affermazione diventa più chiara nell'*Introduzione*, dove Cortellessa scrive che:

Anche *Nel condominio di carne* di Valerio Magrelli, sebbene al momento della pubblicazione fosse stato presentato come «l'esordio narrativo di uno dei nostri maggiori poeti», a ben vedere mostra un tasso assai ridotto di narratività. Eppure si trovano proprio in questo testo i «semi» di quella *Geologia d'un padre* che, assai più di recente, ha segnato il definitivo passaggio della linea d'ombra della narratività da parte dell'autore (una voce narrante che mostra sì, in questo caso, una pronunciata escursione psichica nell'ambito del testo: accudendo come fa, lungo tutta la sua estensione, più che la persona fisica del padre quella mentale del suo spettro). Del resto la prosa, sin dalla sua terza raccolta poetica *Esercizi di tiptologia*, ha rappresentato per Magrelli la più concreta «messa a terra» del suo invidiabile armamentario retorico e stilistico: proprio la prosa che in quel libro s'intitola *Terranera* rappresenta la vera reinvenzione, in chiave «biografica», di un personaggio-io che agli esordi «aerei» e cristallini di *Ora serrata retinae* poteva apparire, se non del tutto disincarnato, certo de-individualizzato.²⁶

La prosa di Magrelli, dunque, è più autobiografica della poesia. D'altronde la prosa italiana, si legge più avanti nell'*Introduzione*, ha assunto in Italia una condizione «fluida e polimorfa», e si è espressa al suo meglio spesso attraverso forme brevi, soprattutto grazie a un sostrato poetico; e in particolare grazie all'esempio e al vero e proprio modello di stile che hanno rappresentato fino agli anni Quaranta del Novecento le *Operette morali* di

²³ Cfr. Bortolotti, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, cit.

²⁴ Una delle più celebri, ad esempio, è quella intorno all'antologia di Anceschi intitolata *Lirici nuovi* (Milano, Hoepli, 1943), che, ancora prima di metà secolo, considerava Montale, Quasimodo, Ungaretti e Sereni (in misura minore, Saba) il risultato più moderno della poesia del secolo. La precocità delle proposte antologiche rispetto alla durata del secolo viene notata da Scaffai in Niccolò SCAFFAI, *Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903-2005)*, «Paragrafo. Rivista di letteratura e immaginari», I, 2006, pp.75-99: p. 90.

²⁵ Cfr. Andrea CORTELLESA, *Premessa all'edizione presente*, in *Id.*, *Terra della prosa. Narratori degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di *Id.*, pp. 9-11: p. 11.

²⁶ Andrea CORTELLESA, *Introduzione*, in *Id.*, *Terra della prosa*, cit., pp. 13-65: p. 33.

Leopardi.²⁷ Ora, questa potrebbe essere considerata solo una suggestione idiosincratca, se non fosse che Cortellessa ha ben presente non solo la prosa italiana contemporanea, ma anche la tradizione poetica italiana di inizio Novecento, nonché l'esperienza della *Ronda* e l'importanza del modello leopardiano negli anni Trenta.²⁸

Nelle pagine successive il campo narrativo italiano viene definito – a partire dal concetto di campo testuale di Lotman – come uno spazio dinamico, all'interno del quale l'opposizione fra poesia e narrativa, già definita nella *Premessa* «oltre che antistorica letterariamente dannosa»,²⁹ è contraddetta sia dall'opera sia dalle dichiarazioni di poetica degli autori. La prosa è uno spazio «sfinito, una terracarne. I cui confini sono cioè sfilacciati, instabili, *фuzzy*»,³⁰ tanto da non potere essere esauriti nella categoria di *fiction*, e tanto da aprirsi, talvolta, al rapporto con la fotografia e con le immagini (è il caso, fra gli autori antologizzati nella *Terra della prosa*, di Falco e di Pincio). Un'altra definizione importante, a proposito di confini, è presa in prestito da Filippo La Porta: i testi brevi in prosa contemporanei «elevano il blog e abbassano il saggio fino a farli incontrare in una zona di confine che crea un nuovo genere letterario».³¹

È chiaro, a questo punto, dove vireranno le conclusioni di questo lavoro: indipendentemente da se Cortellessa abbia ragione o meno nei casi dei singoli autori (ovvero, su se sia più legittimo collocare Bortolotti in una antologia di narrativa o di poesia, o su quale siano i migliori scrittori degli anni Zero) o per la definizione che dà di narrativa, *La terra della prosa* è un libro significativo per due motivi. Il primo è che attesta un cambiamento nella percezione dei generi letterari che non è solo Cortellessa a rilevare. Sia nei saggi critici sia negli articoli e nelle recensioni italiane si parla da anni di ibridazione, ma generalmente solo in riferimento alle scritture narrative – dal punto di vista del romanzo, dunque, e non della poesia. Il secondo è che, oggi, la separazione fra narrativa e poesia ha principalmente una funzione di comodo per l'editoria, ovvero un valore commerciale. Molte opere degli ultimi due decenni hanno sfruttato le logiche di più discorsi letterari: narrativa e lirismo, saggismo e autobiografia, narrativa e fotografia, autobiografia e immagine, saggismo e commento da blog, narrazione e scrittura online. La categoria di poesia in prosa ci sembra la più adatta a contenere, e a dare una definizione e una tradizione, ad alcune di queste scritture.

6.2.2. L'editoria italiana e la scrittura in prosa non narrativa

Come abbiamo visto riepilogando le posizioni critiche sulle nuove avanguardie poetiche (Cfr. *Supra*, 6.1.2), Giovannetti considera la collana «Materiali» Feltrinelli un precedente di ibridazione fra generi letterari, importante per comprendere i nuovi «materiali verbali» proposti dal gruppo GAMMM. Nel primo capitolo abbiamo ricordato anche un'altra collana che ha avuto un ruolo simile: «La ricerca letteraria» di Einaudi, tra il 1965 e il 1984, ha pubblicato testi sperimentali in prosa, sia italiani (Vassalli), sia stranieri (Beckett, Sarraute, Cortázar), al confine fra più generi letterari. Negli stessi anni Parise fa uscire per Einaudi i primi *Sillabari*, che considera un'opera di poesia.³²

²⁷ *Ivi*, pp. 42-43.

²⁸ Cfr., al riguardo, i saggi contenuti in *La fisica del senso*, ma anche «*Quel libro senza uguali*». *Le Operette morali e il Novecento italiano*, cit.; nonché *Il «momento» autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei vociani*, cit.

²⁹ Cortellessa, *Premessa*, cit., p. 9.

³⁰ Cortellessa, *Introduzione*, p. 44.

³¹ La definizione di La Porta è riferita a *Questa e altre preistorie* di Francesco Pecoraro, ma Cortellessa la considera valida per tutte le scritture in prosa della sua antologia: cfr. *Ivi*, p. 45.

³² Cfr. Goffredo PARISE, *Avvertenza*, in *Id.*, *Sillabari*, Milano, Adelphi, 2004.

Questi precedenti mostrano che l'editoria italiana ha dato spazio alla prosa non narrativa, mostrando molta apertura anche verso quella straniera, anche in sedi di prestigio. È nel corso degli anni Novanta, probabilmente, che le case editrici diventano più selettive, e le collane diventano esclusivi raccoglitori di "poesia" o di "fiction". A partire dagli anni Zero l'editoria diversifica la propria produzione, e compaiono nuovi testi dallo statuto incerto, spesso sospeso fra prosa e poesia. Per fare solo qualche esempio, la casa editrice Nottetempo crea la collana «Gran sassi», i cui libri «narrativi o saggistici, poetici o scientifici, si avventurano in campi nuovi con agilità e coraggio»: ³³ fra questi troviamo alcuni brevi saggi, come *Il realismo è l'impossibile* di Siti e *Leggere è un rischio* di Berardinelli, ma anche *Cartoline dai morti* di Franco Arminio. *Cartoline dai morti* è un libro di brevi prose, spesso paragonate all'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, ³⁴ che molti hanno considerato poetiche. ³⁵ Il libro di Arminio ha vinto il premio «Stephen Dedalus» nel 2011. Proprio il premio Dedalus, legato al festival letterario Pordenonelegge, nella sua breve durata (2005-2013) ha contribuito ad avviare una nuova discussione sulla prosa letteraria non narrativa, poiché prevedeva tre sezioni: poesia; saggi; narrativa e altre scritture. In questa terza sezione hanno trovato spazio sia il libro di Arminio, vincitore nel 2011, sia *Geologia di un padre* di Magrelli, vincitore dell'ultima edizione.

Parlando di scrittura in prosa non narrativa negli anni Zero, vengono in mente altre case editrici e collane: Quodlibet Humboldt, L'Orma, «Fuori formato» di Le Lettere, nella quale esce anche *Prosa in prosa*; «Contromano» di Laterza. Humboldt è un progetto editoriale coordinato da Giovanna Silvia: pubblica soprattutto narrativa di viaggio, ma «raccolle esperienze multidisciplinari, unisce saperi e tecniche per raccontare viaggi e paesi con sguardo attento e non convenzionale» ³⁶. Molto spesso i libri pubblicati per Humboldt sono firmati da due autori: il primo è l'autore di un *reportage* di viaggio, il secondo è colui che lo ha documentato attraverso fotografie, che sono parte integrante del libro (ad esempio, i recenti *Absolutely nothing* di Giorgio Vasta e Ramak Fazel; *Tutta la solitudine che meritate* di Claudio Giunta e Giovanna Silva). Un progetto simile è quello di L'Orma, casa editrice diventata famosa negli ultimi anni per la pubblicazione di libri stranieri ancora inediti (ad esempio, Annie Ernaux), che però ha pubblicato anche *Condominio oltremare* di Sabina Ragucci (fotografa) e Giorgio Falco (scrittore).

«Fuori formato» è stata diretta da Andrea Cortellessa; nella pagina della casa editrice si legge questa presentazione:

Fuoriformato [...] crede però che uno spazio permanga per la *scrittura*: non formattata, non sagomata secondo stampi precostituiti. *Fuoriformato* si apre a testi irriducibili a convenzioni di genere, impaginazione, stile.

Per una narrativa che sia sempre un'*avventura* (e non banalmente *d'avventura*), una poesia che sia sempre un'*esplorazione* (dei propri limiti), una saggistica che torni se stessa (cioè *assaggio, tentativo, ricerca*). Una

³³ Cfr. il sito di Nottetempo, dove si trova anche il catalogo della collana: <http://www.edizioninottetempo.it/it/catalogo/gransassi>.

³⁴ Gilda POLICASTRO, *Franco Arminio, lampi dai morti per non morire*, «Alias», «Il Manifesto», 22 gennaio 2011.

³⁵ Cfr. ad esempio Luigia SORRENTINO, *Franco Arminio, Cartoline dai morti*, «Poesia, il blog di Luigia Sorrentino. Il primo blog di poesia della Rai», 16 maggio 2011, <http://poesia.blog.rainews.it/2011/05/franco-arminio-cartoline-dai-morti/>: «La scrittura di Arminio si 'stringe sulla pagina', è un'altra scrittura – né poesia, né prosa – è una lingua che solo alcuni poeti riescono a raggiungere»; o anche Arminio stesso in Camilla PANICHI, *In un certo senso il mondo muore quando si smette di morire. Un dialogo con Franco Arminio*, «404: file not found», 28 agosto 2012, <https://quattrocetoquattro.com/2012/08/28/unindagine-sul-presente-17/>: «Più che delle cartoline mi pare di aver scritto delle lapidi. La mia scrittura è essenzialmente aforistica e poetica, la brevità è la mia cifra. In questo caso dando la parola ai morti la brevità è unita alla reticenza, all'essenzialità».

³⁶ Dal sito della casa editrice: <https://www.quodlibet.it/catalogo/collana/54>.

narrativa che non cerchi sempre e solo il feticcio del romanzo ma sappia valorizzare la migliore tradizione italiana di scritture *brevi e non specializzate* (Calvino su Manganelli, 1965). Una poesia che non evada da se stessa soltanto *verso la prosa* ma che magari estremizzi le proprie componenti liriche, sino ad annichilirle. Una saggistica che non sia una macchina per la riproduzione di idee ricevute, ma ambisca a concepirne di nuove. E poi testi per il teatro, per le arti, per la performance in tutte le sue forme.

Strutture mobili, processuali e relazionali, che “vogliono” divenire altre strutture (Pasolini, 1966). Sempre fondate sulla nostra lingua ma che tendano verso i suoi *margini*: le altre lingue e gli altri media. In *fuoriformato* non mancherà mai spazio per impaginazioni difformi dalla tradizione, per immagini *davvero* reagenti con la scrittura, per cd, dvd o altri “oggetti” allegati: «in generale, direi che rendere difficile il lavoro del tipografo è sempre una buona cosa» (Manganelli, 1985).³⁷

«Contromano», invece, pubblica soprattutto reportage e racconti di viaggio, quasi sempre intrecciati all'autobiografia (è il caso di *Spaesamento* di Giorgio Vasta, *Isolatria* di Antonella Anedda, *Se fossi fuoco, arderei Firenze* di Vanni Santoni). Nel 2015 Laterza crea una nuova collana, «Solaris». Sul sito della casa editrice si legge questa descrizione:

La serie SOLARIS cerca di fornire nuove letture e nuove immagini del mondo in cui oggi, dopo il Novecento, ci troviamo a vivere. A scrivere sono autori provenienti dall'ambito letterario, appartenenti per lo più alla generazione cresciuta fuori dalle certezze novecentesche. Senza ricettari, senza indici puntati, senza chiamate alle armi, una saggistica che desidera prima di tutto cogliere un sentimento della realtà attraverso la qualità letteraria. Nessun atteggiamento senatoriale, dunque, nessun millenarismo vittimistico o titanico, semmai la disponibilità a ragionare intorno a esperienze e a stati d'animo incerti e sfuggenti.³⁸

I primi titoli di «Solaris» sono: *I destini generali* di Guido Mazzoni, un libro fra il *personal essay* e il saggio filosofico; *Stato di minorità* di Daniele Giglioli, dove la saggistica filosofica è intrecciata alla critica letteraria; *Muro di casse* di Vanni Santoni, un reportage con una struttura narrativa; infine *Sottofondo italiano* di Giorgio Falco. A partire da quest'ultimo libro, nelle prossime pagine confronteremo alcuni testi in prosa pubblicati per diverse case editrici (sia di narrativa sia di poesia) negli ultimi dieci anni.

6.2.3. La realtà attraverso uno schermo

La biografia si stemperava con le notizie del mondo, le piazze si svuotavano di manifestanti ma si riempivano sempre più di marchi seducenti a cui aggrapparsi, e per quanto potevamo essere tristi e svuotati dopo, la merce del tempo presente – il presente del desiderio – non ci ingannava, il desiderio non era casualità ma, benché fosse indotto da una concatenazione di cause, si manifestava come forza individuale autonoma, come merito: «non sono stata fortunata, me lo meritavo», diceva la bambina Margaret Thatcher nel 1934. Sonnolenti davanti a locuzioni come «l'ideologo nero» e «reati ormai prescritti», andavamo a scuola nei licei, negli istituti tecnici, schiacciati dal nostro piccolo tornaconto personale spendibile nell'immediato. Guardavamo distrattamente immagini di giovani invecchiati nelle prigioni di Stato, gli «irriducibili terroristi rossi in gabbia», i carabinieri sullo sfondo, uomini e donne che fumavano durante i processi, si aggrappavano alle sbarre tenendo la sigaretta tra le labbra, allungavano un braccio verso l'avvocato difensore, salutavano sempre qualcuno al di là delle transenne fuori dall'inquadratura, mentre i dissociati e i pentiti erano sottoposti a protezione in località segrete: nuove identità da spendere nel mercato di ogni giorno.

