ma quando più quando meno immagini accessorie. Ed è proprio sommo della lingua l'aver di queste parole") e ai secondi valori riduttivamente denotativi ("Le voci scientifiche presentano la nuda e circoscritta idea di quel tale oggetto, e perciò si chiamano termini perché determinano e definiscono la cosa da tutte le parti"). Conclusione: "Quanto più una lingua abbonda di parole, tanto più è adattata alla letteratura e alla bellezza ec. ec. e per lo contrario quanto più abbonda di termini, dico quando questa abbondanza nocca a quella delle parole, perché l'abbondanza di tutte due le cose non fa pregiudizio".
Ma c'è dell'altro che fa egregiamente al caso nostro, ed è l'affermazione che non soltanto Omero, ma i poeti antichi in generale, e i greci in particolare "solevano lasciar da pensare allo spettatore o uditore più di quello ch'esprimessero. […] E quanto alla cagione di ciò, non è altra che la loro semplicità e naturalezza, per cui non andavano come i moderni dietro alle minuzie della cosa, dimostrando evidentemente lo studio dello scrittore, che non parla o descrive la cosa come la natura stessa la presenta, ma va sottilizzando, notando le circostanze, sminuzzando e allungando la descrizione per desiderio di fare ostentazione, ora che scuopre il proposito, disegnare la naturale disinvoltura e negligenza, manifesta l'arte e l'affettazione, ed introduce nella poesia a parlare più il poeta che la cosa".
Tutto ciò non è certo in contrasto con quanto, un secolo e mezzo dopo, avrebbe osservato il grande linguista Roman Jakobson, e cioè che il linguaggio per dirsi poetico deve rovesciare la funzione metalinguistica – che esercita una funzione di conferma, costruendo sequenze sulla base di equivalenze stabilite (una ragazza è una giovane donna) – e confezionare equivalenze sulla base di sequenze reali o presentate come tali o immaginate, la cui verità sarà innegabile anche se non necessariamente verificabile: "luogo" ha scritto Angelo Lumelli nel suo malauguratamente ultimo libro *La vecchiaia del bambino Matteo* "è dove si sdipana un'attesa".
Ciò che Omero ha avuto, diciamo, la fortuna di avere a disposizione – fortuna che anche Dante in qualche modo condivide, ricorda sempre Leopardi, scrivendo agli albori della lingua letteraria italiana – e cioè una lingua greca fluida, non irrigidita dai dizionari e dagli usi specialistici (tecnocratici) che terrorizzano perfino le metafore più affettuose, e potendo inoltre contare su di un'assoluta mancanza di esempi che, precorrendolo, gli avrebbero posto il problema dell'ubbidienza, o della disubbidienza, nonché della superfastidiosa "ansia da influenza", dovrebbe diventare a mio modesto avviso, e visto che non l'abbiamo più a disposizione, l'oggetto di una *ricerca* (appunto!) che eviterebbe a tanta poesia che oggi si fa (e che sarebbe meglio non fare) di configurarsi come anacronistica e, nel migliore dei casi, confortevole.
Una poesia che intenda rivolgersi a una collettività di individui non cronicamente appiedati da volontarie schiavitù politiche non può dunque evitare di confrontarsi con questa esigenza non tanto di *ricuperare*, ma di *rigenerare* una funzione espressiva che la metta al riparo da ogni temporanea fagocitazione ideologica e garantisca il perdurare della sua offerta emotiva: leggo Saffo e dico: "È di oggi, come Amelia Rosselli".
È implicito che, nel dichiarare irraggiungibile il punto di partenza, Leopardi, e noi con lui, non fa questione di stile, ma di "poesia in quanto vera poesia", di un fare con le parole che sia come un fuoco che brucia un cespuglio senza consumarlo.
Lungi da me la tentazione di suggerire come comportarsi nei riguardi di questa responsabilità che non prevede redenzioni. Segnalo solo alcune strade non inflessi per le quali si sono avviati poeti che più o meno consapevolmente hanno accolto l'ipotesi che, se un'emozione non scardina i presupposti della comunicazione linguistica ordinaria, il livello lirico, necessario alla poesia, non è raggiunto, avvertendo peraltro che per "lirico" non si intende assolutamente, come accadeva ancora "or non è guari", la cattura linguistica e la messa in circolo di un sentimento individuale, per speciale che potesse sembrare a chi se ne sentiva colpito, ma il risultato della manipolazione linguistica, spesso inconscia, che quel sentimento (turbamento, sdegno, passione ecc.), trattato alla stregua di motore di *ricerca* (*repetita iuvant*), produce.
Ha detto bene, anzi benissimo, Alfredo Giuliani scrivendo, con ampio sorriso sulle labbra: "io era una bella figura, una volta / consisteva sporgendo di profilo o d'anima / si vantava dicendo una tale meraviglia / o escludeva con rigore l'aria avariata / un sussiego di evidenza era l'eternità promessa / Adesso Io paga l'anima al Dottor Es sensuanalista / e se la dice sotto mentre il becchino s'annoia".
Mi permetto solo, in chiusura, di elencare alcuni accorgimenti che, in questo disarmante e improvvida situazione, lasciano peraltro intravedere qualche spiraglio di luce. Meglio andare con i piedi di piombo, certo, ma non si può negare che notevoli sorprese e godimenti siano emersi di recente dall'utilizzo invasciato e definalizzato di formule della comunicazione mediatica; oppure dalla creazione di significanti sorretti da paronomasie inventate di sana pianta e, *au contraire*, decisi fraintendimenti di significanti legittimamente codificati. L'ascolto di questi pseudosignificanti comporta tra l'altro la, spesso tacita, evocazione di altri significanti che l'inconscio per sue ragioni tende a censurare.
Ottima resa hanno anche dato certi paradossali coacervi predicativi; o la rimessa in azione di etimi insospettati e a volte anche inesatti ma popolarmente accolti; per non dire della forzata coabitazione di generi ritenuti per secoli incompatibili tenuti a distanza – un po' come hanno fatto i pittori, Boccioni per esempio, accoppiando colori stridenti –; e ancora: indiavolate sequele paratattiche; ossessivi elenchi e iterazioni paradigmatiche di un sintagma con minimi scarti caudali; citazioni apparenti e citazioni letterarie infilate in contesti estranei alle loro origini… e chissà quante altre diavolerie.
Di una soltanto di queste altre non taccio, anche per rendere omaggio ad Angelo Lumelli che ci ha lasciato di recente e che nell'impiego di questo strumento che sto per illustrare si è rivelato veramente il "miglior fabbro": la prosopopea, una figura retorica che, lungi dal connotare l'atteggiamento presuntuoso delle "persone piene di sé", designa l'attribuzione di qualità e funzioni tipiche dell'esistenza umana a oggetti presumibilmente inanimati, o a concetti astratti, o anche, nel caso di Angelo, a semplici significanti.
Ora, se non è difficile far "piangere" un fiume, o un salice, e ridere una cittadina, ben più ardua impresa è trattare come sostanza vivente e senziente, e ragionante, il vagone di un treno merci, volutamente sottrattosi al controllo, non solo dei ferrovieri, ma del convoglio medesimo – anch'esso capace di volontà, di sensibilità e di ragionamento – per procurarsi un po' di solitudine tra i coltivi dell'Oltrepò Pavese: "Sembra […] che l'ultimo vagone di quella notte avesse aspettato da anni – per fare cosa? – per uscire dal convoglio per dire: basta con questo entusiasmo! questo vaniloquio – basta con l'attrito di ferro con ferro, come un piacere furibondo, seppur levigato, di inegualgiata lucentezza, invano, poiché come più sostiene un piacere senza sosta? – senza il finto vuoto, la finta inesistenza?" (*La vecchiaia del bambino Matteo*, pp. 16-17).
Ma in Lumelli, la prosopopea miete successi anche, come accennavo, nell'ambito dei concetti. La "libertà di azione", per esempio, si comporta, nei riguardi dell'autore, da vera sceenzata: "Adesso potevo correre, ovunque! – fu allora che la libertà – chi l'avrebbe immaginato? non seppe più cosa fare, guardandosi intorno, interdetta, con una faccia da scemo, un'incapace" (*VBM*, p. 214).
E non c'è tregua: anche l'umanizzazione di un concetto astratto, per difficile e sorprendente che sia, retrocede, nella scala delle difficoltà e delle sorprese, davanti non solo a quella di un nome o di un verbo, ingredienti essenziali della comunicazione e dell'espressione, ma addirittura di un "come" che i dizionari qualificano come avverbio o congiunzione e che, avverbio o congiunzione che sia, resta comunque una parte secondaria del discorso… fino a che Lumelli, appunto, non intervenga a farne un'entità che brilla di luce propria: "Essere come vivi, quasi uguali – viventi come vivi? – uguali in tutto e per tutto – ah quel come! grazie e ancora grazie – perché tra i vivi a volte siamo ombre, invisibili – invece dentro al come, al suo riparo, come in una parentesi – fuori di qui! non mettete dentro il vostro brutto muso! – ogni cosa diventa degna, rispettabile – un monumento?" (*VBM*, enfasi aggiunta).
Spero che questi pochi esempi bastino per ipotizzare che l'immersione in questa specie di ilozoismo linguistico, in questa animazione autonoma e vivificante di ogni singola manifestazione verbale, sia necessaria, se non sufficiente, per fare sì che chi non ha mai smesso ricominci a scrivere versi.

