



## INTRODUZIONE

### LE RIVISTE ITALIANE DI POESIA DEGLI ANNI '70-'90\*

CLAUDIA CROCCO – *Università di Trento*

PAOLO GIOVANNETTI – *IULM di Milano*

CARLA GUBERT – *Università di Trento*

Questa introduzione presenta gli articoli confluiti nella sezione monografica e delinea il campo letterario dei periodici italiani dalla fine degli anni '70 in poi.

This introduction presents the articles which are part of the monographic section and outlines the literary field of Italian periodicals from the late 1970s onwards.

I

Se per un bizzarro (ma fino a un certo punto) caso le ricostruzioni e i ragionamenti contenuti in questo fascicolo finissero in mano a un lettore straniero, minimamente informato circa le problematiche del Modernismo in chiave *global*, è probabile che in lui produrrebbero una strana e non del tutto razionalizzabile impressione di *déjà vu* e di estraneità. Già esperito, già conosciuto sarebbe per lui il richiamo – di natura innanzi tutto editoriale – al mondo delle piccole riviste: ad attività pubblicistiche precarie e in qualche caso effimere, la cui importanza (il cui capitale simbolico) tende a essere inversamente proporzionale alla diffusione, al successo pratico in termini di vendite e di lettori reali. E come non ricordare che il Novecento ha preso le mosse proprio da uno squisito lavoro di antiquariato librario (pieno di sviste, peraltro) come il catalogo compilato da Remy de Gourmont appunto nel 1900: *Les petites revues. Essai de Bibliographie?* Qui, si realizzava un regesto delle pubblicazioni periodiche minori e minime che nella prospettiva del curatore avevano fatto la storia di “*décadents et symbolistes*”: della giovane letteratura francese successiva al 1880 che un po’ si era riconosciuta nel magistero di Mallarmé, un po’ aveva seguito proprie strade, personalistiche ed estetizzanti (come era accaduto per il compilatore stesso). Sulla scia di Gourmont si dipana una specie di paradigma o mito modernista, che appunto è quello della *little review*: la cui efficacia retrospettiva, per fare un esempio, ha indotto gli studiosi di lingua inglese a valorizzare il sostanziale fallimento di «The Germ», periodico preaffaellita promosso da William Michael Rossetti (fratello di Dante Gabriel), di cui furono editi solo quattro numeri tra gennaio e aprile 1850, e di cui – pare – si vendettero non più di 70 copie. Per niente retrospettivo, anzi sostanziale, è invece il richiamo all’esperienza di «The Blast», la rivista modernista di Wyndham Lewis e Ezra Pound, opera seminale sì, in moltissimi sensi, ma di cui comparvero la miseria di due fascicoli, fra 1914 e

---

\* Il presente monografico nasce in continuità con il convegno promosso dal Progetto CIRCE (<https://r.unin.it/it/lett/circe>) il 16 e 17 maggio 2019 dal titolo *Poetiche periodiche sincroniche. Le riviste italiane di poesia degli anni 70-90* (Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia). Nel corso delle due giornate di studio si è aperto un vivace dibattito animato in primo luogo dai protagonisti di una stagione poetica oggetto negli ultimi anni di un ampio ripensamento critico.

Si raccolgono qui le testimonianze di Biagio Cepollaro su «Altri termini» e «Baldus», di Stefano Dal Bianco su «Scarto minimo» e di Roberto Deidier su «Prato pagano». A loro va il nostro ringraziamento. Agli interventi rielaborati da alcuni partecipanti al convegno si sono aggiunte altre voci che arricchiscono di nuove prospettive una riflessione ancora tutta *in fieri*.

1915. Del resto, l'idea stessa di un'attività editoriale modernista all'insegna di una qualità contrapposta alla quantità è quella che segna tutta l'opera non solo di Pound, ma – poniamo – di Joyce e Woolf, protagonisti di una pubblicistica appartata, ma proprio per questo – in definitiva – egemone nei tempi lunghi.

Non solo: le piccole, piccolissime e in qualche caso minime riviste di cui qui ci si occupa sono spesso riviste di giovani, o infiltrate da giovani (notevole il caso di «Altri Termini», strumentalizzato da un Giuseppe Conte o da un Milo De Angelis), che esprimono il bisogno di una forte discontinuità rispetto alla tradizione che li ha preceduti. In questo caso, certo, le eccezioni sono abbastanza numerose (da «Periodo ipotetico» a «Incognita», legati a nomi ormai istituzionali o quasi, come quelli di Elio Pagliarani e Giancarlo Majorino); e tuttavia quel lettore straniero di cui si diceva finirebbe per essere colpito – ad esempio – dalla suggestione di una specie di non-rivista come «A/traverso» che di fatto racchiude in sé il meglio e il peggio di un intero movimento giovanile, quello del 1977; oppure sarebbe incuriosito dalle opposte sintesi di «Baldus» e «Scarto minimo», in cui giovani intellettuali si rivelano capaci di integrare equilibristicamente un profondo scontento verso il presente e un'intelligente rilettura del passato. E qui il "modernismo" italiano sguazza benissimo: un capitolo indispensabile della storia letteraria nazionale dei primi del Novecento è quello che riguarda, appunto, le riviste "di inizio secolo", attraverso le quali la generazione di ventenni nati nel nono decennio del XIX secolo si imponeva, finendo per ridefinire l'orizzonte delle lettere italiane. Tutto ciò, insomma, è molto modernista e parla una lingua mondiale comprensibile sotto molte latitudini.

Eppure, l'occhio straniero, sicuramente, sarebbe stupito dal fatto che il focus prospettico delle indagini è costituito dai valori della poesia, e per di più da una tradizione poetica che – a dirla tutta – sta perdendo la propria vecchia identità e fatica a trovarne una nuova. Anzi, dovremmo trasporre l'intero discorso al plurale: "vecchie / nuove identità", giacché in gioco non è solo una poetica o idea di poesia ma un *intero* sistema di relazioni, un'intera società letteraria. Diciamolo in modo leggermente astratto: se, in prospettiva internazionale, quello a cui assistiamo è l'imporsi di un paradigma le cui forme esterne, a parte poche eccezioni<sup>1</sup>, appaiono conformi al modello modernista, è evidente che i suoi esiti culturali eccedono questo orizzonte e – a non dir altro – si proiettano con facilità su un diverso scenario che è quello del nostro presente. Non è il caso, forse, di evocare il fantasma del postmoderno. Però è chiaro che con queste riviste si celebra un progressivo distacco dal nucleo forte del modernismo, e si aprono strade largamente inedite, e – diciamo pure – ancora oggi non ben esplorate, non ben capite. La rottura con il passato, in certi casi proclamata a chiare lettere, ma anche la riaffermazione dei valori invariati della poesia, non spiegano adeguatamente ciò che queste riviste fanno. Nella loro attività gli opposti dell'avanguardismo e del neoclassicismo (come quelli del simbolismo e dell'allegorismo) fanno pochissima presa, o comunque sono nei fatti sottoposti a un sistema di revisioni che lascia limitato spazio a *una* formula critica.

Tanto più che, appunto, tutto o quasi ruota intorno alla poesia, alla poesia come *istituzione* – più esattamente. Il *dispositivo* della poesia, in Italia, tra

<sup>1</sup> Quelle studiate da Edoardo Zuccato: cioè una rivista, «Poesia», di impianto più commerciale e un periodico accademico, «Testo a fronte» – non a caso entrambe oggi ancora pubblicate, pur con qualche fatica.

anni Settanta e Ottanta è stato al centro di un dibattito in senso lato ideologico di grande ricchezza, la cui portata è paragonabile a quella che fra anni Venti e Trenta si svolse in terra di Francia nell'ambito del movimento surrealista. Ma se là si dibatteva e poetava *per la* rivoluzione, qui si dibatteva e poetava *dopo* una rivoluzione mancata. Se là si perfezionava un aspetto del paradigma modernista, qui si decostruivano i residui di quello stesso modello, pur mimandone molti dei caratteri esteriori. A pensarci ora, si tratta di un fenomeno imponente. Ed è per questo – si può credere – che ancora oggi si fa fatica a studiare certi accadimenti con un atteggiamento distaccato, a dispetto del quasi mezzo secolo che ci separa da quei fatti, e indipendentemente dalla loro puntuale ricostruzione. Come può qualcosa di fragile qual è la poesia essere, a un tempo, manifestazione di un profondo bisogno ideologico e sua vanificazione, linguaggio che mira a cambiare la vita ma anche coscienza che quel cambiamento non è più praticabile e forse, nemmeno, auspicabile? Cosa resta della poesia messa in mezzo al fuoco incrociato di una forma ideologizzata e di uno scetticismo epocale? Come può un prodotto linguistico dire opposti tanto divaricati, pur mirando alla propria costituzione e definizione in senso lato *strutturale*?

Insomma, se ancora oggi guardare all'attuale sistema o campo della poesia in Italia significa mettere piede in un luogo straordinariamente ricco ma anche straordinariamente contraddittorio (se non involuto), molto dipende da quel cambiamento di paradigma che molte delle riviste qui studiate hanno testimoniato a partire da una cinquantina d'anni fa.

Senza alcun dubbio: le cose sono andate così, una continuità poetica (“di poetica”) fra quel tempo e il nostro è indubitabile. Eppure, non è chi non veda che una clamorosa discontinuità c'è, ed è a dir poco inquietante, pur nella sua macroscopica evidenza. Ciò che è morto, e per sempre, è il *medium* che incarnava, dava forma, a quelle esperienze. Il medium cartaceo, atomico, fisico: quello di una parola che si fissava su supporti tipografici poveri, spesso di una qualità sconfinante con il prodotto da ciclostile. E anche qui, a ben vedere, c'era qualcosa di molto novecentesco: vale a dire il nesso perverso tra la modestia del prodotto e la sua non infrequente preziosità se non altro come documento di modernariato editoriale, la possibilità cioè che proprio la rarità dello stampato, la sua limitatissima circolazione ne propiziasse il culto, la degustazione estetica, l'apprezzamento delle scelte grafiche. Un numero di «A/traverso» credo che oggi costi abbastanza, a dispetto della sua veste non particolarmente originale.

Ma ormai quella curiosa dialettica è finita, e stavolta per sempre. Quanto dalla metà degli anni Novanta in poi è accaduto sul piano dei nuovi media ha definitivamente distrutto certi precarissimi equilibri, che in nessun modo oggi sono riproducibili. Il manufatto cartaceo viene rimpiazzato da qualcosa di dematerializzato, da flussi di dati non più contenibili in una pagina a stampa. E non solo perché il supporto fisico scompare – cosa fin troppo ovvia – ma perché a “scrivere” una rivista online ormai non sono più solo gli autori e i redattori. In gioco c'è il lettore divenuto *prosumer*, che tiene in vita e in ostaggio il prodotto culturale. La stessa autorialità cambia, nel mondo degli ipertesti.

Insomma: Internet proclama la fine delle piccole riviste, del giovanilismo polemico, della ricerca ideologica incentrata sulla forma della poesia? Non è esattamente così. E non c'è bisogno di ricordare le tante – grandi e piccole – imprese che nella Rete, nella forma magari del blog, hanno replicato molte delle “posture” che caratterizzavano quella tradizione. Magari si potrà dubi-

tare della natura veramente giovanile di certe iniziative (è ironico che «Nazione indiana» abbia preso le mosse da un quasi sessantenne come Antonio Moresco, per di più affatto allergico alla tecnologia digitale), ma è indubitabile che i nuovi mezzi ri-mediano i vecchi, e quindi ne ripercorrono molte delle caratteristiche, anche se con diversissima sensibilità.

Eppure. Eppure, è probabile che il nesso fra *marginalità* e *canone*, fra povertà di mezzi e alto capitale simbolico sarà sempre più difficile da realizzare, e che la Rete finirà per ghettizzare e quindi condannare a un sostanziale oblio infinite esperienze di nicchia anche interessanti, che nessun bibliotecario o storico letterario avrà mai la voglia o il tempo di recuperare. Ed è una questione di archivi, prima che di formati, evidentemente; di biblioteche prima che di editori. La stessa natura “partecipativa” di un prodotto per il Web 2.0 relega molte iniziative all’invisibilità, all’insignificanza – sullo sfondo di un accumulo anodino di parole e di sensi. Si potranno ri-declinare vecchi modelli, ma dentro a una dinamica che ci allontana sempre più dal valore originario di quel tipo di lavoro.

## 2

Come già detto, i primi periodici di poesia degli anni Settanta nascono per iniziativa di autori vicini alla Neoavanguardia: «Periodo ipotetico», diretta da Elio Pagliarani, inizia nel 1970, mentre le prime pubblicazioni di «Tam Tam», fondata da Giulia Niccolai e Adriano Spatola, sono del 1971. Ciononostante, le due riviste appena nominate sono abbastanza diverse rispetto, ad esempio, a «Quindici» e a «il verri»: se queste ultime sono più facili da inquadrare, perché fedeli alla poetica del Gruppo 63, «Periodo ipotetico» e «Tam tam» si rivelano aperte ad autori nuovi – anche distanti dall’ideologia avanguardista (Magrelli, De Angelis, Bordini) – e a temi tipici della nuova generazione poetica post-sessantottina.

Lo dimostrano in modo efficace, all’interno di questo monografico, gli articoli che se ne occupano in dettaglio. Massimiliano Manganelli ripercorre la storia delle due riviste fondate da Pagliarani, cioè «Periodo ipotetico» e «Ritmica», ma buona parte dell’articolo è dedicata alla prima. «Periodo ipotetico» si compone di soli sette fascicoli, pubblicati a cadenza irregolare fra il 1970 e il 1977. Una delle ipotesi di Manganelli è che proprio la imprevedibilità delle uscite sia prefigurata dal titolo («ipotetica, in sostanza, sarebbe la cadenza della rivista»), anche se è più probabile che il nome della rivista abbia una valenza politica: dinamiche e testi pubblicati su «Periodo ipotetico» rappresenterebbero la protasi, l’anticipazione possibile di un futuro utopico per la letteratura e la società.

«Periodo ipotetico» ospita testi poetici e teatrali, ma anche una sezione più impegnata politicamente, nella quale compare, ad esempio, un documento del tribunale di Milano, *Atti relativi alla morte di Pinelli Giuseppe* (e Manganelli ricorda che «se Giuseppe Pinelli è ormai riconosciuto ufficialmente come una sorta di vittima supplementare di quella strage, nel 1970 la pista anarchica era ancora considerata attendibile, per lo meno dai media ufficiali. La pubblicazione di quel testo va dunque considerata come un gesto di notevole coraggio civile»). Pagliarani raramente interviene in prima persona, mentre lascia molto spazio agli altri due protagonisti, Gianni Celati e Angelo Guglielmi, e ad altri autori ospitati, talvolta molto giovani. Si conferma così il suo ruolo di mediatore fra vecchie e nuove poetiche, ovvero – scrive Manganelli – «il passaggio del testimone della poesia da una generazione all’altra, in

un esercizio di ascolto ininterrotto che non ha riscontro in altre figure autoriali». Fra i poeti ospitati ci sono voci eterogenee fra loro: da Carlo Bordini a Milo De Angelis, da Gregorio Scalise a Valerio Magrelli. Non mancano, comunque, saggi e recensioni che rivelano la posizione militante dei redattori: marxista, dal punto di vista politico, e impegnata nel sostenere il ruolo della parola in quanto gesto, con un'attenzione particolare al corpo e al comico – visibile soprattutto negli scritti di Celati – dal punto di vista letterario.

L'apertura a voci diverse da quelle dei due curatori principali è anche una delle caratteristiche di «Tam Tam», alla quale Sergio Scartozzi dedica il suo articolo. La storia di «Tam Tam», nata nel 1971, è legata alla vicenda intellettuale dei fondatori, Giulia Niccolai e Adriano Spatola, e della redazione che periodicamente – ma, anche in questo caso, con cadenza irregolare – i due riuniscono nella casa natale di Spatola, il Mulino di Bazzano (l'autore lo definisce «il collettivo di Bazzano»). Scartozzi ricostruisce le varie fasi dell'evoluzione di «Tam Tam», e le pubblicazioni che si sono rivelate più significative per delinearne la poetica. Nonostante una certa varietà nella scelta degli autori tradotti e recensiti, la rivista sembra avere due fili conduttori: l'idea della poesia “totale” e quella dell'intermedialità, intesa come integrazione fra parola e immagine (un esempio emblematico è quello dei contributi di Corrado Costa). Entrambi i concetti rimandano alla poesia come azione priva di finalità pratica, gesto ludico, e sono saldamente intrecciati – secondo Scartozzi – alla poetica di Spatola (viene citato soprattutto il suo *Verso la poesia totale*).

Proprio l'idea della poesia come atto primigenio, svincolato dalla pretesa di *engagement*, viene considerata il punto di congiunzione inedito fra «Tam Tam» e riviste altrimenti molto diverse, come «Altri termini», «Tabula» e «Scarto minimo», nel saggio di Claudia Crocco. Crocco riprende gli editoriali dei primi due numeri di «Tam Tam», citati anche da Scartozzi: nel primo Niccolai e Spatola parlano della necessità di ripensare la poesia come arte autonoma rispetto alla politica; nel secondo si trovano a dover difendere questa posizione da accuse di paraorfismo. Alla fine degli anni Settanta e per tutto il decennio successivo, scrive Crocco, «c'è ansia di riempire il “vuoto” annunciato da Pasolini, di prendere le distanze rispetto al linguaggio e ai modi della sperimentazione poetica negli anni Sessanta e di rivendicare un'indipendenza della poesia dall'azione politica». Questo spirito comune rende difficile parlare di “rivista d'avanguardia” e “rivista di poesia tradizionale” o “neorffica”.

I discorsi intorno all'«inutilità della poesia»<sup>3</sup> e la necessità di un distacco rispetto alle poetiche del decennio precedente sono comuni anche ad «Altri termini», della quale si occupano sia Crocco sia, più in dettaglio, Simonetti. Simonetti, in particolar modo, sottolinea che l'aspetto distintivo della rivista non è «la contraddizione, ma la contraddittorietà», ovvero l'incoerenza. In «Altri termini» convivono collaboratori accademici (per lavoro, ma soprattutto per stile di scrittura) e altri in area militante e ‘neorffica’, poeti sperimentali e poeti innamorati. Anche i saggi spesso sono in aperto contrasto fra loro: sia quando sono scritti da autori diversi, sia quando appartengono a uno stesso autore (è il caso, molto particolare, degli interventi di De Angelis).

«Altri termini», infine, è anche al centro della testimonianza di Biagio Cepollaro, che inizia a scrivere sulla rivista di Cavallo alla fine degli anni Ottanta, e successivamente entra a far parte della redazione.

<sup>3</sup> Per i concetti di «poesia totale» e «poesia inutile», cfr. ADRIANO SPATOLA, *Poesia, Apoesia, Poesia Totale*, in «Quindici», XVI, marzo 1969, pp. 63-64.

Per Cepollaro, «Altri termini» è stata parte di un conflitto fra le poetiche che ha caratterizzato il decennio. Il lavoro della rivista è stato un tentativo di «andare contemporaneamente oltre le teorizzazioni e pratiche del Gruppo 63 e oltre le regressioni de *La parola innamorata*», ma anche di riconfigurare la poesia nel nuovo panorama sociale, «tra pervasività dei massmedia e l'avvio di quel processo che si sarebbe rivelato come caratterizzare il nostro paesaggio che possiamo definire di estetizzazione diffusa».

La necessità di un discorso poetico nuovo, estraneo a quello delle avanguardie ma altrettanto impegnato in una critica del reale e del contemporaneo, è affermata anche in un'altra rivista nata all'inizio degli anni Ottanta: si tratta di «Incognita», analizzata da Jordi Valentini. Valentini mette in luce le diverse anime della rivista: dalle critiche alla nuova generazione poetica e ai luoghi del dibattito letterario – soprattutto da parte di Ferroni e Berardinelli – a quelle alla Neoavanguardia, la quale «pur eversiva sul piano formale, rimane quindi una scrittura che non discute l'ordine elitario e borghese della società letteraria». Majorino e Piersanti delinearono una linea diversa, una «avanguardia differente»,<sup>4</sup> più impegnata a prendere posizioni sul reale, della quale farebbero parte, ad esempio, la poesia di Majorino stesso e quella di Pagliarani.

Se, da un lato, Valentini dà spazio agli aspetti originali della rivista, dall'altro non esita ad evidenziarne i limiti: ad esempio la predominanza di una linea lombarda e milanese, e il non riuscire a sottrarsi a forme di corporativismo: «“Incognita” continua ad operare dentro, o quantomeno intorno, a quel sistema corporativo che a più riprese denuncia. Il suo interesse sfaccettato per il sistema della letteratura non assume i caratteri di un vero dibattito».

Importante si rivela, in una possibile geografia delle pubblicazioni periodiche italiane di poesia, la suggestiva lettura di Deidier sul gruppo romano riunitosi alla fine degli anni Settanta e attivo per tutto il decennio successivo che dà vita «per la prima volta, dopo molto tempo» a una «scuola» che unisce le esperienze di «Prato pagano» e «Braci»: «Non più identità plurime e spesso distanti raccolte intorno a etichette, come “parola innamorata” o “io che brucia”, ma una dimensione collettiva di discussione e di ripensamento del fare letterario».

Fra i problemi comuni alle nuove riviste degli anni Ottanta, infine, c'è anche la questione della dicibilità del soggetto poetico, messa a fuoco in particolare da «Scarto minimo», come emerge nella testimonianza di Stefano Dal Bianco. Nei sei numeri di cui si compone la rivista, i poeti di «Scarto minimo» (Mario Benedetti, Fernando Marchiori e Dal Bianco stesso) pubblicano versi e scrivono editoriali nei quali si ragiona su come ridurre il divario fra lingua della poesia e lingua naturale, e su come trovare uno spazio nuovo per la prima persona. La poesia deve «coraggiosamente tornare a essere una cosa indifesa», rinunciando all'ideologia. Dire io non solo non è un tabù: è necessario, tuttavia si deve anche «rinunciare al soggetto forte, quello che si pone al di sopra del suo dire (per esempio nelle varie forme dell'ironia), ma anche quello che finge di dimenticarsi di sé per poi operare demiurgicamente sul linguaggio».

Gli anni Novanta, appena toccati da «Ritmica», l'ultima rivista di Pagliarani che chiude le pubblicazioni nel 1994 e «condivide con la coeva “Poesia”

<sup>3</sup> Così la definisce Piersanti: cfr. UMBERTO PIERSANTI, «*La ragazza Carla*» e «*La capitale del Nord*» ovvero *dell'avanguardia differente*, in «Incognita. Rivista di poesia», (1983-84), 7-10, S.E.N., Napoli, pp. 62-71.

la semplice forma della rassegna» (Manganelli) segnando apparentemente un tramonto del conflitto delle poetiche, sono qui rappresentati dal corposo saggio di Giovanna Lo Monaco dedicato all'esperienza avanguardista di «Baldus» (1990-1996). Come testimonia Cepollaro, «Baldus» è stato in qualche modo «una risposta alle questioni poste in quell'intenso passaggio della terza serie» di «Altri termini».

Lo Monaco ripercorre la storia del periodico napoletano nella sua interezza, a partire dalla fondazione ad opera di Bàino, Cepollaro e Voce, i primi protagonisti del Gruppo 93 «cui di fatto la rivista legherà il proprio percorso per tutta la durata della prima serie, dal 1990 al 1993, connotandosi come organo di diffusione del Gruppo stesso, in un'ottica militante». La battaglia vicenda dei fascicoli baldusiani attraversa l'intero passaggio della letteratura italiana dal Postmodernismo (critico), rinverdendo la polemica sull'avanguardia che di fatto aveva già trovato terreno fertile negli anni Ottanta, fino a «percorsi di “fuoriuscita” [...] verso un “post del post” che, in fondo, tutt'oggi si tenta di rincorrere con adeguate definizioni».

## 3

Le riviste che nascono e si impongono tra gli anni '70 e '90, nella loro indiscutibile eterogeneità di posture e poetiche talvolta in conflitto, si nutrono come da lunga tradizione anche di letteratura tradotta (intesa come categoria ampia che include in primo grado i testi originali tradotti ma anche tutte quelle interferenze tra i sistemi letterari che vanno dalla riscrittura all'interpretazione critica).<sup>5</sup>

Da inizio Novecento una delle finalità delle riviste è far conoscere la letteratura straniera in Italia (o meglio alcune figure autoriali, più che singole opere), operando una mediazione culturale forte e imprescindibile per il superamento dei confini nazionali e la rivitalizzazione della cultura (pensiamo solo alle riviste dell'avanguardia fiorentina come «La Voce»). «A volte la traduzione svolge una funzione di rinnovamento, altre volte di conservazione, tanto della lingua quanto delle forme» scrive Zuccato; in ogni caso non è mai una operazione neutra e in periodici non militanti ma divulgativi, il processo di selezione coincide con una forma di manipolazione<sup>6</sup> attraverso la scelta antologica dei testi, la collocazione e l'interpretazione che ne viene data. Sempre Zuccato ci ricorda come le storie letterarie «in genere relegano la discussione critica sulla traduzione in un dato periodo al fondo dei volumi, in un capitoletto a parte, quasi a dire che ciò che veramente conta per la letteratura di un'epoca si è svolto tutto dentro i confini linguistico-culturali nazionali» e che il passaggio del testimone avviene da un autore italofono all'altro.

Come dobbiamo valutare l'impatto della presenza delle traduzioni sulla formazione delle poetiche dei gruppi e sulle pratiche della poesia degli anni qui considerati?

Nelle riviste nate con l'intento di entrare in un dato contesto storico-culturale e di sovvertirne le regole, la traduzione diventa un mezzo di rinnovamento o rovesciamento di poetiche preesistenti (anche prossime nella succes-

<sup>4</sup> Cfr. ANNA BALDINI, DARIA BIAGI, STEFANIA DE LUCIA, IRENE FANTAPPIÈ e MICHELE SISTO (a cura di), *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Macerata, Quodlibet 2018, p. 12.

<sup>5</sup> Cfr. THEO HERMANS, *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London & Sidney, Croom Helm 1985.

sione temporale). Come scrive Morbiato, in una ricognizione critica della letteratura tradotta in Italia sui periodici degli anni '70-'90, ancora tutta da fare, «l'obiettivo principale è stabilire quanto organicamente e in quali modi la traduzione sia posta in rapporto con il progetto di elaborazione poetica, più o meno pratico e teorico» di un gruppo che anima una rivista, ovvero «quanto intrinseco o invece estrinseco il momento della traduzione sia alla poetica che lì si viene costruendo».

Se ci concentriamo sulla costruzione e definizione delle poetiche e non sulla qualità letteraria delle traduzioni, notiamo che tra gli anni Settanta e gli anni Novanta diversi periodici ospitano autori stranieri per definire scelte e valori attraverso genealogie eccentriche ed extranazionali. Alcune riviste possono essere assunte come paradigmi di un fenomeno capillare sulla base di alcuni parametri: durata e frequenza della pubblicazione, coesione e ampiezza del gruppo, chiarezza dell'ipotesi poetica.

«Niebo» e «Scarto minimo», ad esempio, hanno una vita tutto sommato breve e senza lacune evidenti (9 fascicoli tra il 1977 e il 1980; 8 fascicoli tra il 1980 e il 1984); possono contare inoltre su un gruppo redazionale compatto e su un programma poetico coerente. Più che di una vera mediazione culturale (fare conoscere autori nuovi), l'ospitalità offerta alla letteratura straniera rientra in una funzione «legittimante e, per così dire, di sfondamento, e la traduzione» si presenta «come arma utile a una riconfigurazione della gerarchia tra le diverse posizioni attive nel campo poetico italiano» (Morbiato). La presenza fissa della traduzione e della palestra traduttiva afferma in queste riviste da un lato alcune affinità comuni di lettura, dall'altro «la natura potenzialmente non solo italiana, ma universale della poetica elaborata». Una presenza spesso polemica, come in «Scarto minimo» dove «gli autori tradotti formano un piccolo canone dei marginali che va a contrapporsi al progetto autoreferenziale delle nuove avanguardie oramai pienamente istituzionalizzate, ma anche al lirismo più confessionale e selvaggio» (Morbiato).

Significativo è l'opposto atteggiamento dei periodici romani («Braci» e «Prato pagano»), simili per compattezza (8 fascicoli tra 1980 e 1984; 9 fascicoli ma su tre serie, dal 1979 al 1987) ma con un principio di isolamento che ammette solo pochi tributi e possibilmente eccentrici (il cinese Mei Yao

Ch'en, l'iraniano Ahmad Shamlo rigorosamente senza commento o nota introduttiva; solo nel 1985 i tanka del giapponese Fujiwara Teika inaugurano una stagione di traduzioni su «Prato pagano»).

Dall'altro lato, nelle riviste ispirate da un nucleo poetico sperimentale e avanguardista, («Altri termini», «A/traverso», «Tam Tam» fino a «Baldus» negli anni Novanta), ampie ed eterogenee nella composizione dei gruppi e più discontinue nelle pubblicazioni, la presenza di autori stranieri è orientata sia a una «risalita alle sorgenti storiche dell'avanguardia internazionale», come nella pubblicazione di Franco Cavallo o in «A/traverso», sia alla costituzione di una redazione realmente internazionale inclusiva di poeti che vi collaborano direttamente. Spesso gli autori compaiono in lingua originale senza traduzione, «secondo un'intenzione che», segnala acutamente Morbiato, «sembra essere quella di porli su un piano di perfetta parità con i loro omologhi italiani, in coerenza con la prospettiva internazionale della rivista».

Se nel trentennio considerato le riviste sembrano nascere soprattutto all'insegna della militanza (avanguardista o anti-avanguardista, come ci ricordano su fronti opposti Cepollaro e Dal Bianco) e l'accoglienza di autori stranieri rinsalda alcune idee poetiche forti già in atto, alla fine degli anni Ottanta



(e fino ai giorni nostri) la vera funzione di mediazione culturale sembra invece ereditata da periodici a carattere divulgativo quali, segnala Zuccato, «Poesia» (dal 1988) e «Testo a fronte» (dal 1989).

Il primo, diretto inizialmente da Patrizia Valduga, «è l'emblema della rivista-contenitore, guidata da un desiderio di massima inclusività o estensione invece che di stretta selezione sulla base di una dichiarazione di poetica». Dei duemila poeti apparsi nei suoi fascicoli a grande tiratura, una parte considerevole sono autori stranieri in traduzione. «Testo a fronte», rivista nata in seno all'accademia, è orientata invece già progettualmente alla pratica del tradurre come scelta di un genere da studiare e promuovere. Questo «spostamento della traduzione dai margini al centro del discorso fa parte di un fenomeno più generale, la costante crescita delle traduzioni pubblicate in Italia negli ultimi trent'anni» (Zuccato).

Si tratta di un nuovo «centro quantitativo», che richiede forse un ripensamento dell'idea stessa di letteratura nazionale tra il 1990 e il 2020. Se così fosse, il cerchio si chiuderebbe: il paradigma della piccola rivista, del giovanilismo – entrambi peraltro del tutto estranei a «Poesia» e «Testo a fronte» – escono di scena *anche* per far posto a una letteratura transnazionale, se non planetaria. Non per questo meno importante è la mediazione critica, che anzi appare ancora più cruciale, se è vero che adesso si tratta di negoziare tra l'*echo chamber* di minime e ininfluenti comunità e i potentissimi flussi anomici dei *big data*. Come possa collocarsi – qui – una nuova letteratura periodica, è cosa tutta (o quasi) da inventare.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALDINI, ANNA, BIAGI, DARIA, DE LUCIA, STEFANIA, FANTAPPIÈ, IRENE e SISTO, MICHELE (a cura di), *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Macerata, Quodlibet 2018.
- HERMANS, THEO *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London & Sidney, Croom Helm 1985.
- PIERSANTI, UMBERTO, «*La ragazza Carla*» e «*La capitale del Nord*» ovvero *dell'avanguardia differente*, in «*Incognita. Rivista di poesia*», (1983-84), 7-10, S.E.N., Napoli, pp. 62-71.
- SPATOLA, ADRIANO, *Poesia, Apoesia, Poesia Totale*, in «*Quindici*», XVI, marzo 1969, pp. 63-64.



## PAROLE CHIAVE

Riviste di poesia; Poesia italiana contemporanea



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Claudia Crocco è cultrice della materia in Letteratura italiana contemporanea e docente a contratto presso l'Università di Trento. È autrice di articoli sulla poesia contemporanea e di *La poesia e il canone della poesia italiana contemporanea* (Carocci, 2015).

Carla Gubert insegna Letteratura italiana contemporanea presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento. Ha fondato nel 1998, insieme a Corrado Donati, il Laboratorio di ricerche informatiche sui periodici culturali europei e in seguito il Progetto CIRCE (Catalogo Informatico sui Periodici Culturali Europei) di cui è coordinatrice. Si occupa di riviste letterarie, poesia contemporanea, scrittura femminile.

Paolo Giovannetti (Milano 1958) insegna Letteratura italiana contemporanea alla IULM di Milano, dove dirige il Dipartimento di comunicazione. I suoi ultimi libri sono *La poesia italiana degli anni Duemila* (Carocci 2017) e *Lettore* (Sossella 2019). Sta lavorando a una ricerca sull'ascolto come istanza letteraria e mediale.

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CLAUDIA CROCCO, PAOLO GIOVANNETTI E CARLA GUBERT, *Introduzione a Le riviste italiane di poesia degli anni '70-'90*, a cura di CLAUDIA CROCCO, PAOLO GIOVANNETTI, CARLA GUBERT, in «*Ticontre. Teoria Testo Traduzione*», XIV (2020)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## L'ANTICO INATTUALE

ROBERTO DEIDIER – *Università di Palermo*

Che senso ha tornare parlare di antico, rapportarsi con l'antico, sul finire degli anni Settanta, in un contesto come quello della poesia romana? L'articolo indaga questo tema inquadrandolo nella vita e nell'esperienza di un annuario-rivista come «Prato pagano», attivo tra il 1979 e il 1987 e frutto di un lavoro redazionale collettivo quanto anonimo. Ne viene l'immagine di un gruppo di lavoro proteso a recuperare non nostalgicamente le istanze dell'antico ma a tesaurizzarle in nuove forme, di fatto aprendo una quarta via alla sperimentazione in versi di quel periodo, segnato da inquietudini politiche, fuochi soggettivi, manierismi.

What is the point of talking about the ancient, relating to the ancient, at the end of the seventies, in a context like that of poetry written in Rome? The article investigates this theme by framing it in the life and experience of a yearbook-magazine such as «Prato pagano», active between 1979 and 1987 and the result of a collective and anonymous editorial work. The result is the image of a poetic group which aimed at recovering not nostalgically the instances of the ancient but rather at hoarding them in new forms, in fact opening a fourth way to experimentation in verses of that period, marked by political unrest, subjective focus, mannerisms.

Sul finire degli anni Settanta, e con una lunga, importante proiezione nel decennio a venire, nasce a Roma una rivista dal titolo singolare. Alla data del 1979, infatti, appare il primo fascicolo di un «Almanacco di prosa e di poesia», pubblicato all'interno della collana «Il Melograno» delle edizioni Abete, con un disegno in copertina di Giuliano Vittori. Come nella buona tradizione degli almanacchi, da tempo interrotta (si possono ricordare, nella prima metà del secolo, «Beltempo» di Libero de Libero, o l'Almanacco Bompiani, il più rilevante per durata ancora nel periodo in questione), si annuncia che il fascicolo «avrà frequenza annuale», ma soprattutto che, pur mancando di una vera e propria redazione, «è nato da alcune riunioni in cui sono stati scelti e commentati» i testi presentati al suo interno.