³⁷Cfr. il sito di Le Lettere:

http://www.lelettere.it/site/e_SuppliersList.asp?whichpage=2&SortField=&SortDir=&IdSupplier=60. Nella stessa pagina è possibile leggere l'elenco dei libri e degli autori pubblicati fino a oggi nella collana «Fuori formato».

³⁸ Cfr. il sito di Laterza:

http://www.laterza.it/index.php?option=com_content&view=article&id=1619&Itemid=180.

[...]

Le condizioni lavorative erano pesanti anche a causa dell'arrivismo di colleghi pronti a fare qualsiasi cosa pur di diventare capireparto, che nella lingua di fine millennio si chiamavano teamleader o supervisor. I corpi dei teamleader erano la manodopera dell'ideologia liberista, della falsa libertà di scegliere, delle infinite possibilità di miglioramento, regolamentate dal mercato stesso. Per la prima volta parole come multinazionale, privatizzazione, liberalizzazione, deregolamentazione avevano un significato fisico: il teamleader appostato a una consolle simile a quella dei disc jockey.

Le autonomie gestionali, le indipendenze decisionali, le modalità operative flessibili, sintetizzate nei corpi spenti dei teamleader – sorretti artificialmente da infiniti caffè liofilizzati –, erano il nostro più diretto avversario, la manifestazione del reticolo aziendale, che sostituiva l'antico organigramma a piramide.³⁹

Nelle prime pagine di *Sottofondo italiano* vengono introdotti un bambino e il suo contesto familiare. Inizialmente sembra che il libro di Falco sia scritto dalla prospettiva del bambino e che questi coincida con l'autore, il quale ricorda la sua percezione del mondo durante l'infanzia trascorsa nella provincia di Milano, per poi parlare del presente. In realtà ben presto appare chiaro che il punto di vista non è né solo quello autobiografico né quello di un personaggio fittizio: fin dalle prime pagine compare la prima persona plurale («Giocavamo nell'hinterland milanese»),⁴⁰ che prevale in gran parte del testo, come è evidente nei paragrafi citati. *Sottofondo italiano* ripercorre alcuni eventi e fenomeni cruciali della storia italiana recente: le bombe fasciste, il cambiamento della geografia e dell'architettura del Nord Italia con l'industrializzazione e poi la delocalizzazione; il benessere economico diffuso e le sue conseguenze sui rapporti sociali; le lotte sindacali, l'influenza della televisione sul linguaggio e sul sentire comune. Questo libro è, coerentemente con gli intenti della collana «Solaris», al tempo stesso una narrazione e un saggio sulla società italiana contemporanea.

Tenendo a mente quanto appena rilevato a proposito della prosa di Falco, proviamo a confrontarla con quella di un altro libro, pubblicato in una collana di poesia in prosa d'avanguardia:

292. In quelle sere, durante i primi fronteggiamenti con le forze dell'ordine, mentre stava in riga con gli altri, in silenzio, alla luce dei lampioni, di fronte agli agenti in tenuta antisommossa fermi dietro gli scudi di plexiglas, e dalle camionette la polizia politica filmava l'assembramento non autorizzato e la piazza deserta, le vie svuotate, le finestre buie dei condomini, bgmole percepiva un'inerte, anodina intimità con il vero, con la violenza. Nel volume d'aria dello slargo suburbano, tra le ombre dei palazzi, l'asfalto, le luci elettriche, sentiva uno svuotamento immediato, un senso di mancanza, come se in quel silenzio il mondo si dimostrasse quasi una scenografia, un gioco di pannelli, di superfici, come se il senso del mondo fosse quello di un'assenza recentissima, definitiva, inesauribile, quello di un lutto, di un'amnesia.

292. Arrivavamo a sera comunque sconfitti e accettavamo l'ulteriore episodio della nostra dissoluzione. Chiuse le connessioni, staccate le interfacce ai mainframe del distretto, nella sorda univocità del mondo reale raggiungevamo la cucina, il balcone. In silenzio, oltre i confini dell'indifferenza che ci accoglieva, che ci abitava, formulavamo comunque un vago cenno di gratitudine, un moto di sollievo, mentre immaginavamo il nostro disfarci, il decadimento degli isotopi, le vicende universali dell'entropia e della dissipazione.⁴¹

Questi due paragrafi sono tratti dall'ultimo libro di Gherardo Bortolotti, *Quando arrivarono gli alieni*. Mentre Falco inizia il suo racconto negli anni Settanta, Bortolotti

³⁹ Giorgio FALCO, *Sottofondo italiano*, Roma, Laterza, 2015, p. 36 e p. 42.

⁴⁰ *Ivi*, p. 5.

⁴¹ Gherardo BORTOLOTTI, *Quando arrivarono gli alieni. Parti 234-361*, progetto grafica e impaginazione di Michele ZAFFARANO, Parma, Tiellecti, 2016, p. 32.

immagina un futuro nel quale la Terra sia stata colonizzata da un gruppo di alieni; eppure i libri presentano alcune somiglianze, che possiamo evidenziare a partire da dettagli stilistici. In entrambi i casi il tempo più impiegato è l'imperfetto,⁴² che perde il suo valore precipuo, cioè di indicare una durata, per assumere quello "di secondo grado" del quale abbiamo già parlato a proposito della poesia in prosa di Neri (Cfr. *Supra*, 4.2.2); il soggetto dei verbi è quasi sempre la prima persona plurale.⁴³ Sia Bortolotti sia Falco sono nati negli anni Settanta («Siamo cresciuti, soprattutto coloro che sono nati da metà degli anni Settanta in poi, terrorizzati dall'eventualità del conflitto sociale»⁴⁴) e descrivono una condizione generazionale; sia in *Sottofondo italiano* sia in *Quando arrivarono gli alieni* (ma senz'altro anche in *Tecniche di basso livello*) i personaggi rimangono sbiaditi, non hanno una evoluzione interna, non ci appassionano per le loro vicende personali (come accade nei romanzi) e vivono alienati dagli altri. Il linguaggio delle emozioni è congelato: il pathos è del tutto estraneo a questi due libri, anche quando raccontano episodi di guerriglia (Bortolotti) o stragi causate da bombe fasciste (Falco). Il tono prevalente è quello della rassegnazione, dell'accettazione passiva di eventi che trascendono i protagonisti.

Entrambi i testi, per contro, presentano escursioni lessicali marcate per riprodurre il linguaggio televisivo, quello dell'informatica («mainframe» nel brano di Bortolotti), delle telecomunicazioni, del marketing e della finanza (il «teamleader» di Falco). Se quella di Bortolotti è più esplicitamente una distopia, anche la società italiana descritta da Falco è sul punto di diventarla: *Sottofondo italiano* descrive un mondo che ha passivamente introiettato le logiche inebetenti della pubblicità e del capitalismo, all'interno del quale non c'è alcuna speranza di azione. Sia Falco sia Bortolotti, tornando al nostro discorso generale, rappresentano la società contemporanea attraverso una prosa che imita i registri di altri mezzi di comunicazione non letteraria (la pubblicità, la televisione, i social network); è più descrittiva che autenticamente narrativa, autobiografica ma con una vocazione generazionale, e ibridata con il linguaggio della saggistica.

Passiamo ora a un altro testo, che non ha ancora avuto una collocazione definitiva:

Accade qui, fra persone sconosciute, in una casa dove è entrato ignorando le linee invisibili che separano gli spazi abitati dagli altri. Accade ovunque e si propaga nei messaggi, nei telefoni, negli schermi che intravede dentro le finestre e oltre le tende. La vita normale si sposta per lasciare spazio alla scena che, fra animali di peluche e le foto di una vita non sua, crea una forma di ipnosi nella stanza. Può essere un uomo o un bambino, un estraneo o se stesso: ciò che vede lo trascende.

La ripresa dall'elicottero mostra una città più vera di quella dove vive. È fatta di creature mentali più interessanti, più familiari degli esseri opachi con cui ogni giorno condivide le stanze e i treni. Anche quello che accade è inscritto negli strati profondi di una storia impersonale. Nei prossimi giorni ricorderà le scene dei film dove ha già visto quello che sta per vedere. Intanto addomestica l'anomalia di uno spazio alieno, parla con questi sconosciuti, cerca riparo in una prima persona plurale. Oltre i pupazzi e la finestra, con l'irrealtà dei ricordi nei sogni, si allarga il Boulevard Périphérique, il centro di Pisa o un campo coltivato.

Ma quando l'aereo entra nella parete e il suo scheletro esce dall'altra parte galleggiando per un attimo prima che il cherosene si incendi e lo distrugga per la terza, per la quarta volta nel replay che scandisce il pomeriggio dell'Europa occidentale, quando l'esplosione si dilata e occupa il suo inconscio, che cosa sta vedendo? È un evento, ha la forza delle cose nuove, divide il vostro tempo. Troppo grande perché restiate intatti, vi percorre e vi segmenta. È uno spettacolo che le vostre mitologie aspettano da anni

⁴² Questa considerazione è valida, in generale, per tutta l'opera di Bortolotti. In *Quando arrivarono gli alieni* compare anche il passato remoto.

⁴³ Talvolta compaiono anche la prima persona singolare (nel caso di Falco), la seconda singolare (sia nel libro di Falco, sia in *Senza paragone* di Bortolotti) o la terza singolare (solo Bortolotti).

⁴⁴ Falco, *Sottofondo italiano*, cit., p. 9.

con una curiosità molto più antica, molto più tangibile dell'orrore che in astratto dovrete provare per questi sconosciuti che muoiono in mondovisione. Ci vorranno giorni o anni perché li vediate davvero; vi verranno incontro nei dormiveglia dei voli intercontinentali, mentre guardano la plastica dei sedili dirottati o si sporgono dalle finestre fissando gli oggetti prima di lasciarsi cadere.

Poi la prima torre cede, qualcuno grida, ogni cosa diventa incomprensibile. Scambia banalità con gli estranei che ha accanto per assorbire, per normalizzare un giorno simile. Ha odiato la forma di vita che questa nazione ha imposto al mondo nella seconda metà del XX secolo sconfiggendo l'idea che un mondo meno ingiusto fosse possibile e facendo di lui un piccoloborghese. Può scrivere le parole che leggete grazie alla forma di vita che questa nazione ha imposto al mondo nella seconda metà del XX secolo sconfiggendo le dittature nate per costruire un mondo meno ingiusto e facendo di lui un piccoloborghese. Ammira la mente che ha progettato questo giorno teologico, il risentimento di chi è vissuto per preparare l'attimo in cui si sarebbe fatto esplodere da solo, l'idea della propria morte diffusa nei dettagli delle stanze straniere dove avrà passato, alla fine, più di un quarto della propria vita. Ai suoi occhi è solo un barbaro o un alieno. Negli anni futuri, scrutando le persone in coda davanti all'imbarco del suo volo, vedrà che queste torri e questi aerei contengono anche lui.

Si siede sul divano e guarda la propria epoca venirgli incontro nel plasma. Può osservarla, non può prendervi parte. Uscirà, sarà un passante, osserverà i dettagli minimi, gli oggetti nelle strade, gli stratocumuli, sopra le case, tracciare segni senza significato. Ciò che siete non è reale. Ciò che siete vi oltrepassa a ogni istante.⁴⁵

Questa prosa di Guido Mazzoni, intitolata *I destini generali*, è comparsa per la prima volta su una rivista online. Come abbiamo già anticipato, Mazzoni ha precisato che si tratta di un testo del tutto indipendente dal libro che porta lo stesso titolo, pubblicato nella collana «Solaris», la stessa di *Sottofondo italiano*. Se questo è vero dal punto di vista della forma (il libro intitolato *I destini generali* non è un libro di poesia in prosa), non lo è sul piano della *Weltanschauung*: le poesie in prosa di Mazzoni dipendono dalla visione del mondo descritta e argomentata in quel libro. Alla base di questa visione del mondo c'è lo stesso senso di sfiducia nel futuro e di estraneità agli eventi storici che abbiamo appena descritto a proposito dei libri di Falco e di Bortolotti.

Mentre altri autori contemporanei tentano di risvegliare una funzione civile della letteratura attraverso una mimesi cruenta di episodi di guerra (ad esempio, Mesa e Buffoni) o mettendo a fuoco un proprio punto di osservazione (Anedda), Mazzoni rappresenta la storia come qualcosa che può essere percepito soltanto dal di fuori, attraverso uno schermo: gli attentati a New York e a Washington dell'11 settembre 2001, uno degli eventi storici più importanti della storia occidentale, non sono raccontati né descritti, non sono mai in primo piano. Al centro del testo non c'è l'evento che «divide il vostro tempo», ma la sua percezione mediata dallo schermo televisivo, e la riflessione dell'autore sull'evento come «spettacolo». Lo stesso accade in alcune prose di Bortolotti.

216. Non riconoscevamo i segni dei tempi e, a cena, continuavamo a guardare il telegiornale, seguendo le inquadrature sui cadaveri di Baghdad, sulle visite di Putin. Nelle sere infrasettimanali, ci accostavamo alla condizione di persone vere, di gente normale che i week-end disfacevano in acquisti, uscite a cena, brevi viaggi a Ravenna. (*TBL*, p. 9)

278. Diversi livelli della nostra cittadinanza erano stati usurpati dalla finanza internazionale e dai network televisivi. Dato che la realtà era oggetto di produzione industriale, e interi settori dell'economia erano dedicati alla formulazione di seguiti e di significati, preferivamo non credere a quello che vedevamo, lasciandoci il margine di una possibile svolta a destra, nell'allucinazione del giorno d'oggi, della cronaca nera e dei notisti politici. Mancava, al quadro d'insieme, un qualche

⁴⁵ Guido MAZZONI, *I destini generali*, «Le parole e le cose», 6 novembre 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=12716>; poi in *Nell'occhio di chi guarda*, a cura di Clotilde BERTONI, Massimo FUSILLO, Gianluigi SIMONETTI, Roma, Donzelli, 2014, p. 153.

particolare minimo ma decisivo come l'esatto numero di dita per mano, la giusta successione sintattica, il corretto abbinamento dei colori (sole giallo, erba verde, cielo azzurro). (TBL, p. 30)

Un altro autore che tenta di rappresentare riflessioni sugli eventi storici, in modo a volte molto sperimentale, è Carlo Bordini. Un esempio è il lungo testo intitolato *Ma noi mangiamo carne*, che si può considerare una lunga riflessione storica sul contemporaneo. Ne riportiamo alcuni stralci:

Ottobre. In questo periodo, dopo la manifestazione del 15 di Roma, è in corso una polemica tra i sostenitori delle manifestazioni pacifiche, e una minoranza che sostiene e applica la violenza. Io penso che entrambi abbiano ragione, se non altro nel sostenere che i metodi degli altri sono inadeguati. I sostenitori delle manifestazioni pacifiche ritengono che rompere le vetrine delle banche, incendiare cassonetti, bruciare i blindati della polizia, e (ancora peggio) dar fuoco alle auto di semplici cittadini, non serve. E hanno ragione. I sostenitori della violenza ritengono che fare ogni tanto una grande manifestazione sperando che venga un governo migliore, non serve. E hanno ragione anche loro. Il fatto è che i giochi si svolgono altrove. Berlusconi sta per cadere, lo dicono e lo sanno tutti, ma tutti si preparano a un compromesso per formare un governo che sia in sostanza non molto diverso da quello che c'è adesso. E la situazione europea non è molto meglio di quella italiana. Dopo le violenze del 15, settori dell'opposizione e del governo, unanimemente, hanno proposto il ritorno della legge Reale, che fu promulgata negli anni '70. La legge Reale autorizzava l'uso delle armi da parte della polizia anche nei casi di ordine pubblico (leggi: manifestazioni). Autorizzava le perquisizioni anche senza il permesso dell'autorità giudiziaria. E gli arresti anche al di fuori della flagranza. Si calcola che la legge Reale abbia provocato 625 vittime. Le Brigate Rosse hanno ucciso 86 persone. [...]