SCRITTURE COMPLESSE. IL SUPERAMENTO DELL'APPARTENENZA

Daniele Poletti

"Io, ragionier Total, non sono diverso da voi, né voi siete diversi da me; siamo uguali nei bisogni, diseguali nel loro soddisfacimento. Io so che non potrò mai avere nulla più di quanto oggi ho, fino alla morte. Ma nessuno di voi potrà avere nulla più di quanto ha. Certamente molti di voi avranno più di me, come tanti hanno meno. E nella lotta legale o illegale per ottenere ciò che non abbiamo molti si ammalano di mali vergognosi" (*La proprietà non è più un furto* di Elio Petri, interprete Flavio Bucci).
L'imposizione del consumo, l'assuefazione alla servitù volontaria dovuta agli stati massificati e pervasivi della comunicazione, il narcisismo di appartenenza alla nuova classe della collettività preformata, pongono un problema di ritorno e intensificazione sul disinnescamento della coscienza critica individuale. Si badi bene, di "imposizione" si parla a ragion veduta, in quanto la religione consumistica non solo dispone di una "massa di perdizione" sempre e comunque malleabile in ogni epoca e per ogni geografia, ma oggi realizza, con la trasformazione completa dei desideri in bisogni, l'omologazione ecumenica che con i comandamenti di "sviluppo", "efficienza" e "competitività" fonda un umanesimo identitario di cui il lavoro è il vessillo scintillante. Il tempo libero, il tempo dell'*otium*, quello che permette la sospensione del raccoglimento contemplativo (l'aristotelica attività dell'intelletto, la speculazione pura, l'arte e tutto ciò che non è né necessario né utile, ma serve a vivere nel modo più elevato il proprio tempo personale, in definitiva nient'altro che la propria vita), ubbidisce alla stessa logica del tempo del lavoro, perché gli è subalterno; benché "tempo perso" rispetto al tempo produttivo, il tempo libero deve essere esso stesso economizzato, di conseguenza anche la comunicazione del tempo libero deve essere velocizzata (indebito → Augusto Ponzio), deve travolgere l'individuo nell'unica direzione del non pensare. Una sospensione anch'essa, certo, ma atta solo a trasformare l'uomo in un meccanismo binario: acceso (lavoro), spento (riposo), che non prevede attività che non sia di profitto. Al di là del fatto che la società greca fosse ancora fondata sulla netta divisione tra uomini liberi e schiavi (ma oggi, senza retorica, siamo tutti schiavi dell'ingranaggio produzione-consumo e ciò che fu appannaggio degli schiavi potrebbe essere affidato alle macchine, ridonando all'uomo almeno parte della sua libertà, stante una ridistribuzione dei redditi e un rinnovato assetto sociale) Aristotele, nel 350 a.e.v., prima dell'avvento dell'ideologia cattolica del lavoro e del riposo, che considera il secondo in funzione del primo e rende utopico il concetto di eudemonia, dichiarava che il tempo libero, la *scholé*, non è il riposo, né la fine del lavoro; è invece il lavoro, *ascholia*, che è la fine del tempo libero. Lavorare è "non avere", non aver tempo, non avere se stessi, non avere felicità (indebito → Gianni Toti).
"La curiosa fatica ha messo in scisma il mondo, e l'ha condotto a una etade ferrigna e lutosa e argillosa, avendo posto i popoli a ruota et in certa vertigine e precipizio dopo che l'ha sollevati in superbia e amor di novità" (Giordano Bruno, *Spaccio de la bestia trionfante*).
Per quanto sommamente stringato e lacunoso, il quadro appena delineato appare come la permanenza non intaccabile di un potere illimitato e oligarchico, sostenuto da quel capitalismo metaforma che vampirizza la massa indifferenziata di lavoratori, in cui le gerarchie e le responsabilità non sono se non filtri di controllo, miraggi di investimenti in dignità, specchietti per le allodole di un promesso benessere che non arriverà mai.
Il fallimento delle sinistre risiede quindi nell'incapacità e nel disinteresse di proporre un "altro mondo" che riparta dalla persona e dalla vita. Continuare la rappresaglia contro l'onnipervasiva rivoluzione destrorsa utilizzando la stessa moneta – ma di valore corrente minore, in quanto priva della seduzione dell'identificazione – di "sviluppo"-"crescita"-"benessere" non può portare a una nuova coscienza sociale. Già Pasolini nel 1975 evidenziava la sempre maggiore identificazione dei comportamenti, delle idee e dei desideri delle persone appartenenti a strati sociali diversi in seguito all'omologazione della comunicazione. Il dominio dell'identità è tale che ogni forma di rivendicazione è basata sulla identificazione: avere gli identici diritti di chi comanda, le identiche opportunità, l'identica vita, l'identica felicità di chi detiene il potere (indebito → Augusto Ponzio).
Col governo della comunicazione totale al massimo sono possibili delle *alternative*, ma è esclusa ogni *alterità*. L'alternativa è sempre il male minore, e fintantoché il tempo della sovversione sarà convogliato nel fine settimana o nei ritagli di riposo dal lavoro, quel lavoro che crea la ricchezza di pochi e la stanchezza di molti, non sarà possibile riorganizzare la società aprendo le porte del "radicalmente altro". Le profetiche speculazioni di Marcuse – *L'uomo a una dimensione* è del 1964 – rimangono valide: ciò che lui definiva "linguaggio dell'amministrazione totale", in cui ci si può esprimere solo con un comportamento unidimensionale, è uno strumento di assoggettamento di massa che funziona grazie alla "chiusura dell'universo del discorso". Nel "discorso" della politica e del commercio, e tratalizimante in tutti gli altri "discorsi", compreso quello letterario, gli opposti sono conciliati e unificati in modo tale da escludere, per assimilazione, la protesta e il rifiuto. Il linguaggio unificato, funzionale, è un linguaggio anticritico e antidialettico. Rimangono come ultimo baluardo di resistenza critica alcune organizzazioni studentesche, che possono esperire un tempo diverso da quello lavorativo vero e proprio, ma comunque sempre più ostacolate e imbibite dal sistema virale della comunicazione-produzione, tale che l'istruzione, la formazione e la ricerca diventano *performance* aziendali di "investimenti in capitale umano per accrescere la competitività", considerate in termini di investimento immateriale, di investimento nell'intelligenza, di valorizzazione per il profitto della risorsa umana (v. Jacques Dolors, *Libro bianco*).
Per quanto in tenore di istanze sulla riconsiderazione del "genere" e dell'ambiente, che possono essere inquadrate come "alternative" all'imperante mercificazione, sono armi spuntate verso un antagonista irradiante e riassorbente, e diventano altresì leve di distoglimento e blandi palliativi dal reale problema dell'irreggimentazione programmata delle *lobby* del potere, a scapito anche di quelle frange della società meno impreparate alla conglobazione perennemente in atto. Questa fascia variegata avrebbe il compito di organizzarsi in sacche di sovversione non strutturate in nuove ideologie, inevitabilmente confluenti in futuri paradigmi di verità disarmati e riadottati dal potere, e riappropriarsi dell'"esperienza grande" bachtiniana in cui il mondo non coincide con se stesso, non è chiuso e non è compiuto. Questo approccio contrasta con la costituzione stessa di io e di individuo come identità del genere con il quale di volta in volta si riconosce ("esperienza piccola": ridotta e parziale, aderente al concreto, al mondo effettivo, collegata con l'interesse, con l'utilità, con l'economia della memoria che esclude tutto ciò che risulta distrarente e dispersivo rispetto alla logicità, semplicità, univocità di senso) sacrificando l'alterità di sé e l'alterità da sé a favore dell'affermazione identitaria.
Detto questo può apparire paradossale intavolare un articolo sulle specificità della letteratura e dell'arte – nel caso particolare riferendoci a tutta quell'area di espressività disallineate alle convenzioni di gusto popolista e dello scaffale di supermercato, vale a dire tutto ciò che rientra nella "sperimentazione" in senso stretto (ma quanto ampio e articolato è il margine di esperimento!) e nelle dinamiche della "complessità" – forse un'oziosa attività autoreferenziale scollegata dall'indigenza in cui prospera la società moderno/contemporanea, privata della libertà e della capacità di problematizzare un evento, un atto, una cosa. Dovremmo e dobbiamo concentrare l'attenzione sullo stato di cose a monte della letteratura, dove la semplificazione di ogni processo di attraversamento del reale, legato alla necessità del profitto di velocizzare le sue risposte, alimenta un *prêt-à-porter* del pensiero la cui conseguenza è l'instaurazione della "medietà", una forma indolore di incoscienza felice.
Il discorso dovrebbe proseguire col compulsare e rimpastare il pensiero di quegli autori che analizzano le criticità della società odierna e preconizzano i reali rischi dell'appiattimento esistenziale, nel tentativo di redigere una topografia della deriva nitida, stringente sull'abdicazione dal reale. Ma intanto è il discorso stesso che deve essere disatteso in favore dell'evento, e ritengo, per possibilità e per capacità, che l'orizzonte degli eventi dell'arte e della letteratura possa rappresentare una leva importante, ancorché minoritaria, di riflessione su una condizione disenziente che dall'estetica passa per l'etica e si carica di un significato politico non schiacciato sulla e dalla politica, ma autonomo, nello smantellamento continuo di quel tenace "realismo domestico" che non permette il viaggio se non nel perimetro di uno o più codici predefiniti.
Oltrepassata la fase delle prime forme, animalesche e istintive, di appropriazione immediata di oggetti estenti in natura, soltanto il lavoro umano può soddisfare un bisogno umano; soltanto un lavoro complesso come quello linguistico può soddisfare il complesso bisogno umano di esprimersi e comunicare. La complessità del lavoro è determinata dalla complessità del bisogno e a sua volta la determina – esattamente come avviene con il lavoro manipolativo e trasformativo (indebito → Ferruccio Rossi-Landi). Quella di "lavoro linguistico" è l'unica declinazione di "lavoro" ancora accettabile e dalla quale è necessario ripartire per evitare che le lingue e la scrittura (*lato sensu*), fiaccate dalla loro dimensione oppositiva, si trasformino (ma già lo sono) in fattore ipostorico, come la digestione o la respirazione, dunque in un'"attività" che non pone più differenza fra l'uomo e "gli altri animali".
Può sembrare eccessivo traslare queste considerazioni dalla mera comunicazione *inter homines* al fattore letterario, ma l'uniformazione del gusto e la sua inaggirabile difesa ortodossa spostano l'attitudine al ribasso anche nelle scritture, siano esse poetiche o "narrative", con un profilo di presunzione più alto del quotidiano comunicare, ma che intrattiene con la "qualità" lo stesso rapporto che un suino intraprende con le cravatte. L'esistenza sociale e spirituale non può ridursi a mera attività di soddisfacimento di bisogni immediati. Il piacere è una conoscenza imperfetta che conduce ai giudizi del "bello", del "mi piace" e dei loro contrari; il comprendere si pone su un piano diverso, quello del piacere della conoscenza, che preclude lo stato assoluto e irresponsabile della "preferenza". Spezzare l'"immediatismo" con il tempo divergente del lavoro sulla lingua e con il tempo del non-lavoro, che diventerebbe ulteriore spazio di intensificazione di questo percorso di rialfabetizzazione critica. Ma tutto ciò richiede appunto un lungo processo di ricostruzione che porti impegno e responsabilità almeno nei pressi di un godimento multiforme e plurale.
Dunque, se il sistema capitalistico del consumo ha capillarmente deprivato la massa degli utenti della capacità cognitiva e critica sulla realtà, con sfumature diversificate che arrivano fino alla cosiddetta classe intellettuale, a maggior ragione in questo momento storico, in cui al grado massimo di complessità del reale corrisponde un acme sociale e politico retrogrado, la proposta di una scrittura e di un'arte complesse diventa una necessità, uno strumento oppositivo all'uniformazione e all'indifferenziazione che ci circondano. Una forma di resistenza che non può e non deve agire in prima linea, ma deve perimetrare nel silenzio stentoreo dell'incongruenza quei nuclei di libertà apparente dei rotocalchi, dei premi e dei festival, come un enzima comatoso che per contatto, ma non per confusione, via via modifica i substrati, per poi migrare verso altre forme di fermento. Infrangere lo consuetudine, ovvero l'atteggiamento soporoso che spegne la curiosità, omologando cause, effetti, aspettative e infine intenzioni e abbandonare l'ottica del posizionamento – che non avrebbe comunque effetto benefico sui canoni e le storicizzazioni – sono due *modus operandi* di un anonimato molteplice che, per prossimità e non per vicinanza di ruoli e competenze, rappresenta il panorama frastagliato e differenziale delle "scritture complesse".