Prima ancora di venire al titolo, due elementi ci vengono incontro con una certa determinazione. Il primo è proprio l'illustrazione di copertina: raffigura un paesaggio spoglio, sormontato da un cielo appena offuscato da una nuvola. Al centro, simbolicamente isolato, un albero stilizzato la cui ombra va a proiettarsi tutta verso l'interno del campo, verso la linea dell'orizzonte, come se la luce fosse esterna, giungesse dal di fuori. Questo movimento spaziale è in realtà anche un movimento del tempo: le posizioni della luce e dell'ombra scandiscono le fasi del giorno. E proprio quell'ombra così allungata ci suggerisce che siamo, con ogni probabilità, verso il tramonto. Quel disegno è quindi un viatico, una porta d'accesso. Resta da stabilire a quale aspetto del tempo si riferisca quel tramonto: al presente da cui osservava Vittori, al passato a cui quell'esperienza si rivolgeva, o al futuro.

Ogni volta che cerchiamo di rapportarci con il passato e con le tradizioni che ci consegna, ci troviamo nella condizione dell'angelo di Klee, e in quelle dell'albero e della sua ombra: lo sguardo si volge all'indietro (uno dei movimenti orfici per eccellenza: nel mito, infatti, si discende e si risale, dunque si percorre una verticale, ma è necessario anche osservarsi, stabilire il contatto orizzontale tra gli sguardi), mentre il vento della Storia ci spinge proprio verso il futuro. Il rischio, come ben sappiamo, è quello di ritrovarci, in una direzione come nell'altra, di fronte a un cumulo di macerie. Il problema, dunque, è quello di assumere una doppia prospettiva, nello spazio come nel tempo:

far sì, insomma, modulando lo sguardo attraverso tutti quei vettori a cui la tradizione stessa ci affida, che quelle macerie restino piuttosto un tesoro, come ci indicava Agostino. Quanto a quelle dell'avvenire, preferisco lasciarle a chi, un giorno, se le troverà alle spalle; se pure riesco a intravederle, o a immaginarle, nulla m'impedisce di sentirmi come Mosè sul confine della terra promessa. Ne sono responsabile, è pur vero, ma non mi riguarderanno.

È sempre più rischioso, invece, guardarsi indietro. Nel mito, sappiamo com'è andata. Il racconto sembra concludersi con una beffa, perché il divieto è impossibile, insostenibile. Voltarsi, dunque, è un'infrazione necessaria, anche se si rischia di perdere tutto, perfino la materia, la sorgente primaria del proprio canto: l'ispirazione, insomma, e con essa il proprio potere di incanto e di fascinazione. Allora, senza troppo forzare una lettura platonizzante del mito, si perde la propria identità, o meglio la presunzione d'identità.

Chi si volta, sceglie di farlo nonostante, ma tant'è: la spinta a voltarsi sembra più forte di qualsiasi autodeterminazione. Non in chiunque, però. Di questo gesto antico sono responsabili in pochi: quelli la cui consapevolezza critica del presente induce a un forzato ampliamento d'orizzonte. Esistenziale, gnoseologico. Chi si volta fonda una diversa ontologia. Per questo due campioni della modernità novecentesca, come Eliot e Montale, possono scrivere di «hollow men», di uomini vuoti, e di «uomini che non si voltano» e che non possono custodire il segreto di una rivelazione, per quanto terribile, per quanto possa suscitare un «terrore di ubriaco».

Ci sono dunque due categorie dell'umano, su cui la riflessione della poesia ci chiede di soffermarci: da una parte gli «hollow men» e dall'altra quelli che, come il viandante di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, sanno che non potranno fare a meno di voltarsi, per fronteggiare il temibile miracolo del «nulla». Non siamo altro che percezione, il presente che si apre intorno a noi, a centottanta gradi. Alle spalle più nulla sussiste. Questo sembrerebbe suggerire la poesia di Montale, sulla scia di Schopenhauer. Ma è proprio così? Il nulla, a dispetto del suo statuto, è davvero così respingente e inconoscibile? Non è forse abitato da un passato che è ancora in grado di parlarci? Montale, ormai in bilico su una modernità discendente, lascia intendere un nodo ancora forte, ancora non scisso né scindibile: nel cuore del moderno pulsa l'antico. Possiamo leggere anche in questo modo il suo «segreto», che ci ricorda quello di Baudelaire nella *Vita anteriore*. Ci dà dolore, quel segreto, e languore, perché la lingua degli antichi ci appare nella distanza incolmabile di un'era da cui la poesia sembra ormai bandita. Ci muoviamo – siamo mossi – dalla direttrice orizzontale del tempo, che è separazione, ma quel tempo può essere all'improvviso reversibile. L'arte può richiamarlo, sovvertirlo; può prestargli ancora voce. È questo che genera «terrore»; la possibilità di fuoriuscire dalle coordinate consuete con cui ci sforziamo di addomesticare la realtà, per scoprire che alle nostre spalle il nulla è abitabile, il suo silenzio è colmo di parole.

Il secondo elemento è l'aperta dichiarazione che i testi sono stati discussi collegialmente. Dunque, se non esiste una redazione, in realtà c'è un gruppo ancora anonimo che si è riunito e che, nella voce della fondatrice, anch'essa anonima, ha espresso un suo editoriale. Per la prima volta, dopo molto tempo, nella geografia letteraria romana tornava a costituirsi una possibile «scuola», a cui si sarebbe presto affiancata, con notevole osmosi, l'esperienza di «Braci». Non più identità plurime e spesso distanti raccolte intorno a etichette, come «parola innamorata» o «io che brucia», ma una dimensione collettiva di discussione e di ripensamento del fare letterario: così si apriva, o intendeva aprirsi, la vicenda di «Prato pagano».

Quel titolo guardava volutamente all'antico, suggerendomi un pensiero di Friedrich Schlegel, a cui si era richiamato anche Walter Benjamin. Con la consueta acutezza che segna il suo pensiero sull'estetica, Schlegel scrive: «Tutte le poesie dell'antichità si congiungono l'una all'altra, finché da masse e da membri sempre più grandi si forma l'intero... E non è, in verità, immagine vuota il dire che l'antica poesia è un'unica poesia indivisibile e perfetta. Perché ciò che è già stato non dovrebbe di nuovo essere? In un altro modo, s'intende. E perché non più bello, più grande?». Anche qui si assiste a un «voltarsi indietro», che non è fenomenologico ma estetico. Poetico, per la precisione. Schlegel guarda idealisticamente alla letteratura degli antichi cogliendone la massa compatta di cui si è nutrita e sostanziata, quell'«intero» (quell'assoluto?) in grado di generare un fluire incessante di senso. L'attributo a cui si fa ricorso è quello di «trascendentale», e di «poesia trascendentale» continua a discutere Benjamin nelle pagine straordinarie del *Concetto di critica nel Romanticismo tedesco*.

Provo a far convergere i vari suggerimenti che mi vengono da queste suggestioni. Per un moderno, voltarsi indietro non significa più circoscrivere una esatta porzione di esperienza, o al contrario, di nulla. Ci soccorrono – o ci complicano la visuale, che è poi la stessa cosa – la coscienza di un reale multiforme e la tecnica, come se fossimo ormai dotati di specchietti retrovisori. Il tempo empirico e quello del mito si sovrappongono e si intrecciano: possiamo osservare ma anche ascoltare, sempre grazie alla tecnica, quanto crediamo di avere ormai alle spalle. Agiscono su di noi, in noi, una nuova spazialità e la memoria si è dilatata. Anche Montale fa i conti con Bergson, con Boutroux, con William James. Per questo sono tentato di respingere una lettura ortodossa, puramente nichilista del suo guardare a Schopenhauer: c'è sempre, da qualche parte, una «maglia rotta» nella rete della vita. E una «maglia rotta» si rivela, verso la fine di un decennio di contrasti, anche ai giovani autori che si raccoglieranno in una rivista in apparenza fuor di contesto come «Prato pagano». Perché dico questo? Perché a loro mancano – ma lo dico sempre in apparenza – due ingredienti fondamentali, anch'essi distanti ma spesso sovrapposti, della ricerca poetica degli anni Settanta: il politico e il fuoco della soggettività. Anche la mancanza, però, è un segnale che parla: i confronti possono sempre svolgersi in positivo come in negativo. In modo, cioè, «anti-virtuistico», come ammetteva già Leopardi. Non celebrando con il canto, ma atteggiando un controcanto possibile.

La sostanza di questo controcanto è offerta proprio dall'antico, nel senso indicato da Schlegel: ed è una strada che conduce, nel suo essere trascendentale, verso l'inattualità, non nel senso di anacronismo, di barricarsi al di fuori del proprio tempo e dei suoi stimoli, ma al contrario, nel poter supportare un'estetica che sappia ancora parlarci in ogni tempo. Voltarsi indietro, verso l'antico, non significa più circoscrivere una precisa porzione del passato, ma ampliarla, potendo contenere in essa anche quanto resta marginalizzato o escluso dal nostro presente. Lo aveva già fatto Leopardi attraverso l'immaginazione, ovvero la finzione, nel senso di «racconto del pensiero, nel pensiero». Un'operazione che necessita dell'immaginario letterario, la vera materia dialogante degli autori raccolti in «Prato pagano». Il loro voltarsi diviene in questo senso un'arte: non quella della conservazione museale, fine a sé stessa, ma quella del recupero e dell'accoglienza, del dialogo. Se l'atto del voltarsi divide lo spazio in due dimensioni necessariamente reciproche, il davanti e il dietro, che si scambiano le parti, è altrettanto vero che questa reciprocità

coinvolge le categorie di moderno e di antico. Non c'è l'uno senza l'altro. Dove finisce l'uno, comincia l'altro, e viceversa.

Direi che questa spinta si fa sempre più evidente in «Prato pagano» come work in progress, nel passaggio importante dall'«almanacco» alla forma rivista vera e propria. L'almanacco, esperienza ancora variegata, si esaurisce nel 1982, dopo la puntuale apparizione di quattro fascicoli annuali; con una pausa di circa tre anni, nella primavera del 1985 viene pubblicato con formato e grafica completamente rinnovati (copertina e disegni di Felice Levini) il primo numero della nuova serie, con il puntuale sottotitolo di «Giornale di nuova letteratura» e l'indicazione di un direttore nella persona di Gabriella Sica. Manca ancora una redazione esplicita. Questa serie si conclude con il numero doppio 4-5 dell'autunno 1986-inverno 1987, per riprendere, con lo stesso formato e la stessa formula, con il numero 1 di una terza serie, nel dicembre del 1987. Sarà questo, però, l'ultimo fascicolo.

In questa seconda e terza serie i testi, che arrivano a comprendere anche brevi saggi, oltre ai racconti e alle poesie, sono raggruppati in rubriche o sezioni, allineandosi così alla forma rivista più canonica. Anche solo una rapida scorsa agli indici, ci rende subito partecipi di questo movimento verso l'antico, che è unico, ma che moltiplica la dimensione dello spazio delle scritture, lo fa divenire una sola, grande tradizione, come suggerisce Schlegel. Comincio dall'ultimo fascicolo, quello del dicembre 1987: vi troviamo *Atene e Roma* di Giacomo F. Rech, e *Sulla tomba del Petrarca* di Gino Scartaghiande. Un passo indietro, all'autunno-inverno di quello stesso anno: leggiamo di uno studio su Shakespeare, e poi ci imbattiamo in un testo di Damiani ispirato al ratto di Proserpina. Questo referente mitologico, del resto, è attivo già dalla prima serie, pubblicata non a caso nella collana «Il Melograno»: nell'anonimo editoriale leggiamo che prato pagano è il luogo che traccia confini tra i villaggi, e coloro che vi abitano si ascoltano sospesi, fermi su quella frattura che prende forma e colore, proprio come una ferita, un taglio rosso...». È quindi il rosso di questa ferita, di questo taglio inferto al corpo dell'attualità, perché sia dirottata, ampliata verso il suo contrario: l'eterno inattuale. È un movimento che il mito, nel suo tessuto profondo, ben rappresenta.

Nel numero della primavera del 1985 ancora Rech traduce a suo modo gli *Hendecasyllabi beati* di Giovanni Pontano, seguito da una prosa di Marco Lodoli, *Il campanile bruno*, che reca nel titolo una memoria pascoliana. Gli esempi di questa incessante oscillazione tra passato e presente sono evidenti e potrebbero proseguire; quanto alla collana del Melograno, è davvero uno straordinario campionario della miglior modernità, da Dostoevskij a Wilde, da Sterne a Gozzano.

Qual è l'atteggiamento che caratterizza, da parte dei poeti e dei narratori, questo rapporto con l'antico? Intanto vorrei sottolineare un altro elemento di rottura con la tradizione prevalentemente maschile della sperimentazione letteraria, rilevando la cospicua presenza delle donne all'interno della rivista: a partire dalla sua regista, Gabriella Sica, fiancheggiata da nomi che sarebbero tutti entrati a far parte della storia della poesia recente, da Antonella Anedda a Silvia Bre, da Vivian Lamarque a Biancamaria Frabotta, Giselda Pontesilli, Nadia Campana, Maria Pia Quintavalla, Patrizia Valduga, Annelisa Alleva, solo per citarne alcune. Euridice, insomma, per restare al mito da cui sono partito, non è più la semplice materia di un canto ancora possibile, ma è divenuta lei stessa poeta. Come auspicava Marina Cvetaeva, Orfeo non deve scendere a Euridice, perché i fratelli non devono turbare le sorelle. E forse,

come scrive nel *Poeta e il tempo*, chissà che non sia stata proprio lei a mettergli una mano sulla spalla, in prossimità della luce dei vivi, per farlo infine voltare e annullare l'intera impresa.

Se Euridice conquista con la morte, come già suggeriva Rilke, una nuova e più piena identità a cui Cvetaeva non intende rinunciare, «Prato pagano» è già una prima importante antologia di quella conquista. Al punto che, in questa prospettiva, persino l'etichetta di un'esperienza «romana» risulta stretta e poco applicabile. Roma, negli anni Settanta, è il crogiuolo del collettivo e dell'«io che brucia». Da una parte i padri e le madri (Penna, Pasolini, Caproni, Bertolucci, Morante, Rosselli, Guidacci, Spaziani); dall'altra figli e figlie che maturano una diversa definizione del loro ruolo nei confronti di quelle scritture, a cominciare da Elio Pecora e Dario Bellezza (che fu tra i primi a segnalare la nuova rivista), lungo le strade della sperimentazione o della maniera. La capitale si presenta come un coacervo, come un polo attrattivo: non certo come una linea univoca e salda di poetica, che forse comincia a emergere proprio con «Prato pagano», nel senso indicato, quello di un sincretismo tra antico e moderno, ma in altra direzione da quella adombrata da Schlegel. Non credo che nessuno di loro ambisse a fare di meglio rispetto ai classici, verso i quali piuttosto si mostra una cura, un rispettoso «assalto» da intendersi proprio come studium: l'assalto alla grande massa dell'«intero», a una tradizione che, proprio come voleva Agostino, si mostra tesaurizzandosi e senza più margini temporali. Ancora una volta, l'atto di voltarsi indietro non scandisce, ma amplia la nostra percezione di quel tesoro, che giunge nel pieno del moderno, e oltre, fino a comprenderci.

Voltarsi è dunque l'arte di quel cum-prendere, di quell'abbraccio rivolto insieme al passato e al presente. Un presente rivisitato, riletto proprio attraverso i classici. Lo aveva ben compreso Zanzotto, in un passaggio su Beppe Salvia, ma estendibile a tutto il lavoro di «Prato pagano»: «un abbraccio di una sconcertante luce che da una parte sorregge e dall'altra però crea un inquietante sfondo di allontanamento». Ogni dilatazione del tempo può rappresentare un pericolo, un'insidia; ma si tratta pur sempre di un pericolo felice. Quello «sfondo di allontanamento», quel proiettare il moderno nell'antico, provoca di certo uno straniamento, richiede cioè uno spostamento prospettico: quello di una insolita, spregiudicata libertà di movimento nella storia e nella tradizione. È su questo punto, che si offre come una fuga, come una «maglia rotta», per tornare a Montale, che Fortini ha espresso invece le sue comprensibili riserve. Il poeta di *Poesia e errore*, il polemista di *Verifica dei poteri*, in una lettera invero tarda del giugno del 1987, scrive a Gabriella Sica invocando una «visione generale delle cose», insomma un affaccio sul presente, anche e soprattutto quello degli istituti letterari, non cogliendo che quella visione era proprio esercitata, dagli autori della rivista, attraverso l'arte di voltarsi indietro. Che non significava più, a quell'altezza, l'esercizio del rifiuto, né stabilire dei confini netti, percettivi ed estetici al tempo stesso, nei confronti di possibili fasi della nostra storia culturale.

Lamenta Fortini, neppure troppo in filigrana, la mancanza di un'esplicita affermazione di tendenza, l'espressione di una linea di poetica, insomma. Un editoriale, evidentemente, una dichiarazione di programma. Eppure, se proviamo a rileggere l'anonima paginetta che apre il primo numero, nel 1979, non tarderemo ad avvertire che quanto Fortini chiede è già in quelle poche, densissime righe. Il «prato pagano» è lo spazio tra i villaggi, il luogo di una sospensione, dell'ascolto di una frattura. «Pagano» è quanto è equidistante dall'ordine e dal caos. È la dimensione del «molteplice», del «casuale», del



«necessario». Si tratta di tre categorie destinate ad avere un'ampia ricaduta nel linguaggio non solo dell'estetica tardo-novecentesca, ma anche in quello delle scienze, non a caso: direi che si tratta di tre categorie che guardano a un umanesimo possibile. Ma la frattura evocata non è certo l'estrema ferita inferita dal neoilluminismo alla storia, al suo scindersi fra teoria e prassi. Fortini veniva da quelle scuole. Gli autori di «Prato pagano», piuttosto, adoperano liberamente l'antico come modello di frattura verso quella visione drammatica della Storia e soprattutto come modello comprensivo, per fermare il molteplice in uno sguardo più ampio. L'angelo di Klee, per richiamare ancora quell'immagine cara a Benjamin, si volta per non guardare, o piuttosto, non potendo frenare il motore del tempo che gli agita le ali, non vuole perdere nulla di quanto la storia può ancora offrirgli?

Il presente è un naufragio. Lo era alla fine degli anni Settanta, lo è ancor di più oggi, anche se possiamo scorgere più porti a cui fare rientro: non sempre, però, siamo in grado di seguire una rotta. Quarant'anni fa l'esperienza di «Prato pagano» cercava proprio questo, nel molteplice, nel casuale, nel necessario. Quello che si consegna nelle mani di questi poeti che vogliono contaminare la prosa e farsene a loro volta contaminare (la prosa è l'idea della poesia, scriveva sempre Benjamin); quello che si consegna loro è maschera e linguaggio. Per questo chiedono a loro stessi una lingua vera, in grado di ritrovare la strada del senso. Come naufraghi su una zattera, esercitano la libertà più alta, quella della sopravvivenza. Sono ben consapevoli di essere quelli che vengono dopo: dopo l'età dei poeti, dopo l'età della critica e del dissenso. Sanno che le parole dell'antico non possono che risuonare da lontano, ma il loro assalto può tramutarsi in un'amplificazione. Tornano a predisporre all'ascolto, e pretendono che quell'ascolto sia dialettico, ovvero che ancora possa fomentare il nuovo. Vogliono forse illudersi – supremo e superbo paradosso – che l'antico a sua volta li ascolti. Per questo ne seguono le tracce nel tempo: il tempo della storia (questo è il loro collettivo) e quello della persona sono una sola parete di vetro, al di qua e al di là della quale si muovono con insolita leggerezza. Trasparenza che cerca trasparenza, infanzia e maturità che si insidiano a vicenda dentro un unico collettore, la poesia. Gli abitanti di questo spazio sono «immuni da ricordi, nostalgie, illusioni». Non è certo nostalgico, il loro sguardo. Non è un semplice ritorno all'antico, ma un'appropriazione. Liberi da certe pastoie del moderno, lasciano affiorare una diversa modernità, in cui «crescono il vegetale, il femminile». Si afferma una diversa natura della poesia, riemerge la componente materna della creazione, mossa da «una sete folle e corrosiva» che ha un deciso accento nietzscheano. Il cerchio, a questo punto, si chiude proprio su questa estrema libertà, antiaccademica, di relazionarsi con un tesoro ancora in grado di restituire, nella modernità agonizzante o, se si preferisce, nell'incessante, manieristico bricolage del postmoderno, il senso di una storicità che trascende sé stessa, per poter riattivare il motore del poetico.

## PAROLE CHIAVE

Poesia contemporanea, Prato pagano, riviste di poesia



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Roberto Deidier (Roma, 1965), poeta e saggista, insegna Letteratura italiana nell'Università di Palermo. Tra i suoi titoli di poesia si ricordano *Solstizio* e *All'altro capo*, entrambi per Mondadori. Per la saggistica, oltre agli studi su Calvino, sul mito, sulla poesia contemporanea, *Il lampo e la notte. Per una poetica del moderno* (Sellerio, 2012) e il recente Meridiano Mondadori dedicato a Sandro Penna (2017). Per la stessa collana ha tradotto le poesie di John Keats (2019).

[roberto.deidier@unikore.it](mailto:roberto.deidier@unikore.it)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ROBERTO DEIDIER, *L'antico inattuale*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV (2020)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## «SCARTO MINIMO»

### UNA POETICA\*

STEFANO DAL BIANCO – *Università di Siena*

«Scarto minimo» nasce a Padova nel novembre del 1986.<sup>1</sup> Dal 1983 frequentavo le riunioni settimanali di un gruppo amatoriale padovano di poesia che si chiamava Inverso, e che occasionalmente, prima della mia cooptazione, pubblicava la rivista omonima. Nell'85, si decise che nel numero successivo avrebbe pubblicato i suoi versi solo chi era disposto a scrivere un saggio su un argomento specifico: «Ordinario e straordinario». Lo facemmo in quattro.<sup>2</sup> Dentro la rivista c'era un segnalibro con il mio numero di telefono e l'indirizzo, che chiamava a raccolta chi, nell'area di Padova, poteva essere interessato a seguire le riunioni. Mi chiamò Mario Benedetti. Erano le vacanze di Natale del 1985. Nel frattempo avevo incontrato Fernando Marchiori in Facoltà di Lettere, e loro due iniziarono a partecipare alle riunioni. Ci volle poco a capire che da parte nostra c'era un coinvolgimento maggiore e in ogni caso diverso rispetto alla moda sperimentale di quegli anni. Ci staccammo dal gruppo di «Inverso» e iniziammo a pensare una rivista nuova, trovandoci ogni settimana.

«Scarto minimo» è nata per insofferenza al clima post-avanguardista dominante. Ricordo che c'era il boom del festival di MilanoPoesia, organizzato da Antonio Porta e dalla Cooperativa Intrapresa, che dava ampio spazio ad autori 'sperimentali'. «Alfabeta» si trovava dappertutto, con tutto ciò che la rivista significava in termini di supporto a una certa area. Ma ricordo anche che nel 1980 era uscito *Ora serrata retinae* di Magrelli, che sembrava un marziano, e che dell'84 è la grande svolta 'sentimentale' dello stesso Porta con *Invasioni*. Tuttavia, anche se esistevano segnali, in qualcuno, di un cambiamento di prospettiva radicale, si ragionava comunemente ancora di 'eversione linguistica'. Il contesto era insomma quello di una persistente fascinazione per lo sperimentalismo.

---

\* Alcune parti di questo intervento rifondono contenuti già espressi altrove, in occasioni diverse. Cfr. STEFANO DAL BIANCO, *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2019 e Id., *Una visione dal basso*, in *Dieci inverni senza Fortini*, a cura di LUCA LENZINI, ELISABETTA NENCINI E FELICE RAPPAZZO, Macerata, Quodlibet 2006, pp. 39-43.

<sup>1</sup> Il numero 0 – «in attesa di autorizzazione», come si usava dichiarare in quegli anni – esce ciclostilato in 300 copie e 52 pagine. I numeri successivi conterranno invece 48 pagine e saranno stampati – sempre a spese della redazione – dalle edizioni Panda di Padova (per i nn. 1-4, 500 copie), mentre il quinto e ultimo numero da Fonema (Spinea, Venezia, 1000 copie stampate). La redazione però si occupava direttamente della piccola distribuzione (sostanzialmente la rete Feltrinelli e qualche altra libreria in Italia, per un totale di circa venti punti vendita) e delle spedizioni (a una trentina di nominativi, più una ventina di abbonati).

<sup>2</sup> Col sottoscritto, Beppe Mosconi, Piero Olmeda, Francesco Spagna.

Ciò che persisteva, soprattutto, era una visione della poesia come di un 'movimento della poesia', e l'unica poetica reale, recente, ancora attiva ma già storicizzabile in questo senso, era quella del Gruppo 63. Ci sembrava poi che la generazione dei poeti consacrata dalla *Parola innamorata*<sup>3</sup> fosse una sorta di naturale esito dell'avanguardia anni Sessanta. Da un movimento si passava all'altro e noi, venuti dopo, con questo altro movimento avevamo soprattutto a che fare.

Il 'movimento della poesia' degli anni Settanta<sup>4</sup> era stato fondamentale perché, tra le altre cose, aveva fatto piazza pulita di uno dei due poli della prassi neo-avanguardista: l'ideologia, cosicché l'altro polo sanguinetiano, il linguaggio, si era trovato svincolato e libero di intraprendere le sue derive. E però non del tutto. Il solo fatto che la poesia degli anni Settanta si autodefinisse come 'movimento' la dice lunga sull'atteggiamento mentale della maggior parte di quei poeti. Si poteva insomma liberarsi dei contenuti della politica, ma l'esperienza comune era quella dei gruppi politici della sinistra, con i suoi corollari, per esempio l'odio di classe'. La rinuncia ai modi della politica era di là da venire: si era passati, non tanto impunemente, dal fare politica al fare poesia, e ciò che si conservava quasi perfettamente in questa trasfusione era, è stato, un atteggiamento reattivo, l'idea dell'operare contro un nemico comune.

Noi siamo venuti dopo. Eravamo infarciti di miti sperimentali sul linguaggio; la nostra esperienza di vita era ancora quella della politica (più blanda, meno violenta), ma avevamo qualche segnale cui aggrapparci, segnali che (come appunto Magrelli e Porta) ci portavano fuori, oltre che dall'ideologia, anche dalla centralità del linguaggio in quanto realtà separata, in quanto imperativo allo sperimentare.

Il passaggio a qualche cosa d'altro, nel corso degli anni Ottanta, è stato durissimo e ovviamente attraversato da pesanti contraddizioni, almeno all'inizio. Si trattava di dire no all'ideologia, no alle sperimentazioni sul linguaggio, e soprattutto alla interrelazione tra i due poli. Si trattava, soprattutto, di riconoscere e assecondare in noi stessi la capacità di non essere reattivi, di non avere nemici nelle generazioni precedenti (fratelli, padri, nonni). Si trattava, altresì, di rinunciare alla difesa costituita dal linguaggio, di farsi insomma attraversare dal linguaggio senza farsene scudo, di parlare a tutti senza preclusioni, di non barare su di sé, di imparare a darsi.

Deposte le armi, la poesia doveva coraggiosamente tornare a essere una cosa indifesa: la condizione di inermità di chi scrive era per noi fondamentale. Cosicché si poteva/doveva dire 'io', ma

<sup>3</sup> GIANCARLO PONTIGGIA, ENZO DI MAURO (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi. 1976-1978*, Milano, Feltrinelli 1978.

<sup>4</sup> Sono importanti i due volumi pubblicati come atti dei seminari tenuti al Club Turati di Milano, a cura di Tomaso Kemeny e Cesare Viviani, nei giorni 7-8-9 aprile 1978 e 7-8 aprile 1979: TOMASO KEMENY, CESARE VIVIANI (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni '70*, Bari, Dedalo libri 1979; e I.D., *I percorsi della nuova poesia italiana*, Napoli, Guida editori 1980.

si doveva anche rinunciare al soggetto forte, quello che si pone al di sopra del suo dire (per esempio nelle varie forme dell'ironia), ma anche quello che finge di dimenticarsi di sé per poi operare demiurgicamente sul linguaggio, che è poi un modo subdolo di non dimenticarsi per niente, di affermare il soggetto sotto l'egida di uno stile aggressivo.

La rivista non accoglieva saggi critici e recensioni, ma soltanto poesie e interventi di poetica. Fare poetica, identificarci in una linea, era il nostro imperativo, assai strano in quegli anni, quando le riviste che avevamo intorno erano sostanzialmente dei contenitori. Una poetica di gruppo non è l'adeguarsi a un dover-essere della poesia, e nemmeno una razionalizzazione a posteriori. E tutte e due le cose: è qualcosa che si fa insieme, vivendo e scrivendo; non viene prima o dopo la poesia, ma nel mentre. Ognuno è se stesso e contemporaneamente assorbe, interiorizza, ciò che avviene negli altri e offre ciò che ha di proprio. Quanto maggiori sono la stima e la fiducia reciproche, tanto più il pensiero comune affiora e si lascia intendere, accrescendo la comprensione del proprio fare. Non si tratta di uno scambio, perché lo scambio, comunemente, presuppone individualità definite che hanno ben chiaro ciò che possono proporre. La poetica, ogni poetica di gruppo, si forgia nella relazione stessa, un processo nel quale a prevalere sono l'incoscienza e l'osmosi.

Contro quella che – nell'editoriale del n. 3, 1988 – chiamavamo la «fuga nei saperi», per noi si trattava soprattutto di difendere il sapere della poesia in quanto tale. Uno dei punti di forza di «Scarto minimo» era proprio di sdoganare la teoresi dei poeti, infischandosene di ciò che poteva essere politicamente corretto per un teorico della letteratura o per un filosofo estetico. Le ragioni della poesia non avevano bisogno delle stampelle di qualche illustre pensatore del passato o del presente, ma dovevano sbocciare direttamente dall'esercizio della scrittura e, nel caso, si doveva avere il coraggio di essere ingenui e di mostrarsi ignoranti.

A monte c'era evidentemente la consapevolezza di essere eredi diretti, e perciò detentori, di un sapere che non era appannaggio né dei letterati di professione, né dei filosofi. Di qui l'insistenza sulle forme e sullo stile. Lo sforzo, in realtà, era di mettere in relazione il sapere linguistico formale con il culturale e l'esistenziale – forma, cultura, esistenza – per tratteggiare una sorta di etica della poesia.

La poetica di «Scarto minimo» puntava alla riduzione del divario tra lingua della poesia e lingua naturale, che è come dire tra poesia e vita, senza per questo rinunciare alle istanze di un 'grande stile' di matrice novecentesca. Era dunque l'attenzione alla forma stessa – in una prospettiva opposta a ogni espressionismo e perciò sostanzialmente 'classica' – a farsi garante di una aderenza alla verità dell'esistere.

Ma ciò che è classico non ha niente a che fare col neoclassico. La poetica di «Scarto minimo» era avversa alle forme chiuse:

L'adozione di una metrica canonica non può liberare da una mancanza di interiorità, di un ritmo corporeo. Si rischia di

ottenere una ritmicità o primitiva, oppure dal vago sapore arcadico, neoclassico o arcaistico, tutta giocata su piani esteriori: non si esce dagli schemi della post-avanguardia, con annessa e connessa l'inaccettabile leggerezza iconoclasta.<sup>5</sup>

Avversi a ogni eccesso di perfezione formale, o idolatria formalistica, allo stesso tempo andavamo esenti dalle contemporanee derive neo-orfiche, fino a rifiutarne le matrici simboliste e l'idea stessa di una poesia metaforica:

Non è vero che la morte sia meglio servita evitando di pronunciarne il nome. Affermare l'identità di poesia e metafora è scadere in un genere deteriore di consolazione. La metafora, essendo sempre Bella Forma, è l'esempio più bieco di sublimazione letteraria.

Ma ci deve essere una poesia che, facendo della nominazione il suo caposaldo, non scada a mero strumento ricreativo. Essa ci consolerebbe in modo più onesto e più indiretto. Riportandoci costantemente a una ontologia dolorosa, presentandocela nuda, ci permetterebbe una penetrazione il cui ultimo risultato sarebbe, certo, per forza di cose, un genere di consolazione. Ma sarebbe una resa forzata, tolta la quale la letteratura perderebbe il suo statuto... In sostanza, per quanto eviti la rimozione, anche il *verbum proprium* è consolatorio, ma propugnare l'affabilità e il gusto per la sfumatura è credere nell'arte bella, consolatoria al primo grado. Fatte le debite distinzioni, non c'è differenza con la canzonetta: anche la perfetta poesia è craxiana. «Dove l'arte vuol essere serena di propria iniziativa [...] viene livellata sul bisogno degli uomini e tradisce il suo contenuto di verità. La sua prescritta allegria si inserisce nel meccanismo»<sup>6</sup>. È così che non è lecito assumere pari pari le forme canoniche. C'è un cedimento nella terzina e nel sonetto, una resa che sa troppo di consolazione tranquillamente consumata. La bellezza ritrovata in una forma classica è il postmoderno al servizio dei filologi. Meglio ripeterlo che lasciar correre. L'etica del presente e della morte ha orrore della perfezione come ha orrore del potere, perché non li sente reali.<sup>7</sup>

La linea della rivista si esprimeva negli editoriali di ciascun numero, sempre firmati dalla redazione al completo e sempre come

<sup>5</sup> STEFANO DAL BIANCO, *Materiali di una nuova lirica*, in «Scarto minimo», 3, aprile 1988, pp. 31-37.

<sup>6</sup> T. W. ADORNO, *È serena l'arte?*, in ID., *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi 1979.

<sup>7</sup> S. DAL BIANCO, *Materiali di una nuova lirica*, cit.

esito di intense discussioni a tre. Il più significativo è certamente quello del numero 0, che riporto per intero:

Una poesia che non sia tautologia o nichilismo, ma la verità delle figure del linguaggio, ossia il lavoro di trasferimento della vita in riflessione e scrittura, attraverso il continuo confronto con un grado zero desumibile soltanto dalle sue alterazioni. Ciò diventa sinonimo di un aggirarsi in sospeso, nell'esperienza di una perenne e mai colmata distanza, di un percorso che non eviti di affrontare la questione fondamentale dello stesso aggirarsi: la contraddizione in seno alla scrittura (e alla lingua), il suo essere separata (e noi in virtù di essa) dalla Verità.

Il sentirci facoltativi in ogni atto ci porta alla distanza necessaria per un canto impersonale. Ad esempio, un costante riconoscimento della scena dove si consuma l'evento della vita verificato ripercorrendone i margini, un'accettazione delle contraddizioni individuo-società, individuo-lingua come volontà infondata di trascendenza. In questo possiamo parlare, al di là di una poesia del senso ritrovato, di una pacificazione: il poter dire sì con la minore paura possibile, nella trascendenza del nostro essere separati. Qui si apre lo spazio per la costruzione di ordini immaginari, intendendo la facoltatività non come facilità di gioco creativo ma come destino dell'arbitrario.