Novembre. Berlusconi è caduto. Il giorno delle sue dimissioni, sotto il Quirinale, erano presenti l'orchestra e il coro del movimento Resistenza Musicale Permanente (uno dei tanti movimenti antiberlusconiani) che ha cantato l'Alleluia di Händel. Successivamente Monti è stato accolto col consenso quasi generale della popolazione.

[...] Certo, la rottura di tutti gli schemi può portare a situazioni teorizzazioni o contingenze imprevedibili. Ma io personalmente sono pessimista. Sono pessimista perché il fallimento di tutti i movimenti basati sullo storicismo mi ha portato a riconsiderare determinate categorie che possono essere raggruppate sotto il termine obsoleto di «natura umana». E lo studio della storia, tra l'altro, e in particolare il fallimento dell'esperienza sovietica e di tutte le sue diramazioni, mi ha confermato quello che oggi abbiamo sotto gli occhi: che c'è nell'essere umano un difetto di fabbricazione. L'unico nome che riesco a trovare a questo difetto di fabbricazione è un termine greco: Hybris, che in italiano viene comunemente tradotto con il termine «superbia». Da una frettolosa ricerca effettuata su internet ho appreso che Hybris è «la dismisura, la superbia e il superamento del limite. In Omero la parola si riferiva soprattutto alla disobbedienza e alla ribellione contro il principe; nelle epoche successive passò invece a indicare la sfida dell'uomo nei confronti degli dei». ὕβρις è un termine tecnico della tragedia greca e della letteratura greca, che compare nella *Poetica* di Aristotele... Significa letteralmente «tracotanza», «eccesso», «superbia», «orgoglio» o «prevaricazione». Ai nostri occhi moderni potrebbe significare la rottura di un ordine classico proprio della civiltà greca.[...]

Forse, nel panorama delle rivoluzioni che si sono rivelate nuove strutture di potere, le uniche rivoluzioni che sono riuscite sono le rivoluzioni culturali. Per questo, io laico, ateo o sicuramente non credente, penso che solo una nuova religione, una religione senza Dio, che ormai è morto, una rivoluzione culturale laica travestita da religione, potrebbe salvare l'umanità. Ammesso che ciò sia possibile. E ammesso che ne valga la pena. Perché è solo a livello irrazionale che si potrebbe agire. In teoria, coi mezzi tecnici che ci sono, i problemi del mondo potrebbero essere risolti in una settimana. Io ti dono questo, tu mi doni questo. Io rinuncio a questo, tu rinunci a questo. In Abruzzo, quando i guardiacaccia sono costretti a uccidere un orso, perché dà fastidio, penetra nelle case, è pericoloso, gli mettono in bocca un po' d'erba. Gli danno da mangiare. Gli chiedono scusa per averlo ucciso. Io ti uccido per non essere ucciso, perché devo mangiare, ma ti chiedo scusa. Gli esseri umani non chiedono scusa alla natura. Quello che è scomparso è il senso del sacro. Mettere un po' d'erba nella

bocca di un orso è avere compassione, provare dolore per averlo ucciso. Sentire che in fondo la propria sopravvivenza è una colpa. La hybris è esattamente il contrario di tutto questo.⁴⁶

6.2.4. *La poesia in prosa e la rappresentazione dei rapporti umani*

Anche il desiderio sessuale, che solitamente definisce la rappresentazione di un individuo, in molte di queste scritte è descritto in modo del tutto depersonalizzato. Talvolta emerge l'elemento di innaturalità, come in queste prose di Bortolotti:

seguendo la divergenza delle traiettorie paraboliche delle associazioni d'idee, delle parole e delle classi di percezioni, che spruzzano nello spazio sin estetico della mia coscienza, come il getto di una fonte appena sgorgata, mentre vengo, accolto tra le mucose irrigate della mia ragazza, scarico nel serbatoio del profilattico che indosso il fiotto spermatico in cui contiste, figuramente, la metafora della mia potenza e perdo, lungo la curva di un contatto programmaticamente asintotico, la cognizione della coppia che concorro a formare e, come temporaneo piano di presenza, in cui alzare l'insegna della mia vita, assumo la terra brutale del piacere il cui astratto orizzonte, come la pietra molata di un cammeo, è solcato dalle striature di un sentimento di solitudine da cui riporto, come un monolite alieno, un gesto d'amore.⁴⁷

*

20. Attraversato da immagini e coiti di diverso grado di oscenità e perversione, bgmole affrontava le successive primavere, sospirando alle fermate degli autobus. La probabilità di esaurire gli ingenti desideri carnali, appresi dalla filiera della pornografia e dalle campagne pubblicitarie dei gelati e della biancheria intima, rimaneva costante nel suo valore nullo. I corpi di donna che incrociava, per strada, pulsavano di intimità altrui ma sempre più vicine. (TBL, p. 14)

I personaggi delle prose di *Tecniche di basso livello* e di *Senza paragone* sono attraversati una scissione: da un lato vengono descritte forme di desiderio solitario ondivago, percepito con disagio; dall'altro permane un bisogno di emozioni o di interruzione della solitudine. L'intersezione fra le soggettività rappresentate e la voce narrante extradiegetica ne segnala alcuni momenti di improvvisa consapevolezza. Nel complesso, però, bgmole e gli altri protagonisti dei frammenti di Bortolotti rimangono personaggi volutamente senza spessore. In *Senza paragone* la desoggettivizzazione è ancora maggiore: la voce è sempre esterna, non ci sono nomi, tutto il testo è rivolto ad un tu impersonale. Vi si leggono frasi come «testimonianze senza scopo di ciò che è in corso»;⁴⁸ «le conversazioni senza scopo in cui ti trascina un estraneo» (SP, p. 26); «le istantanee senza senso» (SP, p. 29); «ci si sbraccia nel vuoto della propria irrilevanza» (SP, p. 25); «la vicenda arbitraria della tua vita» (SP, p. 31); «il reale come termine di paragone di qualcosa di cui ti hanno detto, di cui pare sia vero» (*Ibidem*); «come prova di una stagione precedente del tuo essere vivo etc...» (SP, p. 34). L'idea stessa che una conversazione sia senza scopo, che la vita sia una vicenda «arbitraria» e che esista qualcosa di reale diverso dal mondo fisico implicano una riflessione sull'esistenza. Questo è un punto centrale dell'opera di Bortolotti: anche in *Tecniche di basso livello* non assistiamo a ciò che accade nelle vite di bgmole, hapax, kinch e eve, ma a ciò che pensano. Si tratta di un punto comune a molti poeti di questi anni, a partire dalle opere di Magrelli negli anni Ottanta. Senza dubbio Pio di *Ritorno a Planaval* è molto diverso dal soggetto di *Senza paragone*; tuttavia c'è una radice comune a queste scritture, così come a quelle di Broggi, Mazzoni, Maccari, Inglese, Bordini.

⁴⁶ Carlo BORDINI, *Ma noi mangiamo carne*, «Dormira jamais», <http://dormirajamais.org/manoi/>.

⁴⁷ Cfr. Bortolotti, *Canopo*, cit., pp. 41-42:

⁴⁸ Gherardo BORTOLOTTI, *Senza paragone*, Massa, Transeuropa, 2013, p. 33. D'ora in poi, per le citazioni da questo libro, si userà l'abbreviazione SP.

Anche Broggi, d'altronde, descrive la sfera sessuale dei propri protagonisti in modo grottesco e parodico:

«[...] Proverai un immediato aumento dell'eccitazione; più stimoli riceverai più ti mostrerai appassionato e attento. Vi trascinerete a turno, coinvolti nella vostra danza. Sentirete scorrere le correnti invisibili del piacere» (*AM*, p. 62)

Come Broggi, Bortolotti scrive prevalentemente in prosa; rifiuta l'uso tradizionale del verso e la rappresentazione di un soggetto che, coincidendo con l'autore, parli del suo mondo interiore. Tuttavia ci sono due differenze significative. Innanzitutto a Bortolotti sono estranei l'intento di decostruire il linguaggio poetico (che è presente, invece, in *Coffee-table book* di Broggi) e l'uso del montaggio. Inoltre le sue situazioni sono meno cruente e parossistiche di quelle di *Nuovo paesaggio italiano* e *Quaderni aperti*; il tono è monocorde, più grigio: queste caratteristiche creano un punto di contatto con Mazzoni.

Consideriamo due esempi:

Quando si sveglia in un letto alla periferia di Croydon e vede le unghie delle mani che ieri pomeriggio, in previsione della festa, ha ricoperto di uno smalto blu troppo vistoso per essere suo, un movimento interno rievoca la quattordicenne che si agitava nelle feste per essere guardata, i pomeriggi nel piazzale, l'intervallo della seconda ora nel liceo di Treviso, dentro una luce obliqua che ora rivede perfettamente, ma che colloca in un tempo estraneo a questa serata, alla discoteca per studenti Erasmus, al brasiliano che la invita a ballare con un gesto privo di pudore, le gambe nude contro la carrozzeria e il taxi verso Croydon, stordita dalla prospettiva stessa di prendere un taxi con uno sconosciuto e di andare verso un posto chiamato Croydon, parlando un inglese elementare che traduce la vita in un sistema di segni primitivi mentre silenzia il cellulare, esclude i genitori, vede le scarpe dello sconosciuto in giro per la casa e poi, dopo un intervallo che adesso non ricorda, la gola chiusa, le cinque parole inglesi con cui chiede il preservativo, l'immagine di sé come persona liberata, l'immagine di sé come persona fragile che cerca di uscire da questa casa sconosciuta, mentre il brasiliano dorme o finge di dormire perché lei possa aprire la porta di nascosto e vedere la strada ancora buia, le nuvole sopra di sé, il mondo esterno.⁴⁹

*

Ti piace molto, nei porno, quello che si vede ai margini delle scene, quando scompare la teatralità di un'arte pensata per mostrare delle forze che, in linea di principio, agiscono attraverso i corpi ma esistono dentro, in una regione invisibile. Perciò ti piace questo video che finisce nel silenzio: l'adolescente ucraina si siede sulle ginocchia e guarda avanti verso un punto generico, l'uomo in piedi sopra di lei regge la camera con una mano, con l'altra si tocca, il pene divide in due lo schermo, l'osservatore aspetta lo schizzo sulla faccia. La ragazza è molto giovane e non ha piercing, tatuaggi o segni di degrado, non sembra masochista, esibizionista o borderline, non si muove come una puttana, non si muove come una bambina, non agisce secondo i codici dei porno che vorrebbero riprodurre una naturalezza inesistente in un atto, scopare, che è sempre esposto allo sguardo di un altro e che, come tale, è sempre opaco, sempre innaturale. È in un ambiente difficile, fatica a concentrarsi; esteriormente si lascia filmare ma interiormente si ritrae in uno spazio solo suo, come fanno le persone, tutte le persone, quando si proteggono dal disagio. La consideri umana. È un video violento. Per questo ti interessa.

Che questa persona finisca in un video non è per te una violenza, o potrebbe diventarlo solo attraverso una serie di passaggi troppo astratti, troppo moralistici per significare qualcosa adesso, mentre ti cali le mutande. Dentro il computer c'è la quantità enorme dei porno, come se internet poggiasse su un fondo che tutti conoscono e che nessuno nomina; dentro il computer c'è la massa degli individui che finiscono nei porno, come se fossero nate almeno due generazioni per le quali farsi filmare mentre si scopano a pagamento non è molto diverso che vendere il proprio lavoro passando merci su un lettore o piegando stracci da Pinko, esposti a un contratto a tempo, alla maleducazione dei

⁴⁹ Guido MAZZONI, *Croydon*, «Le parole e le cose», 6 novembre 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=12716>.

clienti, a otto ore di musica commerciale. O magari è il modo più semplice per non essere un essere qualunque, per esistere sopra la massa di quelli che, nella massa, rimangono impercettibili. Oggi faticati a dirlo, fra qualche anno sarà un'idea comune. L'uomo smette di toccarsi e la penetra un'altra volta; c'è un momento vuoto in cui il pene non entra senza lubrificazione. Lei si lascia picchiare o sodomizzare senza problemi: è la grammatica erotica del presente, è uno standard. Dov'è il conflitto allora, dov'è la resistenza?

È nell'atto di guardare, di vedere questa persona mentre compie un'azione che non appartiene alla sua vita visibile e che le esiste contro - contro l'io che si copre di vestiti e inscena un'identità altra, estranea alle forze che vi muovono quando penetrate o vi fate penetrare; un gesto che nega quello che siete quanto state eretti nei vostri abiti a discutere di caparre, figli piccoli, quarti di finale; un movimento fatto di aggressione, a suo modo sempre vero, che fa sembrare la vostra vita visibile una schermatura, una costruzione fatta per incapsularsi e coesistere senza attrito, prevedibilmente. L'uomo accelera, l'ucraina dice *so much cum*, lo schizzo le finisce fra i capelli, la carta igienica si bagna da questa parte dello schermo. Ora puoi tirare su i pantaloni ed essere te stesso, ora puoi pulire.⁵⁰

La rappresentazione di un soggetto colto in attimi di riflessione o di straniamento accomuna sia molti testi di Bortolotti sia alcune prose dei *Mondi* e, soprattutto, della raccolta successiva in divenire. *Croydon* è una delle prose più distante dal libro precedente: il soggetto del testo è diverso dall'autore, la struttura del testo è più narrativa che riflessiva. La microstoria rappresenta ancora una volta un contesto di alienazione: viene descritto un rapporto sessuale fra sconosciuti, da un punto di vista che sembra incrociare la protagonista femminile e una voce impersonale (come in molte prose di *TBL*); tuttavia non vi è più traccia della metariflessione sul senso degli eventi, che caratterizzava quasi ogni pagina dei *Mondi*.

L'andamento saggistico è presente, invece, nel testo successivo: *Barely legal* è un monologo sulla pornografia, ma anche un riflessione sul confine fra realtà vissuta e virtuale (si noti la ripetizione del segmento «dentro il computer» al centro della prosa). Come in quasi tutta la poesia in prosa che abbiamo considerato, la visione ha un ruolo centrale («quello che si vede ai margini delle scene»; «che questa persona finisca in un video»; «è nell'atto di guardare, di vedere questa persona»), ed è affiancata da una reificazione tanto del soggetto quanto della persona osservata. Ancora una volta, la poesia in prosa si rivela una forma sulla quale sperimentare nuovi modi per descrivere il rapporto contemporaneo con la realtà.

6.2.5. Serialità

Cristian

Ti svegli vestito; cerchi un senso, anche da poco.
Il freddo e il bagnato del mondo ti filtrano dentro.⁵¹

Tania

–Com'è andata? Dici con Arsène? Mah, ci siamo conosciuti a una festa goa, sai proprio in quel momento in cui, come faccio a spiegartelo, tutto è uno, no? E niente, lì per lì andare a stare insieme su uno di quei monti, subito, ci era sembrata una buona idea, e giù progetti, figli. No, no, poi non ha funzionato niente. Ma va bene così, dai.⁵²

⁵⁰ Guido MAZZONI, *Barely legal*, in *Id.*, *La pura superficie*, cit.

⁵¹ Vanni SANTONI, *Personaggi precari*, postfazione di Raoul BRUNI, Roma, Voland, 2013, p. 30.

⁵² *Ivi*, p. 138.