La "letteratura di superficie" è tutto ciò che esiste. Le scritture radicali, senza compromesso, che possono rientrare nel macro-insieme della complessità (secondo parametrature di volta in volta variabili, con alcuni punti cardinali già discettati in passato), rappresentano il rimosso dalla superficie. Non per questo giova, a mio avviso, definirle per contrario "scritture del sottosuolo o del sottobosco", perché non condividono con la superficie una prossimità spaziale, etica o politica, in quanto si distendono in una dimensione mutevole, trasversa rispetto alle logiche della "monetizzazione". In questa posizione intermedia invece gravitano tutte quelle scritture non tradizionali o "non mainstream" che, a torto o a ragione, vorrebbero riequilibrare l'ineludibile sperequazione dei prodotti di consumo reticolare, ma che spesso non sono se non l'altra faccia della medaglia della letteratura di superficie. Sono quelle opere, quegli autori che hanno agganciato acriticamente l'esperienza della cosiddetta "scrittura di ricerca" usandola come strumento epigonale di affermazione presso platee comunque ombelicali, annacquando la carica innovativa di un nuovo corso di scrittura, che ha le sue radici prima nella "poesia di ricerca" e precedentemente nella "ricerca letteraria". Al di là delle definizioni strette, vale lo stesso giudizio per certa "sperimentazione letteraria" per così dire classica. Giungendo quindi a disconoscere il valore a favore dell'identità, lo spostamento a favore del traguardo, la pervasività dell'opera a favore dell'autorialità di marca proprietaria, nell'incapacità di rinunciare al rispecchiamento dell'"ognuno" nel "qualunque", come Pieter Bruegel insegna con *Nemo non* del 1558.
(Per il laboratorio teorico sulle scritture complesse cfr. la rivista-oggetto "CONTAINER - osservatorio intermodale", nn. *a e b*, fondata insieme a Luigi Severi; per il lavoro di pubblicazione dei testi – attività fondamentale e interconnessa col tipo di approccio descritto pocanzi, affinché la separatezza della "sperimentazione" non diventi inconsistenza – tutta la linea editoriale di [dia•foria può essere presa come esempio di un possibile percorso.)
L'idea di "scrittura complessa" entra nel dibattito sulle scritture all'incirca dal 2014 come necessità teorica scaturita dall'attività editoriale di [dia•foria, con una prospettiva completamente diversa rispetto a quella di "categoria critica", "corrente letteraria" o "manifesto". Si può pensare piuttosto a un osservatorio perpetuo su quelle scritture che risultano irriducibili e indisponibili a un inquadramento e un collocamento precisi. Il paradigma della complessità non fa distinzione tra i diversi tipi di scrittura. Prosa, poesia, teatro, concetto, performance stanno sul medesimo piano di attenzione. Non solo, lo stesso paradigma abbraccia le ridefinizioni d'uso segnico di musica, arte, cinema, visuale e tutte le disparate possibilità di intersezione e permutazione compositiva. Si può pensare quindi a un'agglomerazione *panmediale* che accoglie opere ben oltre i concetti standard di "sperimentazione" e di "tradizione". I criteri di appartenenza di genere cedono il passo all'individuazione di una materia che si sottrae all'interpretazione certa e uniforme.
In definitiva non esistono "autori complessi", ma scritture che possono essere ravvisate come complesse, primariamente per una loro forte attitudine al pensiero e alla progettualità, spesso accompagnate da una spiccata ricerca formale: tutto compreso nell'ampio diametro di stilemi anche antitetici, dal carattere esplosivo/ipertrofico al nitore e alla rastremazione del dettato. La distinzione avvertibile tra queste scritture e quelle unicamente funzionali si spiega attraverso l'utilizzo della lingua come una materia plastica modellabile e non come selezionamento di merce deteriorata, vale a dire di codici di genere adottati come vuoti canovacci comunicativi. Attraverso questa lente appare evidente la naturale sottrazione di tali scritture all'immediatezza del consumo: differimento di senso e di segno, riappropriazione della funzione differenziale dell'arte e della scrittura. Un orientamento dunque che opera sulle "qualità" e non sulle fazioni, che permette di abbracciare anche una visione diacronica della complessità in scrittura, tenendo in considerazione le genealogie delle sperimentazioni di un passato molto remoto, da Dante a Burchiello, da Rabelais a Leporeo, passando per la trattatistica e le tecniche curiose (v. Kaspar Schott) per poi transitare nella modernità finneganiana fino alla surmodernità documentale.
Non è possibile dunque dare una definizione univoca di "scrittura complessa". Il concetto deve porsi in continua inesausta evoluzione, secondo ciò che François Jullien definirebbe perpetuo "de-coincidere": il disfacimento dall'interno di ogni ordine e il diniego di ogni stabilizzazione pacificante. Tutti i nuovi inizi sono il risultato dell'incrinatura di un precedente adeguamento. La crepa è la metafora fruttifica di questo atteggiamento: nel momento in cui la connessione attesa, funzionale, si disfa, poiché si è designato uno scarto e un adattamento è andato perduto, qualcosa di inaudito emerge (indebito → François Jullien). Disaderire, svincolarsi, disdattarsi sono alcuni dei termini di vocazione dell'arte, ma anche dell'esistenza. De-coincidere implica l'uscita dall'adeguamento del "sé", dal proprio adattamento a un mondo (esistere rimanda peraltro letteralmeme al "tenersi fuori", dal latino teologico *ex-sistere*).
La condizione dell'opera è inscritta dentro certi limiti, scrive Serge Latouche. Ogni limite e ogni norma sono arbitrari e le frontiere sono sempre incerte. *Divide et impera* in traslazione onnicomprensiva. L'uomo attraverso la classificazione, le tassonomie, l'organizzazione dello spazio e del tempo secondo una logica funzionale di risponденza, applica un dominio logistico sul reale di compartimentazione e instaurazione della certezza del limite, producendo confini, divisioni, distanze verso un'identità unica che rigetta l'alterità e produce violenza (v. Amartya Sen). Riportando tutto alle scritture, il sano superamento del limite nella società dell'iperconsumo non può essere la trasgressione, che si è trasformata in norma come conseguenza dell'abbondanza illimitata e senza regolamentazione, ma proprio l'"incertezza" delle frontiere. In altre parole, l'esperienza della complessità non produce un godimento immediato – dato dalla congruenza tra fruizione ed esperienza che, in quanto tale, si esaurisce nell'atto stesso – ma un'asimmetria che induce a una continua riformulazione del giudizio. Lo spostamento continuo del confine crea la "semiosfera del differimento".
La visione complessa, dovendosi confrontare e opporre a uno stato di accumulazione, non può far altro che adottare un vocabolario della negazione. L'era del "post-" e del "neo-" è un sintomo chiaro dell'incapacità di individuare, analizzare e accogliere quelle esperienze estetiche che si pongono al di fuori del normale imperturbabile corso del tradizionale, del consuetudinario, che non abbisognano di altre definizioni oltre se stesse. Applicare questi prefissi a ogni sorta di presunta rottura, provocata da saturazione, ispessimento, perdita di senso e sopravvenuta necessità di superamento, denota da un lato un'arrendevolezza alla propria condizione epigonale e dall'altro uno stato di perenne volontà di insediamento, la necessità di colonizzazione di un luogo che è per natura fluido e metamorfico, rischiando di oscurare quei percorsi non allineati al "postumo". Perciò termini come "incertezza", "incongruenza", "fuzzy", "catastrofe", "infunzionale", "sovversione", "effrazione", "disgiuntivo", "fuga", "diserzione", "sottrazione", "periferia", "terzo paesaggio", "rumore", "disarmonia", "amnesia", "lacuna", "informe", "interruzione", "nomadismo", "eslege" (v. L. Severi), "imprevisto", "fraintendere" ecc. rappresentano piuttosto bene alcune delle caratteristiche della "scrittura complessa".
"La deplorata incomprensibilità delle opere d'arte ermetiche è la confessione del carattere enigmatico di tutta l'arte" (v. Giordano Bruno, *Teoria estetica*). L'opera d'arte non è uno strumento di comunicazione. L'opera d'arte non ha nulla a che vedere con la comunicazione. L'opera d'arte non contiene alcuna informazione. D'altra parte, invece, c'è un'affinità fondamentale tra l'opera d'arte e l'atto di resistenza (indebito → Gilles Deleuze). Lo stesso Deleuze parla della pittura – ma lo si può applicare pedissequamente alla scrittura – come catastrofe, ovvero come condizione pre-pittorica del dipingere stesso. Un atto che è indipendente dal significato e dal senso comune, che nel suo farsi annulla i *clichés*.
La comprensione, grande specchio del riconoscimento del sé; individua nell'oscurità e nella complessità due elementi che ostacolano irrimediabilmente l'esperienza estetica. Ma l'oscurità non è un fatto nuovo: dal *trobar clus* al concettismo barocco, dai versi profetici ai sonetti "alla burchia", essa è stata sempre presente nella letteratura. Sollecitato a discutere dell'oscurità della poesia, Franco Fortini distinse due differenti fenomeni: l'oscurità e la difficoltà. La prima si riferisce a una caratteristica fondamentale della poesia moderna, che la rende non spiegabile né parafrasabile. L'oscurità "non può né deve mai [...] essere 'vinta' o 'superata' perché la sua ragione è di essere, in definitiva, una particolare categoria di 'figura'". Quindi il commentatore deve limitarsi a registrarne l'esistenza: "pena la scomparsa di una essenziale parte del messaggio, tale oscurità deve permanere". La difficoltà "è invece un tratto di oscurità che non si pone come costitutivo ma solo come momentaneo e che può essere risolto da un dato grado di competenza del lettore". Essa "si pone come enigma provvisorio risolvibile con determinati strumenti e quindi mediante esegesi critica o ermeneusi" (indebito → Luca Zuliani).
La complicazione è un'artefazione della difficoltà, campanello d'allarme di un algido gioco senza progetto, calcolato, rigido tanto quanto le narrazioni per ricetta, ma non ha niente da spartire col fare complesso, frutto di una problematizzazione del reale e di una verità non univoca, in cui il linguaggio viene posto in discussione attraverso un processo di continua traslazione e traduzione del senso. Questa attitudine si concreta nell'utilizzo di una "lingua variabile", e perciò "provvisoria", che mette continuamente in discussione l'esaturato codice comunicativo e pone in scacco il sistema metaforico a favore dell'indagine per analogia. Una lingua che si riappropria anche dello spessore simbolico dei singoli lemmi e del costrutto semantico, in quanto il funzionalismo verbale ha completamente disintegrato la memoria, riducendosi a mera tecnica di scambio.
L'immagine simbolica ha la capacità di riunificare in sé il senso dell'apparenza e i significati complessi e stratificati cui l'apparenza rimanda: è una struttura di rinvio che è gioco del tempo e della memoria, istante come punto di avvio per la costruzione di un intero. È una capacità di associare che rivela tutta la sua forza morfogenetica (indebito → Elio Franzini). Tutto questo comporta un'ambiguità fertile del testo letterario, come indicava Empson, perché grazie alla molteplicità dell'opera si possono dare letture alternative compresenti, di cui nessuna scalza l'altra. Letture, quindi, che coesistono sovrapponendosi e ponendo il lettore di fronte alla possibilità di scegliere tra una e l'altra (ma possono essere anche più di due) oppure di abbracciarle tutte (indebito → Enrico Terrinoni).
Il fraintendimento diventa dunque uno strumento positivo, anzi si può dire che è uno stato naturale della stratificazione del linguaggio, e il "fraintendere" è un'azione stereoscopica sulla lingua, che permette di percorrere non una ma *n* possibilità interpretative, alimentando quello che Terrinoni chiama *entanglement* dell'interpretazione letteraria. Lo stesso Terrinoni parla di letteratura come di materia oscura, come oggetto che è e deve rimanere indeterminato.
Del resto già nel IV e III secolo a.e.v. la filosofia taoista non era interessata alla definizione come portatrice di significato. Nell'ambito della logica quello che si cerca non è tanto la Verità quanto piuttosto delle norme, dei criteri per guidare la conoscenza e l'azione. Zhuang Zi critica il linguaggio non tanto perché ci fornirebbe una rappresentazione falsata della realtà, ma in quanto il linguaggio non è capace di conoscerla. In letteratura, nell'arte, dunque, la semplificazione non porta all'essenza, ma alla dittatura del significato, che esclude senso e significazione e infine libertà.