Dopo un avvio, per noi scontato, che liquidava in due parole il disimpegno esistenziale e i giochi di lingua delle post-avanguardie («Una poesia che non sia tautologia e nichilismo»), l'editoriale, pur nella sua, credo innegabile, originalità e forza propulsiva, risente del clima culturale e poetico dell'epoca. Ne risente particolarmente sul versante dei termini impiegati. Il concetto di scena, per esempio, («il costante riconoscimento della scena dove si consuma l'evento della vita»), era con ogni probabilità desunto da uno dei cavalli di battaglia di Cesare Viviani,<sup>8</sup> mentre sulla scia di Derrida ferveva il dibattito sui margini («verificato ripercorrendone i margini»).

In ambito più strettamente critico letterario gli anni Ottanta sono stati il momento di crisi dell'egemonia strutturalista in Italia, che si era affermata nel decennio precedente. Era una crisi non avvertita da tutti, né si capiva da che parte se ne sarebbe usciti, quale prospettiva si sarebbe aperta. Di questa crisi, e dell'ineguatezza a volte perniciosa di certi strumenti di analisi letteraria, eravamo ben consci, ma sullo strutturalismo ci eravamo in gran parte formati (soprattutto il sottoscritto, devo dire, che era il meno 'filosofo' e il più 'letterato' dei tre), e rimanevano degli strascichi, come in automatico. Dove, nell'editoriale, si parla di un «continuo confronto con un grado zero desumibile soltanto dalle sue alterazioni», il

---

<sup>8</sup> Cfr. CESARE VIVIANI, *La scena. Prove di poetica*, Siena, Edizioni di Barbablù 1985.

richiamo alla categorie di scarto (*sdvig*) e di straniamento (*ostranenie*) dei formalisti russi (Sklovskij, Eichenbaum) poi saccheggiate da Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture*) è manifesto e consapevole.<sup>9</sup>

Ma la questione fondamentale per noi era «la contraddizione in seno alla scrittura (e alla lingua), il suo essere separata (e noi in virtù di essa) dalla Verità». È un discorso che ritorna in svariati modi e si chiarisce, svelando le sue radici saussuriane, nei numeri successivi della rivista, a cominciare dall'incipit dell'editoriale del n. 1 (marzo 1987):

La definitiva assunzione del concetto di arbitrarietà del segno ha recentemente generato un atteggiamento in cui si specchia l'arbitrarietà dell'esistenza stessa.

Questa della natura arbitraria del segno linguistico è una bella scoperta del padre dello strutturalismo, che a noi serviva per dare una base 'scientifica', per così dire, alle scelte di poetica della rivista. Di qui vengono gran parte delle affermazioni cardine dell'editoriale del numero zero: il «sentirci facoltativi in ogni atto», l'assunzione di una distanza, la «volontà infondata di trascendenza», il «nostro essere separati», il «destino dell'arbitrario».

Col senno di poi, non c'era bisogno di affidarsi a Saussure. E io confesso: non scommetterei più sull'arbitrarietà del linguaggio, o almeno non ne farei uno dei punti di appoggio per una poetica.<sup>10</sup> Se è innegabile che nei diversi ceppi linguistici l'identità del referente non si traduce in una sostanza fonica identica (la diversità di radicale tra *brot-bread* e *pane*, per esempio), questo non significa che non si possa scavare nella motivazione intrinseca di *pane* e nel contenuto di verità che *pane* ha nella sua propria storia e tradizione, nonché nei suoi aspetti percettivi.<sup>11</sup>

Alla fine della parabola, nel n. 5 (giugno 1989), si tirano le somme e si aggiunge il sottotitolo *Minimalismo e tragedia*. Ecco l'editoriale:

---

<sup>9</sup> Affronta bene queste e altre questioni, in relazione alla poetica di Mario Benedetti, il recente articolo di Francesco Brancati: cfr. FRANCESCO BRANCATI, «*E tu mi guardi come qualcuno, perché sono qualcuno?*»: etica, memoria ed esperienza in Umata gloria di Mario Benedetti, in «Italianistica», XLIX, 1, gennaio-aprile 2020, pp. 231-243.

<sup>10</sup> Ho motivo di ritenere che non sia affatto così per la poetica di Mario Benedetti, che fino all'ultimo è rimasta fedele ai nostri comuni presupposti.

<sup>11</sup> L'arbitrarietà del segno, del resto, rimane un concetto nato in Occidente e radicalizzatosi nell'ultimo secolo. Per la linguistica orientale, impostata su basi molto diverse, l'arbitrarietà della lingua sarebbe una bestemmia. In India la lingua non ha niente di arbitrario perché coincide con il divino, e come tale viene considerata. In questo senso, l'Occidente cristiano ha preso una strada diversa rispetto alle sue stesse radici, chiaramente espresse all'inizio del Vangelo di Giovanni. Una introduzione alla linguistica tradizionale indiana e al suo massimo esponente, Bhartrhari, è in H. G. COWARD, *The Sphota Theory of Language*, Delhi, Motilal Banarsidass 1980. Si vedano anche PAVEL FLORENSKIJ, *Il valore magico della parola*, traduzione e cura di G. Lingua, Milano, Medusa 2003, e RAIMON PANIKKAR, *Lo spirito della parola*, a cura di G.J. FORZANI e MILENA CARRARA PAVAN, Torino, Bollati Boringhieri 2007.



Oggi la poesia non serve proprio a niente, non è la voce, neppure il sottofondo di questo nostro tempo e sembra ormai impossibile una posizione forte, che faccia davvero riflettere e discutere su questioni fondamentali. Non si riconoscono più neanche le stesse questioni.

E tuttavia esiste da alcuni anni una rivista che si ostina a cercare qualcosa di importante e le parole per dirlo. Che senso ha questo?

Minimalismo e tragedia sono gli estremi della sensibilità della nostra epoca, poco importa, a questo punto, che la simpatia della redazione sia da sempre sbilanciata verso il secondo termine. In questi anni abbiamo sempre cercato delle poesie che fossero il cuore di alcune questioni fondamentali: la fine della lingua come realtà separata, questa separatezza come fatto implicito per l'uomo, un sentimento del destino come mancanza di destino, l'arbitrarietà, la libertà del nostro stare al mondo... Abbiamo incontrato spesso (e talvolta pubblicato) poesie e prose che riflettevano queste idee in modo minimalista (scarno, pulito, povero...). Ora vogliamo rendere esplicita questa realtà: una rivista come Scarto minimo nasce, in particolare per quanto riguarda i testi creativi, dall'incontro, spesso dall'urto tra una poetica estremista (sappiate che anche tutto questo è odio!, volevamo scrivere una volta, «prima per celia, poi perché il dolore è eterno») e una realtà della poesia e dei poeti che è quella che è, inutile far finta. Da questo incontro, da questo urto nasce una tendenza e in ogni numero il nostro sforzo è quello di renderla più precisa possibile, senza con questo chiuderci.

Ci capita anche di riconoscere in autori vicini e lontani, spesso dimenticati, le nostre stesse tensioni, e di percorrere un Novecento irrequieto e vinto, con la sensibilità divaricata degli ultimi anni del secolo in cui per caso vive questa rivista.

Segnalo, con un sorriso, lo snobismo di quell'inserto, *per caso*, nell'ultima riga, che rimarcava il nostro atteggiamento – classico o classicistico – nei confronti della Storia: si oscillava fra una assolutezza del presente e una sostanziale indistinzione dei tempi, cercando di puntare a ciò che lega tutte le generazioni, passate presenti e future, come nei versi di Mario Benedetti: «È successo un tempo, / ma è come fosse adesso / perché anche adesso è un tempo». Questa ottica risentiva certamente del clima heideggeriano di quegli anni, e a pensarci bene c'era forse un fondo heideggeriano anche nella definizione – per niente consueta, almeno allora – che compariva in copertina: «Rivista di poesia contemporanea»: volevamo dare voce allo spirito del tempo, e in esso a quello di qualunque altro tempo, nella loro intrinseca contemporaneità. Lo scarto che doveva essere ridotto al minimo non

era quello tra poesia e realtà, ma quello tra poesia e verità, oppure tra lingua della poesia e lingua naturale. Era l'idea, certo vagamente heideggeriana, di un essere esposti nel linguaggio, di un 'farsi parlare' dalla lingua, ma nessuno di noi era heideggeriano. L'editoriale del n. 3 (aprile 1988) recita:

Non bisogna certo portare la lingua a noi (come nelle forme correnti del vitalismo) ma noi nella lingua, senza però disperderci in essa 'assecondandola'.

Questo fatto di 'non assecondare la lingua' credo faccia la differenza. E sfogliando la rivista ci si accorge che il nome di Heidegger non compare mai, per lasciare il posto, casomai, a Gadamer. Ma il più citato è forse Adorno. E il nome di Adorno chiama in causa quello di Franco Fortini, che di sottobanco, *in absentia*, può fare da sfondo a tutta la breve storia della rivista. Concludo cercando di riformulare *sub specie* fortiniana quanto detto fin qui.

Nella nostra ricerca di una poetica forte eravamo infastiditi da un atteggiamento che ritenevamo comune alle due fronde (neoclassicisti e avanguardisti), e cioè da un'idea e una pratica di poesia che in maniera diversa restavano ancorate all'ipotesi di un autore che controllava demiurgicamente il linguaggio, o comunque che puntava sul linguaggio secondo modalità freddamente operative, in sostanza parlando poco, o, peggio, rifiutandosi a priori di parlare. Qualche cosa – secondo noi – di moralmente scorretto. Come un non prendersi la responsabilità del rischio di far coincidere vita e letteratura. Un ripararsi dietro le forme. Un fare della poesia uno strumento di difesa personale. Tutto il contrario rispetto all'esposizione nella lingua che era il nostro punto di partenza. Al tempo stesso eravamo fermamente convinti di una imprescindibile priorità della forma, e insomma ci sentivamo parte attiva in una tradizione formale che sentivamo avere tutte le *chances* per non essere solo formale. Rincorrevamo, è vero, l'idea o l'utopia, pericolosa ma anche inaggirabile, di un'etica dell'estetica, o, se vogliamo, della possibilità di migliorare la qualità della vita, di chi scrive e di chi legge, attraverso la percezione delle istanze formali in un testo.

Rispetto a questi problemi la poesia di Fortini stava nel mezzo: Fortini era uno che parlava, cioè che diceva le cose come stavano; era uno fieramente avverso all'avanguardia, ma era anche uno che credeva nel carattere liberatorio, utopico della poesia in quanto forma e poteva fare da baluardo, poteva fornire un ancoraggio contro le derive estetizzanti di chi puntava sulle forme del linguaggio in modo acritico. Questa preoccupazione di una moralità della forma, che lui ritrovava soprattutto in Adorno, in Fortini è costante. Questo stare sul pensiero della forma cercando di trascenderla, è l'eredità più vera che Fortini poeta ci ha lasciato. Senza contare il fatto che Fortini è anche stato il primo che abbia cercato di affrontare e definire, testi alla mano, e attraverso la categoria della «allusività metrica», quello che egli chiama il «carattere chiuso delle forme aperte» nella poesia del Novecento. Con

tutto ciò, la poetica di «Scarto minimo» andava a nozze, ma forse eravamo troppo snob, o ci sentivamo troppo piccoli per ammetterlo espressamente.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, T. W., *È serena l'arte?*, in ID., *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi 1979.
- BRANCATI, FRANCESCO, «*E tu mi guardi come qualcuno, perché sono qualcuno?*»: *etica, memoria ed esperienza in Umanga gloria di Mario Benedetti*, in «*Italianistica*», XLIX, 1, gennaio-aprile 2020, pp. 231-243.
- COWARD, H. G., *The Sphota Theory of Language*, Delhi, Motilal Banarsidass 1980.
- DAL BIANCO, STEFANO, *Materiali di una nuova lirica*, in «*Scarto minimo*», 3, aprile 1988, pp. 31-37.
- ID., *Una visione dal basso*, in *Dieci inverni senza Fortini*, a cura di LUCA LENZINI, ELISABETTA NENCINI E FELICE RAPPAZZO, Macerata, Quodlibet 2006.
- ID., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet 2019.
- DI MAURO, ENZO, PONTIGGIA, GIANCARLO (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi. 1976-1978*, Milano, Feltrinelli 1978.
- FLORENSKIJ, PAVEL, *Il valore magico della parola*, traduzione e cura di G. Lingua, Milano, Medusa 2003.
- KEMENY, TOMASO, VIVIANI, CESARE (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni '70*, Bari, Dedalo libri 1979.
- ID., *I percorsi della nuova poesia italiana*, Napoli, Guida editori 1980.
- PANIKKAR, RAIMON, *Lo spirito della parola*, a cura di G.J. FORZANI e MILENA CARRARA PAVAN, Torino, Bollati Boringhieri 2007.
- VIVIANI, CESARE, *La scena. Prove di poetica*, Siena, Edizioni di Barbablù 1985.



## PAROLE CHIAVE

Poesia contemporanea, Scarto minimo, riviste di poesia



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Stefano Dal Bianco (Padova 1961) insegna «Poetica e Stilistica» all'Università di Siena. Dal 1986 al 1989, con Mario Benedetti e Fernando Marchiori, ha diretto la rivista di poesia contemporanea «Scarto minimo». Dal 1992 al 1994 è stato nella redazione di «Poesia». Come studioso e critico militante si è occupato prevalentemente della metrica di Petrarca (*La struttura ritmica del sonetto*, in M. Praloran, a cura di, *La Metrica dei Fragmenta*, Antenor 2005), Ariosto (*L'endecasillabo del Furioso*, Pacini 2007), Andrea Zanzotto (*Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Pacini-Fazzi 1997), e di poesia del Novecento. Di Zanzotto ha curato il Meridiano Mondadori nel 1999 (con Gian

Mario Villalta) e l'Oscar *Tutte le poesie* (2011). Libri di poesia: *La bella mano* (Crocetti 1991), *Stanze del gusto cattivo* (in *Primo quaderno italiano*, Guerini e associati 1991), *Ritorno a Planaval* (Mondadori 2001; LietoColle 2018<sup>2</sup>), *Prove di libertà* (Mondadori 2012). I suoi saggi di poetica sono raccolti in *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Quodlibet 2019.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

STEFANO DAL BIANCO, «*Scarto minimo*». *Una poetica*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV (2020)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## IL CONFLITTO TRA LE POETICHE

BIAGIO CEPOLLARO

Ringrazio i curatori di questo numero monografico per avermi dato l'occasione di tornare a riflettere sull'esperienza legata alla rivista «Altri Termini». Si tratta di un periodo che mi vede coinvolto di fatto dal 1984, anno in cui ho pubblicato il primo libro *Le parole di Eliodora* (Forlì, Forum), al 1989 che ritengo di incubazione non solo per il mio lavoro poetico e la mia formazione intellettuale ma anche per ciò che si è manifestato dopo, attraverso sodalizi e conflitti. Senza questa esperienza probabilmente sarebbero stati molto diversi alcuni eventi collettivi successivi, come la pubblicazione a cura di Franco Cavallo e Mario Lunetta dell'antologia *Poesia italiana della contraddizione* (Roma, Newton Compton 1989), la stessa formazione del Gruppo 93 nell'ambito dell'edizione del festival internazionale *Milanopoesia* di quell'anno e soprattutto la nascita della rivista «Baldus» nel 1990 che fu in qualche modo una risposta alle questioni poste in quell'intenso passaggio della terza serie della rivista napoletana.

Credo che sia importante tornare a questa esperienza anche perché qui nasce una tensione che porterà ad un doppio conflitto, non sempre rilevato con la giusta chiarezza. Da un lato si apprestano gli strumenti per la polemica con la poetica de *La parola innamorata* che aveva raccolto nel 1978 in un'antologia di Feltrinelli per lo più poeti della generazione immediatamente precedente, spesso visceralmente reattiva rispetto alle posizioni delle neoavanguardie, dall'altra si lavora per andare oltre quelle esperienze contestate non rinnegando però le ragioni profonde della ricerca letteraria sia sul piano formale, della materialità del testo, che su quello della relazione con l'extra-letterario.

Il titolo del mio intervento *Il conflitto tra le poetiche* coniuga due termini che trent'anni fa erano ricchi di significato anche emotivo, oltre che razionale. Il conflitto riguardava innanzitutto le dinamiche sociali, conflitto tra ideologie, visioni del mondo, conflitto tra interessi economici e classi ma anche conflitto all'interno di se stessi in vista di una possibile liberazione, materiale e psicologica. Alla metà degli anni '80 il conflitto tra le poetiche era in un certo senso una particolare declinazione culturale di una più generale conflittualità, continuando a persistere in una certa misura ancora quel clima degli anni di piombo che l'Italia craxiana e la retorica del *look* e del rampantismo individualista si stavano incaricando di rimuovere anche sul piano culturale.

Grazie a questo lavoro di cancellazione e di rimozione oggi ci riesce difficile anche solo rappresentarci quel mondo di accese polemiche, dove venivano prima affiancati e poi sostituiti i corsi su Marx e sui Francofortesi con studi apparentemente neutrali e non *politici* su Heidegger, Nietzsche e Wittgenstein, avviando anche così la stagione del «pensiero debole».

Agli anni di piombo e alla loro cupezza fa riferimento anche Enzo Siciliano in un passaggio della sua introduzione all'antologia di Antonio Porta dedicata alla poesia degli anni Settanta uscita

nel 1979 da Feltrinelli, a segnalare la pervasività di un clima dolorosamente conflittuale proprio con l'inclusione ecumenica di tutte le tendenze e la conseguente presenza di ben 85 poeti, disposti in successione rigorosamente cronologica che rendeva possibile la coesistenza, in perfetta orizzontalità, di Montale, Palazzeschi, Giorgio Caproni, Luciano Erba con i nomi di poeti più o meno irregolari se non quasi ignoti e poeti di opposta provenienza come Patrizia Vicinelli, Edoardo Cacciatore, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Andrea Zanzotto ma anche Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Valerio Magrelli, Giuseppe Conte. Compare perfino il nome di un poeta particolarissimo come Luigi Di Ruscio che a fatica solo in questi ultimi anni sta trovando un suo spazio di ascolto.

Ma perché mai, potremmo chiederci oggi, anche le poetiche dovrebbero confliggere? In fondo si tratta semplicemente di apprezzare o meno una poesia, si tratta di gusto e si sa che il gusto è relativo e non si dovrebbe neanche discutere. A più di trent'anni di distanza segnaliamo così l'evidenza relativistica che l'orizzontalità vera o presunta della rete ci ha reso familiare nel corso di due decenni scarsi. Perché mai si dovrebbe imporre, difendere, contrapporre, asserire, affermare un gusto piuttosto che un altro? Perché si dovrebbe dubitare di una supposta naturale innocenza e sostanziale neutralità del gusto?

Dico subito che il conflitto nasceva dal fatto che allora l'attività poetica era percepita come interna all'attività intellettuale, attività conoscitiva ma anche etica e politica, come parte di una più generale funzione intellettuale. La progressiva dissoluzione di questa funzione, la crisi di istituzioni culturali come l'Università, la Stampa, l'Editoria, generate da mutamenti anche tecnologici e politici, si sono accompagnate all'indebolimento e alla moltiplicazione della funzione autoriale rendendo sempre più difficile la percezione della poetica come postura intellettuale. Una doppia crisi è stata in parte approfondita dalla Rete: la crisi della testualità e dell'autorialità legate anche al supporto libro e la crisi della rappresentanza politica, crisi della testualità e della politica sono stati due aspetti della dissoluzione della funzione intellettuale novecentesca.

La tensione conflittuale in quegli anni poteva sorgere in nome del Nuovo, come valore assoluto, come contrapposizione ancora al «chiaro di luna» di futurista memoria, oppure in nome della critica all'ideologia dominante.

Nel primo caso la poetica era legata in un certo senso alle tecnologie della parola, penso alle ricerche intra-verbali su cui Renato Barilli aveva scritto un bel saggio (*Viaggio al termine della parola. La ricerca intra-verbale*, Milano, Feltrinelli 1981) nel secondo caso al sabotaggio della lingua poetica. Dalle avanguardie storiche, insomma, alle neoavanguardie e agli esempi offerti da Sanguineti e Pagliarani.

Dunque il conflitto tra le poetiche era un conflitto squisitamente intellettuale e morale che aveva come posta in gioco una certa relazione tra le parole e il mondo, una certa idea della funzione dell'arte nel mondo e della relazione con la cultura dominante: si

trattava di scegliere tra oblio e critica, tra sublimazione e denuncia, tra mistica e irrisione.

In sostanza nel preliminare lavoro alla redazione di «Altri Termini» si trattava di preparare gli strumenti, creativi e critici, per andare contemporaneamente oltre le teorizzazioni e pratiche del Gruppo 63 e oltre le regressioni de *La parola innamorata*, per dichiarare definitivamente esaurite quelle vicende nel mutare dei tempi, nella nuova configurazione richiesta alla fine degli anni '80, tra pervasività dei massmedia e l'avvio di quel processo che si sarebbe rivelato come caratterizzante il nostro paesaggio che possiamo definire di *estetizzazione diffusa*. In tal senso l'artisticità era intesa come intrattenimento, moda, *look* e non più come utopia, progetto alternativo di mondo, salto esperienziale, nella transizione che proprio in quel volgere di anni stava prendendo corpo e si preciserà come trasformazione della società di massa novecentesca nella società mediatizzata dei nostri anni.

Fu una lotta su due fronti che solo oggi comincia ad essere leggibile, penso al volume monografico dedicato alla specificità del Gruppo 93 di Angelo Petrella, pubblicato da Zona nel 2010 ma anche al breve riferimento al possibile nuovo rapporto con la tradizione del Gruppo 93 rispetto al Gruppo 63, presente anche solo in un'allusione (p. 530) della *Storia della letteratura italiana* di Andrea Battistini, edito da il Mulino nel 2014.

## 1 LA PAROLA INNAMORATA

Per dare un'idea del bersaglio polemico e delle ragioni del conflitto basta andare ad alcune affermazioni presenti nell'antologia *La parola innamorata*, a firma di Giancarlo Pontiggia e Enzo Di Mauro.

Si legge in queste righe il mito enfatico della felice irresponsabile disseminazione del senso contrapposta alla visione storicista e critica del materialismo:

Ma quando la poesia è nell'attimo di una grazia superflua, e le lingue sono smarrite nella felicità di un cenno o di un richiamo impossibile, allora non se ne può proprio più di questa chiacchiera parsimoniosa e grigia di "dopo" e di "prima", questa menzogna del linguaggio che pretende di diventare critico (distanziandosi da sé, come un'ombra dalla cosa) per regolare l'impertinenza dell'atto creativo: la poesia è parola colorata, e le lingue sono violate in un gioco futile e comico, lussuoso e eccessivo, irresponsabile e felice [...]. Dunque no alla critica storicista e alle sue diramazioni sociologizzanti, secondo la linea nazionale De Sanctis-Gramsci [...] che istituisce un avvicinamento tattico della poesia alla storia e al sociale e quella missione internamente etica e politica dell'arte [...]



Tra i poeti antologizzati ci sono anche Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Valerio Magrelli che in seguito giungeranno a piena maturazione, spesso anche direttamente responsabili dell'editoria maggiore.

La sparizione di questo conflitto si è accompagnata al tramonto della più generale funzione intellettuale di novecentesca memoria a partire proprio dalla prima metà degli anni '80 col ripresentarsi della mitologia aziendalista e dell'individualismo proprietario, mitologemi che troveranno la loro consacrazione istituzionale e culturale, qualche anno dopo, nel ventennio che si apre nel 1994.

La redazione di «Altri Termini» fu una vera e propria fucina di idee e non solo un apprendistato intellettuale per me venticinquenne. A Napoli la rivista godeva di grande prestigio: nata, come la creatura di Adriano Spatola, «Tam Tam», nel 1972, aveva raccolto voci diverse che nel tempo si sarebbero ancor più diversificate, voci confluite sulle pagine della rivista grazie a Franco Cavallo e alla sua energia appassionata. Si trattava di voci critiche e poetiche che andavano da Roland Barthes a Milo De Angelis a Giuseppe Conte, come ad autori più congeniali come Giulia Nicolai, Antonio Porta, Francesco Leonetti, Felice Piemontese, Giovanni Fontana, Gianni Toti, Marcello Carlino, Luigi Malerba, solo per citare qualche nome alla rinfusa.

L'invito di Franco Cavallo a partecipare alla redazione fu rivolta oltre che a me, a Mariano Bairo e a Lello Voce, ai quali ero già legato da interminabili e giovanili discorsi sui destini della poesia, consumati per lo più nelle festose pizzerie del centro storico di Napoli e dalla partecipazione ad una rivista romana, «Symbola», letteralmente rilegata a mano da Giuliano Mesa che avevo conosciuto nel 1984 dando il via ad una lunga e profonda amicizia e vicinanza intellettuale fino alla sua morte nel 2011.

L'invito di Franco Cavallo non era generico: ci fu dato un compito preciso, dovevamo studiare e produrre se non un manifesto almeno mettere nero su bianco una certa idea della poesia capace di superare quel "vuoto di teoria" che molti di noi avvertivamo. Era chiaro che si partiva dal lavoro poetico svolto, dai testi poetici concreti, e la nostra teoria era nient'altro che la esplicitazione di una poetica condivisa nei suoi principi generali. Si sarebbe trattato di una poetica *a posteriori*, non di una precettistica. La nostra prima uscita su «Altri Termini», fu appunto costituita da poesie.

Il testo che scelsi per la prima uscita su «Altri Termini» fu *Dispostio artificialis* del 1985. Si trattava evidentemente di una riaffermazione del carattere retorico della poesia ma non come accentuazione del suo carattere autoreferenziale, al contrario, almeno nelle mie intenzioni, come segnale della sua immersione contaminata e critica nei linguaggi attuali della pubblicità, dell'astrologia di consumo e nello stesso tempo nell'italiano ricco di neologismi e calchi di antiche versificazioni. Lavoro sul linguaggio sì, ma come montaggio di lacerti fortemente connotati, volti a configurare una certa posizione nel mondo, una certa contraddizione tra la cultura dominante nei massmedia e la sofferenza sociale reale. Si trattava delle prime prove di ciò che avrei in seguito definito postmoderno critico. Quel testo entrò a far parte del libro

*Scribeide* (1985-1989) pubblicato solo nel 1993 da Piero Manni con una prefazione di Romano Luperini, centrata sull'allegorismo benjaminiano.

Il libro successivo, *Luna persciente* (1989-1992), uscito contemporaneamente, approfondiva questo *pastiche idiolettale* ed era prefato da Guido Guglielmi. Solo il terzo libro che chiudeva questa prima trilogia, *Fabrica* (1993-1997), uscito da Zona nel 2002 con una postfazione di Giuliano Mesa, presentava l'italiano standard e la contaminazione era diventata tematica.

## 2 I SAGGI TEORICO-CRITICI DI PROPOSTA

Il saggio a fondamento del questionario sui temi della sperimentazione e della citazione s'intitolava *Linguaggi senza padroni. Ipotesi di riscrittura*. Mi premeva qui indicare come nell'emergere del «pensiero debole» di Vattimo si rispecchiasse in modo emblematico l'abbaglio sostanziale che riguardava la presunta fine delle ideologie, ma soprattutto la rottura del nesso tra linguaggio e potere che lasciava i linguaggi liberi di giocare in quanto neutrali e il potere sparire dalla vista. Questo errore filosofico era equipollente, sul piano dello stile, alla poetica dell'antologia *La parola innamorata* che si proponeva come una poetica che rifiutando esplicitamente lo storicismo e la sociologia a partire dal 1978 aveva promosso ciò che appariva piuttosto la lirica del riflusso politico, del disimpegno, del narcisismo piccolo-borghese che sostituiva al rigore della critica il delirio ammiccante al poetico, in un movimento regressivo e sublimante.

Il recupero heideggeriano dell'identità tra essere e linguaggio (il linguaggio come casa dell'essere) saltava la nozione di segno come storicamente arbitrario, contribuendo a dare sostegno teorico al fenomeno dell'estetizzazione della vita.

La lettura de *La condizione postmoderna* di Lyotard del 1979 mi diede modo di rilevare come il carattere fortemente critico di quest'opera fosse rimasto non compreso. In particolare, il riferimento a Wittgenstein dei giochi linguistici, da noi, aveva lasciato in ombra il riferimento alla volontà di potenza di Nietzsche, al discorso della performatività, alla questione decisiva del potere. Su questa rimozione del potere si giocava la rappresentazione fallace di una poesia finalmente liberata e liberatoria, della fine delle ideologie e quindi anche di quelle poetiche che indicavano proprio il nesso tra potere e rappresentazione culturale del mondo. Questa riflessione è alla base del mio concetto di postmoderno critico e del riferimento al Foucault de *La microfisica del potere*.

Il postmoderno critico sarebbe stato in grado di vedere, dietro i linguaggi, i padroni, dietro i linguaggi, il potere, dietro l'estetizzazione della vita, l'ideologia.

### 3 IL QUESTIONARIO. «ALTRI TERMINI» N. 6,7,8, OTTOBRE 1986-SETTEMBRE 1988

Dopo aver mostrato la concretezza del nostro fare poetico, per dirla con Luciano Anceschi, si trattava di comunicare la nostra poetica. Nel dire «nostra poetica» mi riferisco a Mariano Bàino e a Lello Voce. Di fatto, le nostre differenze, sia di formazione culturale che di stile letterario, erano già piuttosto marcate. Col tempo le distanze si sono approfondite fino a rendere le reciproche posizioni difficilmente commensurabili.

Eppure allora decidemmo di esaltare ciò che ci avvicinava e di far interagire diverse caratteristiche: l'interesse di Bàino per il dialetto e le forme metriche tradizionali, l'interesse di Voce per Pound, il plurilinguismo e l'oralità, il mio interesse per il montaggio, per la lingua antica di Jacopone da Todi, per la riflessione sul rapporto avanguardia/tradizione in quegli anni. Trovammo un comun denominatore nella tensione verso l'extra-letterario e verso il desiderio di una poesia «polifonica» e non «lirico-monodica». Questo fitto discorso tra noi avrebbe dato la possibilità di formulare una serie di domande per un questionario da rivolgere ad una trentina di autori che avrebbero risposto e dialogato a partire dal nostro lavoro creativo e teorico.

L'elaborazione delle cinque domande fu particolarmente laboriosa perché si trattava non solo di partire dall'assunto che vi fosse un "vuoto di teoria" cresciuto nel corso degli anni '70 e intrecciato con il riflusso politico ma queste domande implicavano, come immediatamente si accorse Francesco Leonetti, con il quale avrei collaborato per la rivista «Campo» negli anni '90, anche una proposta alternativa. Insomma insieme alla diagnosi veniva avanzata anche una possibile terapia.

Le domande erano cinque ma articolavano tre temi:

- 1) La rinuncia diffusa da circa un decennio ad articolare un pensiero intorno al fatto poetico.
- 2) Il predominio di poetiche neo-orfiche e neo-ermetiche e perdita della tensione sperimentale come critica del linguaggio.
- 3) La citazione e la riscrittura come proposta di poetica alternativa a quella neo-orfica e neo-crepuscolare.

In particolare, la poetica della citazione o della riscrittura venivano proposte come legate ad una triplice strategia: spostare l'attenzione da una presunzione di creazione originale ad un rinnovamento del piano semantico, rispondere al degrado della neutralizzazione dei linguaggi operata dai mass media, infine rendere possibile l'irrisione, il satirico e il comico a fronte di un nuovo sublime posticcio che stava montando dagli anni '70.

#### 4 ALCUNE RISPOSTE

Vi furono una trentina di risposte di vario tono ma sostanzialmente interessate al dibattito, intenzionate a riempire in qualche modo il vuoto di teoria e talvolta a difendere a spada tratta le ragioni della ricerca e della sperimentazione contro il ritornante miraggio del sublime e, in fondo, dell'eterno idealismo romantico. Cito alcune di queste voci: Alberto Cappi, Marcello Carlino, Matteo D'Ambrosio, Roberto Di Marco, Stefano Docimo, Flavio Ermini, Gio Ferri, Giovanni Fontana, Luigi Malerba, Raffaele Manica, Francesco Muzzioli, Giulia Niccolai, Tommaso Ottonieri, Giorgio Patrizi, Lamberto Pignotti, Gianni Toti e William Xerra.

La risposta al questionario di un veterano come Francesco Leonetti, favorevole nella sostanza, alle nostre implicite proposte, fu tesa a riorientare la questione nei suoi termini preferiti, in qualche modo risalenti alla differenza tra la prospettiva di «Officina» e quella de «il Verri», tra gli sperimentali anni '50 e i Novissimi dei '60, riproponendo per i noi giovani di allora categorie come «neo-moderno» e «neo-espressionismo», secondo una sua antica genealogia che risaliva ai Vociani. Nel suo intervento vi era un attacco alla tensione microlinguistica della ricerca della neoavanguardia degli anni '60 e '70, con relativo allontanamento dalla semantizzazione.

Questa riduzione microlinguistica poteva spiegare a suo avviso la reazione neo-contenutistica dei neo-orfici e neo-ermetici, o neo-crepuscolari. Ma soprattutto Leonetti associava questa reazione neo-contenutistica al riflusso politico verso la letteratura tradizionale. Il ritorno per motivi commerciali all'intreccio nella narrativa andava nella stessa direzione del riflusso politico, della repressione e della moderazione nella rivendicazione di una società più aperta.

La risposta di Mario Lunetta segnala un passaggio anche generazionale rispetto a Leonetti, ma anche ad una sostanziale distanza da noi che eravamo tesi a proporre una nuova costellazione del problema i cui termini si stavano elaborando proprio in quel momento. Lunetta di fatto anticipa le linee dell'antologia *Poesia italiana della contraddizione*, curata insieme a Franco Cavallo, direttore di «Altri Termini», che di lì a poco uscirà presso la Newton Compton. Offre una sintesi della poetica con cui confliggere e che celebra, a suo dire, il vuoto teorico proprio come condizione preliminare per la creazione, esalta lo spontaneismo, l'idea antiquata della letteratura come vita. La poesia così non avrebbe più a che fare con la scrittura e con la sua materialità e storicità, non sarebbe più propriamente "testo" ma sempre più sarebbe diventata ideologia e spettacolo.

Inoltre, a parere di Mario Lunetta, il rifiuto dei gruppi letterari che i poeti innamorati dichiaravano stizzosi sarebbe stato ipocrita perché i poeti innamorati non formavano gruppo sulla somiglianza delle poetiche in modo esplicito ma formavano gruppo occulto dietro le quinte, con accordi non dichiarati di spartizione e di favori reciproci. La sua proposta puntava in definitiva a una poesia non apologetica dell'esistente ma in contraddizione con esso.

## 5 IN CONCLUSIONE

I limiti del confitto tra le poetiche, a distanza di più di tre decenni, posso provare a rintracciarli nella scarsa attenzione alla specificità dei singoli testi poetici valutati, alla non adeguata sensibilità ermeneutica che avrebbe dato più spazio all'esperienza estetica più che all'uso di etichette, alla sopravvalutazione del ruolo della letteratura in un paese come l'Italia, caratterizzato da varie anomalie politiche (soprattutto relative al sistema televisivo) e persistente analfabetismo.

I pregi di quella fase sono stati quelli di sostenere l'idea che ogni testo poetico veicoli una poetica implicita come ragioni più generali del suo rapportarsi in quanto scrittura al mondo, una certa postura intellettuale e non solo emotiva; l'aver ripetuto con forza che anche l'espressione artistica nel suo complesso non è neutra sul piano dell'etica e della politica e che soprattutto non può ritenersi estranea alla concretezza della storia collettiva e alle vicende del proprio tempo.