Ofelia

Vorrebbe proprio farsi un giro (quant'è che non si fa un giro?), un giro col suo zaino e il suo taccuino, leggere vecchi romanzi sul treno e vedere qualcosa di strano in una città poco nota, e finir chiavata da qualcuno di casuale ma non meno che straordinario, il quale poi, pur dandosi ben da fare per mantenere un distante legame di poetica affezione, non scassi più di tanto le palle.⁵³

Samantha

A una festa, la stagista Samantha detta Samy (mezzosoprano), da poco lasciata, fa amicizia con la padrona di casa Erika (contralto); il giro di karaoke di Gessica (soprano), sorella di Erika, le ricorda i tempi del liceo. Quando Samantha sta per cantare a sua volta, viene annunciata la visita del vicino di pianerottolo Maicol (tenore), aspirante alla mano di Erika, accompagnato dall'amico Patrick detto Er Panetta (baritono). La figura inusuale dell'ospite incuriosisce Samantha.⁵⁴

Le prose appena riportate appartengono a un libro considerato di narrativa: si tratta di *Personaggi precari* di Vanni Santoni. *Personaggi precari* è stato pubblicato per la prima volta dalla casa editrice RGB (collana «Scrittomisto») nel 2007; nel 2013 è uscita una seconda edizione per Voland, che comprende nuovi testi, per un totale di cinquecentosettantanove. Il libro si compone di frammenti in prosa, come è evidente negli esempi riportati. Ad ogni personaggio è dedicata una microstoria, intitolata con il suo nome: *Ofelia*, *Samantha*, *Cristian*, *Tania*, ecc. Non ci sono legami fra un personaggio e l'altro, non c'è un intreccio né uno sviluppo della narrazione. Originariamente, le prose di Santoni non sono nate per essere stampate, bensì sono state pubblicate online.⁵⁵ La natura breve e quasi epigrammatica, oltre che una scelta di stile, è il risultato di un adeguamento al supporto scelto – una piattaforma digitale – e lo stesso vale per la scelta della prosa, più semplice della poesia e più adatta alla scrittura veloce richiesta dai blog. Non a caso Santoni inserisce dei versi soltanto nella seconda versione del libro, la più recente, alla quale ha potuto dedicare più tempo, e nella quale anche l'architettura complessiva è più curata.

Ora, queste due caratteristiche avvicinano *Personaggi precari* a *Tecniche di basso livello* di Bortolotti, nati quasi allo stesso modo. D'altro canto le prose di Santoni tratteggiano ritratti umani, spesso parodiando gli stereotipi della comunicazione contemporanea, i cliché ormai incrostati nella lingua tanto da non essere più percepiti come tali: da questo punto di vista, il punto di riferimento più efficace è *Avventure minime* di Broggi. Sia Broggi, sia Santoni, sia Bortolotti (ma, nelle pubblicazioni più recenti, anche Maccari, Bordini e Mazzoni) condividono un altro elemento che determina la struttura delle rispettive opere: la serialità. Zinelli parla, a questo proposito, di «lista» e «forma dell'inventario», che è «un canone regolato, numerato, ma che si fa con modalità più modeste rispetto ad altre possibilità di formato», è qualcosa che non ha bisogno di un ingegnere, può bastare un *bricoleur* o rigattiere di genio.⁵⁶ Consideriamone qualche esempio, citando dal libro di Broggi:

Non sai cosa succede. Tu non vuoi sapere. Abbiamo soltanto la nostra visione personale delle cose. Non vedi niente. E non va bene (AM, p. 70).

*

Secondo atto. Tutti sembrano darsi da fare, uccidere, mentire, minacciare per un oggetto misterioso chiamato “falco maltese”. La realtà sembra avere un certo volto e invece è tutt'altra cosa» (AM, p. 27).

*

Soffro di crisi d'insonnia che durano settimane: prima delle sette del mattino non riesco ad addormentarmi. Ho sempre avuto uno stile di vita sballato. Negli anni dell'università non volevo

⁵³ *Ivi*, p. 144.

⁵⁴ *Ivi*, p. 133.

⁵⁵ Fra queste, anche «GAMMM» e «Nazione Indiana»: cfr. Vanni Santoni, *Premessa*, *Ivi*, pp. 7-8.

⁵⁶ Fabio ZINELLI, *Formati & emozioni della poesia*, in *Ex.it 2014. Materiali fuori contesto*, cit., pp. 93-103: p. 96.

perdere neppure una festa. Dormire era solo un dettaglio. I problemi sono iniziati quando sono stato assunto, il ciclo del sonno non è più tornato normale. (*AM*, p. 41)

Avventure minime rifiuta la poesia come espressione di un contenuto personale in una forma personale: alterna verso e prosa, micronarrazioni e brani che sembrano didascalie cinematografiche o teatrali; come Santoni, si serve della lingua televisiva e giornalistica, di quella dei social network e dei reality show. Inoltre, attraverso la serialità, mette in evidenza la caratteristica artigianale e, apparentemente, impersonale della scrittura. Ciononostante, è fra i libri che meglio rappresentano la condizione individuale contemporanea. Lo scopo di Broggi è rendere evidente l'inautenticità della narrazione quotidiana alle quali ricorriamo, e indurre a riflettere sui rapporti umani che ne derivano. Ciò diventa chiaro leggendo l'ultima sezione del libro, *abstract*, che è quasi una dichiarazione di poetica: «ora tutto si sviluppa / nei meccanismi che presiedono / alla costruzione dell'immagine / che ognuno ha di se stesso / [...] cinema e televisione / forniscono le istruzioni per l'uso / della vita quotidiana e ci svelano / i misteri dell'universo» (*AM*, pp. 105-106). Se si aprono le due sezioni più importanti, *Servizio di realtà* e *Nuovo paesaggio italiano*, si nota che la decostruzione e la critica riguardano soprattutto miti del benessere emotivo occidentale: la famiglia, l'autorealizzazione personale («Sono trasparente, diretto, il più delle volte dico ciò che penso. Sono uno che ci prova, che coglie le opportunità. Una persona tenace», *AM*, p. 37) la maternità («Ci tengo enormemente ad allattare, è una cosa che faccio per lui. Avevo deciso di darglielo per due mesi e basta, ma ora credo che andrò avanti finché posso: l'impegno di nutrire un essere umano la cui vita dipende da te è grandioso», *AM*, p. 40), la coppia e la sessualità. Alcune prose riproducono meccanismi mentali di chi parla, dunque hanno una forma più riflessiva, simile a quella di *Senza paragone* e ai recenti testi di Mazzoni. Altri brani, più paratattici e narrativi, mimano ciò che i personaggi dicono di voler essere, come molte delle prose di *Personaggi precari*. Il parossismo e l'ironia rivelano un vuoto di identità o istinti primari, che di solito sono di riproduzione e violenza (ad esempio in *Cronistoria* o *Campo d'azione*). *Avventure minime* parla del nostro rapporto con il mondo contemporaneo, e pone domande ineludibili sulle soggettività che riproduciamo senza accorgercene.

Recentemente, Broggi si è allontanato dai contesti di scrittura poetica (abbandonando anche GAMMM). I testi degli ultimi tre anni sono stati pubblicati soltanto online, sulla sua bacheca Facebook: qui ha annunciato la stesura in corso di un'opera più ampia, in prosa ma non propriamente narrativa. Intanto si serve di Facebook come officina creativa, ed è ipotizzabile che il prossimo libro nasca anche da questo tipo di sperimentazione. Se ne consideri un breve esempio:

Non avrai mai più bisogno di punire te stesso e provare paura e vergogna. Sei completamente libero. Da adesso.

Comprendi bene. Se io colpisco un muro, danneggio il muro; se colpisco una finestra la manderò in frantumi; ma se colpisco un fiume non danneggerò l'acqua, perché il fiume non ha un muro a proteggerlo. E tu, puoi renderti conto di essere come il fiume - da adesso - che non può essere danneggiato dai colpi delle critiche. [...] Cancelli qualsiasi tipo di sabotaggio. Da adesso, cancelli qualsiasi tipo di sabotaggio. [...] Quello che le altre persone dicono non importa, se c'è una lezione da imparare semplicemente la impari, senza alcuna sensazione negativa. E tu puoi imparare qualsiasi lezione restando nello stato piacevole in cui sei adesso.

(Da un video di ipnosi guidata)⁵⁷

⁵⁷ Alessandro Broggi, 22 aprile, <https://www.facebook.com/alessandro.broggi.58?fref=ts>.

6.2.6. Conclusione.

Sfogliando questo libro di Carlo Bordini (*Pezzi di ricambio*, Empiria, pp. 150) ci si trova liberi di iniziare la lettura da qualsiasi pagina; infatti, avverte l'autore, si tratta di brani incompiuti, frammenti, inizi di racconti e romanzi, storie appena abbozzate e subito abbandonate, finte pagine di diario, insomma una specie di delirio del non finito, di carte che abbandonate nei cassetti e nei files dei computer a un certo punto "reclamano" una sistemazione, aspirando a una progressione, a un ordine qualunque esso sia. Ma, ci si domanda, cosa c'è di più compiuto dell'incompiuto? Infatti il montaggio di questi pezzi induce l'autore a comporre, suo malgrado, una stralunata biografia sua e della generazione alla quale appartiene, quella sessantottina, fuori da ogni esaltazione e recriminazione, infatti il libro raggiunge i suoi migliori risultati sul versante dell'elegia e fors'anche della poesia alla quale alcuni frammenti indubbiamente appartengono.⁵⁸

Tentando di definire l'opera di Bordini, Lolini parla di «elegia», «frammenti, inizi di racconti e romanzi», «finte pagine di diario», «montaggio» e «autobiografia». Queste caratteristiche porterebbero un testo letterario in direzioni opposte, eppure possono coesistere nella poesia in prosa.

Tra i modi in cui è stata definita la poesia in prosa dall'Ottocento a oggi, Marguerite Murphy ricorda: «the osmazome of literature, the essential oil of art» (Huysmans); «an Icarian art» (Suzanne Bernard); «the literary genre with an oxymoron for a name (Michael Riffaterre)»; «absolute counter-discourse» (Terdiman); «a genre that does not want to be itself» (Monroe);⁵⁹ e si potrebbe aggiungere la definizione di «poligenere» data, in Italia, da Donato Valli. Tutte queste definizioni alludono a un aspetto paradossale e quasi amorfo della forma letteraria. Arrivati alla fine di questo percorso, possiamo provare a trarre qualche considerazione generale su come la poesia in prosa si è evoluta in Italia, e su quali aspetti – nonostante e in parte grazie alla paradossalità – ricorrono nel tempo.

Innanzitutto, abbiamo verificato che la poesia in prosa diventa una forma letteraria dotata di autonomia estetica nei periodi di ridefinizione dei generi letterari. Nel paragrafo precedente abbiamo accennato alle diverse forme di prosa non narrativa pubblicata oggi in Italia: non tutte possono essere considerate poesia in prosa; eppure testimoniano la vitalità di scritture lontane dai generi ufficiali della grande e media editoria, sfidano l'ansia definitoria della critica post-strutturalista più recente, e alimentano un dibattito più vivo e meno autoreferenziale di quello della poesia in versi coeva.

Ciclicamente i generi letterari nascono e muoiono sulle ceneri di altri generi letterari;⁶⁰ a partire dal romanticismo, nel sistema letterario occidentale periodicamente si avvicendano avanguardie, quindi si verifica un'usura dell'effetto di rottura e si spegne il rinnovamento da queste avviato. La poesia in prosa è una forma della crisi, ed è costitutivamente legata a fenomeni di sperimentazione formale; ma non lo è allo stesso modo in tutte le letterature nazionali. Nel caso di quella italiana, come abbiamo visto, all'inizio del Novecento è accostabile al modernismo, in contrapposizione alla prima avanguardia del secolo, il futurismo. Negli ultimi anni, una nuova avanguardia si serve della poesia in prosa come forma principale per i propri testi. In riferimento ad alcune delle opere che abbiamo considerato, (ad esempio quelle di Broggi e Bortolotti, ai quali si aggiunge Zaffarano)

⁵⁸ Lolini, *Schegge di un desiderio esangue*, cit.

⁵⁹ Murphy, *A tradition of subversion*, cit., p. 8.

⁶⁰ Cfr. al riguardo Todorov, *L'origine dei generi*, in *I generi del discorso*, cit., pp. 43-61.

recentemente scrittori (Ostuni) e critici (Zinelli) vicini ad Ex.it hanno cercato di teorizzare una «teoria degli affetti». Consideriamo brevemente quanto scrive Ostuni:

Siamo almeno generalmente consapevoli [...] del fatto che l'autore stia giocando la propria operazione su un livello metalinguistico, che utilizzi risulti verbali in una maniera che si presume relativamente indipendente dal loro contenuto letterale; eppure ogni fruitore viene parzialmente intrappolato, per via di caratteristiche della lingua probabilmente troppo profonde per essere istantaneamente modificate da un progetto estetico, di quel contenuto letterale [...]. Tuttavia appunto, in qualche misura dalla cui costrizione ci è impossibile evadere, si sta parlando, Broggi sta parlando, l'autore implicito sta parlando, il narratore sta parlando, di famiglia, di amore, di sentimenti, in termini intensivi, quotidiani, persino – a tratti – con effetti francamente elegiaci. E questo è vero anche in certi testi di Bortolotti in *Senza paragone* e in *Quando arrivarono gli alieni*. Si crea così una condizione di obiettiva *indecidibilità* fra utilizzo per così dire metalinguistico del materiale verbale e utilizzo tematico: non è possibile *decidere* che Broggi non stia parlando di famiglia o di relazioni amorose, come non + possibile *decidere* che Zaffarano *non* stia realmente parlando di valore d'uso e di scambio nei suoi recenti *Paragrafi sull'armonia*.⁶¹

Il tentativo di Ostuni e Zinelli è di giustificare l'opera di Broggi, Bortolotti e Zaffarano, di evitare che siano considerate colpevoli di lirismo: nonostante parlino «di famiglia, di amore, di sentimenti, intermini intensivi, quotidiani, persino –a tratti – con effetti elegiaci», la natura metalinguistica salva la loro prosa, e la pone al di qua della scrittura considerata di ricerca. Se da un punto di vista critico e storiografico questa teoria presenta qualche punto debole, su un piano più generale testimonia la presenza di una zona grigia più ampia fra le cosiddette scritture di ricerca e non.

La nostra vita è il racconto che ne facciamo attraverso varie forme di discorso in prosa. Queste non esprimono la nostra esperienza diretta del mondo, e talvolta se ne allontanano, eppure vi siamo assuefatti: la parte più interessante della poesia in prosa contemporanea sfida i lettori a divenirne consapevoli.

⁶¹ Vincenzo OSTUNI, *Oggettivo indecidibile. Una nota su affettività, assertività e scritture di ricerca*, in *Ex.it* 2014. *Materiali fuori contesto*, cit., pp. 69-73: p. 71.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

OPERE CITATE:

- ALFANO, Giancarlo, BALDACCI, Alessandro, BELLO MINCIACCHI, Cecilia, CORTELLESA, Andrea, MANGANELLI, Massimiliano, SCARPA, Raffaella, ZINELLI, Fabio, ZUBLENA, Paolo, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti tra due secoli*, a cura di, Roma, Sossella, 2005.
- ANCESCHI, Luciano, *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, Milano, Hoepli, 1943.
- ANEDDA, Antonella, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997.
- ANEDDA, Antonella, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999.
- ANEDDA, Antonella, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003.
- ANEDDA, Antonella, *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007.
- ANEDDA, Antonella, *La vita nei dettagli*, Roma, Donzelli, 2009.
- ANEDDA, Antonella, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.
- ANEDDA, Antonella, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma, Laterza, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles, *Piccoli poemetti in prosa*, trad. di Girolamo RAGUSA MOLETI, Ravenna, David, 1880.
- BAUDELAIRE, Charles, *I Fiori del Male*, con la prefazione di Théophile GAUTIER e l'aggiunta di studi critici di SAINTE-BEUVE, Charles ASSELINEAU, Jules Barbey D'AUREVILLY, Emile DESCHAMPS, prima traduzione italiana in prosa di Riccardo SONZOGNO, Milano, Sonzogno, 1893.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude PICHOS, Parigi, Gallimard, 1975.
- BENEDETTI, Mario, *Moriremo guardati*, presentazione di Gabriele SCARAMUZZA, Forlì, Forum / Quinta generazione, 1982;
- BENEDETTI, Mario, *La casa*, Milano, Polena, 1985.
- BENEDETTI, Mario, *Il cielo per sempre*, Milano, Schema Poesia, 1989.
- BENEDETTI, Mario, *I secoli della primavera*, Ripatransone (AP), Edizioni Sestante, 1992.
- BENEDETTI, Mario, *Una terra che non sembra vera*, Pasian di Prato, Campanotto, 1997.
- BENEDETTI, Mario, *Il parco del Triglav*, prefazione di Maurizio CUCCHI, Milano, Stampa, 1999
- BENEDETTI, Mario, *Borgo con locanda*, presentazione di Gian Mario VILLALTA, Circolo culturale di Meduno, 2000.
- BENEDETTI, Mario, *Umana gloria*, Milano, Mondadori, 2004.
- BENEDETTI, Mario, *Materiali di un'identità*, prefazione di Antonella ANEDDA, Massa, Transeuropa, 2010.
- BENEDETTI, Mario, *Tersa morte*, Milano, Mondadori, 2013.