Lyceu
Scuola delle Cose

Editore
Associazione Lyceum - Scuola delle Cose, E.T.S.
Via Piernani Manarella 6
98060 Oliveri (Messina)
info@scuoladellecose.it

Direttore responsabile
Gino Di Maggio

Direttore editoriale
Nino Sortile Zumbo

Art director
Fayçal Zaoouali

Redazione
Domenico Petrocoli

Coordinamento
Serena Vita

Nessuna parte di questo periodico può essere riprodotta senza il consenso scritto dell'editore

Registrazione Tribunale di Patti n. 1/2021 - 234 del 31 marzo 2021. Finito di stampare nel mese di aprile 2025 presso la Litografia Bruni, Pistoia

LA SCUOLA DELLE COSE 19

Anno V, n. 19, aprile 2025

Scuola delle Cose
Lyceu

GIAN LUCA PICCONI
MASSIMILIANO MANGANELLI
LUIGI MAGNO
CHIARA PORTESINE
RENATA MORRESI
CHIARA SERANI
LUIGI BALLERINI
DANIELE POLETTI

A CURA DI MARCO GIOVENALE

•SCRITTURA DI RICERCA, PROSA IN PROSA, LETTERALITÀ •APPUNTI SULLE SCRITTURE PROCEDURALI •CINQUE NOMI (PIÙ UNO) E DIECI TITOLI. LA POESIA DI RICERCA FRANCESE (OGGI) IN ITALIA •IL COMPROMESSO FONICO: L'EREDITÀ DI CORRADO COSTA • IL MOVIMENTO CHIAMATO LANGUAGE POETRY IN ITALIA OGGI •SCRITTURE NON CONVENZIONALI E INTERMEDIALITÀ (2000-2025) •INTERVENTO SULLA POESIA CHE SI POTREBBE FARE •SCRITTURE COMPLESSE. IL SUPERAMENTO DELL'APPARTENENZA •

SCRITTURA DI RICERCA, PROSA IN PROSA, LETTERALITÀ

Gian Luca Picconi

1. Difficile dire se una ricognizione dei lavori più o meno recenti degli autori di ricerca assomigli maggiormente a una mappa o a un linea del tempo.
Se fosse una mappa, i punti presenti sembrerebbero situarsi su posizioni poste a diversa altitudine, ma anche in tempi diversi; se fosse una linea del tempo, piena com'è di dislivelli, apparirebbe piuttosto una spirale. Più probabile che una simile ricognizione non assomigli a nessuna delle due cose: la scrittura di ricerca corrisponde a un momento di radicale destrutificazione di alcune dominanti della letteratura italiana del XX secolo e a una sorta di deterritorializzazione delle posture più tipiche dell'autorialità novecentesca italiana; impossibile fissare un cronotopo per questa creatura in continua trasformazione.
Ma gli aspetti cronologici restano fondamentali. Nel primo decennio del secolo (epoca della diffusione su grande scala di Internet) un'efflorescenza anarchica (*i blog*) di contenuti, libera e accessibile, cambia i meccanismi dell'informazione, e persino i modi della nostra creatività. Allo stesso tempo una serie di attori politico-economici (come Google) porta a forme silenziose di *enclosure* di beni comuni (Tiziana Terranova, *Dopo Internet*, NERO, 2024).
In questo contesto un gruppo di autori ha costruito una propria personale critica della tradizione letteraria italiana. Si tratta di Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Andrea Inglese, Andrea Raos, Michele Zaffarano, con *Prosa in prosa* (Le Lettere, 2009, poi Tic, 2020). Quel libro collettivo racchiudeva opere accomunate da una prospettiva antagonistica, decisamente avversa ai soggettivismi lirici. L'esito più evidente è, a ben guardare, la definitiva archiviazione del problema centrale degli scrittori italiani almeno fino agli anni Ottanta-Novanta, ossia la questione della lingua. Questa archiviazione è un effetto improvviso del rifiuto della valorizzazione del soggettivismo autoriale, tipica dell'avviso semiotico-ermetico: evasione che veste i panni di un lirismo nativo, e si traduce soprattutto nella difesa di un'impostazione culturale in fondo reazionaria. Come a dire che in un certo senso il brescianesimo, attraverso una sorta di ermetismo trascendentale, negli ultimi anni si trasferisce in poesia.
Il cambio di paradigma dipende dal fatto che il gruppo di *Prosa in prosa* si trova contemporaneamente all'inizio e alla fine di qualcosa: alla fine di una serie di spinte utopiche che il bipolarismo ha contribuito a chiudere; all'inizio della rivoluzione digitale. Questa diastasi (catastrofica della mondializzazione) è accompagnata da una trasformazione radicale dei veicoli di diffusione della letteratura, del mercato della lette