## PAROLE CHIAVE

Altri termini; poesia contemporanea; riviste di poesia



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Biagio Cepollaro (Napoli, 1959) poeta e artista visivo, tra i primi in Italia a editare on line poesia e riviste letterarie, vive a Milano. È stato redattore della rivista «Altri Termini», terza serie, tra il 1985 e il 1988 poi nel 1990 co-fondatore della rivista «Baldus» (1990-1996) e promotore del Gruppo 93.

Poesia: *Le parole di Eliodora*, Forlì, Forum Quinta generazione 1984. La trilogia *De requie et natura: Scribeide*, prefazione di Romano Luperini, Lecce, Piero Manni 1993; *Luna persciente*, prefazione di Guido Guglielmi, Roma, Carlo Mancosu 1993 e *Fabrica*, postfazione di Giuliano Mesa, Arezzo, Zona 2002.

*Versi nuovi*, con una nota di Giuliano Mesa, Salerno, Oedipus 2004; *Lavoro da fare*, e-book, 2006 edito in seguito da Dot.com Press nel 2017, con postfazione di Florinda Fusco e Andrea Inglese.

La trilogia *Il poema delle qualità: Le Qualità*, Roma, La Camera Verde 2012; *La curva del giorno*, Forlì, L'arcolaiò 2014 e *Al centro dell'inverno*, Forlì, L'arcolaiò 2018. Un suo romanzo, *La notte dei botti*, scritto tra il 1993 e 1997, è uscito nel 2018 a Torino, con Miraggi. Sul suo percorso: Angelo Petrella, *Il corpo della poesia. Sperimentazione e immanenza nell'opera di Biagio Cepollaro*, il Verri, 64 (2017).

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

BIAGIO CEPOLLARO, *Il conflitto tra le poetiche*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV (2020)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## DA UNA GENERAZIONE ALL'ALTRA LE RIVISTE DI PAGLIARANI

MASSIMILIANO MANGANELLI

Il saggio ricostruisce la storia delle due riviste dirette da Elio Pagliarani, «Periodo Ipotetico» e «Ritmica», tratteggiando lo scenario politico-culturale entro il quale esse furono attive. In particolare si evidenzia il lavoro svolto dal poeta, che ha accompagnato e incoraggiato il passaggio del testimone dalla generazione della neoavanguardia a quella del Gruppo 93.

The essay reconstructs the history of Elio Pagliarani's two journals, «Periodo ipotetico» and «Ritmica», outlining the political-cultural scenario within which they were active. In particular, is highlighted the work done by Pagliarani himself, who accompanied and encouraged the transition from the neo-avant-garde generation to that of Gruppo 93.

Come spesso accade, le storie bisogna raccontarle dal fondo. In quell'autobiografia un po' atipica – «autobiografia del Noi»,<sup>1</sup> la definisce Walter Pedullà nella sua corposa introduzione – che è il *Pro-memoria a Liarosa* pubblicato nel 2011, Pagliarani accenna solo una volta, e piuttosto di sfuggita, alla rivista «Periodo Ipotetico». E nemmeno per ripercorrerne l'esperienza: il motivo è semplicemente l'evocazione del licenziamento da «Paese Sera»: «sape[vo] che mi restava comunque qualcos'altro da fare. Era già finita da tempo anche l'esperienza di «Periodo Ipotetico», mi restava quindi soltanto la mia poesia».<sup>2</sup> A queste poche parole si possono attribuire svariate motivazioni: l'*understatement* tipico del personaggio, che non aveva il desiderio di proporsi come intellettuale militante, bensì soprattutto come poeta (ruolo a cui forse teneva di più), con l'ovvio ridimensionamento degli altri lavori; il gusto del racconto, dedicato alla figlia e concentrato in particolare sull'infanzia romagnola, e la conseguente scelta degli aneddoti; la gestazione prolungata e complicata del libro. Quello che è certo, comunque, è che non si tratta di un brutto scherzo della memoria e che, se la vicenda tutt'altro che lineare e condensata nel tempo di «Periodo Ipotetico» viene relegata in una battuta, vuol dire probabilmente che Pagliarani la considerava chiusa con gli anni Settanta e non più indispensabile nel racconto di sé fatto successivamente.

Eppure la rivista – anzi le riviste – hanno contato non poco nella storia intellettuale del poeta di Viserba. Giornalista professionista – fu, ricordiamolo, a lungo critico teatrale dell'«Avanti!» prima e di «Paese Sera» poi –, dopo essere stato redattore di «Nuova Corrente» e di «Grammatica», Elio Pagliarani diresse due periodici, in un arco temporale che va dal 1970, anno di pubblicazione del numero di esordio della già citata «Periodo Ipotetico», al 1994, anno di chiusura di «Ritmica», la sua seconda e ultima

---

<sup>1</sup> WALTER PEDULLÀ, *Prefazione a ELIO PAGLIARANI, Pro-memoria a Liarosa (1979-2009)*, Venezia, Marsilio 2011, p. 9.

<sup>2</sup> ELIO PAGLIARANI, *Pro-memoria a Liarosa (1979-2009)*, cit., p. 297.

esperienza di direzione. È un tempo piuttosto lungo, nel corso del quale a mutare non fu soltanto il clima letterario e politico, ma anche, se non soprattutto, il ruolo delle riviste culturali.

«Periodo Ipotetico» compare per la prima volta nel 1970, in un formato libro 23 x 11,5 cm; la grafica è elementare, con i caratteri da stampa quotidiana e un'impaginazione a colonne; siamo del resto all'interno di quella «variegata costellazione» di esperienze editoriali post-neoavanguardistiche di cui ha dato conto Andrea Chiurato in uno studio sulle riviste dello sperimentalismo italiano.<sup>3</sup> L'editore è Ennesse e la copertina è rossa. Su questo particolare, tutt'altro che insignificante, vale la pena soffermarsi un attimo. Quel rosso totale, che compare solo in occasione del primo numero per poi restare soltanto nel titolo della rivista su campo bianco, non è soltanto, in un certo senso, il vessillo di Pagliarani, come sa chiunque ne abbia letto i versi,<sup>4</sup> bensì anche, ovviamente, un segnale di natura politica. Siamo in pieni *années rouges*, come li ha definiti Alain Badiou,<sup>5</sup> a un passo dalle contestazioni studentesche del '68 e soprattutto dall'autunno caldo, perciò quel rosso, come altre scelte editoriali della rivista, è chiaramente una presa di posizione, la scelta di un campo in cui muoversi. In quel momento storico, del resto, era impossibile sottrarsi a una collocazione.

«Periodo Ipotetico» nasce, in quel «processo di disseminazione a raggiera» indicato da Renato Barilli e Angelo Guglielmi nella loro ricostruzione ex post,<sup>6</sup> all'indomani della fine del Gruppo 63 e soprattutto del fallimento dell'esperimento di «Quindici». È lo stesso Pagliarani a mettere in relazione la rivista chiusa nel luglio 1969 e la nuova creatura; e lo fa dalle pagine dell'organo ufficiale della politica culturale del Partito Comunista, «Rinascita», complice l'«indimenticabile e apertissimo Mario Spinella».<sup>7</sup> Scrive infatti nel giugno del '70, annunciando il primo numero di «Periodo Ipotetico»: «in tema di riferimenti, più legittimo, e più modesto come si deve, quello a *Quindici*, anche per il non secondario motivo che ritroviamo o ritroveremo in *Periodo ipotetico* la maggior parte dei collaboratori di *Quindici*: e si cercherà di ampliare e irrobustire quella compresenza di interessi e di linguaggi che era già in *Quindici*; e si cercheranno di chiarire e/o risolvere alcuni nodi o

<sup>3</sup> ANDREA CHIURATO, *La fabbrica del Dissenso. Le riviste dello sperimentalismo italiano dal «Verri» a «Quindici»*, in *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, a cura di PAOLO GIOVANNETTI, Milano, Mimesis 2018, p. 164.

<sup>4</sup> Basterà citare un testo pressoché iconico come proviamo ancora col rosso, contenuto nella Ballata di Rudi, che oggi si legge in ELIO PAGLIARANI, *Tutte le poesie*, a cura di ANDREA CORTELLESA, Milano, il Saggiatore 2019, p. 327.

<sup>5</sup> Cfr. ALAIN BADIOU, *Les années rouges*, Paris, Les Prairies Ordinaires 2012.

<sup>6</sup> RENATO BARILLI, ANGELO GUGLIELMI, *Introduzione a Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di IID., Milano, Feltrinelli 1976, p. 31.

<sup>7</sup> UMBERTO ECO, *Prolusione*, in *Il Gruppo 63: quarant'anni dopo*, Bologna, Pendragon 2005, a cura di RENATO BARILLI, FAUSTO CURI, NIVA LORENZINI, p. 30.



dubbi oggettivi (cioè aporie) che determinarono l'impasse degli ultimi numeri di *Quindici*.<sup>8</sup> Sulla fine di quest'ultimo, Pagliarani, che la considera una «bella prova di autolesionismo», precisa: «È la scissione, anzi semplice separazione, non è che sia avvenuta, nel gruppo di *Quindici*, fra “politici puri” e “letterati puri”, bensì fra chi intende dare una nuova dimensione politica al proprio lavoro, e chi intende proseguirlo, mettendo beninteso a profitto tutte le lezioni, più spesso positive, degli ultimi anni».<sup>9</sup> Dunque «Periodo Ipotetico» nasce espressamente dalle ceneri di «Quindici», tuttavia ad animarlo è quella che si potrebbe definire la sinistra riformista della neoavanguardia, per differenziarla dall'anima più ideologica e rivoluzionaria, con tutti i necessari distinguo, rappresentata in particolare da Balestrini e Sanguineti. I nomi che spiccano maggiormente sulle pagine di «Periodo Ipotetico» sono, oltre a quello del direttore Pagliarani, quelli di Angelo Guglielmi e di Gianni Celati, il quale in una certa misura rappresenta una parte minoritaria e marginale della neoavanguardia che proprio in quella rivista troverà una delle sue ribalte. La linea politica, ancorché non rigida, si può facilmente desumere dalle parole programmatiche di Pagliarani su «Rinascita», da cui vale la pena ancora citare per esteso: «bisognerà distinguere fra funzione pratico-politica immediata e funzione pratico-politica mediata (e c'è chi gli prende più la prima, chi la seconda), e sono: nel primo caso, fare casino, tenere acceso il dissenso e l'errore, far saltare per aria i codici della comunicazione corrente; nel secondo, tenere in efficienza il linguaggio e i sensi dell'uomo, contro inerzia, abitudini e ogni *burocrazia della storia*».<sup>10</sup> È evidente che «Periodo Ipotetico» sta dalla parte della funzione pratico-politica mediata, e lo conferma pienamente il testo che apre la storia della rivista, *Cultura, borghesia e rivoluzione*, firmato dal dissidente cubano Carlos Franqui, in esilio in Italia (testo peraltro già annunciato da Pagliarani sempre su «Rinascita»). L'articolo rigetta l'identificazione – piuttosto tipica del marxismo di quegli anni – tra cultura e borghesia e rilancia a suo modo il ruolo dell'avanguardia: «Molti movimenti e artisti contemporanei, pittori, romanzieri, musicisti, saggisti, filosofi, hanno creato valori antiborghesi; hanno scatenato l'immaginazione, la libertà, il pensiero, la ribellione».<sup>11</sup> Ecco dunque la collocazione di «Periodo Ipotetico»: a sinistra, in dialogo con i movimenti politici in corso, ma con un'anima libertaria, senza adesioni ideologiche precostituite, e soprattutto con l'orgoglio della pratica estetica, perché, ancora secondo le parole di Franqui, «la rivolu-

---

<sup>8</sup> ELIO PAGLIARANI, *L'ipotesi di «Periodo Ipotetico»*, in «Il contemporaneo – Rinascita», 26 (26 giugno 1970), p. 20.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> CARLOS FRANQUI, *Cultura, borghesia e rivoluzione*, in «Periodo ipotetico», 1 (1970), p. 8.

zione non è una scienza. È un'opera d'arte, umana e collettiva». <sup>12</sup> Se l'impronta politica, insomma, traspare anche semplicemente dai titoli e dagli argomenti trattati (per esempio l'industria militare), la circostanza piuttosto spiazzante è la mancanza di un vero e proprio manifesto della rivista (a meno che non si voglia considerare tale l'articolo su «Rinascita», cosa che sarebbe in effetti fuorviante), elemento immancabile all'atto di fondazione di un periodico. Insomma, nessuno, e tanto meno Pagliarani, sembra dettare realmente la linea.

O meglio, il manifesto c'è (anche se non dichiarato), ed è ancor più spiazzante perché non è collocato in apertura ed è affidato alla penna di un giovane che fino ad allora aveva più il profilo dello studioso e del traduttore che dell'autore, Gianni Celati, il quale avrebbe pubblicato il suo primo libro l'anno successivo. E con straordinaria spietatezza Celati si fa beffe della cosiddetta *Liturgia delle riviste*, che è appunto il titolo del suo pezzo, nel quale, secondo le parole di Pagliarani, «si demistifica tranquillamente non piccola parte del nostro stesso lavoro e modo di lavorare». <sup>13</sup> Negando dunque la stessa idea di linea progettuale, se non addirittura la stessa praticabilità della rivista come spazio culturale – il memorabile incipit recita: «La rivista è uno dei più accreditati istituti di salvazione del gregario intellettuale da cento anni a questa parte» <sup>14</sup> –, Celati mette a nudo con un sarcasmo particolarmente pungente i meccanismi che stanno alla base delle riviste, «un mercato di uomini, una vetrina delle offerte dove si compie la selezione e lo sfruttamento dei gregari dell'alta cultura». <sup>15</sup> Ciò nonostante, in queste «*istruzioni sull'uso delle riviste*» una qualche progettualità positiva esiste: la liturgia proposta da «Periodo Ipotetico» non prevede gerarchie, perché la rivista non è un tempio, bensì una piazza dove, per citare ancora le parole dell'autore, si compie «Una liturgia assembleare non basata su convenzioni contrattuali di tipo drammatico»; <sup>16</sup> l'esperimento in atto si configura quindi come «un'ininterrotta citazione di voci non gerarchizzate». <sup>17</sup> E ancora: «Se l'atto di fondazione d'una rivista non coincide con l'esperimento d'una nozione di vita politica, è inutile inneggiare, asserire, bleffare con gli slogans: l'arbitro rivoluzionario come l'arbitro borghese è un insetto che non sorride mai»; <sup>18</sup> in sostanza, non si può predicare bene (l'ideologia) e razzolare male (la

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 9.

<sup>13</sup> E. PAGLIARANI, *L'ipotesi di «Periodo Ipotetico»*, cit., p. 20.

<sup>14</sup> GIANNI CELATI, *Liturgia delle riviste*, in «Periodo Ipotetico», 1 (1970), p. 14.

<sup>15</sup> Ivi, p. 15.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ivi, p. 16.

<sup>18</sup> Ibid.

prassi). Difficile non vedere in queste parole, in filigrana, il profilo intellettuale di Pagliarani stesso, che della «coerenza fra vivere e operare»<sup>19</sup> ha fatto la propria insegna. In ultima analisi, il vero motto della rivista potrebbe essere questo: «È il principio di non contraddizione allora il nucleo ideologico di questo tipo di lavoro collettivo, di questa nozione di politica».<sup>20</sup> A partire dalla «struttura dialogico-carnevalesca»<sup>21</sup> (in quel torno di anni Celati si andava affermando come uno degli interpreti più acuti di Bachtin), che non gerarchizza le voci, appunto, il periodico, per tutti gli undici numeri della sua storia (divisi in soli sette fascicoli, però), avrà un'articolazione tripartita, corrispondente alla vocazione «di intervento / letteratura / informazione» segnalata nel primo numero. E in questa strutturazione c'è forse il ricordo, da parte di Pagliarani, dell'esperienza redazionale dentro «Nuova Corrente», che a sua volta aveva un'organizzazione testuale analoga.<sup>22</sup>

La prima sezione si chiama *Giornale*, ed è quella segnatamente militante, ove si leggono gli interventi sull'attualità politico-letteraria, come suggerisce il titolo medesimo. La seconda sezione, *Libro*, ospita testi poetici e teatrali (l'attenzione al teatro è un corollario del mestiere di recensore che Pagliarani medesimo esercitava in quegli anni<sup>23</sup>), ma mai narrativi, per lo meno in senso stretto. È qui che si vedrà il progressivo aprirsi della rivista verso orizzonti diversi rispetto a quelli postavanguardistici dei primi anni: il primo numero ospita Adriano Spatola, l'ultimo Milo De Angelis, un passaggio che ha quasi il sapore di un'allegoria. La terza sezione, *Catalogo*, presenta saggi di vario tipo, per esempio sul numero 6 del giugno '72 uno scritto di Loretta Caponi a proposito delle *Lotte del fronte di liberazione in Eritrea*. Va detto che l'attenzione ai movimenti di quello che all'epoca si usava chiamare Terzo Mondo è pressoché costante (ed era una caratteristica della sinistra *tout court*).

Prima di proseguire il discorso, è necessario dire qualche parola sul nome della rivista. Da nessuna parte, in quegli otto anni di vita irregolare, sta scritto perché «Periodo ipotetico» si chiama così. In prima istanza, e con una buona dose di ironia, si potrebbe leggere in quel titolo la prefigurazione della vita della rivista, che tra il 1970 e il 1977 esce soltanto sette volte, con cadenza irregolarissima (eppure i primi due numeri recavano l'indicazione «mensile»), con una lunga pausa che separa il numero 8-9 del

<sup>19</sup> E. PAGLIARANI, *Pro-memoria a Liarosa (1979-2009)*, cit., p. 308. Sono parole che, non a caso, Pagliarani riserva per la pagina conclusiva del suo memoriale.

<sup>20</sup> G. CELATI, *Liturgia delle riviste*, cit., p. 16.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Cfr. GIAN LUCA PICCONI, «Nuova Corrente» 1954-1965: *realismo e avanguardia*, in P. GIOVANNETTI (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e post-moderno*, cit., pp. 115-139.

<sup>23</sup> Ne dà conto il prezioso volume curato da Marianna Marrucci: MARIANNA MARRUCCI (a cura di), *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro (1966-1984)*, Roma, L'orma 2017.

dicembre 1974 dal gennaio 1977 del numero 10-11, l'ultimo. Ipotetica, in sostanza, sarebbe la periodicità stessa della rivista. In secondo luogo, più seriamente, al nome «Periodo Ipotetico» può darsi fosse attribuita una valenza politica, il rimando a un futuro del quale la prassi redazionale, la dinamica politica e la letteratura pubblicata avrebbero costituito, ancora una volta, un'anticipazione, la protasi. Da ultimo, un laboratorio di «*progettazione* di nuovi significati»,<sup>24</sup> secondo l'accezione dell'avanguardia fornita da Pagliarani, o forse persino una «sublime utopia».<sup>25</sup>

Si è detto sopra dei tre maggiori animatori della rivista: il direttore Elio Pagliarani, il giovane Gianni Celati, il peso massimo della critica Angelo Guglielmi, a cui va aggiunto il più defilato Guido, «il più colto e più filologicamente preparato dei tre fratelli Guglielmi»,<sup>26</sup> sostiene Pagliarani nel *Pro-memoria*. Sono questi nomi a svolgere la funzione principale nella rivista, tanto che nel primo numero Guido Guglielmi firma un breve saggio intitolato *Letteratura e/o rivoluzione* (il titolo è già sintomatico), che può essere letto, dalla prospettiva benjaminiana di *qualità e tendenza*,<sup>27</sup> come la rivendicazione del ruolo della letteratura medesima, la quale esercita una «funzione dialettica e negativa, al proprio livello simbolico-comunicativo, quando essa, senza assolutizzarsi, sa intendere il proprio rapporto oggettivo e essenziale con le altre strutture e muoversi nella direzione giusta».<sup>28</sup> E, in fondo, la giustificazione teorica del lavoro culturale in atto dentro «Periodo Ipotetico», nonché il segno distintivo rispetto ad altre esperienze coeve più o meno derivanti direttamente da «Quindici».

Pagliarani, a sua volta, appare di rado con la propria firma. Nel primo numero sigla «e.p.» un testo dal titolo giornalistico *Pastone*, che ha un tono sarcasticamente militante. Oltre a un commento sulle elezioni regionali del giugno 1970 e qualche battuta caustica sullo Strega assegnato a Guido Piovene – cui Pagliarani non perdona il passato di fascista –, si leggono queste parole, che paiono fare eco all'intervento su «Rinascita»: «noi intendiamo fornire costantemente ragioni e mezzi di demistificazione del nostro stesso lavoro»; «Meglio per noi se non sbagliamo, ma tenere acceso lo sbaglio, qui oggi, è il nostro orgoglio».<sup>29</sup> Proprio dalle colonne di

<sup>24</sup> ELIO PAGLIARANI, *Per una definizione dell'avanguardia*, in *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. BARILLI, G. GUGLIELMI, cit., p. 342.

<sup>25</sup> ID., *Fino all'utopia*, in *Piero Manzoni*, con testi di Vincenzo Agnetti, Franco Angeli, Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, Milano, Scheiwiller 1967.

<sup>26</sup> ID., *Pro-memoria a Liarosa (1979-2009)*, cit., p. 283.

<sup>27</sup> Rinvio ovviamente al saggio L'autore come produttore, in WALTER BENJAMIN, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi 1973, pp. 199-217.

<sup>28</sup> GUIDO GUGLIELMI, *Letteratura e/o rivoluzione*, in «Periodo Ipotetico», 1 (1970), p. 14. Lo scritto nasce come recensione del volume di Hans Magnus Enzensberger, Karl Markus Michel e Peter Schneider, *Letteratura e/o rivoluzione. Tre saggi di Kursbuch*, Milano, Feltrinelli 1970.

<sup>29</sup> ELIO PAGLIARANI, *Pastone*, in «Periodo Ipotetico», 1 (1970), p. 50.

«Rinascita», ad agosto dello stesso 1970, Mario Spinella scriverà parole di scarso apprezzamento sia per l'attacco a Piovene sia per i testi letterari pubblicati nel primo numero: «Se l'impostazione del discorso teorico di *Periodo ipotetico* ci sembra perciò tale da portare avanti, con un suo originale contributo, una linea marxista nel campo dell'operare artistico e culturale, lo stesso non potremmo dire per i primi esempi di testi che la rivista ci offre». Spinella giudica «francamente erronea» la scelta di pubblicare una selezione dei *Carmina Priapea* a cura di Nino Massari e mostra di non gradire il «linguaggio coprolalico» di Adriano Spatola.<sup>30</sup>

La circostanza non è affatto secondaria. In questa attenzione al corpo, al reale oggettivo e basso, all'extraletterario, sta in buona parte la poetica, se la si vuole chiamare così, della rivista. In uno dei pochi scritti di carattere letterario presenti nel numero 2-3 del novembre 1970, cogliendo l'occasione di una stroncatura del *Crematorio di Vienna* di Parise, Angelo Guglielmi invita la letteratura al *Salto di qualità* (questo il titolo), a uscire da sé stessa, a snaturarsi seguendo l'esempio delle arti figurative, a occupare «lo spazio della vita, assolutamente oggettivo, casuale, già dato».<sup>31</sup> Qualche mese dopo, nella *Postilla al salto di qualità*, Guglielmi tornerà a sostenere la necessaria fine dell'autonomia della letteratura, la cui utilità starebbe soltanto nel «suo collegamento con il mondo».<sup>32</sup> La seconda uscita della rivista va nondimeno ricordata per un motivo del tutto estraneo alla letteratura: la pubblicazione di un documento del Tribunale di Milano, gli *Atti relativi alla morte di Pinelli Giuseppe*, avvenuta nel dicembre dell'anno precedente. E occorre ricordarlo oggi più che mai, a più di cinquant'anni dalla strage di piazza Fontana: se Giuseppe Pinelli è ormai riconosciuto ufficialmente come una sorta di vittima supplementare di quella strage, nel 1970 la pista anarchica era ancora considerata attendibile, per lo meno dai media ufficiali. La pubblicazione di quel testo va dunque considerata come un gesto di notevole coraggio civile, cui corrisponderà, nell'ultimo numero della rivista, un dossier dal titolo *La tortura nella Repubblica Federale Tedesca*,<sup>33</sup> dedicato al suicidio più che mai sospetto di Ulrike Meinhof.

La parte di Celati, già emersa nel primo numero della rivista, si consolida e si precisa a partire dal numero 4-5 (siamo nel febbraio 1971): ritorna, in misura più esplicita, l'attenzione verso il corpo e il comico. In un intervento intitolato *Trobadori, giullari, chierici ovvero la tradizione ideologica del riso*, Celati richiama infatti l'at-

<sup>30</sup> MARIO SPINELLA, *Periodo ipotetico*, in «Rinascita», 32 (7 agosto 1970), p. 22. La critica di Spinella, inoltre, si appunta contro la scelta di pubblicare due scritti dedicati all'industria militare italiana ed europea: «Una rivista acquista spessore e rafforza il proprio "senso" anche se si delimita coraggiosamente: il rischio di divenire "un sacco" pieno di merce varia, altrimenti, è quasi inevitabile».

<sup>31</sup> ANGELO GUGLIELMI, *Il salto di qualità*, in «Periodo Ipotetico», 2-3, (1970), p. 89.

<sup>32</sup> ID., *Postilla al salto di qualità*, in «Periodo Ipotetico», 4-5 (1971), p. 11.

<sup>33</sup> Il dossier (contenuto nelle pp. 91-104) è composto da una serie di documenti e da un breve articolo di Angela Assente dal titolo *Alcune note di vocabolario*.

tenzione sulla «parola come effetto di scompenso fisiologico (riso, emozione), quindi come pratica del coinvolgimento brutale». E aggiunge: «forse è da Artaud che ricaviamo l'unica poetica ideologica e satirica di qualche peso»;<sup>34</sup> difficile non ripensare a *Per una letteratura della crudeltà* di Sanguineti, uno degli interventi più controversi apparsi su «Quindici», che proprio a partire da Artaud rilanciava «la rivoluzione sopra il terreno delle parole».<sup>35</sup> La dialettica tra parole e cose proposta da Sanguineti si trasforma in Celati in un autentico conflitto.

Per tornare al territorio della politica, nel numero 6 (nel frattempo l'editore è diventato Marsilio) del giugno 1972, Pagliarani – ancora con la sigla «e.p.» – interviene nuovamente in prima persona, addirittura in apertura (il che induce a leggere quel testo come una sorta di editoriale), sollecitato dalla tragica morte di Giangiacomo Feltrinelli, avvenuta a marzo dello stesso anno. Il tono è, come al solito, lucidamente ruvido: «Ma non pochi continuano a intendere l'azione politica come rivolta al conseguimento della palingenesi, la quale non solo non è mai esistita e non esiste, ma viceversa funziona in negativo, fa da Fata Morgana, abbacina i viandanti, facilita ai fascisti l'esplosione di Segrate; Feltrinelli ci perde la vita; il senso della sua vita assume un rigore una tensione massima; ma rimane autolesionistico e non esemplare».<sup>36</sup> Di nuovo l'autolesionismo, come nell'articolo di presentazione su «Rinascita».

Dal numero 7 (luglio 1973) la battaglia contro l'astratto intrapresa da «Periodo Ipotetico» si fa più aspra, al punto da toccare anche un autore assai consolidato come Italo Calvino, peraltro prezioso interlocutore di ampi settori della neoavanguardia. In una lunga riflessione problematica sulle *Città invisibili*, Angelo Guglielmi stila una specie di manifesto: «noi abbiamo sostenuto (e sosteniamo) per il momento attuale, dopo la valorizzazione della parola cui è seguita la sua corruzione in frastuono e rumore di fondo, l'esercizio della letteratura come rifiuto della parola, come discorso che sceglie la propria insufficienza lessicale e carenza sintattica, come uso della parola in quanto gesto».<sup>37</sup> È interessante l'idea della parola come gesto, giacché siamo vicinissimi alle posizioni di Celati, che nel frattempo ha pubblicato *Comiche* e *Le avventure di Guizzard*, libro che nel numero successivo Guglielmi stesso accoglierà con grande favore, indicando nell'autore colui che è stato in grado di superare la neoavanguardia; tuttavia, nelle parole riportate sopra, è altrettanto interessante l'uso del *noi*,

<sup>34</sup> GIANNI CELATI, *Trobadori, giullari, chierici ovvero la tradizione ideologica del riso*, in «Periodo Ipotetico», 4-5 (1971), p. 6.

<sup>35</sup> EDOARDO SANGUINETI, *Per una letteratura della crudeltà*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli 1970, pp. 134-135. Nel numero successivo, allo stesso Sanguineti e alla tematica del corpo è dedicato un saggio: GIORGIO PATRIZI, *Il corpo e la parola nelle «Storie naturali»*, in «Periodo ipotetico», 6 (1972), pp. 18-22.

<sup>36</sup> ELIO PAGLIARANI, *Intervento*, in «Periodo Ipotetico», 6 (1972), p. 2.

<sup>37</sup> ANGELO GUGLIELMI, *La vicenda del linguaggio*, in «Periodo Ipotetico», 7 (1973), p. 34.

come a indicare un preciso partito letterario. Sempre sul terreno della letteratura – la cui consistenza all'interno della rivista si va via via estendendo – il numero 7 funge da cerniera tra un prima e un dopo, soprattutto in ambito poetico. Vi si pubblicano sia un estratto dalla *Ballata di Rudi*, quel lungo romanzo in versi intrapreso da Pagliarani nel 1961 e giunto alla pubblicazione in volume soltanto trentacinque anni dopo, sia dei versi a firma di Valentino Zeichen:<sup>38</sup> due generazioni diverse a confronto, entrambe proiettate nel futuro. Anche quando non ne condivideva la poetica, Pagliarani era capace di dare spazio ai colleghi più giovani, tenendo così fede alla liturgia assembleare della rivista.

Gli ultimi due numeri sono entrambi monografici, e il grosso dello spazio è occupato dalla letteratura. Il numero 8-9 del dicembre 1974 è uno speciale pressoché interamente dedicato al comico, e ovviamente il *deus ex machina* dell'operazione non può che essere Celati, il quale nella breve introduzione, dal titolo *Theatrum ioculatorum*, formula una ideologia del comico a partire da Bachtin (il cui libro su Rabelais era ancora inedito in Italia):<sup>39</sup> vi si parla di un comico «come figura di avventure puerili, sotto la soglia bassa dell'ideologia, come recitazione di effetti di irregolarità, come esercizio di parlare sgrammaticato».<sup>40</sup> E lo stesso Celati inaugura la serie di saggi con il celebre *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, poi raccolto in *Finzioni occidentali*.<sup>41</sup> Per ironia della sorte, la sezione *Libro* ospita un solo autore, forse il meno comico che si potesse immaginare, cioè Amelia Rosselli (con degli estratti da *Documento*), la quale – e qui sta la zampata del comico involontario – in copertina è tuttavia presentata con il nome di Amalia.

La storia di «Periodo Ipotetico», lo si è detto, si chiude con l'antologia del 1977. Il numero 10-11 è pubblicato da quel notevole esperimento editoriale che fu la Cooperativa Scrittori, fondata da Pagliarani medesimo insieme a Luigi Malerba, Walter Pedullà, Angelo Guglielmi e Alfredo Giuliani; si tratta di un numero essenziale, stavolta, per capire soprattutto il lavoro spesso invisibile compiuto da Pagliarani nel corso di quegli anni, ossia il passaggio del testimone della poesia da una generazione all'altra, in un esercizio di ascolto ininterrotto che non ha riscontro in altre figure autoriali. L'anno precedente lo scrittore aveva avviato un laboratorio di poesia destinato a durare nel tempo e a trasformarsi quasi

<sup>38</sup> VALENTINO ZEICHEN, *Delle acque minerali*, in «Periodo ipotetico», 7 (1973), pp. 73-76. Nello stesso 1974, Valentino Zeichen esordì in volume con *Area di rigore* (Roma, Cooperativa Scrittori); Pagliarani ne firmò la nota introduttiva.

<sup>39</sup> *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* sarà pubblicato in Italia da Einaudi nel 1979.

<sup>40</sup> GIANNI CELATI, *Theatrum ioculatorum*, in «Periodo Ipotetico», 8-9 (1974), p. 7.

<sup>41</sup> ID., *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in «Periodo Ipotetico», 8-9 (1974), pp. 9-31, poi in ID., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, nuova ed., Torino, Einaudi 1986, pp. 51-101.

in leggenda nell'ambiente letterario romano,<sup>42</sup> il cui documento maggiore è appunto quest'ultimo numero di «Periodo Ipotetico», che in buona sostanza costituisce una vera e propria antologia.<sup>43</sup>

Se si scorre l'indice dei nomi antologizzati, ci si avvede di questo movimento diacronico: si comincia con i vecchi compagni di strada Spatola e Costa e si finisce con un giovanissimo Valerio Magrelli, passando per Milo De Angelis, Gregorio Scalise e Carlo Bordini, tra gli altri, ossia i nuovi poeti che si muovono, secondo il titolo dell'introduzione di Pagliarani, tra avanguardia e restaurazione, in un momento in cui «infuria» quest'ultima. È lui stesso a indicare le «cifre stilistiche della restaurazione in letteratura: dal ritorno all'ordine, alla dilatazione dell'io, all'interiore homine, a una stessa nozione di poesia come sostanza interiore».<sup>44</sup> Pagliarani, inoltre, ha pienamente presente l'esaurimento di una fase storica, come si intende dai toni aspramente sconfortati dell'introduzione: «Prevedo un inverno ricco di poesia: praticamente, non ci lasciano altro. [...] In ogni modo l'eclissi ideologica (di un modo di intendere e fruire l'ideologia) lascia un certo spazio, permette una qualche attenzione al farsi poetico: approfittiamone, e per quel tanto che il laboratorio di poesia è verifica del linguaggio dunque verifica dell'ideologia, faremo i conti in tasca al nostro prossimo, e prepareremo gli strumenti ben disinfettati per i chirurghi a venire».<sup>45</sup>

Ed è proprio da questa introduzione, che rappresenta una messa a punto storica e teorica, che bisogna ripartire per comprendere l'esperienza di «Ritmica», la rivista fondata nel 1988 da Pagliarani insieme ad Alessandra Briganti. Nel fascicolo conclusivo di «Periodo Ipotetico» il poeta aveva sottolineato «l'importanza del ritmo, il grande specifico alleato delle arti»,<sup>46</sup> ed è esattamente al ritmo, inteso stavolta anche in chiave musicale, che si intitola il nuovo progetto. Se permane, in un certo senso, la vocazione pluridisciplinare – nel Comitato di Direzione siedono anche dei musicologi –, va detto che gli elementi di discontinuità con «Periodo Ipotetico» sono decisamente cospicui. In primo luogo, «Ritmica» è un semestrale, con cadenza regolare, accademico e non militante (lo pubblica l'università della Sapienza), quindi non c'è spazio per la politica o per l'attualità. Vi si trovano soltanto saggi

---

<sup>42</sup> Un breve racconto di quel laboratorio si può trovare in CETTA PETROLLO, *Margutta 70*, Genova, Zona 2019, pp. 89-93.

<sup>43</sup> Occorre ricordare che all'impresa dell'antologia Pagliarani non era nuovo, giacché già nel 1966 aveva curato, insieme al sodale Guido Guglielmi, un *Manuale di poesia sperimentale* (Milano, Mondadori).

<sup>44</sup> ELIO PAGLIARANI, *Poesia tra avanguardia e restaurazione*, in «Periodo ipotetico», 10-11 (1977), p. 5.