- BERARDINELLI, Alfonso, CORDELLI, Franco, *Il pubblico della poesia*, a cura di, Cosenza, Lerici, 1975 (poi Castelvevchi, 2004).
- BERTRAND, Aloysius, *Œuvres Complètes*, éditée par Helen HART POGGENBURG, Parigi, Champion, 2000.
- BOINE, Giovanni, *Carteggio. 1. Giovanni Boine-Giuseppe Prezzolini (1908-1915)*, prefazione di Giuseppe Prezzolini, a cura di Margherita MARCHIONE e Salvatore Eugene SCALIA, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1971.
- BOINE, Giovanni, *Carteggio. 2. Giovanni Boine- Emilio Cecchi (1911-1917)*, a cura di M. Marchione e S. E. Scalia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.
- BOINE, Giovanni, *Carteggio. 4. Giovanni Boine- Amici della «Voce»- Vari: 1904-1917*, a cura di Margherita MARCHIONE e Salvatore Eugene SCALIA, prefazione di Giovanni Vittorio AMORETTI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1979.
- BOINE, Giovanni, *Scritti inediti*, a cura e con saggio introduttivo di Giorgio BERTONE, Genova, Il Melangolo, 1977.
- BOINE, Giovanni, *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, a cura di Davide PUCCINI, Milano, Garzanti, 1983.
- BOINE, Giovanni DE UNAMUNO, Miguel, *Intelligenza e bontà: saggi, recensioni e lettere sul modernismo religioso*, a cura di Sandro BORZONI, Cuneo, Aragno, 2008.
- BORDINI, Carlo, *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*, con due scritti di Roberto ROVERSI e Francesco PONTORNO, Roma, Sossella, 2010.
- BORDINI, Carlo, *Ma noi mangiamo carne*, «Dormira jamais», <http://dormirajamais.org/manoi/>.
- BORTOLOTTI, Gherardo, *Canopo*, Biagio Cepollaro Edizioni, 2005, <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/BortTest.pdf>,
- BORTOLOTTI, Gherardo, *Tecniche di basso livello*, Sant'Angelo in Formis, Lavieri, 2009.
- BORTOLOTTI, Gherardo, *Senza paragone*, Massa, Transeuropa, 2013.
- BORTOLOTTI, Gherardo, *Quando arrivarono gli alieni*, Colorno, Tiellici, 2016.
- BORTOLOTTI, Gherardo, BROGGI, Alessandro, INGLESE, Andrea, RAOS, Andrea, ZAFFARANO, Michele, *Prosa in prosa*, con *Introduzione* di Paolo GIOVANNETTI e *Note di lettura* di Antonio LORETO, Firenze, Le Lettere, 2009.
- BROGGI, Alessandro, *Quaderni aperti*, in *Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano*, a cura di Franco BUFFONI, Milano, Marcos y Marcos, 2007.
- BROGGI, Alessandro, *Da "Servizio di realtà"*, «Le parole e le cose», 24 novembre 2011, <http://www.leparoleelecose.it/?p=2142>.
- BROGGI, Alessandro, *Coffee-table book*, Massa, Transeuropa, 2011.
- BROGGI, Alessandro, *Avventure minime*, Massa, Transeuropa, 2014.
- CAMPANA, Dino, *Opere e contributi*, a cura di Enrico FALQUI, Prefazione di Mario LUZI, Note di Domenico DE ROBERTIS e Silvio RAMAT, *Carteggio* a cura di Niccolò GALLO, Firenze, Vallecchi, 1973.

- CAMPANA, Dino, *Il più lungo giorno*, edizione anastatica, testo critico a cura di Domenico DE ROBERTIS, prefazione a cura di Enrico FALQUI, Roma, Archivi, 1973.
- CAMPANA, Dino, *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931 con documenti inediti e rari*, a cura di Gabriel CACHO MILLET, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1985.
- CAMPANA, Dino, *Canti Orfici*, Introduzione e commento di Fiorenza CERAGIOLI, Milano, Bur Rizzoli, 1989.
- CAMPANA, Dino *Il più lungo giorno*, a cura di Stefano GIOVANNUZZI, Firenze, Le Càriti, 2004
- CAMPANA, Dino, *Carteggio (1903-1931), con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, a cura di Gabriel CACHO MILLET, Firenze, Polistampa, 2011.
- CARDARELLI, Vincenzo, *Il testamento letterario di Giacomo Leopardi. Pensieri dello Zibaldone*, scelti, annotati e ordinati da *Id.*; con una premessa di Piero BUSCAROLI, Torino Fògola, 1985.
- CARDARELLI, Vincenzo, *Opere*, a cura di Clelia MARTIGNONI, Milano, Mondadori, 2007.
- CORTÁZAR, Julio, *Storie di Cronopios e di Famas*, trad. di Flavia NICOLETTI ROSSINI, con una nota di Italo CALVINO, Torino, Einaudi, 1997.
- DAL BIANCO, Stefano, *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001.
- DAL BIANCO, Stefano, *Prove di libertà*, Milano, Mondadori, 2012.
- DI MAURO, Enzo, PONTIGGIA, Giuseppe, *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- FALCO, Giorgio, *Sottofondo italiano*, Roma, Laterza, 2015.
- FALQUI, Enrico, *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento. Antologia*, a cura di, Milano, Mursia, 1964 [1938¹].
- de FENELON, François, *Suite de quatrième livre de l'Odysée, ou les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Parigi, Barbin, 1699.
- FIORI, Umberto, *Poesie. 1986-2014*, introduzione di Andrea AFRIBO, Milano, Mondadori, 2014.
- FORTINI, Franco, *I poeti del novecento*, Bari, Laterza, 1977.
- FRASCA, Gabriele, *Rimi*, Torino, Einaudi, 2014.
- GIOVENALE, Marco, *Shelter*, Roma, Donzelli, 2010.
- GIOVENALE, Marco, *In rebus*, Arezzo, Zona, 2012.
- GIOVENALE, Marco, *Il paziente crede di essere*, Roma, Gorilla Sapiens, 2016.
- GUATTERI, Mariangela, e ZAFFARANO, Michele, *Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2013*, a cura di, di Parma, Tiellecti, 2013.
- INGLESE, Andrea, *Lettere alla reinserzione culturale del disoccupato*, Ancona, Italic Pequod, 2013.
- JAHIER, Piero, *Ragazzo e prime poesie*, Firenze, Vallecchi, 1943.

- JAHIER, Piero, *Poesie in versi e in prosa*, a cura di Paolo BRIGANTI, Torino, Einaudi, 1981.
- JAHIER, Piero, *Gino Bianchi. Resultanze in merito alla vita e al carattere*, a cura di Angelo Piero CAPPELLO, Firenze, Vallecchi, 2007.
- JAHIER, Piero, *Con me e con gli alpini*, presentazione di Ermanno PACCAGNINI, Milano, Mursia, 2015
- KAFKA, Franz, *Il silenzio delle sirene. Scritti e frammenti postumi (1917-1924)*, traduzione e cura di Andreina LAVAGETTO, Introduzione di Gustaw HERLING, Feltrinelli, Milano, 1994.
- LEOPARDI, Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, in *Id., Tutte le opere*, a cura di Francesco FLORA, Milano, Mondadori, 1937.
- LEOPARDI, Giacomo, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di Rolando DAMIANO, Milano, Mondadori, 2006.
- MACCARI, Paolo, *Ospiti*, prefazione di Luigi BALDACCI, Firenze, Manni, 2000.
- MACCARI, Paolo, *Fuoco amico*, Firenze, Passigli, 2009.
- MACCARI, Paolo, *Contromosse*, prefazione di Luca LENZINI e postfazione di Giuseppe DI BELLA, Monghidoro (BO), con-fine edizioni, 2009
- MACCARI, Paolo, *Fermate*, Roma, Elliot, 2017.
- MAGRELLI, Valerio, *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996.
- MAGRELLI, Valerio, *Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, 2003.
- MAGRELLI, Valerio, *Ora serrata retinae (1980)*, commento a cura di Sabrina STROPPA e Laura GATTI, *Introduzione e Nota al testo* di Sabrina Stroppa, Torino, Ananke, 2012.
- MAGRELLI, Valerio, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013.
- MAGRELLI, Valerio, *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014.
- MALLARME, Stéphane, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean Aubry, Parigi, Gallimard, 1945.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *Marinetti e il futurismo*, a cura di Luciano DE MARIA, Milano, Mondadori, 2000.
- MAZZONI, Guido, *La scomparsa del respiro dopo la caduta. (1988-1991)*, in *Terzo quaderno italiano di poesia contemporanea*, a cura di Franco Buffoni Milano, Guerini e Associati, 1992.
- MAZZONI, Guido, *I mondi*, Roma, Donzelli, 2010.
- MAZZONI, Guido, *Totalità e frammenti*, «Le parole e le cose», 6 novembre 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=12716>
- MAZZONI, Guido, *Essere con gli altri*, «formavera», 19 febbraio 2014, <https://formavera.com/2014/02/19/guido-mazzoni-essere-con-gli-altri/>.
- MAZZONI, Guido, *Étoile*, «Il Sole24ore», 23 febbraio 2014
- MAZZONI, Guido, *I destini generali*, Roma, Laterza, 2015.
- MAZZONI, Guido *La pura superficie*, «L'Ulisse», 19, numero monografico *Forme ed effetti della scrittura elettronica*, 2016, pp. 177-180
- MAZZONI, Guido, *Sedici soldati siriani*, «Almanacco di Alfabetà» 2, 2017, pp. 74-75.

- MENGALDO, Pier Vincenzo, *Poeti italiani del Novecento*, a cura di, Milano, Mondadori, 1978.
- NERI, Giampiero, *L'aspetto occidentale del vestito*, Parma, Guanda, 1976.
- NERI, Giampiero, *Dallo stesso luogo*, a cura di Massimo RAFFAELI e con un'intervista all'autore di Francesco Scarabicchi, Ancona, Centro Studi Franco Scataglini, 1995.
- NERI, Giampiero, *La serie dei fatti. Quindici prose*, Faloppio (CO), Lietocolle, a cura di Victoria Surliuga, 2004.
- NERI, Giampiero, *Poesie 1960-2005*, con introduzione di Maurizio Cucchi e biobibliografia a cura di Victoria Surliuga, Milano, Mondadori, 2007.
- NERI, Giampiero, *Paesaggi inospiti*, Milano, Mondadori, 2009.
- NERI, Giampiero, *Il professor Fumagalli e altre figure*, Milano, Mondadori, 2012.
- NERI, Giampiero, *Via provinciale*, Milano, Garzanti, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, versione e appendici di Mazzino MONTINARI, Nota introduttiva di Giorgio COLLI, Milano, Adelphi, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La gaia scienza*, biografia a cura di Davide MONDA, traduzione di Angelo TREVES, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2010.
- ORTESTA, Cosimo, *Il bagno negli occhi*, Parma, Guanda, 1980.
- PAPINI, Giovanni, *Nietzsche*, in *Il crepuscolo dei filosofi*, invito alla lettura di Luigi BALDACCI, Firenze, Vallecchi [Milano, Società Editrice Lombarda, 1906¹], 1978.
- PAPINI, Giovanni, *Diario 1900 e pagine autobiografiche sparse 1894-1902*, prefazione di Giorgio LUTI, Firenze, Nuove edizioni Vallecchi, 1981.
- PAPINI, Giovanni, *Cento pagine di poesia*, a cura di Raoul Bruni, Quodlibet, 2013.
- PAPINI, Giovanni, PANCRAZI, Pietro, *Poeti d'oggi. 1900-1920*, Firenze, Vallecchi, 1920.
- PAPINI, Giovanni, PANCRAZI, Pietro, *Poeti d'oggi. 1900-1920*, a cura di Alessandro ROMANELLO, Milano, Crocetti, 1996.
- PARISE, Goffredo, *Sillabari*, Milano, Adelphi, 2004.
- PICA, Vittorio, *Poemucci in prosa (Bertrand, Baudelaire, Mallarmé)* in «Fanfulla della domenica», 23 settembre 1888, poi in ID, *All'avanguardia. Studi sulla letteratura contemporanea*, Napoli, Pierro, 1890, pp. 361-380; ristampa anastatica: a c. di T. IERMANO, Roma, Vecchiarelli, 1993.
- PONGE, Francis, *Il partito preso delle cose*, a cura di Jaqueline RISSET, Torino, Einaudi, 2016.
- PORTA, Antonio, *Poesia degli anni settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- PREZZOLINI, Giovanni, *La voce : 1908-1913 : cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, a cura di, con la collaborazione di E. GENTILE e V. SCHEIWILLER, Milano, Rusconi, 1974
- RAOS, Andrea, *Lettere nere. Un'autografia 13 marzo 1996- 21 gennaio 1999*, Milano, Effigie, 2013.

- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres*, Parigi, Garnier, 1969.
- SABA, Umberto *Tutte le prose*, a cura di Arrigo STARA, con un saggio introduttivo di Mario LAVAGETTO, Milano, Mondadori, 2001.
- SANTONI, Vanni, *Personaggi precari*, postfazione di Raoul BRUNI, Roma, Voland, 2013.
- SBARBARO, Camillo, *Trucioli dispersi*, a cura di Giampiero COSTA e Vanni SCHEIWILLER, Milano, Scheiwiller, 1986.
- SBARBARO, Camillo, *Trucioli (1920)*, edizione critica a cura di Giampiero COSTA, Milano, Scheiwiller, 1990.
- SBARBARO, Camillo, *L'opera in versi e in prosa*, a cura di Gina LAGORIO e Vanni SCHEIWILLER, Milano, Garzanti, 1999.
- SERENI, Vittorio, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante ISELLA, Milano, Mondadori, 1995.
- SLATAPER, Scipio, *Scritti letterari e critici*, Firenze, Edizioni della Voce, 1920.
- SLATAPER, Scipio, *Epistolario*, a cura di Giani STUPARICH, Milano, Mondadori, 1950.
- SLATAPER, Scipio, *Il mio Carso*, a cura di Giani STUPARICH, Milano, Il Saggiatore, 1958.
- SLATAPER, Scipio, *Alle tre amiche: lettere*, a cura di Giani STUPARICH, Milano, Mondadori, 1958.
- SOFFICI, Ardengo, *Giornale di bordo*, Firenze, Libreria della Voce, 1915.
- SVEVO, Italo, MONTALE, Eugenio, *Carteggio. Italo Svevo/ Eugenio Montale*, con gli scritti di MONTALE su Svevo, a cura di Giorgio ZAMPA, Milano, Mondadori, 1976.
- TARCHETTI, Iginio Ugo, *Tutte le opere*, a cura di Enrico GHIDETTI, Bologna, Cappelli, 1967.
- TESTA, Enrico, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.
- ZAFFARANO, Michele, *Paragrafi sull'armonia*, Roma, IkonaLiber, 2014.