ziona in un certo modo, quindi non immediatamente riconoscibile nei termini dello stile o dei marcatori formali di cui si diceva prima.
Occorre aggiungere che non c'è, da parte di chi pratica la scrittura di ricerca, una pretesa di novità o di innovazione rispetto alle tecniche. Prendiamo ad esempio il *cut-up*, che vanta ormai una storia pluridecennale, ed è a sua volta figlio del montaggio cinematografico. Una delle obiezioni che capita talvolta di sentire contro le scritture di ricerca è che non inventano nulla. Faremmo la stessa obiezione a un pittore contemporaneo che utilizza la pittura a olio? Evidentemente si fa confusione tra tecnica e forma: il punto, occorre ribadirlo, non è soltanto *cosa* si fa, ma soprattutto *come* lo si fa, ossia, ancora una volta, le procedure.
Vediamole più nel dettaglio. Come il *cut-up*, dagli Stati Uniti arriva per esempio il *sought poem*, che è poi in buona sostanza il contrario del *found poem*. E qui entra in gioco Internet, dove è possibile trovare, appunto, come facevano i surrealisti con i loro *objets trouvés*, materiali di ogni tipo, non pensati come oggetti poetici o letterari, ai quali viene attribuita una risignificazione. La procedura messa in atto dal *sought poem* va nella direzione contraria: cerca, cioè, attraverso un motore di ricerca – tipicamente Google – sulla base di parole chiave. Ciò che ne scaturisce viene a sua volta rimontato per produrre un testo altro. In tutti questi passaggi non c'è una sola parola, tranne quelle iniziali della ricerca, che sia stata prodotta dall'autore. Si tratta di un dato essenziale delle scritture non assertive, le quali ci ricordano continuamente che noi non possediamo il linguaggio, semmai è il contrario, è il linguaggio che parla attraverso di noi. Il grande equivoco della lirica sta nel credere nell'esistenza di una parola sorgiva, la famosa parola che viene da dentro; in realtà la parola non viene mai da dentro, ma da fuori. Nei loro procedimenti le scritture di ricerca lavorano a partire da questo punto, e infatti la *sought poetry* ne è forse l'emblema più evidente, perché esibisce il parlare con parole altrui. A questo medesimo principio si richiama l'*eavesdropping*, ossia l'intercettazione di conversazioni nei luoghi pubblici, a loro volta montate in un contesto diverso.
Vale la pena di sottolineare che i materiali vengono disposti – *disposition* deriva del resto da *disporre* – secondo un ordine stabilito dall'autore. L'obiettivo di fondo è la riduzione dell'io (lirico): si lascia completamente aperto il campo all'io degli altri, che però non è nemmeno identificabile, perché non si sa chi sia a parlare. È proprio questa, sovente, la difficoltà che pongono tali testi: chi parla? L'idea più diffusa è infatti che dentro la poesia ci sia una voce riconoscibile, connotata stilisticamente o no, che si rivolge al lettore. Nelle scritture di ricerca avviene il contrario. Il lettore è chiamato non più a essere il destinatario di un messaggio da decrittare e custodire, bensì a *costruire insieme all'autore*, pertanto scrittore e lettore divengono collaboratori. E il significato costruito o ricostruito dal secondo non è necessariamente quello pensato dal primo. Per queste ragioni l'accento cade più sulle procedure che sui prodotti finiti: come davanti a una installazione, al fruitore si chiede di individuare il meccanismo di funzionamento del dispositivo ed eventualmente di azionarlo.
Nelle scritture di ricerca si rileva inoltre un forte accento posto sulla letteralità del messaggio. Ne consegue una sostanziale caduta, piuttosto visibile, della metafora, ossia del pensiero metaforico quale elemento riconoscibile della poesia. Per un lungo periodo le formulazioni di carattere teorico hanno sostenuto che le figure retoriche, e in particolare la metafora, erano quasi l'emblema del linguaggio poetico, se non addirittura di quello letterario nella sua interezza. Scrive Ron Silliman, nella proposizione 66 delle 223 che compongono *Il quaderno estenso*: "In determinate condizioni ogni evento linguistico può essere poesia. La questione riguarda dunque quali siano queste condizioni" (Benway Series, 2019). L'attenzione si sposta dunque dal messaggio al contesto in cui viene emesso: si potrebbe dire che, invece di essere *source oriented* – cioè concentrate su quella che Jakobson chiama funzione emotiva –, le scritture non assertive sono *target oriented*, perché chiamano in causa il lettore/fruitore come condizione indispensabile della loro esistenza. La non assertività non prevede, come implica la metafora, per secoli vera e propria regina del linguaggio poetico, che si debbano cercare sovrasensi. Il lettore può ovviamente scovarli da sé, tuttavia la loro possibilità non si dà nell'intenzione dell'autore né dell'opera.
Un altro elemento che viene posto in discussione nelle scritture di cui parlo è la cosiddetta creatività individuale. Non a caso, e nemmeno troppo provocatoriamente, Kenneth Goldsmith ha intitolato un suo testo fondamentale *Ctrl+C Ctrl+V (scrittura non creativa)*, NERO, 2019. *Uncreative writing* di cui è promotore già diventa interessante, in primo luogo perché ancora una volta ha a che fare con il Web, e poi perché sembra la negazione stessa di quell'idea essenzialmente romantica di autore ancora oggi molto in voga.
La Rete, come la poesia, è un pezzo di mondo, non una sua rifrazione. Ed è un testo gigantesco dal quale attingere per costruire altri testi, come fa per esempio la *flarf poetry*. Il *flarf* rappresenta l'area forse più giocosa, ironica e provocatoria delle scritture non assertive, dal momento che tende a costruire – ancora una volta grazie all'uso di Google – una sorta di kitsch intenzionale. Gli obiettivi polemici sono sempre gli stessi: la poesia lirica con l'esaltazione dell'io e la figura autoriale, che ancora oggi, nonostante tutto, è oggetto di una notevole feticizzazione. Ma forse il fine ultimo delle scritture non assertive è quello di mettere definitivamente in crisi il feticismo del testo.

CINQUE NOMI (PIÙ UNO) E DIECI TITOLI. LA POESIA DI RICERCA FRANCESE (OGGI) IN ITALIA

Luigi Magno

Come affrontare in pochi righi la questione della poesia contemporanea francese di ricerca senza incorrere in semplificazioni o distorsioni? Come descrivere ciò che si scrive oggi evitando il rischio di giudizi affrettati o di una cartografia parziale? Affrontare queste difficoltà è inevitabile se si sceglie di leggere il proprio tempo, perché il presente riguarda tutti. Come ricorda la lezione di John Dewey, la democrazia non è solo un sistema politico, ma un processo sociale che si basa sulla capacità di organizzarsi e affrontare problemi collettivi. Il pubblico non è un'entità fissa, ma una comunità che si forma ogni volta che un'azione sociale richiede una risposta collettiva. Tuttavia il pubblico spesso fatica a riconoscersi e a identificare i propri problemi, minando così il funzionamento della democrazia stessa. È anche per questo che è necessario assumersi la responsabilità di una prospettiva parziale e relativa: solo attraverso tale consapevolezza si può provare a comprendere il presente.
La poesia, proprio come il pubblico, non è un blocco monolitico, ma un insieme di movimenti, deviazioni, sovrappposizioni e trasformazioni. Le poetiche si intrecciano, si allontanano, mutano nel tempo, seguendo l'evoluzione di estetiche collettive o di percorsi individuali. A questa complessità si aggiunge, per il lettore italiano, un ulteriore ostacolo: la scarsa circolazione delle traduzioni. La maggior parte delle versioni italiane dei testi, l'assenza di studi critici di rilievo, il peso persistente di una tradizione lirica e di un modello crociano-idealista (ancora dominante?), così come le differenze tra le politiche editoriali francesi e italiane, rendono l'analisi ancora più complessa.
Senza voler stabilire gerarchie rigide o ricostruzioni genealogiche, segnalerò di seguito alcuni lavori che non solo hanno un rilievo significativo nel panorama della poesia francese di ricerca oggi, ma che hanno anche trovato una versione in lingua italiana.

Una poesia letterale [Emmanuel Hocquard]
Nato nel 1940 e scomparso nel 2019, Emmanuel Hocquard è una figura chiave della poesia contemporanea francese. La sua opera è una delle possibili illustrazioni di quella che egli stesso, nella *Bibliothèque de Trieste* (1988), ha definito "modernità negativa": un approccio che si costruisce attraverso sottrazioni e rifiuti – del lirismo, dell'espressione soggettiva, della trascendenza poetica. La sua scrittura è essenziale, spoglia, radicalmente antiretorica, una "poesia senza accenti poetici, tanto secca quanto una fetta biscottata senza burro" (*La Bibliothèque de Trieste*). Questa "modernità negativa" si nutre anche della filosofia del linguaggio, in un territorio di pensiero in cui Wittgenstein incontra Deleuze e Lucrezio: la poesia, per Hocquard, non deve evocare, ma mostrare. In opere come *Testimony* di Charles Reznikoff e *Théorie des Tables* di Hocquard stesso il testo si presenta come una tavola (che è anche un tavolo) in cui si giustappongono frammenti di vita (o *forme di vita*) e le strutture grammaticali che li organizzano. Attraverso la pratica della letteralità Hocquard si inserisce in una lineа poetica che rifiuta l'enfasi immaginifica per riportare la scrittura su un piano puramente constativo: dire ciò che è, dicendolo. Oppure: dire quello che si fa, fare quello che si dice. In questa prospettiva la poesia non è più evocazione o rappresentazione, ma un tentativo di dire/fare il mondo con la precisione di un linguaggio che rende visibili i modi in cui esso stesso dicefà.
In italiano l'unica opera di Hocquard disponibile è *Il canto secolare per un nomarca (Le Chant séculaire pour un nomarque*), tradotto da Michele Zaffarano e pubblicato nel 2010 da Arcipelago. Questo testo è un capitolo estratto da *Les dernières nouvelles de l'expédition sont datées du 15 février 17…* (1979), un libro che si presenta come un resoconto frammentario, un diario di bordo in cui confluiscono letture e geografie, letterature antiche e cartografie. L'esplorazione che Hocquard propone non ha una meta definita, è più mentale che reale: le descrizioni si sovrappongono, i riferimenti si moltiplicano così come le riscritture, e il lettore è chiamato a orientarsi nel testo autonomamente e senza troppi punti di riferimento. Questa idea di poesia come traccia, come registrazione del reale senza mediazioni simboliche o metaforiche, emerge con forza da tutta la sua scrittura. La poesia di Hocquard non è un esercizio di interpretazione, ma un metodo di osservazione, un tentativo di dire il mondo nel modo più letterale possibile. Lo si vede bene, per esempio, nel seguente passo dal *Canto* in cui il linguaggio diventa strumento e soggetto: "Se vi dicono: / disegnate un'arancia… / Voi chiedete: / un'arancia verde, matura, grossa, piccola, rotonda? // Per disegnarla esattamente / avete bisogno di dire com'è. / Le parole: verde, matura, ecc. / che si aggiungono al nome arancia / e che dicono le sue qualità / buone o cattive / sono aggettivi qualificativi. // Le parole che dicono come sono le persone / gli animali e le cose / sono aggettivi qualificativi".