<sup>45</sup> Ivi, p. 3.

<sup>46</sup> Ibid.



di musicologia e metrica<sup>47</sup> e soprattutto testi poetici, anche antichi. È certamente cambiato, nel corso degli anni Ottanta, il peso culturale delle riviste: è ormai compiuta l'eclissi dell'ideologia pre-annunciata undici anni prima, in un momento in cui non era neppure tanto agevole avvedersene. A tale proposito, vale la pena rilevare che l'esperienza di «Periodo Ipotetico» si chiuse nel cruciale 1977, come quella di «Quindici», di cui in qualche misura era figlia, si era conclusa nell'altrettanto cruciale 1968. Nessun periodico si presenta più come spazio di dibattito – l'ultimo numero di «Alfabeta» è, significativamente, proprio dello stesso 1988 – e «Ritmica», nonostante la presenza di Pagliarani alla direzione, condivide con la coeva «Poesia» la semplice forma della rassegna: il conflitto delle poetiche sembra ormai definitivamente tramontato. In sostanza, all'ampliarsi del respiro grafico (il fascicolo si allarga a 29 cm) corrisponde un fiato più corto in termini strettamente culturali. Non si tratta comunque di un'esperienza da liquidare con troppa leggerezza, perché due elementi almeno vanno messi in evidenza. Innanzitutto non viene mai meno l'attenzione costante alla poesia straniera, circostanza non trascurabile in quegli anni: già nel primo numero sono presenti brevi antologie di poesia araba e danese, cui vanno ad aggiungersi, per esempio, la piccola antologia di musica popolare brasiliana del numero 4 (1989)<sup>48</sup> e specialmente il pionieristico numero monografico 10-11 del 1993,<sup>49</sup> dedicato per intero alla Russia post-sovietica.

È in «Ritmica» che si coglie appieno, ancora una volta, il ruolo svolto da Pagliarani nel dare spazio alla poesia altrui, a volte persino più che alla propria, tanto che, significativamente, per trovare un suo testo sufficientemente esteso occorre attendere l'ultimo numero, il 12-13 del 1994, dove si legge un altro estratto dalla *Ballata di Rudi*.<sup>50</sup> Nel corso dei suoi sette anni di vita, «Ritmica» pubblica i sodali Spatola e Balestrini (questi con una *Piccola lode al pubblico della poesia*) e una vecchia conoscenza di «Periodo Ipotetico» come Scartaghiande, ma soprattutto i nuovi poeti, quelli che costituivano la galassia del Gruppo 93: Marco Berisso, Biagio Cepollaro, Tommaso Ottonieri, Lello Voce. Sono certamente loro gli eredi di Pagliarani e della sua istanza ritmica.

<sup>47</sup> Da ricordare almeno ANTONIO PINCHERA, *La metrica dei Novissimi*, in «Ritmica», 4 (1990), pp. 62-76.

<sup>48</sup> PAOLO SCARNECCHIA, *Il grande circolo mistico: piccola antologia di MPB*, in «Ritmica», 4 (1989): vi si leggono testi di Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Antonio Carlos Jobim.

<sup>49</sup> Il dossier Dalla Russia è curato da Daniele Pieroni con la collaborazione di Carlo Riccio e Serafima Roll.

<sup>50</sup> Si tratta del *Balletto della Borsa anni '60* e del *Rap dell'anoressia o bulimia che sia*, titoli "musicali" che rimandano al nome della rivista. Un estratto meno consistente compare nel numero 7 del 1991. Il testo completo uscì in volume nel 1995, per i tipi di Marsilio.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHTIN, MICHAÏL, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi 1979.
- BADIOU ALAIN, *Les années rouges*, Paris, Les Prairies Ordinaires 2012.
- BARILLI, RENATO, GUGLIELMI, ANGELO, *Introduzione a Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli 1976.
- BENJAMIN, WALTER, *L'autore come produttore*, in ID., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi 1973, pp. 199-217.
- CELATI, GIANNI, *Liturgia delle riviste*, in «Periodo Ipotetico», 1 (1970), pp. 14-16.
- ID., *Trobadori, giullari, chierici ovvero la tradizione ideologica del riso*, in «Periodo Ipotetico», 4-5 (1971), pp. 3-6.
- ID., *Theatrum ioculatorum*, in «Periodo Ipotetico», 8-9 (1974), pp. 3-8.
- ID., *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in «Periodo Ipotetico», 8-9 (1974), pp. 9-31, poi in ID., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, nuova ed., Torino, Einaudi 1986, pp. 51-101.
- CHIURATO, ANDREA, *La fabbrica del Dissenso. Le riviste dello sperimentalismo italiano dal «Verri» a «Quindici»*, in PAOLO GIOVANNETTI (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, Milano, Mimesis 2018, pp. 141-167.
- ECO, UMBERTO, *Prolusione*, in RENATO BARILLI, FAUSTO CURI, NIVA LORENZINI (a cura di), *Il Gruppo 63: quarant'anni dopo*, Bologna, Pendragon 2005, pp. 20-43.
- FRANQUI, CARLOS, *Cultura, borghesia e rivoluzione*, in «Periodo ipotetico», 1 (1970), pp. 5-9.
- GUGLIELMI, ANGELO, *Il salto di qualità*, in «Periodo Ipotetico», 2-3, (1970), pp. 84-89.
- ID., *Postilla al salto di qualità*, in «Periodo Ipotetico», 4-5 (1971), pp. 7-11.
- ID., *La vicenda del linguaggio*, in «Periodo Ipotetico», 7 (1973), pp. 31-35.
- GUGLIELMI, GUIDO, *Letteratura e/o rivoluzione*, in «Periodo Ipotetico», 1 (1970), pp. 10-14.
- GUGLIELMI, GUIDO, PAGLIARANI, ELIO, *Manuale di poesia sperimentale*, Milano, Mondadori 1966.
- PAGLIARANI, ELIO, *Per una definizione dell'avanguardia* (1965), in RENATO BARILLI, ANGELO GUGLIELMI (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli 1976, pp. 338-343.
- ID., *L'ipotesi di «Periodo Ipotetico»*, in «Il contemporaneo – Rinascita», 26 (26 giugno 1970), p. 20.
- ID., *Pastone*, in «Periodo Ipotetico», 1 (1970), pp. 45-46.
- ID., *Intervento*, in «Periodo Ipotetico», 6 (1972), p. 2.
- ID., *Poesia tra avanguardia e restaurazione*, in «Periodo ipotetico», 10-11 (1977), pp. 3-6.

- ID., *Fino all'utopia*, in *Piero Manzoni*, con testi di Vincenzo Agnetti, Franco Angeli, Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, Milano, Scheiwiller, 1967.
- ID., *Pro-memoria a Liarosa (1979-2009)*, prefazione di Walter Pedullà, Venezia, Marsilio 2011.
- ID., *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro (1966-1984)*, a cura di MARIANNA MARRUCCI, Roma, L'orma 2017.
- ID., *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, il Saggiatore 2019.
- PATRIZI, GIORGIO, *Il corpo e la parola nelle «Storie naturali»*, in «Periodo ipotetico», 6 (1972), pp. 18-22.
- PETROLLO, CETTA, *Margutta 70*, Genova, Zona 2019.
- PICCONI, GIAN LUCA, «Nuova Corrente» 1954-1965: *realismo e avanguardia*, in PAOLO GIOVANNETTI (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, Milano, Mimesis 2018, pp. 115-139.
- PINCHERA, ANTONIO, *La metrica dei Novissimi*, in «Ritmica», 4 (1990), pp. 62-76.
- SANGUINETI, EDOARDO, *La letteratura della crudeltà*, in «Quindici», 1 (1967), poi *Per una letteratura della crudeltà*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli 1970, pp. 132-135.
- SCARNECCHIA, PAOLO, *Il grande circolo mistico: piccola antologia di MPB*, in «Ritmica», 4 (1989).
- SPINELLA, MARIO, *Periodo ipotetico*, in «Rinascita», 32 (7 agosto 1970), p.22.
- ZEICHEN, VALENTINO, *Delle acque minerali*, in «Periodo ipotetico», 7 (1973), pp. 73-76.



## PAROLE CHIAVE

Riviste di poesia; Periodo ipotetico; Ritmica; Poesia contemporanea; Elio Pagliarani



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Massimiliano Manganelli è nato a Tripoli, in Libia, nel 1966; vive a Roma, dove lavora come insegnante e traduttore. È dottore di ricerca in Italianistica. Ha pubblicato, tra gli altri, studi su Ungaretti, Sanguineti, Malerba, Volponi, Lucini, Porta, Frasca, la poesia oggettivista, le scritture di ricerca. I suoi saggi sono apparsi in vari volumi e riviste, tra le quali «Il Verri», «Avanguardia», «Istmi», «L'Ulisse», «Semicerchio», «Resine», «Nioques». Ha collaborato con «Alfabeta2» e attualmente scrive recensioni per «Doppiozero» e «l'immaginazione». È stato inoltre uno degli otto curatori dell'antologia di poesia *Parola plurale. Sessantaquattro poeti tra due secoli* (Sossella, 2005). È membro della giuria del Premio Nazionale Elio Pagliarani.

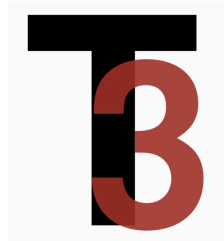
## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MASSIMILIANO MANGANELLI, *Da una generazione all'altra. Le riviste di Pagliarani*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV (2020)

•

## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



# LA MAISON POÉTIQUE E GLI OPERAI DELLA POESIA TOTALE

STORIA, CARATTERISTICHE, ARGOMENTI  
DI «TAM TAM» (1971-1989)

SERGIO SCARTOZZI – *Università di Trento*

Il saggio si pone nella scia di *poetiche periodiche sincroniche. Le riviste italiane di poesia degli anni 70-90*, Università di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia (16-17 maggio 2019) focalizzandosi sulla singolare «Tam Tam»: periodico diretto e animato da Adriano Spatola, Giulia Niccolai e da altri protagonisti della effervescente scena poetica secondonovecentesca, pubblicato a cadenza trimestrale dal 1972 al 1989 con grosse anomalie dovute sia alla sua impostazione underground e alla politica di autofinanziamento abbracciata dal comitato redazionale, che a tensioni interne a quest'ultimo. L'articolo in oggetto si suddivide in due parti: la prima parte delimita il contesto storico-culturale in cui nacque «Tam Tam», definisce i profili prominenti nella redazione; fornisce quindi una cronologia e una descrizione fisica della rivista (formati e particolarità grafiche). La seconda parte compie una riflessione sui contenuti di «Tam Tam» con particolare attenzione alla complementarità delle arti, agli *intermedia* e alla poesia visuale che hanno informato l'utopia spatoliana della «poesia totale». Si propone perciò al lettore di trascorrere dall'humus storico-socio-culturale nel quale essa prese forma, alla poetica di «Tam Tam» previo l'oggetto-libro, riflesso vivo delle linee poetiche sostenute con forza dagli «operai della poesia» raccolti nella *maison poétique* di Bazzano. Informazioni e documentazione trattati nel saggio si legano al lavoro svolto da chi scrive in seno al Progetto CIRCE | Dipartimento di Lettere e Filosofia – Università di Trento.

The essay is related to *Poetiche periodiche sincroniche. Le riviste italiane di poesia degli anni 70-90*, University of Trento, Department of Humanities (16-17 May 2019) and its focus is “Tam Tam”: a bizarre review directed and animated by Adriano Spatola, Giulia Niccolai and by other protagonists of the dynamic poetic scene of the late nineteenth century published on a quarterly basis from 1972 to 1989 with significant interruptions due both to the underground root of the magazine and to the self-financing policy that characterized the review, as for internal tensions among the editorial board. The article is divided into two parts: the first part delimits the historical-cultural context in which “Tam Tam” was born, it defines the prominent profiles in the editorial staff; it therefore provides a chronology and a physical description of the magazine (its formats and graphic peculiarities). The second part analyses the contents of “Tam Tam”, particularly the complementarity of arts, intermedia and the visual poetry that informed the spatolian utopia of the “total poetry”. The essay moves from the historical, social and cultural landscape in which “Tam Tam” took shape, to the poetics of the magazine through the object-book, a vivid reflection of the poetic lines strongly supported by the “poetry workers” collected around the *maison poétique* of Bazzano. The information and documentation treated in the essay are linked by the work done by the author in his ongoing collaboration with CIRCE initiative, Department of Letters | University of Trento.

Non ci resta che tentare di dare alle nostre opere quel senso che vorremmo avessero le nostre azioni.

ANDRÉ BRETON

Riavvolgiamo i nastri del tempo fino agli anni Settanta e poniamoci nella prospettiva di una generazione intellettuale prima che artistica orfana di uno, anche di più discorsi lirici nei quali inserirsi; posta di fronte a una lungamente conclamata disintegrazione della parola poetica e, con essa, al crepuscolo di un lirismo il quale – pur nelle sue variegata forme e oscillazioni primonovecentesche – aveva attraversato, dandovi voce, i primi secoli contemporanei. Sono stati anni di silenzio, sono stati anni di muro contro muro quelli che invocarono l'ultimo compiuto discorso intorno alla Poesia nel nostro paese.

Torniamo “indietro al futuro”, ovvero al presente chiedendoci – così intromettendoci in una discussione non affatto nuova, altresì attuale – se sia corretto individuare nel GRUPPO 63 l'ultimo custode di un'organica, coerente riflessione sulla poesia e sul suo ruolo nella società o se, a partire dalla neoavanguardia, la «deriva» poematica di cui scrive Berardinelli ne *Il pubblico della poesia* (1975) non sia dovuta a una lettura critica pregiudiziale. Del resto, non è fin troppo semplice far combaciare il tramonto delle poetiche con la morte della poesia lirica tradizionale? Dietro a questa risistemazione logico-“narrativa” non scorgiamo piuttosto il bisogno di leggere il passato prossimo in una chiara, pacifica opposizione fra due ideologie (il comunismo e il capitalismo) a ragione e sostegno di due sistemi espressivi agli antipodi (il neorealismo e il neo-orfismo)? Certo, dal dopoguerra agli anni Duemila si è assistito a una “privatizzazione” della percezione poetica: un montaliano immiliardarsi delle poetiche (ormai quasi individuali) il quale ha reso assai arduo riconoscere, fra le infinite voci (o urla), dei cori, magari in polemica, comunque in costante, assidua comunicazione fra loro.<sup>1</sup>

Ma, richiediamoci, è corretto individuare nella neoavanguardia il *flash* crepuscolare di una poesia elaborata, poi vissuta come esperienza collettiva? Proseguendo sul sentiero tracciato da recenti, importanti iniziative tra cui il Congresso Internazionale *Conflict in the Periodical Press* (IULM, Milano 2018), il Convegno *Poetiche periodiche sincroniche* tenutosi nel maggio 2019 presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento ha cercato di rivisitare tale domanda scavando nel folto terreno delle riviste di poesia proliferate in Italia fra gli anni Settanta e gli anni Novanta del XX secolo.<sup>2</sup> Infatti, nella loro molteplicità di proposte, nella loro semiclandestinità (talvolta nella clandestinità vera e propria), i periodici poetici sono divenuti strumento e veicolo di quel discorso, di quei discorsi lirici troppo frettolosamente vaporizzati in sede di storicizzazione; *wādī* dai quali, opportunamente

<sup>1</sup> «È come se, spesso, le tante voci che dicono i modi di fare poesia abbiano smesso di dialogare fra loro, persino di polemizzare, abbandonandosi all'arbitrio delle proprie intenzioni», PAOLO GIOVANNETTI, *Postmodernità?*, in *Modi della poesia con-temporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci 2005, p. 146.

<sup>2</sup> Ci riferiamo nell'ordine a *Conflict in the Periodical Press*. Convegno Internazionale dell'Associazione ESPRit, IULM (Milano, 28-30 giugno 2018) i cui atti sono stati raccolti nel «Journal of European Periodical Studies», num. spec. III/1 (2018), a cura di PAOLO GIOVANNETTI e MARA LOGALDO, quindi ripubblicati in *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, a cura di PAOLO GIOVANNETTI, Milano-Udine, Mimesis, 2018. Menzioniamo quindi *Poetiche periodiche sincroniche. Le riviste italiane di poesia degli anni 70-90* promosso dal Progetto CIRCE. Dipartimento di Lettere e Filosofia (Trento, 16-17 maggio 2019).

restaurate nella loro fisionomia ed essenza, alcune poetiche secondonovecentesche subalterne, addirittura sconosciute rinascano e tornino così ad approvvigionare il tortuoso, sovente carsico fiume della storia letteraria italiana.<sup>3</sup>

Ci caliamo nel dibattito prendendo il la dall'osservazione con cui Paolo Giovannetti inaugura *Periodici del Novecento*: fra gli strumenti più aggiornati e preziosi per chi voglia immergersi nel panorama della recente editoria periodica poetica, italiana e internazionale. Ebbene, a detta del curatore parlare di riviste

significa sempre complicare l'orizzonte delle questioni (e complicare anche la vita dello studioso!). Significa mettere in gioco livelli di ragionamento tanto complessi quanto non sempre allineati, non sempre incastrati fra loro in modo agevole.<sup>4</sup>

La discontinuità e la «reversibilità delle contraddizioni» a fondamento dell'individualizzazione poetico-poetologica secondonovecentesca sono state senz'altro la miccia a innesco di un dibattito, ancorché proiettato verso un concetto, un prototipo di poesia, detonato in miriadi di frammenti.<sup>5</sup> Fra le numerose schegge di questa esplosione abbiamo scelto di osservare da vicino «Tam Tam», nel cui seno Adriano Spatola e la sua schiera, corte o unità di «operai» poetici si proposero di forgiare la «poesia totale» quale amalgama alchemico di tutte le arti tradizionali e contemporanee.<sup>6</sup>

Il lavoro sulla rivista inscindibilmente legata a Spatola e al Mulino di Bazzano è a sua volta intimamente connesso alla collaborazione di chi scrive col Progetto CIRCE – Catalogo Informatico delle Riviste Culturali Europee; Università di Trento | Dipartimento di Lettere e Filosofia fondato nel 1998 da Corrado Donati, attualmente diretto da Carla Gubert.<sup>7</sup> Coerentemente con gli obiettivi di CIRCE e con la sua metodologia parimenti attenta al *côté* ar-

<sup>3</sup> D'altro canto, in ambito di riviste poetiche si parla di «esoeditoria» per indicare «tutta quella produzione editoriale “esterna” ai canali commerciali usuali» e, in termini di ricezione/analisi critica, pressoché sconosciuta ai più. Vd. Archivio Maurizio Spatola ([http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf\\_achivio/Aoo195.pdf?a=5ef71725cbb43](http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_achivio/Aoo195.pdf?a=5ef71725cbb43)). Cfr. *Rassegna dell'esoeditoria italiana. Per una verifica di alternative culturali – culture alternative contemporanee. Catalogo dell'esposizione internazionale di Trento* (1971), Trento, Pro Cultura Editrice 1971.

<sup>4</sup> PAOLO GIOVANNETTI, *Introduzione a ID*. (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila*, cit., p. 14.

<sup>5</sup> La «reversibilità delle contraddizioni» è il principio per cui «a ogni spinta in una direzione (tematica o stilistica) negli ultimi cinquant'anni corrisponde una spinta nella direzione opposta», PAOLO GIOVANNETTI, *Postmodernità?*, cit., p. 147.

<sup>6</sup> «Operai della poesia» è il nome con cui EUGENIO GAZZOLA chiama il *clan* spatoliano in *Id*. (a cura di), «*Al miglior mugnaio*». *Spatola e i poeti del Mulino di Bazzano*, Reggio Emilia, Diabasis 2008. Nel prosieguo del saggio avremo modo di discutere ampiamente intorno alla «poesia totale» di Spatola.

<sup>7</sup> Si visiti la pagina web del Progetto: <https://r.unitn.it/lett/circe> (consultato il 14-11-2020, h. 10.46). Tra i vari convegni organizzati dal Progetto CIRCE ricordiamo *Le riviste dell'Europa letteraria*, Università di Trento – Dipartimento di Lettere e Filosofia (16-18 dicembre 1999), i cui atti sono stati pubblicati a cura di CARLA GUBERT e MASSIMO RIZZANTE (Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche 2002) e il citato *Poetiche periodiche sincroniche* del 2019.

chivistico-documentale e a quello critico letterario, nelle prossime pagine sintetizzeremo la vicenda di «Tam Tam», dal contesto in cui il periodico nacque fino alla composizione del comitato redazionale; forniremo quindi una descrizione della rivista (la periodicità, le specificità grafiche, i formati e gli inserti) per poi calarci nella pagina stampata alla ricerca di linee maestre, di costanti capaci di istruirci sulla poetica o le poetiche elaborate e messe in pratica dai molti, molto diversi abitanti della *maison poétique* tamtamiana.<sup>8</sup>

## I STORIA E FORME DI «TAM TAM» (1972-1980/1981-1989)

Per ripercorrere la storia «Tam Tam», dobbiamo risintonizzarci sui primi anni Sessanta; più precisamente su un 1963 ricchissimo di grandi eventi culturali (in Italia e all'estero) tra cui non ultima la costituzione del GRUPPO 63. Volenti o nolenti, i *Novissimi* (così ribattezzatisi nell'antologia Giuliani del 1961) rappresentano per noi un crocevia ineludibile poiché fra i Balestrini, Giuliani, Pagliarani, Porta e Sanguineti, a corpo e anima della neoavanguardia italiana vi fu fin da subito il nostro Adriano Spatola (1941-1988). Più giovane membro fondatore e animatore del Gruppo, nel 1963 Spatola vantava un *curriculum* considerevole avendo già dato alle stampe la sua prima raccolta poetica *Le pietre e gli dèi* (Bologna, Tamari, 1961), influenzata da Emilio Villa (1914-2003) – «forse il più grande poeta italiano vivente» –<sup>9</sup> la cui autorità si estese anche sulla seconda rilevante avventura di Spatola: «Bab Ilù» (1962), rivista fondata insieme a Giorgio Celli (1935-2011) che fu l'architraccia dei periodici cresciuti negli anni e decenni a seguire.<sup>10</sup>

La promozione e conduzione di «Bab Ilù», l'avvicinamento a Luciano Anceschi (1911-1995) – amato mentore – spinsero Spatola ad approfondire il suo interesse (della prima ora) verso i *Novissimi*. Sulla scorta di una spiccata propensione per l'editoria poetica periodica, dopo il Convegno di Palermo Spatola fu presto inserito ne «Il Verri» – la rivista fondata nel 1956 da Anceschi, frequentata dal GRUPPO 63 al completo, tanto da essere stata per un periodo uno dei canali sfruttati dalla neoavanguardia.<sup>11</sup> In pari tempo, Spatola pubblicò su «Il Mulino» (1951-) e su «Nuova Corrente» (1954-1965)<sup>12</sup> – anch'essa vicina al Gruppo –, calcando la scena narrativa col «romanzo sperimentale» *L'oblò* (Milano, Feltrinelli, 1964) variamente recensito dai critici (la netta stroncatura di Vigorelli fu controbilanciata dai convinti elogi di Ca-

<sup>8</sup> Di «Tam Tam», latamente del Mulino di Bazzano come *maison poétique* parla GIOVANNI FONTANA, *Trent'anni dalla scomparsa di Adriano Spatola. Verso la poesia totale*, in «Per la critica | malacoda.it» (23 settembre 2019); articolo on-line disponibile alla pagina web <https://malacoda3.webnode.it/verso-la-poesia-totale/> (visitato il 14-11-2020, h. 10:48).

<sup>9</sup> LUIGI FONTANELLA, *Conversazione con Adriano Spatola*, in PIER LUIGI FERRO (a cura di), *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, Genova, Costa & Nolan 1992. Su Villa, Spatola scrisse l'appassionato saggio *Cosmogonia pubblica e privata in Villa*, in «Uomini e Idee», 2/4 (1975).

<sup>10</sup> Fondato da un manipolo di universitari bolognesi in via dei Poeti, il periodico è disponibile, in digitalizzazione, presso l'Archivio Maurizio Spatola: [http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/azienda/ams/prod/pdf\\_archivio/A00007.pdf?a=5ef71725d3b65](http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/azienda/ams/prod/pdf_archivio/A00007.pdf?a=5ef71725d3b65) (consultato il 14-11-2020, h. 11.00).

<sup>11</sup> Cfr. RENATO BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna, il Mulino 1995.

<sup>12</sup> Cfr. GIAN LUCA PICCONI, «Nuova Corrente» 1954-1965: *realismo e avanguardia*, in PAOLO GIOVANNETTI (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila*, cit., pp. 115-139.



vatora e di altri recensori pro-*Novissimi*).<sup>13</sup> Nel 1964, Spatola, Corrado Costa (1929-1991)<sup>14</sup> e Celli fondarono «Malebolge», co-diretta fino al 1967 e impreziosita dai contributi di Vincenzo Accame (1932-1999), di Giovanni Anceschi (1939-) e di Antonio Porta (1935-1989) fra gli altri.<sup>15</sup>

Nel frattempo, dopo quelle con Costa e con Anceschi, Spatola strinse amicizia con l'artista visuale francese Julien Blaine (1942-), fondamentale nella definizione della poetica geigeriana prima, tamtamiana poi.<sup>16</sup> Poco oltre quest'incontro, infatti, coadiuvato dai fratelli Maurizio (1946-) e Tiziano (1952-), Adriano concepì l'antologia «ipersperimentale» GEIGER (1967) da cui prese piede la casa editrice omonima (dal febbraio del 1968, con sede legale a Torino) che conobbe in «Tam Tam» e *tout court* nelle iniziative curate dai “poeti del Mulino” le sue «emanazioni».<sup>17</sup> Quindi, ispirato da FLUXUS (1961),<sup>18</sup> il clan di Spatola – col pittore Claudio Parmeggiani (1943-) e complice Mario Molinari, sindaco di Fiumalbo – promosse *Parole sui muri*: la prima rassegna italiana di poesia sperimentale che dall'8 al 18 agosto del '67 fece di un borgo appenninico il centro di attrazione e risonanza di un *network* artistico internazionale, intermodale e giovane (indelebile rimarrà nella me-

<sup>13</sup> Per una panoramica sull'accoglienza de *L'oblò* si veda FABIANO GRITTI, *Adriano Spatola e il surrealismo in Italia*, in ID., *La poesia antilirica. Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola e Pier Paolo Pasolini tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, Firenze, Cesati 2019, pp. 52-53.

<sup>14</sup> L'avvocato Costa – importantissimo nell'avventura di Bazzano e di «Tam Tam» – conobbe Spatola in circostanze particolari, difendendo quest'ultimo nel 1964 dall'accusa di terrorismo. Nella notte del 6 gennaio '64 Spatola aveva infatti compiuto un «gesto dimostrativo» lanciando una bottiglia molotov (non accesa) negli Uffici della Questura bolognese. Spatola fu poi scagionato dall'accusa principale, ma il padre – maresciallo della Guardia di Finanza – fu trasferito a Torino, dove lo seguì Maurizio che qui, pochi anni dopo, stabilì la sede legale della casa editrice GEIGER, poi di «Tam Tam». Cfr. MAURIZIO SPATOLA, *Etica, rigore e anarchismes nella poetica di Adriano Spatola*, in «Testualecritica.it», 46 (2009), nota 22; articolo on-line disponibile alla pagina web [http://www.testualecritica.it/46\\_MaurizioSpatola.htm](http://www.testualecritica.it/46_MaurizioSpatola.htm) (visitato il 14-11-2020, h. 11:08).

<sup>15</sup> Cfr. EUGENIO GAZZOLA (a cura di), «Malebolge». *L'altra rivista delle avanguardie*, Reggio Emilia, Diabasis 2011; ed EMANUELE LA ROSA, *Adriano Spatola, Malebolge, e la proposta di un parasurrealismo*, in «Verbum Analecta Neolatina», XIV/1-2 (2013), pp. 134-143.

<sup>16</sup> Spatola conobbe Blaine nel 1966 presso la casa bolognese di via Martinelli, dov'egli abitava con la prima moglie Anna Neri – sposata nel '65 – e col figlioletto Riccardo (1966-). Cfr. M. SPATOLA, *Etica, rigore e anarchismes*, cit. Di Blaine ricordiamo le riviste «Approaches» e «Doc(k)s» (1967-); cfr. PHILIPPE CASTELLIN, *DOC(K)S mode d'emploi, histoire formes et sens des poésies expérimentales*, Marseille, éditions Al Dante 2004.

<sup>17</sup> Il nome venne «mutuato» dal contatore usato per misurare la radioattività, tanto «consono a quella idea di “contaminazione” tra i diversi linguaggi espressivi costituente il nocciolo della ricerca in atto in quegli anni», MAURIZIO SPATOLA, *Etica, rigore e anarchismes*, cit. Cfr. ID., *GEIGER, sperimentazione permanente. Adriano Spatola editore*, in «Il Verrì», 25 (maggio 2004), pp. 171-175, num. spec. “Verbivoco Visual”.

<sup>18</sup> Movimento internazionale di artisti, compositori e designer attivo nel campo del Neo-Dada, del rumorismo, della pianificazione urbanistica e della letteratura. Cfr. TATIANA BAZZICHELLI, *Networking | La rete come arte*, Genova, Costa & Nolan 2006; e CATERINA GUALCO (a cura di), *Fluxus in Italia*, Genova, Il Canneto 2012.

moria fiumalbina l'«orda di capelloni anarcoidi» che «invase» il pacifico centro modenese).<sup>19</sup>

Nel 1968 Spatola entrò nella redazione di «Quindici», e qui fece la conoscenza di Giulia Niccolai (1934-), autrice del romanzo *Il grande angolo* (Milano, Feltrinelli, 1968) poi lanciata in campo poetico proprio da GEIGER con *Humpty Dumpty* (1969).<sup>20</sup> Ormai al capolinea delle loro avventure neoavanguardiste, stanchi dell'«invivibile» ambiente romano, nel '70 i due «fuoriusciti» – presto divenuti anche compagni – si stabilirono presso la casa natale di Costa, il Mulino di Bazzano. Ebbe così inizio il decennio di «isolamento attivo» nell'ambito del quale si consumò grossomodo l'attività di GEIGER (con sede legale conservata a Torino), e nella cui cornice venne alla luce, qui in sostanza esaurendosi, l'esperimento di «Tam Tam».<sup>21</sup>

Calata nella protetta Val d'Enza, crocevia fra Toscana ed Emilia-Romagna, la *maison poétique* di Bazzano fu «uno dei primi e più significativi centri di cultura underground degli anni Settanta».<sup>22</sup> «Vero e proprio faro per i poeti nomadi» di mezzo mondo, il Mulino si pose l'obiettivo di innalzare la poesia da passione, per quanto partecipata, ad autentico «fatto esistenziale».<sup>23</sup> Torneremo sullo spirito della *maison* nella seconda parte dell'articolo; ci limitiamo per adesso a rimarcare – in ciò istruiti dal manifesto spatoliano *Verso la poesia totale* (Rumma, Salerno 1969) – come il Mulino sia stato il degno coronamento di un apprendistato intellettuale e editoriale condotto da Spatola e dai geigeriani in costante equilibrio fra neoavanguardia, sperimentalismi verbosivi e parassurrealismo.<sup>24</sup> Miglior convergenza fra gli impulsi culturali,

<sup>19</sup> Così le fonti d'epoca. Fra gli artisti e poeti coinvolti in *Parole sui muri* ricordiamo – oltre a Blaine, Spatola e Costa – Arrigo Lora Totino (1928-2016), Henri Chopin (1922-2008), Giuliano Della Casa (1942-), Patrizia Vicinelli (1943-1991), William Xerra (1937-). Per una retrospettiva completa si legga EUGENIO GAZZOLA, *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Reggio Emilia, Diabasis 2003.

<sup>20</sup> Su Giulia Niccolai si leggano ALESSANDRO GIAMMEI, «*Desdemona, noun, See Othello*». *Giulia Niccolai: Gender & Neoavanguardia*, in FABRIZIO BONDI, ANDREA TORRE (a cura di), *I Verbovisionari. L'altra avanguardia tra sperimentazione visiva e sonora*, Venezia, Engramma 2017, pp. 67-82; e REBECCA WEST, *Giulia Niccolai: A Wide-Angle Portrait*, in PAOLO CHIRUMBOLO, MARIO MORONI, LUCA SOMIGLI (edited by), *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto, University of Toronto Press 2010, pp. 212-230.

<sup>21</sup> EUGENIO GAZZOLA, «*Al miglior mugnaio*», cit.; cfr. DANIELA ROSSI (a cura di), *La repubblica dei poeti. Gli anni del Mulino di Bazzano*, con la collaborazione di ENZO MINARELLI, Pasian di Prato (Udine), Campanotto 2011; e NIVA LORENZINI, *Il "Mulino" di Bazzano. Spazio protetto di delocalizzazione*, in «L'Ulisse», 11; disponibile on-line sulla pagina web «PuntoCritico2. Critica letteraria, analisi e discussione sul contemporaneo» (7 luglio 2011), all'indirizzo <https://puncocritico2.wordpress.com/2011/07/07/il-mulino-di-bazzano-spazio-protetto-di-delocalizzazione/> (visitato il 14-11-2020, h. 11:36).

<sup>22</sup> GIOVANNA LO MONACO, *Il Mulino di Bazzano*, in *Le culture del dissenso e la definizione dell'identità europea tra Francia, Italia e URSS (1956-1991)*, «Canali del Dissenso»; scheda aggiornata al 6.02.2019, disponibile on-line alla pagina web: <https://www.culturedeldissenso.com/il-mulino-di-bazzano/> (visitato il 14-11-2020, h. 11:38).

<sup>23</sup> DANIELA ROSSI, *A Bazzano tornano gli anni del Mulino*, in «Repubblica» (26 agosto 2014); disponibile on-line all'indirizzo [https://parma.repubblica.it/cronaca/2014/08/26/news/a\\_bazzano\\_tornano\\_gli\\_anni\\_del\\_mulino-94479197/](https://parma.repubblica.it/cronaca/2014/08/26/news/a_bazzano_tornano_gli_anni_del_mulino-94479197/) (visitato il 14-11-2020, h. 11:40).