RIFERIMENTI CRITICI:

- ABATE, Ennio, *Due conversazioni con Giampiero Neri*, «Poliscritture», 6 luglio 2016 (ma l'intervista è del 25 agosto 2004), <http://www.poliscritture.it/2016/07/06/due-conversazioni-con-giampiero-neri/>.
- ABIUSI, Luigi, *Tempo di Campana. Divenire della poesia tra Nietzsche e Deleuze*, Milano, B. A. Graphis, 2008.
- ABRUZZESE, Alberto, *Scipio Slataper, 1. La poetica del "Mio Carso" tra autobiografia e ideologia*, «Angelus novus», 12-13, 1968, pp. 47-104.

- ADAMO, Pier Giovanni, MALVESTIO, Marco, TOMASI, Franco, *L'autore, il genere, il pubblico. Intervista a Stefano Dal Bianco*, «laletteraturaenoi», 23 settembre 2016, <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/554-l%E2%80%99autore,-il-genere,-il-pubblico-intervista-a-stefano-dal-bianco.html>.
- AFRIBO, Andrea, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007.
- AFRIBO, Andrea, *Caproni traduttore dei "Fiori del male"*, «Studi linguistici italiani», XXXV, II, 2009, pp. 207-224.
- AFRIBO, Andrea, SOLDANI, Arnaldo, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- ALFANO, *Materiali per una discussione sull'esito dell'ex.it*, in *Ex.it 2014. Materiali fuori contesto*, progetto grafico e impaginazione di Mariangela GUATTERI e Michele ZAFFARANO, Parma, Tiellesi, 2016, pp. 17-26.
- AMAN, Silvio, *Memoria, mimetismo e informazione in Teatro naturale di Giampiero Neri. Saggi critici*, a cura di *Id.*, Milano, Otto/Novecento, 1999.
- ANCESCHI, Luciano, *Le poetiche del Novecento in Italia: studio di fenomenologia e di storia delle poetiche*, Torino, Paravia, 1972.
- ANGELERI, Carla, COSTA, Giampiero, *Bibliografia degli scritti di Camillo Sbarbaro*, a cura di *Id.*, Milano, Scheiwiller, 1986.
- ANTONICELLI, Franco, *Ricordo di Piero Jahier*, tre trasmissioni radiofoniche messe in onda dalla RAI nel febbraio-marzo 1967 (a cura di *Id.*).
- ARA, Angelo, MAGRIS, Claudio, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982.
- BACCHELLI, Riccardo, *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1962.
- BANDINI, Fernando, *Varianti d'autore e autocensura: per un libro sommerso di Jahier*, in AA.VV., *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Stem-Mucchi, Modena, 1980, pp. 513-524.
- BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio, *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960.
- BARDAZZI, Giovanni, *Schopenhauer tra Montale e Sbarbaro*, «Studi novecenteschi», XV, n. 35, giugno 1988.
- BARTHES, Roland, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, traduzione di Giuseppe Bartolucci, Renzo Guidieri, Leonella Prato Caruso, Rosetta Loy Provera, Torino, Einaudi, 2003.
- BATTISTINI, Andrea, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990.

- BAZZOCCHI, Marco A., *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, Firenze, Manni, 2003.
- BECCARIA, Gian Luigi, *La poesia del Novecento. Figure ritmico-sintattiche*, in *La sintassi dell'Italiano letterario*, a cura di Maurizio DARDANO e Pietro TRIFONE, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 311-332.
- BELLUCCI, Novella, e CORTELLESA, Andrea, «*Quel libro senza uguali*». *Le Operette morali e il Novecento italiano*, a cura di, Roma, Bulzoni, 2000.
- BENEDETTI, Mario, *Mario Benedetti legge "Che cos'è la solitudine"*, (*"I poeti leggono se stessi" / 1*), a cura di Maria BORIO, «Officina poesia», 23 aprile 2013, <http://www.nuoviargomenti.net/oesie/mario-benedetti-legge-che-cose-la-solitudine/>.
- BENEDIKT, Michael, *The Prose Poem. An International Anthology*, a cura di *Id.*, New York, Dell, 1976.
- BENEVENTO, Aurelio, *Primo Novecento. Saggi su Giovanni Boine e Piero Jahier*, Napoli, Loffredo, 1986.
- BENJAMIN, Walter, *Angelus Novus*, a cura di Renato SOLMI e con un saggio di Fabrizio DESIDERI, Torino, Einaudi, 1995.
- BENVENUTI, Giuliana, *Discorsività e corallità nella poesia di Piero Jahier*, «Poetiche», nuova serie, 3, 2002, pp. 371-390.
- BERARDINELLI, Alfonso, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- BERARDINELLI, Alfonso, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- BERARDINELLI, Alfonso, *L'adolescente adulto Bordini e le sue poesie "scritte prima della vita"*, «Il Foglio Quotidiano», 25 agosto 2010, p. 2.
- BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959.
- BERARDELLI, Giuseppe, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, con un saggio di Davide VAGO, Milano, EDUCatt, 2015 [1972¹].
- BERARDELLI, Giuseppe, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Vita e Pensiero, Milano, 2002.
- BERRA, Pietro, *Giampiero Neri: il poeta architettonico*, Olgiate Comasco, Dialogolibri, 2005.
- BERTONE, Giorgio, *Il lavoro e la scrittura. Saggio in due tempi su Giovanni Boine*, Genova, Il Melangolo, 1977.

- BERTONI, Alberto, *Dai Simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- BERTONI, Clotilde, FUSILLO, Massimo, SIMONETTI, Gianluigi, *Nell'occhio di chi guarda*, a cura di, Roma, Donzelli, 2014.
- BOCELLI, Arnaldo, *Novecento. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1979.
- BOCELLI, Arnaldo, *Il frammentismo* (1938), in *Novecento*, ideazione e creazione di Gianni GRANA, Il Marzorati, 1982.
- BOERO, Pino, *La Riviera Ligure tra industria e letteratura*, Firenze, Vallecchi, 1984.
- BONIFAZI, Neuro, *Dino Campana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, seconda edizione accresciuta, 1978.
- BORDINI, Carlo, *Autoritratto*, a cura di Fabrizio FANTONI, da un'idea di Luigia SORRENTINO, «Poesia, di Luigia Sorrentino. Il primo blog di poesia della RAI», 17 dicembre 2015, <http://poesia.blog.rainews.it/2015/12/carlo-bordini/>
- BORDINI, Carlo, *Polvere*, «Nuovi Argomenti», 23 febbraio 2015, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/polvere/>.
- BORTOLOTTI, Gherardo, *GAMMM e la Weltliteratur 2.0*, «alfabeta2», 17 luglio 2011, <http://www.alfabeta2.it/2011/07/17/gammm-e-la-weltliteratur-2-0/>
- BORTOLOTTI, Gherardo, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, in *Idee della prosa*, numero monografico di «Nuova prosa», 64, a cura di Gilda POLICASTRO, pp. 77-146.
- BORTOLOTTI, Gherardo, *Non è un problema di artigianato*, «GAMMM», 5 aprile 2012, <http://gammm.org/index.php/2012/04/05/non-e-un-problema-di-artigianato-gherardo-bortolotti-2010/>.
- BORTOLOTTI, Gherardo, *Recensione a Marco Giovenale, "Endoglosse" (Cepollaro E-dizioni, 2005)*, «punto critico2», 27 febbraio 2011, <https://puntocritico2.wordpress.com/2011/02/27/endoglosse-di-marco-giovenale/>:
- BOURDIEU, Pierre, *Le regole dell'arte*, trad. di Anna BOSCHETTI e Emanuele BOTTARO, introduzione di Anna Boschetti, Milano, Il Saggiatore, 2013.
- BOURRIAD, Nicolas, *Postproduction: come l'arte riprogramma il mondo*, traduzione di Gianni ROMANO, Postmedia Books, 2004.
- BRIGANTI, Paolo, *Piero Jabier*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.
- BRIGANTI, Paolo, *Per l'edizione critica delle poesie di Jabier*, in AA. VV., *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni, 1980, pp. 499-524.
- BRIGANTI, Paolo, *I trentenni alla prova. L'autobiografia dei vociani*, in *L'autobiografia, il vissuto e il parlato*, numero monografico di «Quaderni di retorica e poetica», 1, 1986, pp. 165-174.

- BROGGI, Alessandro *Questionario*, in *Per una critica futura*, a cura di Andrea INGLESE, 1, ottobre 2006, <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/crit001.pdf>
- BROOKS, Peter, *Trame. Intenzionalità e progetto del discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, traduzione di Daniela FINK.
- BRUNI, Raoul, *Paolo Maccari inedito. Contromosse in plaquette*, «Satisfaction», 2 gennaio 2013, <http://www.satisfaction.me/paolo-maccari-inedito-contromosse-in-plaquette/>.
- BRUNI, Raoul, *Sciascia e Cecchi. Considerazioni sugli influssi e il carteggio inedito*, «Todomodo. Rivista internazionale di studi sciasciani – A Journal of Sciascia Studies», VI, 2016, pp. 253-268.
- BURRATTI, Simone, *La libertà dopo Planaval*, «404: file not found», 22 novembre 2012, <http://quattrocentoquattro.com/2012/11/22/la-liberta-dopo-planaval-una-lettura-di-prove-di-liberta-di-stefano-dal-bianco/>.
- CAMERINO, Giuseppe Antonio, *Sui motivi germanici in Campana. Integrazioni e proposte: Nietzsche, Campana e Genova*, in *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, Milano, Mursia, 1989, pp. 31-53
- CANGIANO, Mimmo, *Nelle pieghe della Zivilization. Scipio Slataper fra etica e lavoro*, «Annali di Italianistica», vol. 32, 2014, pp. 235-254.
- CANGIANO, Mimmo *Fra due modernismi. La versione di Boine della 'morte di Dio'*, «Rivista di Letteratura Italiana», XXXIII, 3, 2015, pp. 71-86.
- CAPASSO, Gianluca *La poesia di Carlo Bordini*, Tesi di Laurea Magistrale in Letteratura italiana contemporanea, Università La Sapienza di Roma, relatore Tommaso Pomilio, Correlatore Francesco Muzzioli, a.a. 2015/2016.
- CARLE, Barbara, *Un poème en prose italiano: "La notte" di Campana*, «I Quaderni di Gaia», 5-6-7, 1992-93, pp. 99-106.
- CARPI, Umberto, «*La Voce*». *Letteratura e primato degli intellettuali*, Bari, De Donato, 1975.
- CASTELLANA, Riccardo, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», XXXIV, 1, gennaio-aprile 2010, pp. 23-45.
- CASTIGLIANO, Federico, *Sbarbaro e la forma-frammento*, «Italian Studies» 69, 1 Marzo 2014, pp. 111-26.
- CASTIGLIONE, Davide, *Prove di libertà di Stefano Dal Bianco*, «Nuovi Argomenti» 20 giugno 2013, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/prove-di-liberta/>.
- CAWS, Mary Anne, e RIFFATERRE, Hermine, *The Prose Poem in France: Theory and Practice*, a cura di, New York Columbia University Press, 1983.
- CECCHI, Emilio, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Napoli, Ricciardi, 1912.

- CECCHI, Emilio, «Saggio» e «Prosa d'arte», in *Saggi e viaggi*, a cura di Margherita GHILARDI, Mondadori, Milano, 1997, pp. 321-336.
- CICCUTO, Marcello, *Les demoseilles de Gênes. Campana cubista*, in *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella cultura italiana*, Roma, Bonacci, 1990.
- COHEN, Jean, *La struttura del linguaggio poetico*, Bologna, Il Mulino, 1974.
- COHN, Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999.
- COLETTI, Vittorio, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro – Pianissimo 1914*, Roma, Bulzoni, 1997.
- COMPARINI, Alberto, *Sbarbaro e la rappresentazione negativa della Grande guerra. Per una lettura modernista dei trucioli di guerra (1917-1919)*, in «Annali d'Italianistica», XXXIII, 2015, pp. 169-186.
- CONTINI, Gianfranco, *Letteratura dell'Italia unita. (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 1968
- CONTINI, Gianfranco, *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974.
- CONTORBIA, Franco, *Campana, Ginevra, l'intervento*, «Studi Novecenteschi», vol. 5, 13-14 (marzo-luglio 1976), pp. 137-152.
- CONTORBIA, Franco, a cura di, *Giovanni Boine: atti del convegno nazionale di studi*, Genova, Il Melangolo, 1981
- CORSARO, Antonio e VERDENELLI, Marcello, *Bibliografia campaniana (1914-1985)*, premessa di Neuro BONIFAZI, contributi critici di Ravenna, Longo Editore, 1985.
- CORTELLESA, Andrea, *Il «momento» autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei vociani*, in *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, a cura di Rino CAPUTO e Matteo MONACO, introduzione di Raul Mordenti, Roma, Bulzoni, pp. 191-244.
- CORTELLESA, Andrea, *La fisica del senso: saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006.
- CORTELLESA, Andrea, *Dettagli. Come isolare e far parlare particolari da opere più o meno celebri: un singolare percorso in 32 «variazioni» di Antonella Anedda*, «La Stampa», 7 novembre 2009
- CORTELLESA, Andrea, *Microvite di basso livello*, «tutto libri», «La Stampa», 5 settembre 2009
- CORTELLESA, Andrea, *Cara polvere*, «Stilos», novembre 2010.
- CORTELLESA, Andrea, *Nel corpo del testo. Valerio Magrelli tra poesia e prosa*, «Ricomporre l'infranto», 1 dicembre 2014,
<http://ricomporeinfranto.com/?p=459#more-459>.
- CORTELLESA, Andrea, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di, Roma, L'Orma, 2014.
- COSTA, Giampiero, *Introduzione. Storia di «Trucioli»*, in Camillo SBARBARO, *Trucioli (1920)*, edizione critica a cura di G. Costa, Milano, Scheiwiller, 1990.

- CROCCO, Claudia, «Non è la poesia che ci interessa, ma l'arte». *Intervista a Giampiero Neri*, «Le parole e le cose», 6 luglio 2016 [l'intervista risale al 14 giugno 2016], <http://www.leparoleelecose.it/?p=23664>.
- CROCCO, Claudia, *La lirica, il silenzio, la nausea del verso. Conversazione con Stefano Dal Bianco*, «404: file not found», 4 marzo 2013, <http://quattrocentoquattro.com/2013/03/04/la-lirica-il-silenzio-la-nausea-del-verso-conversazione-con-stefano-dal-bianco/>.
- CROCCO, Claudia, *This be the verse. Una conversazione fra Gherardo Bortolotti, Simone Burratti, Guido Mazzoni, Marco Simonelli*, «formavera», 8, 12, 2016, <https://formavera.files.wordpress.com/2016/12/formavera-n-8.pdf>.
- CUDINI, Piero, *Materiali per Dino Campana*, a cura di, contributi di Alberto Casadei, Fiorenza Ceragioli, Piero Cudini, Giovanni Nencioni, Aldo Pecoraro, Lucca, Pacini-Fazi, 1986.
- CURI, Fausto, *La poesia italiana nel Novecento*, Roma-Bari. Laterza, 1999.
- DAL BIANCO, Stefano, *Manifesto di un classicismo*, «scarto minimo», 1, 1987, pp. 11-15.
- DAL BIANCO, Stefano, *Lo stile classico*, in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Atti del convegno di Roma, 22-23 settembre 1993, a cura di Maria Ida GAETA e Gabriella SICA, Marsilio, Venezia 1995, pp. 145-147.
- DAL BIANCO, Stefano, *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, «Studi Novecenteschi», vol. 25, n. 56, dicembre 1998, pp. 207-237.
- DE MEIJER, Pieter, *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. II. La prosa*, a cura di Alberto ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1984.
- DE ROBERTIS, Giuseppe, *Saggio, prosa poetica, prosa d'arte, poemetto in prosa*, «L'albero», aprile-giugno 1953, p. 54.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, presentazione di Eugenio MONTALE, Milano, Garzanti, 2006.
- DEDOLA, Rossana, *Il romanzo e la coscienza. Esperimenti narrativi del primo Novecento italiano*, Padova, Liviana, 1981.
- DEL CORNO, Carlo, *Lettura del «Mio Carso» di Scipio Slataper*, «Lettere italiane», XV, aprile-giugno 1963, pp. 165-183.
- DEL SERRA, Maura, *Dino Campana*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- DEL SERRA, Maura, *Un poème en prose del primo Novecento: «La Verna» di Campana*, «L'altro Versante», 0, 1979, pp. 5-30.
- DIACO, Francesco, *Poesia e società. Conversazione con Valerio Magrelli*, «Le parole e le cose», 24 settembre 2012, <http://www.leparoleelecose.it/?p=6763>.
- DI GIROLAMO, Costanzo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976.