Un'altra letteralità [Olivier Cadiot]
Olivier Cadiot (nato nel 1956), una delle figure più innovative e dinamiche della letteratura francese contemporanea, ha esordito con *L'Art poétic'* (1988), una raccolta interamente composta con frasi estratte da grammatiche scolastiche del francese. Qui Cadiot utilizza la tecnica del *cut-up* per giustapporre frammenti di esercizi, citazioni d'autore e liste di forme linguistiche, disponendoli in versi liberi. Questa operazione non è solo un mero esercizio di stile: attraverso il montaggio e la decontestualizzazione Cadiot sostituisce la visione soggettiva del mondo con una lingua oggettiva e anonima, una lingua che illustra regole. Parallelamente il *cut-up* non è più un lavoro che taglia e isola frammenti per usarli come immagini, bensì un protocollo per raccogliere *échantillons* del contesto cui appartengono.
Negli anni successivi la ricerca di Cadiot prosegue con il ciclo di Robinson, inaugurato da *Futur, ancien, fugitif* (1993) e sviluppato in *Il Colonnello degli Zuavi* (*Le Colonel des Zouaves*, 1997, tradotto da Gioia Costa e pubblicato per Titivillus nel 2010), fino a *Retour définitif et durable de l'être aimé* (2002). In questi testi, che declinano la prosa in forme ibride, Cadiot mette in scena Robinson, un personaggio dalla coscienza franta, oscillante tra voce collettiva e parola individuale. La sua lingua è ripetitiva e ossessiva, costruita su frammenti di conversazioni come un'eco del linguaggio sociale, ma anche traccia della follia e dell'automatismo mentale del personaggio. Nel *Colonnello degli Zuavi* la narrazione si affida a un protagonista che sembra un automa, immerso in un delirio strutturato in cui il linguaggio diventa meccanismo puro: "Fine della mattinata. Esco e ascolto. Mi nascondo sotto un guscio capovolto nella vasca o sotto l'acqua respirando con una canna. Faccio degli approcci. Faccio delle spirali attorno all'obiettivo da ascoltare. Ventre a terra, lancio dei sassi in una direzione per depistare le persone del gruppo che sono disposte su sedie decentrate dal circolo della conversazione. Più attenti ai rumori esterni, alzano la testa e non vedono niente nella direzione in cui non sono".
Se nel *Colonnello degli Zuavi* dominano paranoia e follia come messa in crisi del linguaggio, in *Retour définitif et durable de l'être aimé* Robinson usa un'idiozia ingenua come forma di resistenza. In entrambi i casi il ciclo gioca sul rapporto con la tradizione letteraria. Se *L'Art poétic'* si appropria ironicamente del genere classico dell'*art poetica*, trasformandolo in un teatro tipografico dove la manipolazione linguistica diventa senza correzione, gli stessi ottipi e le forme codificate, il ciclo di Robinson lavora sulla tradizione letteraria per svelarne i meccanismi di potere e gerarchia. Il tema del potere è infatti centrale nell'opera di Cadiot. *Il Colonnello degli Zuavi* mette in scena una dinamica di dominazione tra padrone e servitore, simulando il rapporto tra lo scrittore e le istituzioni letterarie. Ma il Robinson di Cadiot, a differenza dell'eroe autonomo e razionale di *Robinson Crusoe*, è un personaggio instabile, squilibrato, incapace di affermare una posizione definita: una figura ironica e sfuggente, un'ombra deformata delle grandi figure della letteratura. Attraverso di lui Cadiot esplora anche la fluidità, la precarietà e l'instabilità come elementi fondanti delle condizioni di possibilità della scrittura contemporanea.

Poesia, idiozia, poetica del quotidiano [Nathalie Quintane]
L'opera di Nathalie Quintane si muove in una zona di tensione costante, rifiutando sia i *clichés* della poesia tradizionale sia le rigidità delle pratiche letterarie più radicalmente sperimentali. Il suo lavoro non si limita a decostruire o a prendere posizione contro specifiche tradizioni; al contrario, le mette in scacco senza annullarle, alimentando i conflitti anziché risolverli. Ne nasce una scrittura che confonde generi, forme, registri e riferenze, producendo un'eterogeneità che impedisce al lettore, in cerca di un'esegesi, di tracciare contorni netti e definitivi.
I suoi primi libri, *Oservazioni* (*Remarques*, 1997, tradotto dal francese da Michele Zaffarano e pubblicato nel 2015 da Benway Series) e *Chausure* (1997), esplorano la banalità del quotidiano attraverso una voce giocosa e ironica che intrattiene con il reale un rapporto volutamente idiota. La scrittura di Quintane si fonda su un'insignificanza deliberata, in contrasto con la profondità e la densità tipiche della poesia tradizionale: il linguaggio è radimentale, il vocabolario comune, la dimensione lirica ridotta ed erosa fino a dissolversi. Questa strategia si radicalizza in *Oservazioni*, dove la voce narrante sfugge a qualsiasi identificazione univoca. Non si tratta di una narratrice né di un lo lirico classico, ma di un soggetto franto e indefinito che si prende gioco del lirismo e della sua pretesa autenticità. Più che un dispositivo narrativo, questo lo multiplo è una postura metodologica che gioca con le forme brevi del frammento, della massima e dell'asserzione, senza mai produrre verità stabili o certezze (di tipo etico, morale…). *Oservazioni* diventa così un esercizio di pensiero che opacizza il rapporto fluido e immediato con il mondo, adottando uno sguardo idiota per riconsiderare ogni esperienza come fosse nuova, come se il soggetto si trovasse di fronte a una *tabula rasa*: "Quando, in successione, ho visto il parafango destro di una macchina, la sua fiancata destra e la sua parte posteriore, è perché mi ha superato".
Con *Pomodori* (*Tomates*, 2009, tradotto dal francese da Michele Zaffarano e pubblicato nel 2021 da Tic Edizioni) Quintane sposta il baricentro della sua scrittura su un terreno più marcatamente politico. Il libro si inserisce in una riflessione sulla storia recente della Francia, in particolare sul cosiddetto *affaire Tarnac*, che ha visto Julien Coupat e alcuni compagni accusati di sabotaggio di una linea ferroviaria TGV, in un clima politico segnato dalla deriva securitaria di Sarkozy. Ma *Pomodori* non è un *pamphlet* il testo intreccia la riflessione politica con episodi di vita quotidiana (come la coltivazione di pomodori con fertilizzanti naturali vietati dalla legge), citazioni letterarie (da Olivier Cadiot a Pierre Alferi), riferimenti a figure politiche come Michèle Alliot-Marie e digressioni sui testicoli. Ancora una volta Quintane non offre un discorso lineare o programmatico, ma crea un *collage* di elementi disonanti che disarticolano le logiche della narrazione politica dominante. Se la sua poesia è politica, lo è non perché imponga una verità o un messaggio, ma perché interroga il linguaggio e le sue forme di potere.
Questo approccio è evidente anche in *Stand up* (*Stand up*, tradotto dal francese da Michele Zaffarano e pubblicato nel 2020 da Tic), capitolo estratto da *Les Années 10* (2014). Cosa accomuna il *racconto* di una visita di Marine Le Pen in una cittadina della provincia francese, durante la campagna elettorale in vista delle presidenziali del 2012, e una riflessione, di sapore grammaticale, sui poveri (e la poesia)? In entrambi i casi Quintane esplora il (linguaggio) quotidiano, testa esperienze di vita sociale in cui "la politica non è tagliata fuori dal quotidiano". Tra giochi linguistici e derive forme di vita, tra sfondo personale e dimensione pubblica, tra grammatica e politica, Nathalie Quintane seperimenta forme di scrittura che danno conto del flusso stocastico delle idee saldamente ancorato alle condizioni e ai contesti materiali attraverso i quali le idee prendono senso *nel* e con l'uso *del* e *nel* linguaggio. Quintane attraversa così – non senza una problematica, finta ma originale ironia – questioni di etica, estetica, economia, antropologia, politica, sociologia, la cui rilevanza segna (ha segnato) le tensioni degli *anni Dieci* del secolo in corso.