<sup>24</sup> Cfr. GIORGIO CELLI, *Prefazione ad Adriano Spatola poeta totale*, cit., pp. 5-6.

poetologici ed espressivi appena enumerati fu probabilmente la rivista chiamata a dare *una* voce alle voci bazzaniane.<sup>25</sup>

Idealmente nata dalle ceneri di diverse e dissimili iniziative periodico poetiche italiane del Dopoguerra, connaturata a un'idea di rivista culturale senza limitazioni di confini, generi e argomenti – se non per un costituzionale rifiuto di intromissioni o derive politiche (vd. *infra*) – «Tam Tam» fu fondata ufficialmente nel 1971, sul modello di «Approaches», «Doc(k)s» (Blaine) e di «Rot» (1960-1997), curata da Max Bense (1910-1990).<sup>26</sup> Il primo direttore responsabile del periodico fu l'artista Valerio Miroglio (1928-1991). Il frontespizio del n. 1 (1972) restituisce una redazione composta dai soli Spatola e Niccolai; è quindi menzionato Giovanni Anceschi in vece di designer; Carlo Alberto Sitta (1940-), Michele Perfetti (1931-2013), Mario Lunetta (1934-2017) e Claudio Altarocca sono citati in qualità di traduttori e redattori delle schede bibliografiche a chiusura del numero. Dal 1974 entrarono nel comitato Giovanni Anceschi, Sitta, Franco Beltrametti (1937-1995), Gerald Bisinger (1936-1999), a cui si aggiunsero, nel '77 (n. 13), Milli Graffi (1940-; redattrice accreditata nel n. 2 del 1972), Marie-Luise Lentegre (1944-) e F. Tiziano. Un più largo novero di collaboratori è declinato dal frontespizio del n. 21 (1979), dove compaiono Blaine (incluso nel progetto fin dall'inizio) e Valdo Immo-villi.<sup>27</sup>

In termini di periodicità, dal numero apripista del '72 si distese la prima serie di «Tam Tam» creata da ventiquattro fascicoli distribuiti sino al luglio del 1980. La rivista uscì su base trimestrale; ciò considerato si contarono in gran numero le interruzioni strada facendo e, di conseguenza, molti furono i casi di fascicoli accorpati (limitandoci alla I serie: nn. 6-7-8 | 1974; nn. 10-11-12 | 1975; nn. 14-15-16 | 1977; nn. 22-23 | 1979). La regolare irregolarità, per dir così, è da ascrivere alla politica di autofinanziamento, in generale di autosufficienza rispetto al circuito editoriale *mainstream* perorate dagli animatori dell'iniziativa. La rivista poté sempre contare su uno zoccolo duro di abbonati, ciononostante, in non rari casi i costi di pubblicazione finirono a carico degli autori e dei redattori (d'altro canto, dicevamo, «Tam Tam» si inserì nell'alveo *underground*).<sup>28</sup> È davvero interessante leggere le testimonianze di Maurizio Spatola e Giulia Niccolai sugli anni di Bazzano: esse trasmettono con precisione – ogni volta con una punta di nostalgia e di commozione – l'idea

<sup>25</sup> Sull'eredità rilevata da «Tam Tam» si legga MAURIZIO SPATOLA, *Il gioco della poesia. Da «Bab Ilu» a «Tam Tam», un percorso esaltante*, in «Avanguardia», 30 (2005), pp. 11-29.

<sup>26</sup> Fonte d'ispirazione fu anche la casa editrice Red Hill Press fondata da Paul Vangelisti (1945-), poeta californiano che frequentò la maison e che diresse, dal 1974, la rivista «Invisible City», fortemente in linea con «Tam Tam».

<sup>27</sup> Per informazioni più dettagliate sulla redazione tamtamiana rimandiamo a FILIPPO AGOSTINO, *La rivista «Tam Tam» e il «ritorno» della poesia*. Tesi di laurea in Lettere moderne, Università del Piemonte Orientale. Relatore: prof. GIOVANNI TESIO. Anno Accademico 2009/2010; e MAURIZIO SPATOLA, *Il «Tam Tam» dei poeti del Mulino*, in «Zeta», nn. 86-87 (2009).

<sup>28</sup> Cfr. MARIO MAFFI, *La cultura underground*, Bologna, Odoja, 2009; e, più specifico, PABLO ECHAURREN, CLAUDIA SALARIS (a cura di), *Controcultura in Italia (1967-1977). Viaggio nell'underground*, Torino, Bollati-Boringhieri 1999.

della dimensione insieme internazionale/specialistica e artigianale/dilettantistica di «Tam Tam», *latu sensu* di GEIGER.<sup>29</sup>

In questo contesto festoso e professionale, fremente e ozioso Maurizio assolve i ruoli di amministratore, promotore e distributore (da Torino); Tiziano quelli di tuttofare, jolly e tipografo; Giulia e Adriano («la “mente”» o la «fonte creativa») coordinarono invece la redazione (completata dagli Spatola “minori”), la quale si riuniva a Bazzano «con scadenze irregolari ma frequenti [...] per fare il punto della situazione, esaminare le proposte di pubblicazione, valutare il già fatto e programmare il da farsi». Nulla di troppo strutturato o gerarchico; al contrario, la comunione di spazi, idee e responsabilità pratiche e intellettuali fu il *modus operandi* abbracciato dagli «operai» geigeriani di e per ‘fare’, appunto, poesia. Nelle mille difficoltà tecniche (*pars pro toto* l’assenza del telefono, da cui i «continui rapporti epistolari» interni ed esterni ai redattori); nelle tante sfide imposte dalla location e dall’imprinting bazzaniani, quanto emerge dalle retrospettive di addetti ai lavori e *habitués* è l’inconfondibile atmosfera della *maison poétique* assieme all’unicità di «Tam Tam»: un prodotto di «fabbrica» pensato per compromettere una logica culturale-commerciale che i geigeriani ritenevano un processo già compiuto, ripristinando (ovvero ri-legittimando) la poesia nella sua essenza di gioco, di evasione da qualsiasi schema e limite preconcepito.<sup>30</sup>

Se da un lato questo spirito aziedalmente anarchico, questa fedeltà o impegno “operaio” nella creazione e nella diffusione della propria pagina stampata costituirono il punto di forza geigeriano, dall’altro lato tale oltranza finì col consumare le energie dei collaboratori tamtamiani. A fronte di risultati insperati raggiunti sul piano del *network* culturale da essa messo in moto, «Tam Tam» non decollò mai, o meglio non vendette a sufficienza per garantirsi una lunga esistenza e per garantire la serena convivenza, in un unico cantiere o progetto, di personalità così diverse per quanto parimenti eccentriche. Venuti scemando l’entusiasmo, la verve, energia e/o giocosità originali i “poeti del Mulino” trovarono sistemazione in altri contesti culturali facendo sì che il “radioattivo” torchio della Val d’Elsa cessasse (o comunque sospendesse) la sua corsa vorticosa nel 1980.<sup>31</sup> Mai rassegnatosi a scindere vita e arte Adriano continuò a offrire (pressoché gratuitamente) performances di arte totale fra Europa e Stati Uniti entrando nella redazione di «Doc(k)s» (1976),

<sup>29</sup> Rimandiamo alle testimonianze raccolte da GAZZOLA ne «*Al miglior mugnaio*», cit., ADRIANO SPATOLA, *Testimonianza* (edita originalmente su «Doc(k)s», III s., 5, settembre 1989), pp. 147-151; GIULIA NICCOLAI, *La cucina del Mulino* (da *L’orizzonte di bruma. Luoghi del Novecento poetico in Emilia. Atti del Convegno di Modena | 11 novembre 2000*, Modena, Edizioni del Laboratorio 2002), pp. 152-159; e MAURIZIO SPATOLA, *Dietro le quinte di una editoria artigianale*, pp. 163-167 (cfr. *infra*).

<sup>30</sup> Citiamo da MAURIZIO SPATOLA, *Dietro le quinte di una editoria artigianale*, cit., disponibile online su «versanteripido»: <https://www.versanteripido.it/geiger-tamtam-dietro-le-quinte-di-una-editoria-poetica-artigianale-di-maurizio-spatola/> (visitato il 14-11-2020, h. 12:09) col titolo *Geiger e Tam Tam. Dietro le quinte di una editoria artigianale*. Pregnante in tal senso è la definizione di «Tam Tam» fornita da GIULIA NICCOLAI: «una nuova rivista di poesia sperimentale efficace sia sul piano della proposta, che volevamo di estremo rigore, che su quello della diffusione. Agenti della diffusione dovevano essere proprio gli autori della rivista, vale a dire i poeti e gli artisti che di volta in volta vi comparivano», Scheda bio-bibliografica, in «*Al miglior mugnaio*», cit., pp. 161-162.

<sup>31</sup> Maurizio fu assorbito dalla carriera giornalistica – suo sostentamento – seguendo (da Torino) con sempre maggiore difficoltà e ansietà le attività bazzaniane sino al 1982, anno del suo ritiro. Tiziano smise di frequentare regolarmente il Mulino dopo aver avviato carriera in ambito pubblicitario, a Parma. Di fatto, la dispersione dei geigeriani fu sancita dalla fine della relazione fra Adriano e Giulia Niccolai, rientrata a Milano nel 1979.

promuovendo con Ivano Burani «BAOBAB – Informazioni fonetiche di poesia» (1978-1996), e fondando insieme al pittore romano Tommaso Cascella (1951-) «CERVO VOLANTE. Rivista internazionale di arte e di poesia».<sup>32</sup>

Infine, nel 1981 Spatola riprese a pubblicare «Tam Tam» (in qualità di direttore unico dal n. 32 | settembre 1982) sino al n. 53-54-55-56, edito postumo nel 1988 a cura di Bianca Maria Bonazzi (1961-), sposata nel giugno dello stesso anno. Essendo mancate la sua mente e la sua anima, in breve tempo la rivista si spense, chiudendo in via definitiva i battenti nel dicembre dell'89 in corrispondenza del sessantesimo numero (n. 57-58-59-60) a cui aggiungere gli inserti «composti da un unico autore e contrassegnati dal numero del fascicolo di riferimento e da una lettera dell'alfabeto» editi dal 1981 sino al fascicolo estremo, per un totale di sessantotto uscite (precursore in tal senso fu il n. 24 interamente dedicato al pittore F. Tiziano).<sup>33</sup>

Fornito un benché rapido sunto storico-culturale e cronologico del periodico, facciamoci un'idea della forma, anzi delle forme assunte da «Tam Tam» negli anni. Dal n. 1 al n. 5 (1973) la rivista ebbe copertina nera sul cui verso risaltava un'elegante elaborazione grafica TAMTAM in bianco con lettere apicali/pedicali colorate in riferimento al numero fascicolare. Il *design* di Giovanni Anceschi fu mantenuto nei successivi numeri, a fronte di una copertina schiarita (bianco e/o ocra) con caratteri in nero. Il logo non subì mutazioni nemmeno col passaggio della curatela grafica a F. Tiziano. Dal n. 1 ai nn. 22-23 il formato di «Tam Tam» fu 11,5 x 16,5 cm; venne in séguito adottato un taglio maggiore (16 x 22 cm) per valorizzare l'impatto dei contributi verbovisivi ospitati in rivista: scelta corroborata dall'introduzione in copertina di motivi pittorico-grafici ad arricchimento dell'originale monocromia a contrasto (dal n. 24). Dal n. 29 al n. 44 si tornò al formato piccolo (12 x 17 cm), per scegliere dal n. 45 l'album orizzontale (30 x 21,5 cm) mantenuto fino alla chiusura delle pubblicazioni.

Nell'ambito delle metamorfosi tamtamiane è certamente interessante registrare una variazione a cadenza regolare del sottotitolo, ottimo argomento per trasferirci dal piano esteriore o dall'aspetto, al cuore o essenza dei contenuti. Il periodico venne registrato col titolo di «TAM TAM. Rivista trimestrale di poesia» e tale formula si conservò sino al '77; per il biennio 1977-1978 l'intitolazione fu ritoccata in «TAM TAM. Rivista internazionale di poesia» tradendo questa più ambiziosa soluzione se non la circolazione *stricto sensu*, la vocazione tamtamiana a problematiche e sperimentazioni sconfinite, appunto. Nel triennio 1979-1981 (periodo pivotale tra la I e la II serie) il titolo del rotocalco fu «TAM TAM. Rivista di poesia, apoesia e poesia totale» con un palese riferimento al saggio spatoliano del 1969 sul quale apriremo la seconda parte dell'articolo. «Tam Tam» fu infine distribuita senza didascalia dal 1981 al 1989 forse tale vuoto dichiarando un silenzio, una solitudine fortemente patite da uno Spatola ormai orfano dei suoi manovali poetici.

<sup>32</sup> Rivista che Spatola coordinò sino al n. 11, poi la direzione passò a Sanguineti e ad Achille Bonito Oliva (1939-). Il periodico uscì in 18 numeri, terminando la propria avventura nel marzo 1984.

<sup>33</sup> Per un elenco completo delle rassegne monografiche si consulti la scheda disponibile on-line su «Poesiavisuale.com»: <https://bibliopoetry.wordpress.com/i-libri-supplemento-di-tam-tam/> (visitato il 14-11-2020, h. 12:15). Tra i numeri speciali ricordiamo ENZO MINARELLI (1951-), *Multipoesie Melogrammatiche* | n. 27/a (luglio 1981); GIULIA NICCOLAI, *Singsong for New Year's Adam & Eve* | 29/b (settembre 1982); FRANCO BELTRAMETTI, 1984 | 41/a (settembre 1984) e PAUL VANGELISTI, *Portfolio* | 53/a (1987?).

## 2 POESIA, APOESIA E POESIA TOTALE. I CONTENUTI

Ebbene, dalla copertina, dal frontespizio, dall'indice passiamo al corpo testo di «Tam Tam» nel tentativo di «riannodare i fili di un discorso coerente ma frammentato» snodatosi, dicevamo, attraverso varie – non sempre coerenti sebbene conseguenti – esperienze artistico-culturali del Novecento.<sup>34</sup> Un percorso la cui origine – vale per tutti gli intellettuali confluiti in «Tam Tam» – ha coinciso con la neoavanguardia, anche se presto la strada degli spatoliani ha deviato da (scegliendo per certi versi una direzione opposta a) quella dei *Novissimi*. Quanto cuce insieme fonte e foce tamtamiano-geigeriane è l'impostazione antagonista della proposta culturale sostenuta: il citato rifiuto di soggiacere alle logiche di mercato (in quanto a diffusione, stile e ad argomenti) affermato *ore rotundo* da Adriano Spatola nell'articolo *Poesia, Apoesia, Poesia Totale*, edito sul XIV numero di «Quindici» (marzo 1969) a breve distanza da *Verso la poesia totale*, di cui il saggio è un'efficace illustrazione e sintesi.

Partendo dall'assunto che la poesia è una specie (ancor meglio una merce) tutelata dal sistema contemporaneo per il proprio tornaconto e per la propria legittimazione; verificando la cecità dei poeti, o addirittura la loro accondiscendenza in merito allo *status quo* – la poesia, di per sé montalianamente «inutile» nel mondo d'oggi, ha il solo scopo di pubblicizzare la «civiltà» di una società che, mentre si accanisce contro il «sacro», lo conserva in vitro, lo sfama –,<sup>35</sup> Spatola si focalizza sulla vieppiù labile identità di arte e vita, di poesia e poeta. «Stanco di ondeggiare quotidianamente tra la figura rossa dello sciamano e quella nera del funzionario», rassegnato a perdere la sua storica condizione di privilegiato (terrorizzato dalla possibilità di perdere quella, attuale, di parassita o di mantenuto), il poeta si reinventa critico di poesia e, constatando la «fine della poesia come poesia» ma sapendo che la casta poetica è artificialmente tenuta in vita per scopi del tutto extra-letterari, egli si affanna a chiedersi/-ci: «Esiste ancora la poesia?»<sup>36</sup>

Ebbene, secondo Spatola il poeta contemporaneo è «manipolatore di una presenza assurda, insituabile nella realtà».<sup>37</sup> Piuttosto che un conforto, per costui il «fantasma poetico» (lo spettro di una poesia ancora “poetica”: lineare, rimata, verticale) rappresenta una vera ossessione, un limite invisibile e pur invalicabile.<sup>38</sup> Per eternarsi e per essere eternamente “servita” dal poeta, la

<sup>34</sup> MAURIZIO SPATOLA, *Etica, rigore e anarchismes*, cit.

<sup>35</sup> ADRIANO SPATOLA, *Poesia, Apoesia, Poesia Totale*, in «Quindici», XVI (marzo 1969), pp. 60-64. Disponibile on-line presso l'Archivio Maurizio Spatola, all'indirizzo [http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf\\_protagonisti/Po0013.pdf](http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_protagonisti/Po0013.pdf) (visitato il 14-11-2020, h. 12:38). Cfr. ELIO PAGLIARANI, *Lezione di fisica e Fecaloro*, Milano, Feltrinelli 1968.

<sup>36</sup> Ivi, p. 61. Di conseguenza «la sopravvivenza (economica) del poeta e la sopravvivenza (culturale) della poesia non sono forse la stessa cosa? Perché esistono ancora i poeti?», *ibidem*.

<sup>37</sup> Da notare come questa concezione della poesia-equivoco o -spettro si allinei – a dir bene, anticipi di pochi anni – pari interpretazione offerta da Montale in *Satura* (cfr. *Incespicare, A tarda notte, L'angelo nero* e soprattutto *Le parole*).

<sup>38</sup> «Il poeta scrive delle poesie perché sa (o finge di sapere) di non saper fare altro. Rifiuta l'inquadramento sindacale, ma non rifiuta la specializzazione...», ADRIANO SPATOLA, *Poesia, Apoesia, Poesia Totale*, cit., p. 62.

poesia o Poesia (nella Sua essenza monumentale e infinita poc'anzi richiamata) pretende invece «una disponibilità totale verso la tensione rivoluzionaria»; vocazione a una continua metamorfosi, a un continuo sconfinamento da parole, stili e stilemi particolari (unico autentico carburante della s/Sua immortalità) per dar ogni volta atto, ogni volta in maniera speciale, di un'inventività assoluta che da sempre esiste e si offre a noi in forma di linguaggio. Così l'ultimo paragrafo di *Poesia, Apoesia, Poesia Totale*:

La poesia può diventare una tensione pura, decisamente sganciata dalla memoria, che è sempre anche feticizzazione della realtà, e quindi celebrazione dello status quo. Il passaggio dalla poesia come poesia a una forma di poesia totale è l'unica maniera di usare positivamente e concretamente, nella direzione di una utopia anarchicamente garantita, quell'esperienza del linguaggio che il poeta è finora abituato a fare come fine a se stessa.

Per ritrovare un/il senso, una/la parola, l'e/Essenza poetiche si dovranno dimenticare i sensi, le parole, le definizioni e in generale tutto quanto di scolastico sia stato detto a proposito della poesia. «È il momento della liberazione della poesia da se stessa»; un salvataggio il cui ambito pratico è lo «sganciamento del poeta e del critico dal cerimoniale culturale» per fare «esperienza – in rapporto alla *poésie pure* Valéry si riferiva in *Variété* all'«esplorazione» – del linguaggio». <sup>39</sup>

Esattamente in questa direzione, argomentando i molti importanti spunti offerti dalla sua “vetrina” quindiciniana, si muove *Verso la poesia totale*. Incastrato fra «un'azione culturale a lunga scadenza e una serie di gesti terroristici», il poeta di Spatola qui diviene, palazzeschiamente, un incendiario: un attentatore *suo jure* nei confronti di una poesia cristallizzata o imbalsamata in un innocuo (ma non innocente) spazio fine a se stesso; una reliquia museale sepolta sotto la spessa coltre del tempo, della memoria. <sup>40</sup> La poesia totale immaginata da Spatola deve invece avere vita, anche e soprattutto per protendersi verso l'altra vita dell'inventiva assoluta; essa deve operare – è affermato in un saggio del 1964 edito su «Malebolge» – «nell'ambito di una progressiva identificazione di sogno e realtà». A fianco della componente sovversiva rilevata in apertura di riflessione (una poesia da intendersi, quindi da praticare «come anarchia sistematica e come utopia escatologica») presto emerge dagli articoli di Spatola il *background* dadaista, surrealista/parasurrealista assai più rilevanti sul piano formale e argomentativo rispetto a quello

<sup>39</sup> Ivi, pp. 64 e 61.

<sup>40</sup> Posizione peraltro denunciata all'alba dell'impegno intellettuale e poetico spatoliano: «Il vero tradimento dell'uomo verso se stesso (o quel che è più grave del poeta verso la poesia e del critico verso la storia) è proprio nella sua disposizione al cristallizzare esperienze vissute a spese delle esperienze da vivere – o da far vivere», ID., *I problemi di una estetica filosofica*, in «Bab Ilù», 2 (1962), p. 29. I due numeri di «Bab Ilù» sono disponibili, in digitalizzazione, presso l'Archivio Maurizio Spatola, all'indirizzo web: [http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf\\_archivio/A00007.pdf?a=5fo050530e09c](http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_archivio/A00007.pdf?a=5fo050530e09c) (visitato il 14-11-2020, h. 12:52). Precursore di *Poesia, Apoesia, Poesia Totale* e di *Verso la poesia totale* fu pure *La poesia è inquieta*, edito su «il Mulino», 11 (novembre-dicembre 1962), dov'è affermato: «la poesia è chiamata a svolgere il suo compito progressivo (dove progresso è in primo luogo la conoscenza e la conoscenza è soprattutto analisi non pregiudicata ideologicamente della realtà) proprio come poesia, e non come 'Circe' o come 'scrofa'»; vd. MAURIZIO SPATOLA, *Etica, rigore e anarchismes*, cit.

neoavanguardista nella costituzione delle poetiche spatoliane e geigeriano-tamtamiane. Del resto, per Spatola «il gioco è l'ultima speranza della poesia».<sup>41</sup>

Sicché in *Verso la poesia totale* il gioco, l'inventiva sono i reagenti chimico-alchemici della fusione intermodale, ovvero della bensiana «arte concreta» nella cui scia si pone l'autore: un'arte che «non divide le lingue ma le unisce e le fonde» per offrire al lettore – «oggi un corresponsabile e un complice, e domani un coautore» – «non un prodotto definitivo, da accettare o subire passivamente nella sua chiusa perfezione, ma gli strumenti stessi della creazione poetica, nella loro strutturale rimaneggiabilità».<sup>42</sup> Prima di *Verso la poesia totale*, Spatola aveva plasmato su questo presupposto *Poesia da montare* (Sampietro, Bologna 1966), escogitata per trattare «l'inconscio come metafora»; per raggiungere quel grado-o, rarefazione o soluzione del linguaggio ribattezzata nell'omonima raccolta uscita ancora per Sampietro nel '66 col neologismo di zeroglifico, ossia «una sorta di spartito, di tessuto sonoro»: una «musica cristallizzata».<sup>43</sup> La rivoluzione invocata da Spatola guarda oltre la forma *attraverso* la forma:

La nuova poesia sperimentale [...] non è più interpretabile esclusivamente come sforzo di modificazione degli strumenti consuetudinari del fare poetico, o come necessità di un superamento delle barriere linguistiche nazionali per una poesia esplicitamente internazionale: essa cerca oggi di farsi medium totale, di sfuggire a ogni limitazione, di inglobare teatro, fotografia, musica, pittura, arte tipografica, tecniche cinematografiche e ogni altro aspetto della cultura, in un'aspirazione utopistica al ritorno alle origini.<sup>44</sup>

Questo nuovo modo di 'fare' poesia è in prima istanza mettere in discussione «la natura stessa dell'immaginazione» e dell'arte; dar vita, o meglio prendere vita in quanto forma d'arte organica (far di sé stessi un'opera refrattaria alla lettura) coinvolgendo nel processo di animazione poetica le tecniche pittoriche, coreografiche, musicali e cinematografiche.<sup>45</sup>

Grandi orizzonti, quelli sognati da Spatola, connaturati a molteplici sperimentazioni artistiche tutte riconducibili al *milieu* pseudo-lautreamontiano

<sup>41</sup> Citiamo da ADRIANO SPATOLA, *Poesia a tutti i costi*, in «Malebolge», 2 (1964), pp. 51-53; e da *Surrealismo sì e no*, in «Malebolge», 1 (1964), pp. 56-57. Cfr. MAURIZIO SPATOLA, *Etica, rigore e anarchismes*, cit.

<sup>42</sup> ADRIANO SPATOLA, *Verso la poesia totale*, Salerno, Rumma 1969, p. 13.

<sup>43</sup> Attingiamo da GIORGIO CELLI, *Prefazione ad Adriano Spatola poeta totale*, cit., p. 6 (è evidente il rimando alle teorie di Lacan); e da GIOVANNI FONTANA, *Trent'anni dalla scomparsa di Adriano Spatola*, cit.

<sup>44</sup> ADRIANO SPATOLA, *Verso la poesia totale*, cit., p. 15.

<sup>45</sup> Sulla natura artistico-totale del cinema può riuscire illuminante la seguente citazione da Pasolini: «Il cinema [...] è un sistema di segni non simbolici, di segni viventi, di segni-oggetti... Il linguaggio cinematografico non esprime quindi la realtà attraverso una serie di simboli linguistici, ma per mezzo della realtà stessa», PIER PAOLO PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di JEAN DUFLOT, Roma, Editori Riuniti 1983, p. 24.



di *intermedia*,<sup>46</sup> più nel dettaglio al versante della poesia visiva. La carica rivoluzionaria dei *Novissimi*, il concetto surrealista di poesia-gioco/-puzzle (esplorato in area neoavanguardista dalle liriche combinatorie di Nanni Balestrini) si miscelano in *Verso la poesia totale* con gli esperimenti del collettivo brasiliano NOIGANDRES (promotore della rivista omonima; 1952-1962),<sup>47</sup> con le teorie di Anna (1934-) e Martino Oberto (1925-2011), massimi esponenti del Movimento Scrittura Visuale.<sup>48</sup> Esercitano quindi un peso specifico decisivo nelle concettualizzazioni e nei programmi spatoliani – come nel citato *happening* fiumalbino – gli esiti raggiunti da FLUXUS che, nell'amalgamare le menti degli artisti oltreché i linguaggi artistici, puntava a «un'arte fatta da tutti», una «multiforme visione caleidoscopica» coordinata da un'armonia, da una poesia contemporaneamente concreta e invisibile poiché, appunto, creata dal palpito di un cuore composto da tanti cuori (una poesia capace di farsi «un desiderio indolore | senza parole».)<sup>49</sup>

Non altre radici, non differenti proponimenti assoceremmo al collettivo di Bazzano: l'audace desiderio di tradurre nella realtà un sogno storico – la Repubblica dei poeti vagheggiata da altri gruppi poetico periodici (pensiamo ai solariani) – trasfigurando, e anzi riconciliando la poesia reificata, commercializzata, prostituita con la sua natura di cevasiano «sogno fatto alla presenza della ragione».<sup>50</sup> Il tutto si struttura sull'obiettivo di risolvere se non proprio la dicotomia, per lo meno una netta, chiara distinzione tradizionale, ovvero istituzionale, fra parola e immagine:

Con il passare del tempo parola e immagine riemergono come nucleo anche “astratto” o “metastorico” di una ricerca che si è allargata ormai in ogni direzione, distruggendo e ricreando a varie riprese l'antico sacro

<sup>46</sup> Il concetto di *intermedia* «denota una disponibilità tipica e totale a utilizzare tutto quanto può fare un'antica concezione dell'arte immobile una moderna 'possibilità' di arte nuova o di modi 'altri' di fare arte. [...] Intermedia deriva forse (anche) da Lautréamont che auspicava un'arte fatta da tutti e non da uno solo», GILBERTO FINZI, *Poesia in Italia*, Milano, Mursia 1979, p. 23. Cfr. ADRIANO SPATOLA, *Intermedia?*, in GEIGER – *Antologia 5*, a cura di ADRIANO e MAURIZIO SPATOLA, Torino, GEIGER 1972.

<sup>47</sup> Gruppo nato a San Paolo del Brasile nel 1952 dai fratelli Augusto (1931) e Haroldo de Campos (1929-2003), e Décio Pignatari (1927-2012), decisamente in dialogo con l'esperienza di FLUXUS. Si leggano GRUPO NOIGANDRES (cuidado de), *Antologia noigandres do verso à poesia concreta*, 5 voll., São Paulo, Massa Onho 1952-1956; e il contributo di MAX BENISE – molto interessato a questa realtà – *Brasilianische Intelligenz*, Wiesbaden, Limes 1960.

<sup>48</sup> Riguardo ai coniugi Oberto si consultino le schede disponibili on-line sul portale *Verba Picta* (Università di Firenze): <http://www.verbapicta.it/dati/autori/anna-oberto-2> e <http://www.verbapicta.it/dati/autori/martino-oberto-3> (visitati il 14-11-2020, h. 09:22). Secondo gli Oberto la nuova poesia sarebbe dovuta essere «visiva, concreta, aleatoria, evidente, fonetica, grafica, elementare, elettronica, automatica, gestuale, sintetica, simbiotica, ideografica, multidimensionale, spaziale, artificiale, permutazionale, trovata, simultanea, casuale, statistica, programmata, cibernetica, semiotica»; citati da Spatola in *Verso la poesia totale*. Cfr. GIOVANNI FONTANA, *Verso la poesia totale*, cit.

<sup>49</sup> Si cita rispettivamente da GILBERTO FINZI, *Poesia in Italia*, cit., p. 23; FABIANO GRITTI, *A. Spatola e il surrealismo in Italia*, cit., p. 60. Riportiamo infine i vv. 7-8 de *La composizione del testo*, in ADRIANO SPATOLA, *Majakovskiiiii*, Torino, GEIGER 1971.

<sup>50</sup> Ci riferiamo alla definizione di Tommaso Ceva citata da Montale in *L'estetica e la critica* (1962). Vd. EUGENIO MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, «Oscar» Mondadori 1997, p. 141.

concetto di poesia, e sostituendolo con il più agile concetto di scrittura visiva.<sup>51</sup>

La poetica tamtamiana si regge su, ed è orientata esattamente da tale pulsione è traguardo; questa è la linea maestra tenuta attraverso i vari fascicoli del periodico. Ed essa è argomentata con particolare lucidità e precisione da cinque contributi usciti nella prima serie di «Tam Tam» su cui è necessario ed è bene soffermarsi.

Consultiamo anzitutto l'editoriale del n. 1 (p. 2), *La poesia sta diventando*, ripreso e ampliato da quello del secondo numero (*Il breve quanto schematico Editoriale del 1° numero*, pp. 3-6). Entrambi recano la firma di TAM TAM – sono dunque frutto di un lavoro quantomeno a quattro mani (i direttori) – benché riconoscibilmente spatoliani nella forma e nell'assertività delle loro dichiarazioni. «La poesia sta diventando di nuovo il problema della poesia» – corriamo subito a *Poesia, Apoesia, Poesia Totale* –; si spera che questa crisi non si ponga nell'alveo delle «lamentazioni abituali sulla “inefficacia” della ricerca poetica», ma rappresenti piuttosto «una scelta consapevole, un distacco nato dalla volontà di progettare un'alternativa»; di ibernare, per dir così, il fatto, l'espressione lirici onde in primo luogo esplorare le domande *esiste ancora la poesia? se sì, a che scopo?*<sup>52</sup>

Se il mondo si vuole ripetere immutabile in tutti i suoi aspetti, dai metodi politici al linguaggio, sarebbe sbagliato dedurne che l'unica possibilità di rifiuto sia ora per la poesia il movimento continuo, l'inquietudine isterica o l'instabilità programmatica.

A una poesia refrattaria tanto al tempo che la contiene quanto all'estinzione serve la solitudine, serve una riflessione su se stessa al fine di comprendere quale aspetto o forma assumere per dar voce al mondo. Insomma, quanto serve è prima di tutto una poetica.

E la poetica tamtamiana – da noi prefigurata in vari punti di questo articolo – fondamentalmente coincide con la poiesi caldeggiata dagli operai bazzaniani. D'altro canto, come emerge da *Il breve quanto schematico editoriale del 1° numero*, perdersi in dichiarazioni su cosa sia la poesia, come essa debba farsi per essere considerata attuale e fedele al quadro storico-sociale di sua appartenenza è affatto problematico e pericoloso.<sup>53</sup> Invece di venir pensata (così diventare presto «parafrasi metaforica della realtà») la poesia si deve costruire «come metamorfosi oggettiva» del cosmo e del soggetto o dello strumento poetante: un «organismo consapevole», «autosufficiente» com'è il lin-

<sup>51</sup> ADRIANO SPATOLA, *Testimonianza*, in «*Al miglior mugnaio*», cit., p. 151.

<sup>52</sup> «In questa situazione la poesia ha il diritto di rimandare l'intervento immediato sulla realtà a tempi più propizi, e di progettarsi intanto come ricerca autonoma sulle proprie ragioni», ADRIANO SPATOLA e GIULIA NICCOLAI, *La poesia sta diventando*, in «*Tam Tam*», 1 (1972), p. 2.

<sup>53</sup> «Le dichiarazioni programmatiche assolute sono sempre ingenue e forzate, e inoltre spesso finiscono col ribadire lo status quo che vorrebbero rovesciare, ma non sarà inutile affermare l'urgenza di una ristrutturazione verticale del fare poetico, di una distillazione critica e non complice né evasiva del contesto linguistico fornito dai mass media», IID., *Il breve quanto schematico Editoriale del 1° numero*, in «*Tam Tam*», 2 (1972), pp. 4-5.

guaggio, ogni volta capace di «non lasciarsi sfuggire i sintomi della realtà».<sup>54</sup> Soltanto per questa via una poesia intesa «come intrattenimento logorroico» lascerà spazio

all'alternativa di una struttura impoverita ma interessante per la sua disponibilità al confluire di impulsi extra-letterari, di atteggiamenti reperibili nel campo delle arti figurative, della musica, del teatro, o del cinema underground. Questa disponibilità permane naturalmente in Tam Tam come attenzione per le tecniche di poesia non vincolate alla linearità della scrittura (e un'altra ipotesi, che ci preme anche più da vicino, è quella di una condensazione non soltanto gestuale, visuale o concreta, ma soprattutto segnica o ideografica del testo).

In definitiva, gli editoriali di primo e secondo numero proiettano in una dimensione comunitaria e fattiva i concetti teorici elaborati da Spatola in *Verso la poesia totale* e nei successivi interventi sul tema: l'assoluta urgenza per i tamtamiani è di «rimettere in questione le parole e – attraverso le parole – una filosofia del mondo», e cioè «creare in laboratorio il linguaggio del mondo in concorrenza col mondo»; «entrare nella quarta dimensione, che è la dimensione del rifiuto della pura e semplice registrazione lessicale».<sup>55</sup>

Appena dopo *La poesia sta diventando* si colloca *Lettera agli azionisti* (pp. 3-7), a firma di Mario Ramous (1924-1999), tra i collaboratori più fedeli di «Tam Tam».<sup>56</sup> Sorta di appendice al primo editoriale, il contributo di Ramous si cala più profondamente nel contesto culturale e politico in cui nacque il periodico per quanto la politica sia stato un aspetto bandito da «Tam Tam» anche e soprattutto per affermare un'autonomia rispetto alle esperienze coeve/immediatamente precedenti (il GRUPPO 63 su tutte; cfr. *Il breve quanto schematico Editoriale*). Ciò detto, nella *Lettera* Ramous esamina punto per punto i «dati di fatto, generali e no» che hanno costituito la «piattaforma operativa» dell'«alternativa» tamtamiana. Presupposti essenziali (1.2) sono la mercificazione e la susseguente schiavizzazione del pensiero (tema trattato ampiamente da Spatola in *Va' pensiero*):<sup>57</sup> in tale quadro, la poesia (parimenti alle altre arti) si è fatta un investimento che il potere è in obbligo di ottimizzare per lo più inibendo la capacità intellettuale di (e l'interesse verso la) ricerca, verso la scoperta di nuove frontiere espressive (1.4).

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> ADRIANO SPATOLA in LUCIANO CARUSO (a cura di), *Parola tra spazio e suono. Situazione italiana 1984. Catalogo dell'Esposizione di Palazzo Paolina (Viareggio, 24 novembre-16 dicembre 1984)*, Lucca, Eurograf 1984; e ID., in PIETRO ARETINO, *I ragionamenti*, Bologna, Sampietro 1965 (poi rimaneggiato e pubblicato come *Iperspazio linguistico*, in ADRIANO SPATOLA, *Impaginazioni*, Torino, TAM TAM-GEIGER 1984).

<sup>56</sup> Su Ramous si legga PIETRO BONFIGLIOLI, *Mario Ramous*, in *Letteratura italiana – I contemporanei*, 6 voll., Milano, Marzorati 1965-1974, VI, pp. 1625-1643.