- DONALISIO, Fabio, *Il vulcano che ci seppellirà. Intervista a Carlo Bordini*, «Blow Up», marzo 2013, ora disponibile online http://mediaevo.com/wp-content/uploads/2013/03/Bordini_BlowUp.pdf.
- DONNARUMMA, Raffaele, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano LUPERINI e Massimiliano TORTORA, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-38.
- FALCIOLA, Pia, *La littérature française dans la presse vériste italienne*, Parigi-Firenze, Didier-Sansoni, 1977.
- FALQUI, Enrico, *Novecento letterario*, Firenze, Vallecchi, 1954.
- FEBBRARO, Paolo, *I poeti italiani della «Voce»*, a cura di, Milano, Marcos y Marcos, 1998.
- FEBBRARO, Paolo, e MANACORDA, Giorgio, *Poesia 2009. Quattordicesimo annuario*, a cura di, Roma, Gaffi, 2009, pp.284-286.
- FEBBRARO, Paolo e MARCHESINI, Matteo, *Poesia 2010-2011. Quindicesimo annuario*, a cura di, Roma, Perrone, 2011.
- FERRARIS, Angiola, *Les plages obscures du «Théâtre Naturel» de Giampiero Neri*, in *Les lyrismes interdits*, a cura di Davis FERRARIS e Dominique BUDOR, Parigi, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 155-160.
- FERRATA, Giansiro, *La Voce. 1908-1916*, a cura di, San Giovanni Valdarno-Roma, Landi, 1961.
- FERRERI, Davide, *Camillo Sbarbaro in versi e in prosa. Convegno nazionale di studi. Spotorno, 14-15 dicembre 2007*, a cura di, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2009.
- FERRONI, Giulio, *Presentazione*, in *Ciro VITIELLO, Antologia della poesia italiana contemporanea (1980-2001)*, Napoli, Pironti, 2003.
- FORTINI, Franco, *Oscurità e difficoltà*, «L'Asino d'oro», II, 3, 1991, p. 87.
- FORTINI, Franco, *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*, Bari, De Donato, 1968.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, Parigi, Gallimard, IV, 1994.
- FRANCUCCI, Federico, *Il mio corpo estraneo. Carne e immagini in Valerio Magrelli*, premessa di Clelia MARTIGNONI, Milano-Udine, Mimesis, 2013.
- FRASCA, Damiano, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014.
- GALIMBERTI, Cesare, *Dino Campana*, Milano, Mursia, 1967.
- GALLERANI, Guido Mattia, *Giampiero Neri e la contaminazione della poesia*, «Poeti e poesia. Rivista internazionale», 20, agosto 2010, pp. 163-177.

- GARIN, Eugenio, *Cronache di filosofia italiana. (1900-1943)*, Bari, Laterza, 1955.
- GARGIULO, Alfredo *Prosa d'arte*, in *Scritti di estetica*, a cura di M. CASTIGLIONI, Firenze, Le Monnier, 1952.
- GENETTE, Gérard, *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1996, traduzione di Lina ZECCHI.
- GENETTE, Gérard, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1994, traduzione di Sergio ATZENI.
- GENTILI, Sandro, *La Voce. 1908-2008. Atti del convegno nazionale di studi dedicato al centenario della rivista «La Voce»*, a cura di, Firenze, 5-6 dicembre 2008, Morlacchi, 2011.
- GENTILINI, Anna Rosa, *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di, Bologna, Il Mulino, 1999.
- GIACONE, Franco, *Resultanze in merito alla vita e all'opera di Piero Jabier. Saggi e materiali inediti*, a cura di, Firenze, Olschki, 2007.
- GIORDAN, Henri, *Paul Claudel en Italie – avec la correspondance Paul Claudel-Piero Jabier*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975.
- GIORDANO, Alberto, *Invito alla lettura di Piero Jabier*, Milano, Mursia, 1973.
- GIOVANNETTI, Paolo, *Metrica del verso libero*, Milano, Marcos y Marcos, 1994.
- GIOVANNETTI, Paolo, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008.
- GIOVANNETTI, Paolo, *La poesia senza verso*, «L'Ulisse», 13, 2011, pp. 13-17.
- GIOVANNETTI, Paolo, *Albinea Reading*, in *Ex.it 2014. Materiali fuori contesto*, progetto grafico e impaginazione di Mariangela GUATTERI e Michele ZAFFARANO, Parma, Tiellecti, 2016, pp. 39-50.
- GIOVANNUZZI, Stefano, *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.
- GIOVANNUZZI, Stefano, *Giovanni Boine e «Il Peccato»: una generazione al bivio*, in *Narrativa del Novecento tra Liguria e Piemonte. Atti del convegno*, Bardinetto, 9 settembre 2006, a cura di Giannino BALBIS, Genova, Zaccagnino, 2007.
- GIOVANNUZZI, Stefano, *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003.
- GIOVENALE, Marco, *Cambio di paradigma*, «GAMMM» 10 febbraio 2010, <http://gammm.org/index.php/2011/02/10/cambio-di-paradigma/>.
- GIOVENALE, Marco, *Prosa in prosa e gammm.org in (non)rapporto con le avanguardie storiche*, «slowforward», marzo 2010, https://slowforward.files.wordpress.com/2010/03/mg_nonrapp.pdf
- GIOVENALE, Marco, *Quattro categorie più una: loose writing*, «eexxiitt», 25 agosto 2011, <http://eexxiitt.blogspot.it/2011/08/quattro-categorie-piu-una-loose-writing.html>.
- GIOVENALE, Marco, *Corrispondenza privata_(1): assertivo / non assertivo*, «slowforward», 5 luglio 2013, <https://slowforward.me/2013/07/05/corrispondenza-privata--1-assertivo-non-assertivo/>.

- GIOVENALE, Marco, *Qualche asserzione sparsa (e magari trascorsa)*, «Nazione Indiana», 25 ottobre 2015, <https://www.nazioneindiana.com/2015/10/12/qualche-asserzione-sparsa/>.
- GIUSTI, Simone, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, Firenze, Le Lettere, 1997.
- GIUSTI, Simone, *L'instaurazione del poemetto in prosa. (1879-1898)*, Lecce, Pensa Multimedia, 1999.
- GIUSTI, Simone *La prosa organizzata in poesia. Tra Tarchetti e Baudelaire*, in «Moderna», 2, II, 2000, pp. 45-57.
- GIUNTA, Claudio, *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di Michelangelo ZACCARELLO e Lorenzo TOMASIN, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2004, pp. 35-72.
- GIUNTA, Claudio, *Codici. Saggi sulla letteratura del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- GIUNTA, Claudio, *Ancora sul mottetto di Cavalcanti*, «Stilistica e metrica italiana», 5, 2005, pp. 311-327.
- GLEIZE, Jean-Marie, *Francis Ponge*, Paris, Seuil, 1988.
- GLEIZE, Jean-Marie, *Per una poesia critica. Jean Marie Gleize. 2013 (da Introduzione a Francis Ponge, Nioque de l'avant-printemps, ovvero Cognizione del periodo che annuncia la primavera, traduzione e cura di Michele ZAFFARANO, Benway Series, Tiellesi, Colorno 2013)*, «GAMMM», 18 settembre 2014, <http://gammm.org/index.php/2014/09/18/per-una-poesia-critica-jean-marie-gleize-2013/>.
- GLEIZE, Jean-Marie, *da "comment une figure de parole et pourquoi". Francis Ponge 1977. I* traduzione di Michele ZAFFARANO, 25 febbraio 2010, <http://gammm.org/index.php/2010/02/25/da-comment-une-figure-de-parole-et-pourquoi-francis-ponge-1977-i/>.
- GRIGNANI, Maria Antonietta, *Genealogie della poesia del secondo Novecento. Giornate di studio. Siena, Certosa di Pontignano, 23-24-25 marzo 2001*, a cura di, «Moderna», 2, 2001.
- GUBERT, Carla, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica nella prosa d'arte del Novecento*, prefazione di Corrado DONATI, Pesaro, Metauro, 2003.
- GUAGNINI, Elvio, *Scipio Slataper. L'inquietudine dei moderni*, a cura di, Trieste, Edizioni Ricerche, 1997.
- GUATTERI, Mariangela, *Scrittura non assertiva!*, «Nazione Indiana», 25 ottobre 2015, <https://www.nazioneindiana.com/2015/10/08/scrittura-non-assertiva/>
- GUERRINI, Adriano, *Atti del convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro*, Spotorno, 6-7 ottobre 1973, a cura di, Resine, Quaderni liguri di cultura, 1974.
- GUGLIELMIN, Stefano, *Alessandro Broggi: Coffee-table book*, «blanc de ta nunc», poi in «poesia 2punto0», 25 luglio 2012, <http://www.poesia2punto0.com/2012/07/25/alessandro-broggi-coffee-table-book-una-nota-di-s-guglielmin/>.

- GUGLIERI, Francesco, SISTO, Michele, *Verifica dei poteri 2.0. Critica e militanza letteraria in internet (1999-2009)*, «Allegoria», 61, gennaio-giugno 2011, pp. 153-174.
- HAMBURGER, Käte, *Logiques des genres littéraire*, traduit de l'allemand par Pierre CADIOT, préface de Gerard GENETTE, Paris, Seuil, 1986 (*Die Logik der Dichtung*, 4. Aufl., Stuttgart 1957).
- HARRISON, Thomas, a cura di, *Nietzsche in Italy*, ANMA, Stanford, 1988.
- INGLESE, Andrea, *La prosa seriale di Gherardo Bortolotti*, «Journal of Italian Translation», Vol. IV, n. 1, primavera 2009.
- INGLESE, Andrea, *Poesia in prosa e arti poetiche. Una ricognizione in terra di Francia (1)*, «Nazione Indiana», 31 marzo 2010, <https://www.nazioneindiana.com/2010/03/31/poesia-in-prosa-e-arti-poetiche-una-ricognizione-in-terra-di-francia/>.
- INGLESE, Andrea, *Poesia in prosa e arti poetiche. Una ricognizione in terra di Francia (2)*, «Nazione Indiana», 6 aprile 2010.
- INGLESE, Andrea, *L'anomalia Ponge*, «Nazione Indiana», 27 novembre 2012, <http://www.nazioneindiana.com/2012/11/27/lanomalia-ponge/>.
- INGLESE, Andrea, *Su Coffee-table book di Alessandro Broggi*, «Nazione Indiana», 17 gennaio 2012, <http://www.nazioneindiana.com/2012/01/17/su-coffee-table-book-di-alessandro-broggi/>
- INGLESE, Andrea, *Brevissimo trattatello sull'opportunità o meno di certe categorie teoriche e critiche per comprendere, discutere, fare della poesia (???) contemporanea*, «Nazione Indiana», 22 ottobre 2015, <https://www.nazioneindiana.com/2015/10/22/brevissimo-trattatello-sullopportunita-o-meno/>.
- INGLESE, Andrea, RAOS, Andrea, *Dialoghetto su tre libretti di poesia*, «Nazione Indiana», 01 ottobre 2014, <https://www.nazioneindiana.com/2014/10/01/dialoghetto-su-tre-libretti-di-poesia/>.
- JECHOVA, Hana, et al. (a cura di), *La poésie en prose des Lumières au Romantisme (1760- 1820)*, Parigi, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993.
- JACOBBI, Ruggero, *L'esilio e la visione*, in *Dino Campana oggi. Atti del convegno. Firenze, 18-19 marzo 1973*, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 147-156.
- KERN, Stephen, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- LAGORIO, Gina, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, Milano, Garzanti, 1981.
- LANGELLA, Giuseppe, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal "Baretti" a "Primato"*, Milano, Vita e Pensiero, 1982.
- LANGELLA, Giuseppe, *Le favole' della «Ronda»*, Roma, Bulzoni, 1998.

- LEJEUNE, Philippe, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, traduzione di Franca SANTINI.
- LEROY, Charles, *La poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours*, Champion, Paris, 2001.
- LEVENSON, Michael, *Modernism*, Yale University Press, 2011.
- LISA, Tommaso, *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Roma, Bulzoni, 2004.
- LOLINI, Attilio, *Strana categoria, poesia neoromantica*, «Lotta continua», 27 aprile 1982, p. 15.
- LOLINI, Attilio, *Solo un dettaglio finire in polvere*, «il manifesto», 24 luglio 1999.
- LOLINI, Attilio, *Schegge di un desiderio esangue*, «il manifesto», 14 giugno 2004.
- LOLINI, Attilio, *Tra perdita e desiderio: frammenti di un presente immaginario*, «il manifesto», 8 luglio 2006, p. 14.
- LORETO, Antonio, *Il cinismo estetico di Alessandro Broggi*, ora disponibile su:
http://www.transeuropaedizioni.it/rassegna_stamp/840_1.pdf.
- LORETO, Antonio, e MANGANELLI, Massimiliano, *Conversazione fuori contesto*, in *Ex.it 2014. Materiali fuori contesto*, progetto grafico e impaginazione di Mariangela GUATTERI e Michele ZAFFARANO, Parma, Tiellecti, 2016, pp. 9-16.
- LUPERINI, Romano, *Letteratura e ideologia nel primo novecento italiano. Saggi e note sulla "Voce" e sui vociani*, Pisa, Pacini, 1973.
- LUPERINI, Romano, *Ritratto di Boine e altri saggi*, Napoli, Guida, 1974.
- LUPERINI, Romano, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, «Allegoria», 63, XXIII, terza serie, gennaio-giugno 2011, pp. 92-100.
- LUTI, Giorgio, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre (1920-1940)*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- LUTI, Giorgio, *Frammento, prosa d'arte e nuova struttura del romanzo*, in *Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1985.
- LUZI, Alfredo, *Il mio Carso. Struttura, sintassi e simboli*, Roma, Bulzoni, 1972.
- MACRÌ, Oreste, *Poetica del frammentismo e genere del frammento*, «L'Albero», fasc. XXXIV, n- 67, giugno 1982, pp. 125-129.
- MAGRELLI, Valerio, *Lo sfondo delle paure. Le poesie di Carlo Bordini: un viaggio interiore tra allarmi e amori*, «Lotta continua», 9 aprile 1985.
- MAGRELLI, Valerio, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002.
- MAGRELLI, Valerio, *Intervista*, a cura di Franco SEPE, in *A colloquio con... Interviste con autori italiani contemporanei*, a cura di Caroline LÜDERSSEN e Salvatore SANNA, Firenze, Cesati, 2004, pp. 251-260.