Poeta come homo œconomicus [Christophe Tarkos]
I soldi (*L'Argent*, 1999, tradotto dal francese da Michele Zaffarano e pubblicato nel 2018 da Tic) è un testo in cui Christophe Tarkos affronta la pervasività del denaro nella società. Costituito da oltre 350 frammenti, il libro si presenta come un accumulo quasi maniacale di affermazioni che elevano il denaro a principio assoluto. Nulla sfugge alla sua presa: non solo la produzione, il consumo e il potere, ma anche la libertà, la verità, il bene, il male, l'amore, la morte, il piacere, la rivoluzione e, chiaramente, il linguaggio: "Un valore universale esiste, i soldi".
La strategia poetica adottata nei *Soldi* si discosta sia dalla denuncia diretta sia dalla parodia tradizionale. Il testo non espone una tesi, né prende una posizione in modo esplicito, ma si limita a raccogliere e riprodurre il flusso del discorso sociale sul denaro. Questa immersione radicale nel linguaggio genera un'ambiguità interpretativa: Tarkos sta celebrando il potere del denaro, oppure ne sta svelando l'assurdità? Il testo si presta a una doppia lettura: può apparire come un'involontaria apologia del capitalismo o, al contrario, come la sua critica più feroce, proprio perché si sottrae a qualsiasi forma di mediazione. Il denaro emerge così come unica realtà possibile, un principio onnipresente che condiziona ogni forma di pensiero e azione, configurandosi al tempo stesso come forza di trasformazione e come elemento di totale immobilità. Uno degli elementi più enigmatici del libro è la dichiarazione finale: "Questa versione sarà completamente riscritta".
Questa affermazione apre numerose possibilità interpretative. Si tratta di un'ammissione di fallimento, del riconoscimento che il testo necessita di correzioni? O forse è una provocazione che suggerisce l'impossibilità stessa di sottrarsi alla logica della mercificazione, facendo della riscrittura un atto di conformismo al sistema economico? Oppure, al contrario, è un'ultima affermazione di resistenza, l'indicazione che nulla può sfuggire al dominio del denaro è continuare a scrivere, a moltiplicare i testi, insistere in un gesto gratuito e potenzialmente infinito? Tutta la scrittura di Tarkos in *I soldi* assume un valore quasi paradossale: pur evitando una critica esplicita, mette in scena la tautologia del denaro, la sua onnipresenza e inevitabilità. A differenza del distacco ironico tipico di certa poesia post-moderna, il libro di Tarkos si immerge nel linguaggio della *doxa* economica fino a rivelarne le incongruenze interne, i paradossi, le mostruosità. Qui la poesia non è uno spazio di verità alternativa, dando un elenco di criteri per capire poi chi vi corrisponda? Si guarda al contesto storico-culturale, alle implicazioni etico-politiche e alle premesse di metodo per rilevare la molteplicità di fenomeni e ipotizzare un orizzonte comune (in quanto tale osservabile ma non afferrabile)? Si riflette sulla stessa determinazione di "movimento", se sia analoga a langgo o *language poetry* o *writing* (la traduzione italiana, che sembra così intuitiva, espone bene le discrepanze: "poesia linguaggio", "scrittura del linguaggio" o "scritture" o "il processo dello scrivere lingua" e così via) e a cosa assomigli qua? Buon gioco per me che nel breve spazio di questa sede non si possano dipanare i nodi, giacché assumere la difficoltà, piuttosto che scioglierla, registra già un'alta frequenza di *language*, insieme all'andar ragionando metalinguisticamente sul fare della poesia/scrittura/linguaggio un luogo di critica.
Siamo circa a metà degli anni Settanta quando il nucleo centrale del movimento prende corpo. Si tratta di studenti cresciuti nelle lotte per i diritti civili e contro la guerra, formatisi sull'avanguardia modernista più ostica e meno integrata (Stein e Zukofsky, per esempio), e con in tasca *The New American Poetry 1945-1960* a cura di Donald Allen, antologia cruciale per la sfida alla tradizione allora dominante, che era ancora legata alle forme "alte" e "belle" della poesia come oggetto tornito e rivelatore di verità, ma avulso dalle circostanze. I suoi "nuovi", così diversi tra loro (da Ginsberg a Ashbery, da O'Hara a Guest), hanno in comune l'apertura della lingua poetica oltre la modalità contemplativa e rarefatta della lirica tradizionale, per farne urlo, gioco, jazz, colloquio, insomma, un altro campo di forze. Tuttavia la prima generazione dei *language poets* si trova a cominciare a scrivere e agire in un periodo in cui non solo è venuto meno il formalismo estetico dei *New Critics*; il punto non è neanche più lo smascheramento della falsa coscienza, l'affermazione della rabbia e dello sdegno, o riscoprire un trattamento "diretto" dell'esperienza. L'intreccio tra interessi estetici e impegno politico rimane, sì, importante come per i *new American poets*, ma l'attenzione è riservata alle strutture ideologiche che permeano la complessa rete di relazioni sociali e storiche. Insomma: non si dà *linguaggio* senza teoria, senza decostruzione, senza post-strutturalismo. Marx, Wittgenstein, la critica culturale, il pensiero femminista, la psicanalisi lacaniana: anch'essi convergono a spiegare il rifiuto di un accesso trasparente e naturale al *reale*. Questo in una sena neanche dove sono aumentati in modo esponenziale i linguaggi saturi di marketing, usati da un capitalismo sempre più aggressivo nel colonizzare il privato e l'espressivo. La *language poetry*, con il suo sospetto verso le costruzioni univoche e coerenti del sé e della società, la meta-riflessione sull'artificio, il rifiuto del messaggio e l'uso del *pastiche*, del concettuale, della paratassi, ha fatto proprie le idee teoriche sul linguaggio, la rappresentazione e le soggettività che hanno preso forma tra i due secoli.
Anche nel presente, nel ricco patrimonio della *langpo*: poemi, opere collettive, multimediali, performance, riviste, laboratori, newsletter, archivi online e così via, che continuano a generare influenza e dibattito. Incluso quello sull'effettiva possibilità di rimanere "autenticamente" nuovi e radicali dopo quasi cinquant'anni dal primo numero di "L=A=N=G=U=A=G=E", curato da Bruce Andrews e Charles Bernstein. Era il 1978, e considerato che la rivista nasceva come forum di discussione e scambio per interrogare la poesia come testo sociale stratificato, contro il regime dell'autenticità, il feticcio della comunicazione e il mito del referente naturale, non c'è critica al *language* che non avvenga nell'ambito dell'eredità che comunque da lì deriva, con buona pace e dei detrattori e dei puristi.
In Italia l'influsso della *langpo* è misurabile non tanto e non solo in termini di quantità di opere tradotte. È la forza teorica e argomentativa del movimento, il suo investimento nelle opere collaborative, nella circolazione delle riflessioni e nella critica, libera dal conformismo della "cultura ufficiale del verso", o, soprattutto, la capacità di creare opere significative fuori da qualsiasi concezione "normale" di significato ad aver attirato autori italiani e ispirato riflessioni e pratiche.
Racconta bene il coinvolgimento nell'incontro con queste scritture Gherardo Bortolotti, in un articolo apparso nel 2007 su slowforward.net, dal titolo eloquente: *La scoperta dell'America*. E nel 2013 Marco Giovenale elenca una serie di opere, luoghi privilegiati e azioni pubbliche, in un pezzo apparso sempre su slowforward.net, dal titolo *Un errore diffuso*, in sintonia con il caustico *Recantorium* di Bernstein (2011), in cui l'autore americano abiura la sperimentazione letteraria per convertirsi alla poesia "del Puro Sentimento". In misure e modalità di realizzazione diverse riconosciamo sia in questi autori che negli altri legati a riviste e siti come gammm.org un'attenzione per certi elementi riconoscibili: l'andamento paratattico e discontinuo della *frase nuova* messa a punto da Ron Silliman, la "coerenza difforme" di Lyn Hejinian e la sua esplorazione filosofica della memoria sviolando il soggetto in soggetto, senza bisogno di una unità psicologica, la serialità di Bernstein e il suo gusto per la vastità di attraversamenti mediali. Più che tecniche sono *ambienti*, ideali per riflettere sul linguaggio ordinario, esporne le ideologie naturalizzate, sondare le sue micropolitiche ma pure le energie represse; ambienti frequentati in modi più o meno assidui e consapevoli dagli attraversamenti disgiuntivi di Bortolotti, dalle collazioni discordanti di Giovenale, come pure dalle scritture aleatorie di Alessandro Broggi, dalle autografie di Raos, dalle sperimentazioni nel visuale e nel multimediale di Guatteri.
Traduzioni sono invero apparse: oltre che per i tipi di Benway (Ron Silliman) e Arcipelago (Bernstein, Lyn Hejinian e Barrett Watten), e sulle pagine di gammm.org, anche su Nazione Indiana, con scritture vicine al *language*, come quelle di Leslie Scalapino e Stephen Rodefer, tradotti da Raos (che ha anche curato il volume a stampa di Rodefer *Dormendo con la luce accesa*, Murène, 2013), Lyn Hejinian tradotta da Marilena Renda (che poi ha curato *Un paesaggio fatto di cosa pensare*, Arcipelago, 2013), Michael Palmer (tradotto da Gian Maria Annovi e ancora Raos), Bob Perelman e Rachel Blau DuPlessis (tradotti dalla sottoscritta, che ha curato anche altre traduzioni di DuPlessis apparse in antologie e plaquette, e nel volume *Dieci bozze*, Vydia, 2012). La traduzione di vari materiali *langpo* si deve inoltre al lavoro di Luigi Ballerini e Paul Vangelisti all'interno di una serie di antologie monodautoriale dedicate alla poesia statunitense uscite tra 2005 e 2009. Una bella traduzione di Bernadette Meyer è apparsa grazie a Francesca Massarenti sulla newsletter "Ghinea", nel 2022. Ad oggi il lavoro editoriale più compiuto è *Echo/Eco*, l'antologia di Charles Bernstein (Edizioni del Verri, 2022), con testi scelti dall'autore e tradotti da Ballerini, Gherardo Bortolotti, Carla Buranello, Marco Giovenale, Milli Graffi.
Forse un'altra traccia dei *language poets* in Italia è nelle scritture del conflitto, apertamente politiche, di Simona Menicocci, Fabio Teti e Daniele Bellomi. Riprendendo Adorno, Hejinian ha suggerito che scrivere deve farsi etimologicamente "barbaro", ovvero diventare strano ed estraneo all'atrocità. Deve essere "non-assorbente", per dirla con Bernstein, ovvero volto non a indocilire il lettore per imboccargli la "verità", ma a scuotere dal torpore. Chi legge si impegni in una creazione lasciata aperta piuttosto che esserne passivo recipiente. Non per identificarsi col testo, ma per pensare attraverso di esso. In questo *far sostare* sul linguaggio come fenomeno che può essere subito ma anche sabotato, distorto, sospeso, la scrittura – proprio per la sua difficoltà – diventa luogo dove rilanciare un pensiero antagonista.