<sup>57</sup> «Bisognerà riuscire ad abolire la proprietà privata del pensiero, e a mettere in crisi il mercato internazionale [...], creando dei focolai rivoluzionari dovunque si mettono in vendita idee; il pensiero dovrebbe diventare un bene collettivo, ed esistere, un giorno, come creazione collettiva pura», ADRIANO SPATOLA, *Va' pensiero (coro)*, in «*Quindici*», 13 (novembre 1968); disponibile ora in NANNI BALESTRINI (a cura di), *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli 2008.

La rinascita di un vero spirito poetico progressivo – dove con *progresso* è da intendersi «in primo luogo la conoscenza», la quale è «analisi non pregiudicata ideologicamente della realtà» (così Spatola in *La poesia è inquieta* del 1962, vd. nota 41) – dovrà passare attraverso una guerriglia da attuarsi «con tutti i mezzi disponibili» in opposizione all'*establishment* (i «focolai rivoluzionari» di *Va' pensiero*). Perché combattere se l'esito sembra già sancito? Ebbene, a controbilanciare i presupposti negativi vi sono alcune variabili di non poco conto: *in primis*, i progressi tecnologici hanno reso decisamente più agevole il lavoro dell'intellettuale odierno (2.1-2.2); di pari passo e in rapporto a tale evidenza, altri «mercati esteri» denotano un andamento «positivo» e un rapido svecchiamento dell'*entourage* artistico (2.3) tradizionalmente diffidente, se non del tutto indifferente verso qualsiasi soggetto esterno tanto all'*élite* quanto al *business* culturali (3.2). Sicché, il momento sembrerebbe propizio per «affrontare il problema delle quotazioni in borsa» di «Tam Tam» (4.1). Essendo «principalmente azienda di ricerca e solo secondariamente di produzione» non vi è merce da immettere nel mercato (4.2) se non la stessa rivista: il «prodotto finito» o la temporanea cristallizzazione del «lavoro che giornalmente viene saggiato nelle normali operazioni di ricerca» (4.3), da recapitare nelle mani degli «azionisti» ad «uso interno» (5.1) quale «bilancio» passibile di periodici aggiornamenti (5.2).<sup>58</sup>

In termini aziendalisti – gli azionisti indicano senz'altro i lettori, finanziatori, corresponsabili, complici e (domani) coautori –, il ragionamento di Ramous calca l'accento sulla coincidenza di poetica e poesia (ricerca e risultato) perseguita dai tamtamiani. Una medesima attenzione caratterizza il successivo contributo di Costa, *Le nostre posizioni* (pp. 8-10): autentico manifesto di poetica applicata. Suddiviso in quattro stanze intitolate *Fateci spiccare il volo*, *Conversione dei bambù*, *Testo per la deposizione degli abeti*, *Punti di riferimento per due stormi di anatre che s'incrociano*; alternando e sovrapponendo una serie d'immagini insieme congiuntive e disgiuntive, il componimento sembra appunto proporre una variazione sul tema del rapporto – che si vorrebbe paritario, anzi osmotico – tra parola e immagine:

in piedi restano in piedi stanno di fronte  
 uno di fronte all'altro a una distanza  
 orizzontale  
 sono divisi uno dall'altro come stanno  
 stanno insieme in piedi (sono  
 due) spostati tra di loro a distanze diverse.<sup>59</sup>

L'istantanea forse più eloquente e suggestiva catturata da Costa è quella a chiusura del programma in versi, dove sono espresse una poetica e una poesia fondata sull'unicità, l'unità nell'apparente – artificiale o istituzionale, dicevamo – scissione della realtà (immagine) e della rappresentazione (parola): ali

<sup>58</sup> «Matureranno, ci auguriamo, frattanto anche sul piano societario i programmi annunciati che potranno modificare o annullare questo bilancio: è tuttavia nelle nostre intenzioni rappresentarlo annualmente o con intervalli maggiori ogni volta che lo si riterrà necessario», MARIO RAMOUS, *Lettera agli azionisti*, in «Tam Tam», 1 (1972), p.to 5.2, p. 7. *Pendant* e, come dire, illustrazione tecnico-critica di Ramous è il contributo di CARLO ALBERTO SITTA, *Correnti in fusione*, ivi, pp. 30-32.

<sup>59</sup> CORRADO COSTA, *Le nostre posizioni* | *Conversione dei bambù*, ivi, p. 8.

che solamente in accordo consentono il volo; in precedenza piedi mobili soltanto in coordinazione; rami e radici arboree che nella loro folle divergenza si riscoprono vinti in un nodo comune.<sup>60</sup> In sintesi, il manifesto in versi di Costa rimarca il carattere organico, «quasi biologico» di una poesia nel cui seno parole e immagini ambiscono a farsi (cioè a ritornare) «casse di risonanza, percezioni, tracce, suoni» determinate da un'«intelligenza interna», un'«inventività assoluta il cui nome è Poesia».<sup>61</sup>

La bella citazione da Beltrametti ci sgancia, per così dire, dal n. 1 trasportandoci al nn. 3-4, al cui interno si trova un fondamentale intervento di Costa dal titolo *Il territorio alle spalle* (pp. 13-15). A distanza di un anno abbondante dal fascicolo principe l'autore torna sul rapporto parola-immagine identificandovi l'unica praticabile strada per 'fare' la nuova poesia:

Sembra che non ci sia nessun'altra possibilità per parlare (in poesia), che parlare per mezzo di qualcosa che somiglia alle immagini. L'immagine degli imagisti (sensuale) l'immagine dei surrealisti (artificiale) la «deep image», ora, che si basa sulla percezione come strumento di visione. I poeti si costruiscono una coscienza basata sui cinque sensi, tesi fino ai limiti di rottura della percezione. Non ci sono indicazioni di oggetti, c'è solamente la costruzione dell'immagine e l'immagine non è mai sola. Essa è tutto ciò che c'è sopra sotto a destra a sinistra dell'immagine.<sup>62</sup>

La riflessione costiana, articolata in sei paragrafi, alterna spunti teorico-filosofici di grande profondità e chiarezza a panoramiche sulla poesia verbosiva internazionale/italiana. L'assunto-chiave in termini concettuali e operativi è il seguente: «più l'immagine viene avanti più si spalanca il territorio alle sue spalle»; il poeta dovrà «dire tutto quello che è possibile dire attorno all'immagine» poi disfarsene («buttarla via») riconoscendo la «poesia» nei residui di questa disintegrazione (1).<sup>63</sup> Costa porta quindi a esempio Adriano Spatola, il cui viaggio attorno all'oggetto «non ha praticamente un inizio e una fine ma tende a finire, a scomparire nell'apparizione di qualcosa che non esiste» (2).

<sup>60</sup> «sta disposta sul dorso con | le ali disposte ai lati con le ali che | stanno larghe con le ali tese | sta su distesa | ponendo le sue ali disposte ai lati | in disparte per scendere sta | su», ivi, Punti di riferimento per due stormi di anatre che s'incrociano, ivi, p. 9.

<sup>61</sup> «Ogni poesia è per me un viaggio mentale (o sciamanico), che si può percorrere e ripercorrere. Le parole sono casse di risonanza, percezioni, tracce, suoni. Le parole e le frasi hanno ossa carne pelle tendini nervi. Un'intelligenza interna, quasi biologica», FRANCO BELTRAMETTI, *Poesia?*, in «Tam Tam», 3-4 (1973), p. 5.

<sup>62</sup> CORRADO COSTA, *Il territorio alle spalle*, ivi, p. 25.

<sup>63</sup> Concettualizzazione ripercorsa e ampliata al p.to 5, col sostegno della raccolta beltramettiana *Nadamas* (Torino, GEIGER, 1971) e di un estratto dal poema carrolliano *The Haunting of the Snark* (1876): «Le altre mappe hanno sempre, si sa | porti isole capi città. | Ma ringraziamo il capitano astuto | (la ciurma così griderebbe) | c'ha comprato quel che mai s'ebbe | un foglio bianco, totalmente vuoto». Sicché, a detta di Costa, «Non è possibile un testo poetico col presupposto della verità, l'unico spazio della poesia è quello che appare alle spalle dell'immagine ed è quello che tutta la realtà occupa», CORRADO COSTA, *Il territorio alle spalle*, in «Tam Tam», 3-4 (1973), p. 29; la citazione a testo è da ivi, p. 24 (1).

Non va tuttavia fraintesa la natura concreta, esperienziale della poesia concepita dall'autore: un autentico atto cosmogonico, o uno «spingere ogni cosa verso la sua forma non attuata» imitando l'atto Divino (infatti «l'esperienza poetica è ripetere la creazione»).<sup>64</sup> La vera poesia, il vero poeta (un demiurgo) ignorano la materia dalla quale e nella quale sono presi, si arrendono al limite (umanamente, *ipso facto* artisticamente) invalicabile «fra l'inconoscibilità del soggetto e tutto il mondo nella sua realtà», potendo astrarre da tale non-conoscenza ispirata – per proseguire sui binari di un ragionamento costiano per nulla scevro di connotazioni magico-esoteriche – non «immagini di visioni [poesia ermetica, prima romantica] ma indicazioni reali della mancanza di visione» (4). In breve e a chiosa de *Le nostre posizioni*, «non si tratta di elencare immagini, non si tratta di isolare un'immagine segreta o profonda (*deep image*) si tratta semplicemente di non sapere di che immagine si parla». Tutto si risolve nel vivere e nel morire dentro l'immagine per apprendere, contemporaneamente a essa, il proprio senso, il proprio cosmo, l'essenza inventiva celati alle spalle dell'illusione figurale (3).<sup>65</sup>

Chiudiamo la nostra perlustrazione dei *dossier* tamtamiani su *Visibile mentale*: saggio di Spatola pubblicato nel quinto numero di «Tam Tam» (pp. 3-8) pensato come un bilancio – non diversamente dalla *Lettera agli azionisti* – sul tragitto compiuto «dalle forme visuali della poesia italiana» dal Futurismo agli anni Settanta. Dopo aver conosciuto l'incendiario, dopo aver letto il teorico e il sobillatore, in *Visibile mentale* ci confrontiamo con uno Spatola davvero rigoroso e pacato – anche quando in aperta polemica con modelli o schemi considerati obsoleti (vedi le posizioni di Sanguineti e Fausto Curi sulla poesia visuale italiana) – la cui preoccupazione è riassumere le percezioni critiche legate al fenomeno e contestualmente esporre alcune strategie di ricezione e analisi legate alla poesia visiva. Le esposizioni del 1973, *Italian Visual Poetry 1912-1972* (25-28 aprile, Finch College Museum – New York) e *Scrittura visuale in Italia 1912-1972* (27 settembre-28 ottobre, Galleria Civica d'Arte Moderna – Torino), entrambe a cura di Luigi Ballerini (1940-), sono lo spunto per illustrare le tre «direzioni fondamentali» degli studi verbosivi: le strategie individuate da Ballerini (la «verticale» o storico-descrittiva, l'«orizzontale» o critica), cui affiancare una terza nata dalla sovrapposizione dei due modi e che Spatola chiama «concreta» (il «valutare secondo quali linee di sviluppo il linguaggio della poesia pervenga, partendo dalla negazione del modello lineare, a rendere visibili le proprie strutture»).<sup>66</sup>

Assecondando quest'ultima direttrice, la poesia visiva è o dovrebbe essere un «paralinguaggio acategoriale» la cui costituzionale natura, la cui essenziale funzione o vocazione è/sarebbe costituire quell'«elemento di crisi» del mercato culturale capace di portare alla sospensione riflessiva auspicata in *La poesia sta diventando*. Nella distruzione dei confini e dei parametri poetici tradizionali, l'arte (inutile a questo punto parlare di poesia, pittura, musica,

<sup>64</sup> Ivi, pp. 25 (3) e 29 (6). Così Costa nel III p.to: «Parlare in poesia significa spingere ogni cosa verso la sua forma non attuata. In questo modo si parla di poesia come creazione di forma, la poesia descrive la forma non attuata delle cose», ivi, p. 25.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 27 (4) e 25-26 (3).

<sup>66</sup> ADRIANO SPATOLA, *Visibile mentale*, in «Tam Tam», 5 (1973), p. 4.

cinematografia, ecc.) saprà prima o poi risorgere in un senso e in una forma lepagianamente «universalz». <sup>67</sup> Al principio, saranno poche «organizzazioni “fantasma”» e pochi «canali d'informazione alternativa» – «Fluxus West» (1966-1973), «New York Correspondence School» (1962-1973), «Image Bank», «International Artist's Co-op» (e naturalmente «Tam Tam») – a farsene ambasciatori, poi sarà responsabilità comune cogliere, ritrasmettendola ovunque, la voce di una poesia desiderosa di liberarsi da se stessa, appunto, trascendendo – ovvero destrutturandosi – prima nel segno, quindi nello «spettacolo». La *performance* è l'ultimo terreno calcato da Spatola in *Visibile mentale*, nonché nella sua vita e nella sua carriera; essa rappresenta l'anticamera dell'«idea allo stato puro»: fluido poetico di cui vibrare; una scossa da comunicare col proprio corpo-strumento in una morte scenica la quale sia anche assoluta (queste, del resto, furono le ultime parole pubbliche di Spatola: «Mi onoro di questa morte. Farò una marcia funebre sul mio corpo»). <sup>68</sup>

Parola, immagine, gesto. La via maestra, il filo rosso scombinato da sparuti orditi di una composizione enormemente più vasta riescono a istruirci su una poetica, su una poesia concepita e applicata dai tamtamiani come «autosufficiente»; per nulla arroccata nel suo sperimentalismo, viceversa interessata a quanto determinava la scena artistica contemporanea *tout court*, con un occhio di riguardo, è chiaro, per il *milieu* verbovisivo/geroglifico preponderante nei programmi e negli indici di «Tam Tam» – sarebbe inutile perdersi in elencazioni; limitandoci alla prima serie andiamo da Yutaka Ishi e da Matjaz Hanzek (1949-) del n. 1 ai *Tre frammenti di portale* di Spatola editi nel n. 22/23. In ogni caso, come detto, la rivista compì un attento setacciamento della poesia coeva pubblicando prime edizioni o componimenti estratti da raccolte di fresca pubblicazione – è il caso di un giovanissimo Milo De Angelis (1951-), contribuente con *Lo stato conferito* al nn. 3-4 di «Tam Tam» –, poi concedendo spazio a molti saggi di critica letteraria, a schede bibliografiche equidistribuite tra il fronte della poesia concreta/visuale (man mano illustrando il catalogo GEIGER) e il *côté* della lirica “verticale”.

In questo senso, all'inizio della nostra cavalcata ci riferivamo a *un discorso* (la poesia totale) a *dei discorsi* (le forme per giungervi) per nulla morti in corrispondenza della neoavanguardia; delle poetiche periodiche sincroniche invece tanto più vive, frementi, quanto più variegato, abnorme fu lo schieramento di firme disposto sul campo. D'altro canto, richiamando la testimonianza spatoliana citata in apertura della parte critica, i propositi degli operai bazzaniani si slanciarono certamente in avanti (l'arte del futuro) senza perciò dimenticare i tentativi di riforma (quando non di vera rivoluzione) poetico-poetologica pianificati e posti in essere dai pionieri dell'editoria poetica periodica italiana. Abbiamo citato *en passant* i solariani, a cui affiancheremmo i vociani e – in un ambito periodico culturale alquanto specifico – le riviste di taglio esoterico-occultistico che cavalcarono l'onda dei nuovi media (rotocal-

<sup>67</sup> A sostegno di questa nuova frontiera, Spatola cita infatti l'esposizione *Hors Langage* organizzata da Jacques Lepage al Théâtre de Nice.

<sup>68</sup> Le citazioni a testo e i riferimenti ai periodici alternativi sono estrapolati da ADRIANO SPATOLA, *Visibile mentale*, in «Tam Tam», 5 (1973), pp. 5-7. La dichiarazione di chiusura proviene invece da una registrazione effettuata a Roma il 21 novembre 1988, pubblicata nel n. 20 di «BAOBAB».

chi *in primis*) per diffondere un'idea di arte, di parola, di poesia a loro modo totali.<sup>69</sup>

A ben vedere, infatti, l'«aspirazione utopistica» di Spatola a un «ritorno alle origini», la sua convinzione che il 'fare' poesia fosse un letterale animarsi poeticamente consuonano con le teorie onofriane di *Tendenze* («La Voce», VII | 15 giugno 1915) meglio dipanate nel saggio *Nuovo Rinascimento come arte dell'Io* (Laterza, Bari 1925) dove l'uomo – in particolare il poeta – è definito «una speciale produttività della parola, una forma tessuta di parole» derivate dalla Parola primordiale. Ci sia perdonata la deviazione su Onofri e sulle scienze occulte, materia trattata da chi scrive in svariate occasioni; eppure, malgrado l'oceano temporale e ideologico-culturale che separa Spatola dal *milieu* occultistico-esoterico di primo Novecento, i passi onofriano-spatoliani hanno combaciato, appunto, nella folle, impossibile (o quasi) aspirazione a riabitare la dimensione sciamanica, sacerdotale del ποιην.

La poesia totale di «Tam Tam», la poesia magico-taumaturgica degli scienziati occulti, la *poésie pure* dei simbolisti. Tre forme di ricerca, esplorazione ed esperienza del linguaggio che, se pur *sui generis*, sono accomunate dall'oscura fedeltà a un'origine senza tempo, e dalla responsabilità – talvolta dalla vera e propria ossessione – del compimento: *ri-cor-dare*, etimologicamente, una poesia capace di dar vita al mondo, com'era stato il canto sacro improntato alle cosmogonie sonore. Una poesia da regredire prima a segno grafico, poi a gesto, quindi a silenzio (intenzione/intuizione) facendo del proprio corpo «un tam tam che dissipa energie, che attua un processo di ionizzazione» per transustanziarsi infine in una bretoniana opera-azione capace di esprimere profondamente/perfettamente il suo senso e congiuntamente l'essenza artistico-umana della sua tela “organica”.<sup>70</sup>

### 3 STUDI SU GEIGER, «TAM TAM» E RINGRAZIAMENTI

Concludiamo la nostra veloce, incompleta rassegna su Spatola, Bazzano e «Tam Tam» elencando le recenti iniziative dedicate a GEIGER e alle sue emanazioni, spendendo quindi qualche parola sugli scenari che si aprono nel merito, con riguardo speciale al lavoro condotto dal Progetto CIRCE, e *lato sensu* al fronte della digitalizzazione poetico periodica. Dal 2008 – ventennale della scomparsa spatoliana – a oggi sono state numerose le rassegne, gli appuntamenti rivolti al decennio del Mulino e/o ad alcuni suoi operai di spicco (il “capocantiere” su tutti). Intraprendiamo il nostro non esaustivo elenco da *La Repubblica dei poeti*, la mostra curata da Daniela Rossi nell'ambito del

<sup>69</sup> Ci riferiamo a una serie di testate periodiche sorte tra gli anni Dieci e gli anni Trenta del Novecento per l'impegno di Ciro Alvi (1872-1944), Julius Evola (1898-1974) e di Arturo Reghini (1878-1946), tra i molti. Queste riviste furono nell'ordine «Salamandra» (1914, pubblicata dalla casa editrice tudense Atanòr, fondata da Alvi nel 1912), «Atanòr/Ignis» (1924-1925), «UR. Rivista di indirizzi per una scienza dell'Io» (1927-1928), «KRUR» (1929), infine «La Torre. Foglio di espressioni varie, di tradizione una» (1929-1930).

<sup>70</sup> Si cita da LUIGIA SORRENTINO, *Adriano Spatola. “Da zero a infinito”*, in «POESIA. Il primo blog di poesia della R.A.I.» (2 dicembre 2018), disponibile all'indirizzo: <http://poesia.blog.rainews.it/2018/12/adriano-spatola-da-zero-ad-infinito/#more-64066> (consultato il 14-11-2020, h. 16:05). Ci riferiamo poi all'esergo tratto da André Breton.



Ciclo *Fantasmî Emiliani*, equidistribuita fra la *maison* bazzaniana e Bologna (6/7 settembre 2008).<sup>71</sup>

Più del Ventennale, sono stati i trent'anni dalla morte di Spatola a suscitare il desiderio e il bisogno di retrospettive spatoliano-geigeriane. E infatti, il biennio 2019/2020 è stato molto ricco in tal senso annoverando tre appuntamenti di rilievo nazionale e internazionale. Ha inaugurato questa serie di celebrazioni la V Edizione di *Mont'Art*, incorniciata nel Borgo di Montechiarugolo (dove riposa Adriano, non distante dal suo "radioattivo" torchio) che ha visto la partecipazione di Blaine, Della Casa, Daniele Poletti e Fontana (23 dicembre 2018). In contemporanea a tale riunione-testimonianza è andata in scena la mostra "*Da zero a infinito*". *Verso la poesia totale*, a cura di Fontana, tenutasi fra il 10 dicembre 2018 e il 3 marzo 2019 a Roma, presso lo Studio Varroni/Eos Libri d'Artista.<sup>72</sup> Risalendo l'Italia fino ai confini settentrionali, terminiamo il *tour* in Trentino-Alto Adige con la mostra *Intermedia. Archivio Nuova Scrittura* (Collezione di Paolo Della Grazia), attiva dal 22 novembre 2019 al 7 giugno 2020 per le cure di Letizia Ragaglia (polo espositivo del MaRT | Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto) e da Andreas Hapkemeyer (polo espositivo del MUSEION | Museo d'Arte Contemporanea di Bolzano/Bozen).<sup>73</sup>

In tema di iniziative e di strumenti utili allo studio di Spatola, di GEIGER e di «Tam Tam», non possiamo esimerci dal ricapitolare le pagine, le schede e gli archivi disponibili on-line. Andiamo da Lorenzo Berti, recensore di «Tam Tam» per *Verba Picta* (Università di Firenze | Dipartimento Lingue, Letterature e Studi Interculturali)<sup>74</sup> al serbatoio di documenti e di informazioni senz'altro più rilevante nell'ottica degli studi geigeriano-tamtamiani: l'Archivio curato e regolarmente arricchito da Maurizio Spatola ([www.archiviomauriziospatola.com/Sitoweb/pagina.php?flag=search](http://www.archiviomauriziospatola.com/Sitoweb/pagina.php?flag=search); visitato il 14-11-2020, h. 16:09), senza il quale il nostro articolo difficilmente avrebbe visto le stampe.

Proprio nella scia del digitale, dell'informatica umanistica nello specifico confidiamo di proseguire l'opera di mappatura e studio rivolti all'esperienza tamtamiana. Del resto, a fronte di varie notizie, molteplici materiali (spesso

<sup>71</sup> Dalla fondamentale mostra ha preso vita l'altrettanto rilevante opera collettiva da noi più volte citata in corso d'opera: DANIELA ROSSI (a cura di), *La repubblica dei poeti*.

<sup>72</sup> Rimandiamo alle schede LUIGIA SORRENTINO, *A. Spatola, "Da zero a infinito"*, cit., e GIOVANNI FONTANA, *Da zero a infinito. In mostra la poesia totale di Adriano Spatola*, in «Poesia del nostro tempo» (9 dicembre 2018), disponibile on-line all'indirizzo: <https://www.poesiadelnostrottempo.it/da-zero-ad-infinito-una-mostra-e-un-saggio-per-adriano-spatola/> (visitato il 14-11-2020, h. 16:08).

<sup>73</sup> Cfr. relativa scheda disponibile on-line: ARCHIVIO MAURIZIO SPATOLA, *Museion-Bolzano, MART-Rovereto. "Intermedia. Archivio nuova scrittura" collezioni di Paolo Della Grazia*, «Archiviomauriziospatola», 4 dicembre 2019 <https://archiviomauriziospatola.wordpress.com/2019/12/04/museion-bolzano-mart-rovereto-intermedia-archivio-nuova-scrittura-collezioni-di-paolo-della-grazia/> (visitato il 14-11-2020, h. 16:13)

<sup>74</sup> LORENZO BERTI, Scheda di «Tam Tam», [www.verbapicta.it/dati/riviste/tamtam](http://www.verbapicta.it/dati/riviste/tamtam) (visitato il 14-11-2020, h. 16:16). Per quanto concerne il portale *Verba Picta*. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento, rimandiamo alla homepage (<http://www.verbapicta.it/descrizione-del-progetto>, visitato il 14-11-2020, h. 16:17), dov'è fornita un'ampia illustrazione del progetto finanziato dal M.I.U.R. avente sede, dal 2012, presso l'Università di Firenze (Dipartimento di Italianistica, poi Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali).

criticamente robusti) reperibili sul web rimane ancora molto da portare a compimento. A nostro modo di vedere, il completamento della digitalizzazione tamtamiana intrapresa dal Progetto CIRCE in collaborazione con Biblioteche e coi protagonisti della stagione geigeriana (*in primis* Maurizio Spatola, il quale ha prestato al Laboratorio i fascicoli su cui sono state calibrate le prime digitalizzazioni e dai quali è sostanzialmente nato il corrente lavoro) ha la precedenza in tal senso. Una constatazione tanto più vera se consideriamo che – se pur rivista sorta ed esauritasi nel secondo Novecento inoltrato – per consultare completamente «Tam Tam» occorre oggi compiere un autentico *tour* fra la Biblioteca del Mulino (Bologna), la Biblioteca della Società Umanitaria di Milano, la Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa, la Biblioteca dell'Area Umanistica dell'Università di Urbino e la Biblioteca dell'Area Umanistica dell'Università di Siena.

È dunque nel segno della libera circolazione digitale, della collaborazione interbibliotecaria e interuniversitaria che immaginiamo il futuro della ricerca tamtamiana. Un futuro il quale, a dire il vero, è già una realtà in atto, e del quale il saggio che qui si chiude è frutto e specchio. È infatti doveroso, in atto di congedo, riconoscere il nostro debito e la nostra gratitudine verso le molte persone ed Enti attivatisi per fornirci i materiali, le informazioni, le fonti necessarie a svolgere *stricto sensu* e a completare il nostro articolo. Un supporto e una disponibilità imprescindibili in modo speciale nell'ora di grave angoscia e crisi che ha recentemente toccato tutti noi.

Un caro ringraziamento va a Maurizio Spatola senza il cui Archivio – pubblico monumento alla memoria del «fratello poeta» e del movimento socio-artistico da lui nato – non avremo potuto consultare molti contributi tamtamiani e non. Ringraziamo inoltre di cuore due Biblioteche le quali, in tempi diversi, hanno messo volentieri a nostra disposizione i loro fondi inerenti a «Tam Tam» e alla letteratura critica più aggiornata tanto sulla poesia verbovisiva italiana quanto sull'esperienza di Bazzano. Ci riferiamo alla Biblioteca del Mulino e al suo gentilissimo personale; quindi alla Biblioteca del MaRT, in particolare alla Sig.ra Mariella Mariech.

Nel prossimo futuro, ci auguriamo di ritrovare nelle persone e negli Enti coi quali prenderemo contatto pari cortesia e pari competenza, nonché lo stesso desiderio di restituire vigore e vita a una corrente di pensiero, di parola, meritevole del giusto riconoscimento all'interno di un quadro – quello delle poetiche secondonovecentesche – solo recentemente (a distanza storica) rivisitato nella sua reale complessità e nella sua reale ricchezza.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGOSTINO FRANCESCO, *La rivista «Tam Tam» e il «ritorno» della poesia. Tesi di laurea in Lettere moderne, Università del Piemonte Orientale. Relatore: prof. GIOVANNI TESIO. Anno Accademico 2009/2010.*
- BARILLI RENATO, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna, il Mulino 1995.
- BAZZICHELLI TATIANA, *Networking | La rete come arte*, Genova, Costa & Nolan 2006.
- BELTRAMETTI FRANCO, *Nadamas*, Torino, GEIGER 1971.
- ID., *Poesia?*, in «Tam Tam», 3-4 (1973), pp. 3-7.
- BENSE MAX, *Brasilianische Intelligenz*, Wiesbaden, Limes 1960.
- BERARDINELLI ALFONSO, CORDELLI FRANCO, *Il pubblico della poesia*, Roma, Castelvecchi 1975.
- BOHR FRANÇOIS, *Tam Tam: la poesia visiva*. Tesi di Laurea – Accademia delle Belle Arti Brera; relatore: prof. ADRIANO ALTAMIRA. Anno Accademico 2004/2005.
- BONFIGLIOLI PIETRO, *Mario Ramous*, in *Letteratura italiana – I contemporanei*, 6 voll., Milano, Marzorati 1965-1974, VI, pp. 1625-1643.
- CARUSO LUCIANO, *Parola tra spazio e suono. Situazione italiana 1984. Catalogo dell'Esposizione di Palazzo Paolina (Viareggio, 24 novembre-16 dicembre 1984)*, Lucca, Eurograf 1984.
- CASTELLIN PHILIPPE, *DOC(K)S mode d'emploi, histoire formes et sens des poésies expérimentales*, Marseille, éditions Al dante 2004.
- COSTA CORRADO, *Le nostre posizioni*, in «Tam Tam», 1 (1972), pp. 8-9.
- ID., *Il territorio alle spalle*, in «Tam Tam», 3-4 (1973), pp. 3-5.
- ECHAURREN PABLO, SALARIS CLAUDIA, *Controcultura in Italia (1967-1977). Viaggio nell'underground*, Torino, Bollati-Boringhieri 1999.
- FERRO PIER LUIGI, *Adriano Spatola poeta totale: materiali critici e documenti*; con prefazione di GIORGIO CELLI, Genova, Costa & Nolan 1992.
- FINZI GILBERTO, *Poesia in Italia*, Milano, Mursia 1979.
- FONTANA GIOVANNI, *Da zero a infinito. In mostra la poesia totale di Adriano Spatola*, in «Poesia del nostro tempo» (9 dicembre 2018), disponibile on-line all'indirizzo: <https://www.poesiadelnostrotempo.it/da-zero-a-infinito-una-mostra-e-un-saggio-per-adriano-spatola/> (visitato il 14-11-2020, h. 16:08).
- ID., *Trent'anni dalla scomparsa di Adriano Spatola. Verso la poesia totale*, in «Per la critica | malacoda.it» (23 settembre 2019); articolo on-line disponibile alla pagina web <https://malacoda3.webnode.it/verso-la-poesia-totale/> (visitato il 11-07-2020, h. 10:48).
- FONTANELLA LUIGI, *Gli esordi poetici di Adriano Spatola (con un'appendice documentaria)*, in «Studi Novecenteschi», XVII/40 (dicembre 1990), pp. 379-398.
- GARDA MICHELA, *Opera, testo, esecuzione nelle arti performative*, in «Aisthesis. Pratiche Linguaggi e Saperi dell'Estetico», VII (2013), pp. 5-20 ([www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14093/13081](http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14093/13081)).
- GAZZOLA EUGENIO, *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Reggio Emilia, Diabasis 2003.
- ID. (a cura di), *«Al miglior mugnaio»: Adriano Spatola e i poeti del Mulino di Bazzano*, Reggio Emilia, Diabasis 2008.
- ID. (a cura di), *«Malebolge». L'altra rivista delle avanguardie*, Reggio Emilia, Diabasis 2011.

- GIAMMEI ALESSANDRO, “*Desdemona, noun, See Otbello*”. Giulia Niccolai: *Gender & Neoavanguardia*, in FABRIZIO BONDI, ANDREA TORRE (a cura di), *I Verbovisionari. L'altra avanguardia tra sperimentazione visiva e sonora*, Venezia, Engramma 2017, pp. 67-82.
- GIOVANNETTI PAOLO, *Modi della poesia contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci 2005.
- ID. (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, Milano-Udine, Mimesis 2018.
- GRITTI FABIANO, *La poesia antilirica. Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola e Pier Paolo Pasolini tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, Firenze, Cesati 2019.
- GRUPO NOIGANDRES (cuidado de), *Antologia noigandres do verso à poesia concreta*, 5 voll., São Paulo, Massa Onho 1952-1956.
- GUALCO CATERINA, *Fluxus in Italia*, Genova, Il Canneto 2012.
- GUALTIERI MASSIMO, SPATOLA ADRIANO (a cura di), *Tautologia '86. Almanacco per i quindici anni della rivista di poesia Tam Tam*, Torino, TAM TAM 1987.
- GUBERT CARLA, RIZZANTE MASSIMO (a cura di), *Le riviste dell'Europa letteraria*, Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche 2002.
- LA ROSA EMANUELE, *Adriano Spatola, Malebolge, e la proposta di un para-surrealismo*, in «*Verbum Analecta Neolatina*», XIV/1-2 (2013), pp. 134-143.
- LO MONACO GIOVANNA, *Il Mulino di Bazzano*, in *Le culture del dissenso e la definizione dell'identità europea tra Francia, Italia e URSS (1956-1991)*, «Canali del Dissenso»; scheda aggiornata al 06.02.2019, disponibile online alla pagina web: <https://www.culturedeldis-senso.com/il-mulino-di-bazzano/> (visitato il 14-II-2020, h. II:38).
- LORENZINI NIVA, *Il “Mulino” di Bazzano. Spazio protetto di delocalizzazione*, in «L'Ulisse», II; disponibile on-line sulla pagina web «PuntoCritico2. Critica letteraria, analisi e discussione sul contemporaneo» (7 luglio 2011), all'indirizzo <https://puncocritico2.wordpress.com/2011/07/07/il-mulino-di-bazzano-spazio-protetto-di-delocalizzazione/> (visitato il 14-II-2020, h. II:36).
- MAFFI MARIO, *La cultura underground*, Bologna, Odoya 2009.
- MONTALE EUGENIO, *Sulla poesia*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, «Oscar» Mondadori 1997.
- NICCOLAI GIULIA, *Cos'è 'poesia'*, Milano, Edizioni del Verri 2012.
- Omaggio a Adriano Spatola*, Napoli, Ricciardi 1989.
- PAGLIARANI ELIO, *Lezione di fisica e Fecaloro*, Milano, Feltrinelli 1968.
- PASOLINI PIER PAOLO, *Il sogno del centauro*, a cura di JEAN DUFLLOT, Roma, Editori Riuniti 1983.
- RAMOUS MARIO, *Lettera agli azionisti*, in «Tam Tam», I (1972), pp. 3-7.
- ROSSI DANIELA (a cura di), *La repubblica dei poeti. Gli anni del Mulino di Bazzano*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto 2010.
- EAD., *A Bazzano tornano gli anni del Mulino*, in «Repubblica» (26 agosto 2014); disponibile on-line all'indirizzo [https://parma.repubblica.it/cronaca/2014/08/26/news/a\\_bazzano\\_tornano\\_gli\\_anni\\_del\\_mulino-94479197/](https://parma.repubblica.it/cronaca/2014/08/26/news/a_bazzano_tornano_gli_anni_del_mulino-94479197/) (visitato il 14-II-2020, h. II:40).
- Rassegna dell'esoeditoria italiana. Per una verifica di alternative culturali – culture alternative contemporanee. Catalogo dell'esposizione internazionale di Trento (1971)*, Trento, Pro Cultura Editrice 1971.