- MAGRIS, Claudio, *Perché dobbiamo riscoprire Boine*, in «Corriere della Sera», 14 luglio 2008.
- MAGRIS, Claudio, *I Diari di Friedrich Hebbel e la germanistica triestina*, in Friedrich HEBBEL, *Diari*, a cura di Lorenza REGA, Reggio Emilia, Diabasis, 2009.
- MAGRIS, Claudio, *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 2014.
- MAJORINO, Giancarlo *Cent'anni di letteratura*, Liviana, Padova, 1984.
- MARCHESCHI, Daniela, *La natura e la storia. Quattro scritti per Giampiero Neri*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- MARCHESINI, Matteo, *Quanto è rassicurante il nichilismo della poesia davanti ai figli degli altri*, «Il foglio quotidiano», 20 agosto 2013
- MARCHESINI, Matteo, *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2014.
- MARTIGNONI, Clelia, *Alle radici della prosa d'arte cardarelliana (Nietzsche, Papini, Soffici)*, «Letteratura Italiana Contemporanea», V (1984), 11, pp. 161-186.
- MARTIGNONI, Clelia, *Per una storia dell'autobiografismo lirico vociano*, «Autografo», 2, giugno 1984, pp. 32-47.
- MARTIGNONI, Clelia, *Sulla letteratura vociana: la riforma dei generi e dello stile*, «Strumenti critici», 72, 1993, pp. 189-203.
- MATTEVI, Virgilio, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, «Studi novecenteschi», 1, aprile 1972, pp. 63-101.
- MAZZARELLA, Arturo, *Storie di un'amicizia*, in *Percorsi della "Voce"*, a cura di Id., Napoli, Liguori, 1990.
- MAZZEI, Luca, *Dino Campana o della morte al cinema*, in *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, a cura di Ivelise PERNIOLA, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 143-159.
- MAZZONI, Guido, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- MAZZONI, Guido, *Diario critico del 2007 (gennaio-agosto)*, in *Almanacco dello Specchio 2007*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 239-241.
- MAZZONI, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- MAZZONI, Guido, *Autobiografia ed estraneità*, «alfabeta2», 25 luglio 2015, <https://www.alfabeta2.it/2015/07/26/autobiografia-ed-estraneita/>
- MAZZONI, Guido, *Guido Mazzoni legge "Parcheggio" – I poeti leggono se stessi / 15*, «Nuovi Argomenti», rubrica a cura di Maria BORIO, 10 aprile 2017, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/guido-mazzoni-legge-parcheggio-i-poeti-leggono-se-stessi-15/>.
- MENGALDO, Pier Vincenzo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.
- MENICHETTI, Aldo, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- MOHAMMAD, Silem K., *Sought Poems*, «GAMMM» febbraio 2007,

https://gamm.files.wordpress.com/2007/02/mohammad_soughtebook.pdf

- MONTALE, Eugenio, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996.
- MUNNIA, Natalie Vincent, *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Parigi, Honoré Champion, 1996.
- MUNNIA, Natalie Vincent, *La forme breve*, Actes du colloque franco-polonais, Lyon, 19-20-21 septembre 1994, a cura di S. Messina, Paigi-Firenze, Champion-Cadmo, 1996.
- MURPHY, Marguerite, *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, University of Massachusetts Press, 1992.
- MUTTERLE, Anco Marzio, *Scipio Slataper*, Milano, Mursia, 1965.
- NERI, Giampiero, *Note in margine*, documento spedito all'Università di Macerata per gli Atti del Convegno "Omaggio a Keats e Leopardi", marzo 1996.
- NERI, Giampiero *La parola come mimetismo*, in «Città di vita», 6, novembre-dicembre 1998, pp. 589-592.
- NICCOLAI, Giulia, *La giacca di Carlo Bordini*, «il verri», 46, giugno 2011, pp. 154-157.
- NOZZOLI, Anna, *Voci d'un secolo. Da D'Annunzio a Cristina Campo*, Roma, Bulzoni, 2000.
- NUTINI, Carolina, *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco. Poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*, Firenze, Firenze University Press, 2012.
- OSTUNI, Vincenzo, *Oggettivo indecidibile. Una nota su affettività, assertività e scritture di ricerca*, in *Ex.it 2014. Materiali fuori contesto*, progetto grafico e impaginazione di Mariangela GUATTERI e Michele ZAFFARANO, Parma, Tiellecti, pp. 69-73.
- PAGLIARANI, Elio, *Poesia tra avanguardia e restaurazione*, «Periodo ipotetico», 10-11, gennaio 1997.
- PAGNANELLI, Remo, *Studi critici. Poesia e poeti italiani nel secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1991.
- PANICHI, Camilla, *In un certo senso il mondo muore quando si smette di morire. Un dialogo con Franco Arminio*, «404: file not found», 28 agosto 2012, <https://quattrocentoquattro.com/2012/08/28/unindagine-sul-presente-17/>.
- PAPINI, Giovanni, *Miele e pietre*, in «La Voce», 11 agosto 1910.
- PAPINI, Giovanni, *Il crepuscolo dei filosofi*, Firenze, Vallecchi, 1976.
- PARIANI, Carlo, *Vita non romanzata di Dino Campana*, a cura di Cosimo ORTESTA, Milano, SE, 2002.

- PARRONCHI, Alessandro, *Genova e il senso dei colori nella poesia di Campana*, «Paragone», IV, 48, 1953, pp. 13-34.
- PAVARINI, Stefano, *Sbarbaro prosatore. Percorsi ermeneutici dal frammento alla prosa d'arte*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- PELLINI, Pierluigi, *Sulla poesia di Guido Mazzoni*, «puntocritico2», 31 marzo 2011, <https://puntocritico2.wordpress.com/2011/03/31/pierluigi-pellini-sulla-poesia-di-guido-mazzoni/>.
- PERLI, Antonello, *Sui "trucioli di guerra" di Camillo Sbarbaro*, «Collection de l'écrit», 8, novembre 2004, pp. 129-45.
- PERLI, Antonello, *La parola necessaria. Saggio sulla poetica di Sbarbaro*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2008.
- PETROCCHI, Francesca, *Conversione al mondo. Studi su Piero Jahier (In Appendice Lettere di Jahier ad Alessandro Casati, Emilio Cecchi e Giovanni Papini)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989.
- PIETROMARCHI, Luca, *Caproni traduttore di Baudelaire*, in Elisa BRICCO, *Caproni poeta europeo*, a cura di, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2014, pp. 109-118.
- PICCONI, Gian Luca, *Una fratellanza senza Edipo*, in *Ex.it 2014. Materiali fuori contesto*, progetto grafico e impaginazione di Mariangela GUATTERI e Michele ZAFFARANO, Parma, Tiellesi, 2016, pp. 75-86.
- POE, Edgar Allan, *Essays and reviews*, a cura di G.R. THOMPSON, New York, Literary Classic of the United States, 1984, p. 71.
- POLATO, Lorenzo, *Sbarbaro*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- POLICASTRO, Gilda, *Franco Arminio, lampi dai morti per non morire*, «Alias», «Il Manifesto», 22 gennaio 2011.
- PROUST, Marcel, *A proposito dello "stile" di Flaubert*, in Albert THIBAUDET, Marcel PROUST, *Lo stile di Flaubert*, introduzione di Daria GALATERIA, Roma, Elliot, 2014, pp. 112-113.
- PUCCINI, Davide, *Appunti sulle varianti in prosa di Camillo Sbarbaro*, «Studi e problemi di critica testuale», 5, 1972, pp. 237-250.
- PUCCINI, Davide, *Giovanni Boine. La vita. Profilo storico-critico dell'autore e dell'opera. Guida bibliografica*, in Giovanni BOINE, *Plausi e botte*, in *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, a cura di Puccini, Milano, Garzanti, 1983.
- RABONI, Giovanni, *Introduzione a Giampiero Neri, L'aspetto occidentale del vestito e altre poesie*, in «Almanacco dello Specchio», 1, Milano, Mondadori, 1972, p. 273.
- RABONI, Giovanni, *La poesia che si fa. Critica e storia del Novecento poetico italiano (1959-2004)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005.

- RAFFAELI, Massimo, *Per Giampiero Neri*, «Idra», VII, 14, pp. 17-19.
- RAGUSA MOLETTI, Girolamo, *C. Baudelaire: studio*, Palermo, Gaudiano, 1878.
- RAIMONDI, Ezio, *Prime lezioni: Scipio Slataper, Giovanni Boine*, a cura di Andrea BATTISTINI, Fausto CURI, Walter ROMANI, Bologna, Pendragon, 2004.
- RAMAT, Silvio, *Protonovecento*, Milano, Il Saggiatore, 1978.
- RIVALI, Alessandro, *Giampiero Neri. Un maestro in ombra*, con versi e prose inedite di Giampiero Neri, Milano, Jaca Book, 2013.
- ROMANÒ, Angelo, *Introduzione*, in *La cultura del Novecento attraverso le riviste. Volume terzo. «La Voce» (1908-1914)*, a cura di Id., Torino, Einaudi, 1960.
- ROUMETTE, Julien, *Les poèmes en prose*, Ellipses, Paris, 2001.
- RUOZZI, Gino, *Scrittori italiani di aforismi. 2. Il Novecento*, Milano, Mondadori, 1996.
- SANDRAS, Michel, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995.
- SANTUCCI, Antonio, *Il pragmatismo in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1963.
- SANTUCCI, Francesca, *Ibridazioni. Intervista a Valerio Magrelli*, a cura di, «Le parole e le cose», 6 maggio 2015, <http://www.leparoleelecose.it/?p=18861>.
- SCAFFAI, Niccolò, *Montale e la Riviera ligure*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e Filosofia», Serie IV, vol. 2, n. 2, 1997, pp. 713-734.
- SCAFFAI, Niccolò, *Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903-2005)*, «Paragrafo. Rivista di letteratura e immaginari», I, 2006, pp.75-99.
- SCALIA, Gianni, *La cultura italiana del 900 attraverso le riviste. IV. «Lacerba», «La Voce» (1914-1916)*, a cura di, Torino, Einaudi, 1961.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Che cos'è un genere letterario*, Parma, Pratiche, 1992, traduzione di Stefano POGGI.
- SCHGRAM PIGHI, Laura, *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini. Il «Leonardo» 1903-1907*, Bologna, Forni, 1982.
- SCHIAVONI, Giulio, *‘Al di là del linguaggio’, ovvero la crisi delle ‘qualità’ e lo spettro dell’indicibile nella costellazione Hofmannsthal-Musil-Broch*, in Francesca CASTELLANI, a cura di, *Uomini senza qualità. La crisi dei linguaggi della grande Vienna*, Trento, Edizioni UCT, 1980.
- SCOTT, David, *La structure spatiale du poème en prose. D’Aloysius Bertrand à Rimbaud*, in «Poétique», 59, settembre 1984, pp. 295-308.

- SECCI, Lia, *Nietzsche e l'espressionismo*, in «Il Verrì», 10, giugno 1975, pp. 96-125.
- SICILIANO, Enzo, *Un poeta che stampa in ciclostile*, «Il Mondo», 11 settembre 1975, p. 11.
- SILLIMAN, Ron, *The New Sentence*, Roof, New York, 1987.
- SIMONETTI, Carlo Maria, *Le edizioni della «Voce»: catalogo*, Firenze, La Nuova Italia, 1981.
- SIMONETTI, Gianluigi, *Su alcuni autografi novecenteschi: Campana e Sereni*, «Italianistica», XXIV, 1, 1995, pp. 119-138.
- SIMONETTI, Gianluigi, *Mito delle origini, nevrosi della fine. Sulla poesia italiana di questi anni*, «L'Ulisse», 11, *La poesia lirica del XXI secolo: tensioni, metamorfosi, ridefinizioni*, pp. 51-56.
- SIMONETTI, Gianluigi, *Come e cosa desidera la letteratura italiana degli anni Zero*, «Between», III, 5, 2013,
<http://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/24/showToc>.
- SITI, Walter, *Recensione a Dino Campana, Canti Orfici, a cura di F. Ceragioli*, «Rivista di letteratura italiana», IV, 1986, pp. 214-230.
- SOFFICI, Ardengo, *Arthur Rimbaud*, a cura di Luca PIETROMARCHI, Ristampa anastatica dell'edizione Firenze 1911, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2002.
- SORRENTINO, Luigia, *Franco Arminio, Cartoline dai morti*, «Poesia, il blog di Luigia Sorrentino. Il primo blog di poesia della Rai», 16 maggio 2011,
<http://poesia.blog.rainews.it/2011/05/franco-arminio-cartoline-dai-morti/>.
- STARA, Arrigo, *Autobiografia e romanzo*, «Rassegna della letteratura italiana», 89, 1, 1985, pp. 128-141.
- STUPARICH, Giani, *Scipio Slataper*, Milano, Mondadori, 1950.
- SURLIUGA, Victoria, *Uno sguardo sulla realtà. La poesia di Giampiero Neri*, Novi Ligure, Joker, 2005.
- TESTA, Enrico, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.
- TESTA, Italo, *L'irricoscibile in Antonella Anedda*, «doppiozero», 7 marzo 2014.
<http://www.doppiozero.com/materiali/parole/1%E2%80%99irricoscibile-antonella-anedda#>.
- TODOROV, Tzvetan, *Intorno alla poesia*, in *Id., I generi del discorso*, a cura di Margherita BOTTO, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- TORCHIO, Carlo, *Rimbaud e Sbarbaro*, in «Studi francesi», 40, 1970.

- TREVI, Emanuele, *Valerio Magrelli: «Esercizi di tiptologia»*, «Nuovi Argomenti», III, XL, 1992, 11, pp. 127-130.
- UNGARELLI, Giulio, *Nota introduttiva a Giovanni Boine, Il peccato*, Torino, Einaudi, 1975.
- VADE, Yves, *Les poème en prose et ses territoires*, Parigi, Belin, 1996.
- VALLI, Donato, *Vita e morte del frammento in Italia*, Lecce, Milella, 1980.
- VALLI, Donato, *Chiarimenti sul genere del Frammento*, «L'Albero», fasc. XXXIV, n- 67, giugno 1982, pp. 130-132.
- VALLI, Donato *Dal frammento alla prosa d'arte con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Lecce, Pensa Multimedia, 2001.
- VIGORELLI, Giancarlo, *Ritratto di Boine*, in Giovanni BOINE, *Il peccato e le altre opere*, Parma, Guanda, 1971, pp. IX-LVI.
- VILLA, Marco, *Una guerra che non deve finire. Fenomenologia dell'io nella poesia di Paolo Maccari/ 3*, «formavera», 15 dicembre 2014, <https://formavera.com/2014/12/15/una-guerra-che-non-deve-finire-fenomenologia-dellio-nella-poesia-di-paolo-maccari-3/#more-1408>
- YOUNG, Odoardo, *Le notti*, libera traduzione di Lodovico Antonio LOSCHI, Padova, Valentino Crescini, 1819, 3 voll.
- WEININGER, Otto, *Sesso e carattere*, introduzione di Franco RELLA, Milano, Feltrinelli-Bocca, 1978.
- ZANON, Tobia, *La musa del traduttore. Traduzioni settecentesche dei tragici classici francesi*, Presentazione di Pier Vincenzo MENGALDO, Verona, Fiorini, 2009.
- ZINELLI, Fabio, *Formati & emozioni della poesia*, in *Ex.it 2014. Materiali fuori contesto*, progetto grafico e impaginazione di Mariangela GUATTERI e Michele ZAFFARANO, Parma, Tiellesi, 2016, pp. 93-103.
- ZUBLENA, Paolo, *Isole di prosa. Gli inserti di prosa nei recenti libri di poesia: appunti su genere, funzione, lingua*, «Istmi», 11-12, 2002
- ZUBLENA, Paolo, *Nuovi poeti italiani*, a cura di, fasc. monografico di «Nuova corrente», LII, 135, gennaio-giugno 2005.
- ZUBLENA, Paolo, *Come dissemina il senso la poesia "di ricerca"*, «Enciclopedia Treccani» http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html.
- ZUBLENA, Paolo, *Politiche del sentirsi in vita. "Tecniche di basso livello" di Gherardo Bortolotti*, «il verri», 46, giugno 2011, pp. 76-81.
- ZUBLENA, Paolo, *Per Giuliano Mesa*, «Le parole e le cose», 15 agosto 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=4550>.