IL COMPROMESSO FONICO: L'EREDITÀ DI CORRADO COSTA

Chiara Portesine

"ritornerà il tuo giorno di morire
quanto dovrò scavare nel futuro
quante volte dovrò scavare ancora"
(Corrado Costa, *Canzonetta del becchino*)

Se un reporter della scena poetica avesse raccolto, negli ultimi cinque anni, un euro per ogni menzione pubblica di Corrado Costa, il salvadanaio della letteratura sperimentale sarebbe pieno. Tra la generazione del Gruppo '93 e i nati, letteralmente, nel 1993, il nome di Costa (spesso unito in endiadi a quello di Emilio Villa) è diventato un garante meccanico di sperimentalismo, nonché un anello di congiunzione tra stili e anagrafi diverse. La sua presenza nei paratesti delle "scritture di ricerca" somiglia alla posa, paciosa e terribile, dei leoni stilofori, accovacciati sugli zerbini marmorei delle chiese nel loro dormiveglia crudele.
Questo intervento non vuole ridurci, però, a un albero genealogico dei nipotini di Costa ma isolare le linee più evidenti (e, azzarderei, maggioritarie) della sua attuale chilificazione. I testimoni chiamati a dare conto degli imputati sono Marco Giovenale, Andrea Inglese e Filippo Balestra, depositari di tre diverse sfumature del "costismo" contemporaneo.
Intanto, l'ipnosi di *Retro* (1990-1991) – un'audiopoesia che ripete per otto minuti frasi come "Siete dei testoni […] Questa non è una poesia. Questo è il retro" – attraversa sottocute i saggi e le raccolte di Giovenale. Il suo *carillon* al negativo convoglia le parole verso il lato B (spassoso e terminale) della comunicazione. In *Costa volta il nastro* (apparso per la prima volta sul "verri" nel giugno 2013) Giovenale insiste proprio sul "nastro voltato – e *apparentemente* sbagliato – della scrittura", in cui il poeta ha finalmente perso "ogni ruolo di cocchiere millimetrico del suono" e di "soggetto-guida". Nel costruire l'ombra di un testo sempre differito (e parodiato nella sua assenza leggiferante), Costa diventa per Giovenale il capostipite delle scritture non assertive e di un"anti-poesia" che, in sinergia con Ponge e Tarkos, inaugura un canone di minorità, retrospezioni e sorridenti scarti. Per gli autori della "costellazione Chapbooks" (la collana di scritture sperimentali diretta da Michele Zaffarano prima per l'editore Arcipelago e poi per Tic Edizioni), la poesia di Costa viene a inserirsi in un più complesso laboratorio della ripetizione, che flirta volentieri con l'iterazione musicale, dai ritornelli ai *loops* (come testimoniano *Autoreverse* di Luciano Neri, *Low* di Gherardo Bortolotti e *Tre movimenti e una stasi* di Michele Zaffarano). Nel contesto di un'editoria post-*Prosa in prosa*, Costa agisce come catalizzatore di *frames* e moduli ripetibili, inceppati fino all'euforia politica dell'assurdo.
Oltre all'infaticabile promozione dei suoi testi sulla piattaforma slowforward.net, la lezione di Costa ritorna nella prassi operativa del verso. Ad esempio, nella buca del suggeritore di *Oggettistica* (Tic, 2024) vediamo sbracciarsi il regista di *The Complete Filmo*, dall'allusività storica di *All'interno* ("Vedo questi film anni Settanta, in cui ci sono gli anni Settanta") alle oche-dive di *N.* ("È un film dunque sono filmate / Ma il film fa riferimento al vero"). Dei *Filmi* costiani a Giovenale interessa soprattutto la grazia della tautologia, la *mise en abyme* di un rumore vuoto ma brulicante, che intasa di invisibilità ogni superficie. A contare non sono i contenuti ma i disturbi del montaggio, l'anello *glitch* che non tiene: "Se ne disinteressa del film. Si interessa allo sfarfallio, allo sfratto della pellicola distrubata" (*Sul distrarsi in sala*). E, ancora, in *Andatalritorno. Sequenza degli intellettuali*, dove lo *streaming* pulito di Vimeo viene contrapposto ai "crampi" e all'"intermittenza" degli altri messaggi ("Un trucco è guardare i contorni. / Se non sfarfallano è meglio"). È una questione di (s)qualità, come si legge in due versi – appunto – di *Qualità* che, adeguatamente ritagliati dal contesto, potrebbero essere usati come epigrafe del costismo di Giovenale: "Un glitch fa esistere solo / il vicolo dietro, nel semibuio".
In generale, la formula della poesia-film può essere considerata il lascito più riconoscibile della produzione di Costa, come testimonia anche il titolo (costianissimo) delle *Regie senza film*i di Luigi Socci (Lit Edizioni, 2020). Qui due versi tratti da *Rifiuto di una epigrafe per un monumento* ("se uccisi i mercenari sono in salvo i responsabili dell'errore politico / se dovranno ricorrere alle vittime per scegliere gli eroi") inaugurano le soglie di *Poesia vivisva*. Il paratesto conferma, dunque, la presenza di un ipotesto che riaffiora a intermittenze, dal "retro delle palpebre" alla prima poesia di *Autofiction*, che recita: "La gente se la guardi fa una faccia / da passante di lì per caso. / Da gente scambiata per altre persone. / Si indica stupendosi del fatto / di come mai ci si rivolga a lei / proprio a lei che passava di lì per caso". Il genere della poesia-film caratterizzerà le raccolte di almeno altri due aggueriti costiani – Andrea Inglese (*Ollivud*, Prufrock, 2018) e Tommaso Ottonieri (*Cinema di sortilegi*, La Vita Felice, 2021) –, a suggerire l'esistenza di una vera e propria morfologia macrotestuale, che esporta da *The Complete Filmo* il respiro di un'architettura.
Per tornare a Giovenale, l'idea del disturbo ottico-acustico si accompagna spesso alla reversibilità binaria del fiume – inteso, metaforicamente, come una comunicazione liquida, che da Eraclito scorre immutata fino a *Il fiume* costiano (Edizioni del Vicolo del Pavone, 1987). Ad esempio, nel testo che inaugura *La gente non sa cosa si perde* (Tic, 2021), il suono-soggetto "si sfalsa, non pare in sincrono" mentre il soggetto-suono dà "le spalle ai due rumori di acqua paralleli". La "balneabilità" delle correnti alternate si ritrova nel decimo frammento, quando il poeta si accorge che qualcosa "va da una parte all'altra" e che "entrambi i luoghi di arrivo / e di partenza sono molto precisi". Questa erranza motorica e grammaticale ricorda da vicino *Le nostre posizioni* (1972) – in particolare la prima sezione (*indicano direzioni fuori dal complemento di luogo*), interamente giocata su sequsti scatti oscillatori, pericolanti sulla contraddizione. Nella poetica di Giovenale, insomma, questo "sfarfallio" di correnti opposte diventa una pratica di linguaggio minore (anzi, di brusio minore) contrapposta all'egemonia di un messaggio autoritariamente "pulito".
Proprio *Il rumore è il messaggio* ([dia•foria, 2015) è il titolo scelto da Andrea Inglese per una raccolta fondata sulla ripetizione di un messaggio opaco, che rifiuta ideologicamente l'articolazione lisciа e legiferante del senso. Più che le raccolte in versi, però, lo spettro di Costa infesta il versante ideologico delle scritture di Inglese. In un articolo apparso sul "verri" nel giugno 2013 Inglese si soffferma su questo "incidente di canone, gradito sinistro" arrivato tardivamente a sosquadrare i sonni della poesia contemporanea. Il segreto del suo stile consiste nel tenere acceso il motore della sparizione e mostrare "quanto deve distruggere la memoria, il sogno, il cinema per produrre un'immagine". La scrittura perde di vista il soggetto e l'evento per soffermarsi sul "processo impersonale e collettivo" che regola la nostra rappresentazione iconosferica. Rispetto alla metrica *glitch* di Giovenale, Inglese è interessato soprattutto alla visività dei testi di Costa, affollati di figure e di concrezioni. "I testi di Costa più che letti vanno osservati", dichiarerà Inglese nel numero zero del podcast "Sonde poetiche" – e chissà se qualcosa di questi canovacci verbo-visivi non sia entrato anche in *Ambienti*, la serzione fototestuale di *Il rumore è il messaggio*.
Concludo, infine, con *Distruggere tutto* di Filippo Balestra – racconto in quattro puntate uscito su "FilmTv" (XXIX, 39, 28 settembre 2021), il cui protagonista è "un avvocato che è in realtà un poeta". Il sospetto di una possibile parentela con Costa viene esplicitato fin dalla "seconda puntata", dove Balestra vuota il sacco della propria intertestualità: "Mi viene in mente Corrado Costa, anche lui avvocato, e anche lui poeta, online si trovano i *Complete Films*, a tutta l'umanità consiglierei di metterci ogni tanto li ad ascoltare i *Complete Filmi* di Corrado Costa, anche lui avvocato poeta, ha difeso Pier Vittorio Tondelli quando per la pubblicazione