- SORRENTINO LUGIA, *Adriano Spatola. "Da zero a infinito"*, in «POESIA. Il primo blog di poesia della R.A.I.» (2 dicembre 2018), disponibile all'indirizzo: <http://poesia.blog.rainews.it/2018/12/adriano-spatola-da-zero-ad-infinito/#more-64066> (consultato il 14-11-2020, h. 16:05).
- SPATOLA ADRIANO, *I problemi di una estetica filosofica*, in «Bab Ilù», 2 (1962), pp. 28-29; disponibile on-line, in digitalizzazione, all'indirizzo: <http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf/archivio/Aoooo7.pdf?a=5fo050530e09c> (visitato il 14-11-2020, h. 12:52).
- ID., *La poesia è inquieta*, in «Il Mulino», XI (novembre-dicembre 1962), pp. 1553-1162.
- ID., *Surrealismo sì e no*, in «Malebolge», 1 (1964), pp. 56-57.
- ID., *Poesia a tutti i costi*, in «Malebolge», 2 (1964), pp. 51-53.
- ID., *Surrealismo e parasurrealismo*, in «Marcatrè-Malebolge» 26-29 (dicembre 1966), pp. 248-251.
- ID., *Va' pensiero (coro)*, in «Quindici», 13 (novembre 1968); disponibile ora in NANNI BALESTRINI (a cura di), *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- ID., *Poesia, Apoesia, Poesia Totale*, in «Quindici», XVI (marzo 1969), pp. 60-64; disponibile on-line presso l'Archivio Maurizio Spatola, all'indirizzo [http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf\\_protagonisti/Po0013.pdf](http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_protagonisti/Po0013.pdf) (visitato il 14-11-2020, h. 12:38).
- ID., *Verso la poesia totale*, Salerno, Rumma 1969.
- ID., *Majakovskiiiiiiii*, Torino, GEIGER 1971.
- ID., *Visibile mentale*, in «Tam Tam», 5 (1973), pp. 3-8.
- ID., *Iperspazio linguistico*, in *Impaginazioni*, Torino, TAM TAM-GEIGER 1984.
- SPATOLA, ADRIANO e GIULIA NICCOLAI, *La poesia sta diventando*, in «Tam Tam», 1 (1972), p. 2.
- ID., *Il breve quanto schematico editoriale del 1° numero*, in «Tam Tam», 2 (1972), pp. 3-6.
- SPATOLA ADRIANO, VANGELISTI PAUL, *Italian poetry (1960-1980): From Neo to Post avant-garde*, San Francisco-Los Angeles, Invisible City 1982.
- SPATOLA MAURIZIO, *L'addio ad Adriano Spatola. Fratello poeta*, in «La Stampa» (28 novembre 1988).
- ID., *GEIGER, sperimentazione permanente. Adriano Spatola editore*, in «Il Verri», 25 (maggio 2004), num. spec. "Verbivoco Visual", pp. 171-175.
- ID., *Il gioco della poesia. Da «Bab Ilu» a «Tam Tam», un percorso esaltante*, in «Avanguardia», XXX (2005), pp. 11-29.
- ID., *Dietro le quinte di una editoria artigianale*, disponibile on-line su «versanteripido.it» [2008]: <https://www.versanteripido.it/geiger-tamtam-dietro-le-quinte-di-una-editoria-poetica-artigianale-di-maurizio-spatola/> (visitato il 14-11-2020, h. 12:09).
- ID., *Etica, rigore e anarchismes nella poetica di Adriano Spatola*, «Te-stuale-critica.it», 46 (2009), articolo on-line disponibile alla pagina web [http://www.testualecritica.it/46\\_MaurizioSpatola.htm](http://www.testualecritica.it/46_MaurizioSpatola.htm) (visitato il 14-11-2020, h. 11:08).
- ID., *Il "Tam Tam" dei poeti del Mulino*, in «Zeta», nn. 86-87 (2009).
- TONIN SIMONE (a cura di), *Rassegna bibliografica 2005 (con integrazione per le annate precedenti)*, in «Studi Novecenteschi», XXXIV/74 (luglio-dicembre 2007), pp. 605-665.

- TORNATORE-LOONG MARIA (CONNIE), *Poesia visiva: Concrete and Visual Poetry of the 1960s and 1970s*, in «International Journal of the Arts in Society», V/6 (2011), pp. 307-347.
- WEST REBECCA, *Giulia Niccolai: A Wide-Angle Portrait*, in PAOLO CHIRUMBOLO, MARIO MORONI, LUCA SOMIGLI (edited by), *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto, University of Toronto Press 2010, pp. 212-230.
- ZANCHETTI GIORGIO, *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 3 (2014), pp. 20-34.

### SITOGRAFIA

- Archivio Maurizio Spatola > [http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf\\_archivio/A00007.pdf?a=5ef71725d3b65](http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_archivio/A00007.pdf?a=5ef71725d3b65) (visitato il 14-11-2020, h. 17:49).
- Portale *Verba Picta*. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento > <http://www.verba-picta.it/descrizione-del-progetto> (visitato il 14-11-2020, h. 17:50).
- Progetto CIRCE | Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee (Università di Trento | Dipartimento di Lettere e Filosofia)* > <https://r.unitn.it/it/lett/circe> (visitato il 14-11-2020, h. 17:48).



### PAROLE CHIAVE

Tam Tam; Riviste di poesia; Adriano Spatola; Giulia Niccolai; Mulino di Bazzano; Poesia verbovisiva; Poesia totale.



### NOTIZIE DELL'AUTORE

Sergio Scartozzi ha conseguito il dottorato di ricerca in «Le Forme del Testo» (XXX ciclo) presso l'Università di Trento. Il suo ambito di ricerca sono gli influssi esoterici sulla letteratura italiana tra *fin de siècle* e primo Novecento. Laureato in Filologia e Critica letteraria, compie ricerche sulla poesia italiana tardo-ottocentesca e primonovecentesca lavorando prevalentemente sul pensiero e sulla produzione di Giovanni Pascoli, Eugenio Montale e Arturo Onofri.

[pivot88@yahoo.it](mailto:pivot88@yahoo.it)

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SERGIO SCARTOZZI, *La maison poétique e gli operai della poesia totale. Storia, caratteristiche, argomenti di «Tam Tam» (1971-1989)*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV (2020)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## «INCOGNITA. RIVISTA DI POESIA» (S.E.N., 1982-1984)

JORDI VALENTINI – *Università degli Studi di Torino*

L'articolo propone un'analisi complessiva della rivista napoletana «Incognita» (1982-1984), diretta dal poeta Giancarlo Majorino. Essa raduna prospettive critiche molto diverse, dalle quali emerge la volontà di riflettere sul decennio appena passato e ciò che lo rende attuale. L'analisi si concentra dapprima sulle riflessioni condotte intorno alla letteratura come parte di un sistema corporativo, e sulla presentazione di un tipo di scrittura definita come marginale e subalterna, opposta ad una élite culturale che orienta il mercato editoriale. Lo studio prosegue evidenziando alcuni criteri di selezione della rivista: in particolare la scelta di spostare l'attenzione delle analisi effettuate e dei testi proposti con una netta preferenza per il Nord Italia e in particolare per il clima milanese entro cui Majorino opera. D'altra parte, sono valutati lo spazio occupato da autori legati a Napoli e al Sud, e alcuni articoli relativi allo stile della scrittura e la ricezione di autori stranieri. L'articolo presenta poi le analisi di psicologia cognitiva dirette da Giorgio Majorino su un gruppo di lettori di una giuria popolare, per valutare la loro distanza dalle figure di autore e operatore culturale. Infine, questa ricerca tenta di presentare punti di forza e limiti della rivista, paragonandola ad altre realtà operanti in quel periodo. Emerge in particolare la mancanza di un dialogo maggiore e oppositivo tra le diverse linee teoriche avanzate lungo l'attività di «Incognita». Per questo, l'articolo conclude che l'impossibilità di tradurre l'attività della rivista in una prassi comune l'abbia resa impreparata a rispondere alle esigenze che preliminarmente si era posta.

The article gives a comprehensive study on the neapolitan magazine «Incognita» (1982-1984), directed by poet Giancarlo Majorino. The magazine includes very different critical takes on the previous decade, and what keeps it relevant in the present time. The analysis starts by focusing on some articles whose subjects are the concept of literature tied to a corporate system and the importance of a marginalized way of writing, opposed to a cultural elite which controls the editorial market. The study then focuses on some of the magazine's selection criteria: particularly the tendency to choose authors coming more often from Northern Italy and Milan, in which Majorino operates. On the other hand, it is evaluated the space dedicated to authors tied to Naples and Southern Italy, and articles regarding style and the critical reception of some foreign authors. The article then summarizes the cognitive psychology research conducted by Giorgio Majorino on a group of readers from a popular jury, to evaluate their distance from figures such as author and cultural operator. Lastly, this research tries to present the magazine's strong points and limitations, comparing it to other magazines active at the same time. It is particularly evident the lack of a deep and adversarial dialogue between the different ideas presented by «Incognita». For this reason, the article concludes that the magazine's impossibility to translate its activity in a common practice has made it unprepared to answer the needs that it had preliminary set for itself.

Per collocare la rivista «Incognita»<sup>1</sup> – fondata da Giancarlo Majorino (1928) e Rina Li Vigni Galli (1932-2007) nel 1982 – nel ricco e complesso panorama di riviste poetiche nate dalla fine degli anni Settanta, è utile considerare il contesto in cui questo progetto è nato. L'incontro tra il poeta milanese e la poetessa napoletana avviene durante la prima edizione del Premio Letterario Camaione, di cui quest'ultima è fondatrice assieme a Francesco Belluo-

---

<sup>1</sup> Della rivista sono usciti dieci numeri, suddivisi in cinque volumi. Per questa indagine non è stato possibile consultare i numeri 5-6 della rivista, ma presento questo articolo nella persuasione che il materiale a disposizione offra comunque una panoramica esaustiva dello spirito che anima «Incognita».



mini (1941-2017) nel 1981. Il Premio designa cinque finalisti, e il vincitore è decretato dalla giuria popolare, composta da cinquanta cittadini del Comune. Nelle intenzioni dei fondatori, il coinvolgimento di un pubblico non specializzato cerca di sovvertire una formula comune ai premi letterari, basata sul parere “dall’alto” di una *élite* culturale che tende all’esclusione del lettore medio. Della giuria tecnica fa parte anche Majorino, che nella prima edizione del Camaiore riceve indirettamente un riconoscimento. Il primo premio è infatti assegnato a Luigi Di Ruscio (1930-2011) per *Istruzioni per l’uso della repressione*,<sup>2</sup> uscito nella collana «Poesia e realtà» (1980-1983) diretta, con Roberto Roversi (1923-2012), proprio da Majorino. Dal canto suo, Rina Li Vigni Galli è in quel momento un’esordiente: giornalista per «La Gazzetta del Sud», Li Vigni Galli ha pubblicato nel ’79 la sua prima raccolta di poesie – *Contro lo specchio freddo* – edita da Società Editrice Napoletana. Sarà proprio questa casa editrice ad accogliere la proposta della rivista, che apre tre redazioni: una a Napoli; una a Catanzaro, dove risiede Li Vigni Galli; la terza a Milano, seguita da Majorino che è direttore responsabile di «Incognita». La redazione è composta da Rina Li Vigni Galli, Alfonso Berardinelli (1943), Nanni Cagnone (1939), Angelo Lumelli (1943) e Giuseppe Pontiggia (1934-2003): una pluralità di voci che si dividono nella struttura tripartita della rivista. La prima sezione – *Testi* – occupa due terzi della pubblicazione ed è estremamente eterogenea, accogliendo testi poetici e interventi critici di stili e generazioni diverse. La seconda sezione – *Il sistema della letteratura* – è invece esclusivamente di carattere critico, e cerca di fornire delle chiavi interpretative anche molto distanti per i contenuti trattati, nel tentativo di ricostruire l’*incognita* che dà il titolo alla rivista. La terza sezione – *Lettori* – indaga questioni legate all’editoria e al pubblico, specializzato o meno. Di editoria si occupa Maria Francesca Occhipinti,<sup>3</sup> mentre ai lettori si avvicina Giorgio Majorino,<sup>4</sup> fratello del direttore e psicologo. Il carattere di queste ricerche orientate al pubblico non specializzato sembra trarre ispirazione dal Premio Camaiore, che nell’istituzione di una giuria popolare comunica l’esigenza – ribadita da Giancarlo Majorino nel primo numero – che «l’ignoto crescente dei non competenti sia chiamato a intervenire, a dire la sua. Una “sua” che è anche la nostra, perché portatrice di esigenze meno settoriali, meno premodellate, più bisognose in ogni senso di una cultura, di una letteratura adeguate alle violente ma trasformative contraddizioni della realtà».<sup>5</sup>

I termini di questa *adeguatezza* sono espressi vagamente, ma nascono da un dialogo che deve imporsi dopo «la sparizione del dibattito, il quietarsi delle sperimentazioni, la disponibilità al propagandato».<sup>6</sup> In questi termini

<sup>2</sup> LUIGI DI RUSCIO, *Istruzioni per l’uso della repressione*, Roma, Savelli 1980.

<sup>3</sup> MARIA FRANCESCA OCCHIPINTI, *I libri di storia di Jaca Book*, in «Incognita. Rivista di poesia», II/5-6 (1983); Ead., *Collane di libri*, in «Incognita. Rivista di poesia», II/7-10 (1983-1984), pp. 117-129.

<sup>4</sup> GIANCARLO MAJORINO, *corsivo*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/1 (1982), pp. 2-4; GIORGIO MAJORINO, CLARA GANDOLFI, SILVIA DE LAUDE, *Una ricerca sulla fruizione dell’opera poetica*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/2 (1982), pp. 99-124; GIORGIO MAJORINO, *Indagine sulla partecipazione di giurati ad una giuria popolare per un premio di poesia*, in «Incognita. Rivista di poesia», II-III/7-10 (1983-1984), pp. 102-116.

<sup>5</sup> G. MAJORINO, *corsivo*, cit., p. 4.

<sup>6</sup> Ivi, p. 3.

possiamo valutare la distanza del lettore della rivista da quella del lettore/destinatario immaginato in *Poesie e realtà* '45-'75.<sup>7</sup> Anche quest'antologia apre rivolgendosi al lettore, ma ne delinea aprioristicamente il carattere ideologico, affidandogli un ruolo specifico: «essendo un lettore contemporaneo, saprà cosa conta di più; la lotta di classe; [...] da tale tipo di lettore ci si aspetta la lettura giusta, orientante (cioè: che collabori, che si faccia vivo davvero; essendo puramente sterili, di vendita o poco più, i libri che volano nel vuoto, per tutti...)».<sup>8</sup> Qui emerge chiaramente l'allontanamento posteriore di Majorino dalle strette maglie della critica marxista, ammettendo la necessità di chiavi interpretative più elastiche, di un dialogo più approfondito tra realtà distanti. Questa esigenza è peraltro già riscontrabile nelle scelte editoriali che compie come direttore della collana «Poesia e realtà», quasi parallela alla rivista. Si valuti per esempio la distanza di un poeta come Luigi Di Ruscio, quarto autore pubblicato dalla collana, e il primo libro della stessa: *Trattatello incostante*<sup>9</sup> di Angelo Lumelli, poeta incluso nell'antologia *La parola innamorata*,<sup>10</sup> traduttore di Novalis e vicino alla rivista «Niebo» (1977-1980), che alla fine degli anni Settanta è molto meno interessata alla *realtà* su cui si concentra la sensibilità critica di Majorino. È significativo quindi che proprio Angelo Lumelli sia incluso tra i collaboratori della rivista, dimostrando la ricerca di un confronto nato dal dissiparsi di un discorso politico e culturale caratterizzante gli anni Settanta, che ha lasciato il posto a nemici comuni: lo strapotere dell'editoria ufficiale, il carattere corporativo dell'*élite* culturale e l'impossibilità presente – secondo Majorino – «di far lavorare insieme senso della complessità e necessità di mutamento».<sup>11</sup> Quest'ultimo punto, da cui prende le mosse la rivista, è significativo se confrontato all'accezione che ne dà Majorino nella presentazione della collana «Poesia e realtà» nella quarta di copertina dei volumi, dove al termine *mutamento* fa precedere un'altra parola: «Antagonismo e complessità, elementi abitualmente attivi uno in luogo dell'altro, qui si vogliono uniti, risultando entrambi requisiti essenziali di ogni opera davvero oppositiva».

## I. PUBBLICO E AUTORE NELLA CORPORAZIONE

All'inizio degli anni Ottanta si tende ad individuare il cosiddetto “riflusso” nel privato e la fine di un antagonismo marcato e giocato tanto a livello politico quanto culturale, complice anche la fine di molte riviste e case editrici legate a quella stagione già dalla fine degli anni Settanta. La collana di Majorino e Roversi, per esempio, segue gli ultimi anni di vita della Savelli, che era stata punto di riferimento della sinistra extra-parlamentare e del Movimento. Anche in «Incognita» è difficile ravvisare un discorso davvero oppositivo ed antagonista, pur non mancando alcuni interventi che cercano di proporre un

<sup>7</sup> GIANCARLO MAJORINO (a cura di), *Poesie e realtà* '45-'75, vol. I, Roma, Savelli 1977.

<sup>8</sup> Ivi, p. 7; sottolineature mie.

<sup>9</sup> ANGELO LUMELLI, *Trattatello incostante*, Roma, Savelli 1980.

<sup>10</sup> GIANCARLO PONTIGGIA, ENZO DE MAURO (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli 1978.

<sup>11</sup> G. MAJORINO, *corsivo*, cit., p. 3.

bilancio del decennio appena trascorso e di segnalare realtà che continuano a percorrerne alcune vie. Così Giulio Ferroni (1943) in *La letteratura come segno corporativo*, pur riconoscendo negli anni Settanta una massificazione di quella che definisce cultura della crisi – «che ambisca a dare una definizione critica del mondo e del proprio essere nel mondo, una cultura della contraddizione»<sup>12</sup> – deplora il mancato passaggio, in Italia, ad una letteratura della crisi:

non sembrano emergere scritture che si interrogino lucidamente sui volti del presente, che si vivano come esperienze di conoscenza rivolte al punto più alto della contemporaneità, che pretendano, magari faziosamente ed arrogantemente, di “capire tutto” e dire tutto, come sempre fa la grande letteratura.<sup>13</sup>

Ciò è avvenuto, secondo Ferroni, perché la crisi in Italia è in realtà frutto di un calcolato sistema corporativo, teso tra l'inquietudine sociale e la restaurazione a vantaggio di figure privilegiate. In questo quadro, la neoavanguardia è stato l'ultimo movimento in sé compatto, poiché i suoi membri appartenevano ad una generazione consapevole del tipo di letteratura che auspicavano proporre. Diverso il caso della generazione degli anni Settanta (a cui Ferroni appartiene), che ha sostituito ad una lucida ricerca poetica e al confronto con la generazione precedente la sola volontà di esserci, senza altro progetto che non fosse l'affermazione della propria identità (sociale, politica, sessuale). A quest'ultima corrispondono anche, nella lettura di Ferroni, tutte quelle

poetiche subalterne e strumentali [...] una materia oscillante tra la tarda e stucchevole banalità neorealistica, le aperture pseudoludiche e desideranti, il nonsense casareccio e torvamente vociante del neo-dada o mao-dada, tutte cose di cui è facile scorgere il senso di pura rivendicazione di sé, risalendo, al di là dei loro linguaggi affrettati e schematici, alla logica dei comportamenti sociali con cui esse si intrecciano.<sup>14</sup>

A queste contrappone la «poetica del “dono”»<sup>15</sup> riconducibile ai poeti de *La parola innamorata*, segnalando come in generale la poesia di questi anni rischi nel suo tentativo di voler essere slegata da qualsiasi rapporto o dialogo critico – *antagonista*, avrebbe detto Majorino – con la realtà circostante, ma al tempo stesso riconosciuta dalle istituzioni. Il limite di queste scritture è l'aver portato all'estremo quel bisogno di esserci già ravvisabile da Ferroni negli anni Settanta. Il rapporto tra voce parlante e oggetto dell'enunciazione si è fatto a tal punto confuso e stratificato da rendere impossibile – per il letto-

---

<sup>12</sup> GIULIO FERRONI, *La letteratura come segno corporativo*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/1 (1982), p. 78.

<sup>13</sup> Ivi, p. 79.

<sup>14</sup> Ivi, p. 81.

<sup>15</sup> Ivi, p. 81.

re/destinatario – distinguere una voce sulle altre. Paradossalmente, il bisogno smodato degli autori di esserci ed essere riconosciuti li rende confondibili tra loro, e pubblico di se stessi. La rivendicazione di presenza chiude i poeti in «una corporazione che gestisce un potere quasi nullo, che si risolve spesso nella mera disposizione di una presenza sulla scena».<sup>16</sup> Dalla crescita dei festival letterari negli anni Settanta, in cui si è data la spettacolarizzazione del poeta in scena come corpo e voce, si è passati sul piano poetico al rifiuto di «ogni dimensione critica, ogni dubbio sui livelli di aggressività e di prevaricazione dello scambio quotidiano».<sup>17</sup> Sulla lettura ad alta voce, poi, Nanni Cagnone registra un altro limite collegabile a quello appena menzionato. Secondo Cagnone, la lettura ad alta voce ha avuto la falsa persuasione di vivificare la scrittura poetica. Infatti, se i festival degli anni Settanta hanno avvicinato un pubblico di massa alla poesia, è pur vero che essa è stata così trasmessa in un rapporto privo di una reale mediazione critica e sociale. Un testo nato nella pagina scritta che si voglia rendere suono – scrive Cagnone – «ottiene soltanto di nascondere le relazioni che veramente si tendono nella pagina scritta e di fingere un'inutile innocenza».<sup>18</sup> La mancata emersione di queste relazioni è consustanziale alla lettura poetica, in quanto «la pagina scritta è intransitiva e mentre il suono non si ferma, l'interpretazione deve invece fermarsi molte volte».<sup>19</sup>

Anche Alfonso Berardinelli non risparmia una battuta all'autore di poesia e il suo bisogno di essere riconosciuto, esprimendo in maniera sardonica e un po' giocosa un concetto non distante da quello enunciato da Ferroni. L'occasione è una recensione<sup>20</sup> a *Folia sine nomine*,<sup>21</sup> antologia di testi poetici inediti e privi di firma (gli autori figurano in coda al volume). L'operazione di rendere anonime le poesie, secondo Berardinelli, andrebbe contro l'inclinazione stessa degli autori, che sarebbero mossi dalla fama e dall'esigenza di firmare: di apporre nome, corpo e presenza ai propri testi poetici. Un piacere che i curatori dell'antologia non possono aggirare né negare con il semplice anonimato delle poesie incluse nel volume. Come Ferroni, anche Berardinelli formula questo giudizio uscendo da un criterio strettamente generazionale, non attribuendo la sua caratterizzazione solo ai poeti di ultima generazione, di cui si occupa l'antologia. Infatti, da questo bisogno di riconoscimento non si salverebbero neppure le avanguardie novecentesche, nelle quali «si esprimevano persone che avevano, forse, ben poco da Dire, ma certo molta voglia di Firmare».<sup>22</sup> Su una riflessione simile Berardinelli torna in *L'ovvietà dell'arte e la*

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 84.

<sup>17</sup> Ivi, p. 85.

<sup>18</sup> NANNI CAGNONE, *La cattiva mescolanza*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/2 (1982), pp. 15-27 (a p. 20).

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> ALFONSO BERARDINELLI, *Quattro poeti e un'antologia: novità dell'anno scorso*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/1 (1982), pp. 71-77.

<sup>21</sup> CESARE RUFFATO, LUCIANO TROISIO, *Folia sine nomine. Il nome taciuto: testi poetici italiani inediti degli anni Ottanta*, Bologna, Seledizioni 1981.

<sup>22</sup> A. BERARDINELLI, *Quattro poeti e un'antologia*, cit., p. 77.

*poesia degli Hans Hansen*.<sup>23</sup> Paragonando *Tonio Kröger*<sup>24</sup> di Thomas Mann (1875-1955) e *Problemi della lirica*<sup>25</sup> di Gottfried Benn (1886-1956) – accomunati da una concezione dell'arte ancora legata a concetti quali verità e ispirazione, dove l'artista è slegato dalla dimensione corporativa dell'arte come professione e vive una sua severa solitudine – Berardinelli caratterizza l'operazione della poesia moderna come «un'attiva *autodissacrazione polemica*: che avrebbe finito per equiparare (allusivamente, metaforicamente) la “produzione” artistica a qualsiasi altra produzione sociale». <sup>26</sup> Gli estremi di una simile concezione sono ravvisabili, secondo Berardinelli, già nell'operazione di André Breton (1896-1966), che nel *Manifesto del surrealismo* (1924) vanifica l'idea di lirica difesa da Mann e Benn:

Nel suo progetto di una rivolta anarchica permanente e liberatoria, che aiuti l'umanità a manifestare integralmente i contenuti repressi della Coscienza e della Cultura, Breton applica la dissacrazione nichilistica all'arte stessa. L'arte è giudicata fondamentalmente repressiva, e in quanto tale tutti gli elementi della sua tradizione (idee, temi, procedimenti) devono essere fatti esplodere. Il suo metodo anti-metodo di azzeramento e demistificazione della letteratura è appunto la scrittura automatica. [...] Dopo averci detto che la letteratura è insensata e priva di qualsiasi dignità e valore speciali, invece di rinunciarci, Breton ci invita a praticarla con una alacrità perfino insolita, come passatempo o gioco di società.<sup>27</sup>

L'arte surrealista – nella sua proposta di estrema democraticità e gratuità dell'arte – non ha tuttavia cancellato la figura dell'autore. Secondo Berardinelli, la scrittura automatica – che potrebbe prescindere dallo scrivente, in quanto pura liberazione della letteratura da qualunque idea di specificità – ha solamente attribuito il genio, l'ispirazione a chiunque, senza alcuna condizione particolare. Nella mescolanza di queste due prospettive – solitudine e severità votiva dell'artista da un lato; gratuità e demistificazione della letteratura dall'altro – sarebbe riscontrabile il carattere della poesia moderna, retta da quella che Berardinelli definisce «un'estetica paradossale»<sup>28</sup> che ha riconciliato autore e pubblico, arte e società. Il pubblico della poesia è un pubblico di autori potenziali, più interessati ad essere a loro volta produttori di poesia che attenti fruitori. Nel decadere di un'idea dell'arte come non democratica, tortuosamente perseguita e non ovvia, si sono imposti nelle ultime generazioni gli autori quieti e piccolo borghesi, liberati dalla pressione e la difficoltà

<sup>23</sup> ID, *L'ovvietà dell'arte e la poesia degli Hans Hansen*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/2 (1982), pp. 2-14.

<sup>24</sup> THOMAS MANN, *Tonio Kröger*, in ID., *Tristan: Sechs Novellen*, Berlin, Fischer 1903, pp. 165-264.

<sup>25</sup> GOTTFRIED BENN, *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden, Limes 1951.

<sup>26</sup> A. BERARDINELLI, *L'ovvietà dell'arte*, cit., p. 5; corsivi dell'autore.

<sup>27</sup> Ivi, p. 9.

<sup>28</sup> Ivi, p. 13.

dapprima insite nella concezione della creazione artistica, potendo quindi produrre poesia «come una precisa e specifica forma di turismo culturale e di fantasticheria consumistica [...] L'artista moderno ha deciso di ridursi a più miti propositi. Guastarsi la vita per la letteratura è una prospettiva che non lo attrae». <sup>29</sup> Ciononostante, i Tonio Kröger depositari di quell'idea ormai superata di lirica – conclude Berardinelli – sarebbero ancora numerosi «fra le masse semi-culturali metropolitane». <sup>30</sup>

## 2. POESIA COME LOTTA

Le analisi menzionate finora considerano un sistema che si rifà, ed è perciò prevalentemente applicabile, ad un contesto borghese. Ed è perciò ai suoi margini che può essere fruttuoso cercare non solo la resistenza dei Tonio Kröger, come sembra suggerirci Berardinelli, ma anche di un discorso veramente oppositivo all'interno dello spazio letterario. Una proposta che sembra accogliere Adam Vaccaro (1940) in *Voci dall'inferno*, dove si interroga sulla possibilità e la necessità di scrivere ancora di classe operaia e sfruttamento in un clima politico e culturale che non ha saputo creare adeguati spazi di rivendicazione, che semmai ha sfruttato certe realtà per creare un mercato:

ogni prodotto ideologico, per quanto falso, proviene sempre da un dato reale. Quelle correnti di ideologia rivoluzionaria trovano «mercato» perché vestivano un bisogno (reale) di superamento delle condizioni storiche presenti. Quel bisogno c'era e rimane, semmai s'è acutizzato. Questa acutizzazione, però, senza sbocchi immediati con il permanere di vuoti organizzativi, genera mostri. [...] Dare allora voce ai protagonisti della realtà sfruttata, al vissuto quotidiano proletario, può consentire operazioni rilevanti, forse nuove, di strappo, di rabbia razionale e di rovesciamento minimo. <sup>31</sup>

L'esempio che Vaccaro avanza per portare questo discorso sono i primi tre numeri di «abiti-lavoro. Quaderni di letteratura operaia» (1980-1993). Questi quaderni, curati da Giovanni Garancini e Sandro Sardella, raccolgono testi soprattutto poetici e scritti da operai. A questi si affiancano riflessioni critiche, recensioni, occasioni di dialogo tra realtà interne ed esterne alla fabbrica. È una realtà in cui la poesia è investita dalla «quotidianità di chi per vivere non abbia altri mezzi che il proprio lavoro», <sup>32</sup> in cui l'esigenza di rappresentare direttamente e senza mediazioni la realtà operaia diventa – in un sistema che ha spesso prediletto la figura dell'intellettuale borghese come cantore idealista di queste esperienze – un'operazione davvero eversiva. Negli anni Settanta se ne ha un esempio nell'opera di Ferruccio Brugnaro (1936), che ha a lungo diffuso le sue poesie attraverso il ciclostile prima di approdare all'edito-

<sup>29</sup> Ivi, p. 14.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> ADAM VACCARO, *Voci dall'inferno*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/1 (1982), pp. 87-92 (alle pp. 87-88).

<sup>32</sup> Ivi, p. 87.

re Bertani.<sup>33</sup> Nel presentare la sua prima raccolta organica, Brugnaro riconosce l'estraneità della sua scrittura a ciò che comunemente viene definita poesia: nella sua concezione, essa deve essere utile a

guardare quotidianamente dentro alle contraddizioni, ai duri travagli, agli sforzi immensi che questa [la classe operaia, *N.d.R.*] compie oggi nello scontro cruento col capitale. [...] Non potrò mai intendere una poesia che non tenga conto di questa realtà, della realtà bruciante quotidiana dell'uomo.<sup>34</sup>

La poesia di Brugnaro diventa così uno strumento della lotta, oltre che una rivendicazione culturale che si vuole slegata dalla cultura "ufficiale" e borghese. Non è infatti nelle mire di questa letteratura essere ammessa in un canone a fianco di autori che, pur dichiarandosi «schierati con la classe operaia e le masse popolari, continuano ancora oggi a scrivere di nuvole e di vento, mentre uomini e uomini vengono continuamente assassinati, massacrati, torturati».<sup>35</sup> Del resto anche Andrea Zanzotto (1921-2011), in una nota posta a chiusura del libro, parla della poesia di Brugnaro come fenomeno extrapoesico, ammettendo però che

troppo profondo è il suo impegno per ridursi soltanto a una delle varianti del famoso o famigerato "impegno" e queste sue parole sono troppo intense perché si limitino ad essere solo comuni parole, per quanto efficaci. O meglio, al di sotto di quel suo dire che si vuole azione, all'interno di esso (e perfino contro), nasce il dire che è atto poetico, invenzione di forma.<sup>36</sup>

Il confronto proposto da Zanzotto per inquadrare la scrittura di Brugnaro è tra la fabbrica e le ungarettiane trincee del Carso. Ma mentre la trincea è uno spazio per sua natura negativo in quanto creato per la guerra, la fabbrica nasce positivamente come luogo in cui l'uomo crea e produce. Sono quindi le condizioni politiche e sociali – secondo Zanzotto – a spogliare la fabbrica di quella connotazione positiva, rendendola l'inferno di cui anche Vaccaro parla nel suo intervento. Anche per quest'ultimo, riconoscere la specificità di una scrittura oppositiva come quella operaia non è possibile senza un confronto con il "canone", pur essendo prodotto della cultura borghese. Utilizzare la poesia come strumento di lotta non può quindi prescindere dal confronto con «tradizioni, formalizzazioni, tecniche, istituzioni»<sup>37</sup> che sono proprie della parola poetica ed hanno una valenza non solo estetica ma politico-sociale. Vaccaro passa in rassegna alcuni autori inclusi in «abiti-lavoro», ricono-

<sup>33</sup> FERRUCCIO BRUGNARO, *Vogliono cacciarci sotto*, Verona, Bertani, 1975; ID., *Dobbiamo volere*, Verona, Bertani 1976; ID., *Il silenzio non regge*, Verona, Bertani 1978.

<sup>34</sup> ID., *Vogliono cacciarci sotto*, cit., pp. 13-14.

<sup>35</sup> Ivi, p. 14.

<sup>36</sup> Ivi, p. 13.

<sup>37</sup> A. VACCARO, *Voci dall'inferno*, cit., p. 89.

scendo come cifra comune una tensione tra due spinte, una positiva e una negativa: la prima riconosce nella fabbrica il luogo di dolore ma al tempo stesso, e in reazione a questo, una forte spinta vitalistica, che attraverso l'autoironia e la semplicità cerca di manifestare una gioia sotterranea; la seconda cade invece nella polemica ideologica sterile, più vicina allo slogan politico che alla scrittura poetica. Questa regressione sul terreno ideologico andrebbe sostituita, accanto alla spinta vitalistica e positiva, da una misura più profonda della complessità che regola il rapporto tra classe operaia e capitalismo: un esempio che Vaccaro trova in Luigi Di Ruscio, nel quale «la scrittura diventa [...] complesso magma analogico della realtà capitalistica metropolitana [...] si dilata per inseguire e inventare ogni possibile segno di critica e insieme speranza».<sup>38</sup>

Un'altra caratteristica che distingue queste scritture è il rapporto con il tempo: risucchiato dallo sfruttamento del lavoro, rende i contenuti stessi dell'enunciazione una materia urgente e grezza. Su questo punto ritorna Claudio Galuzzi (1953-1998) in *Punti per un discorso*, dove attribuisce a queste scritture una percezione del tempo vissuto «in funzione di, come mantenimento concreto: pane quotidiano. [...] Tempo come costrizione, chiusura, prigionia, impedimento. Tempo di non scelta per la propria condizione».<sup>39</sup> Il bisogno che emerge da queste scritture è anche quello di una maggiore disponibilità di tempo libero, riducendo il tempo votato al lavoro. Bisogna che – secondo Galuzzi – non ha la classe intellettuale borghese, nella quale sopravvive il disprezzo per il corpo e il lavoro manuale grazie a un sistema che la libera dal lavoro: «una minoranza che dispone di mezzi e tempo fino alla noia a scapito di chi se ne ritrova appena per sopravvivere».<sup>40</sup> Fatta questa distinzione su un diverso modo di vivere il tempo, diventa allora chiaro – continua Galuzzi – che la differenza centrale tra la società letteraria borghese e una letteratura antagonista è da ricercarsi nel rapporto tra letteratura e vita, includendo in quest'ultima tanto il tempo libero quanto quello sottratto dal lavoro. Avendo la letteratura borghese molto più tempo libero per occupare la mente, essa sfocia più probabilmente nel biografismo, poiché «non ci può essere rapporto arte/vita con individui che passano la vita a scrivere o che vivono in funzione della scrittura».<sup>41</sup> D'altra parte, i soggetti subalterni che nel poco tempo sottratto al lavoro lottano per migliorare la propria condizione, investono pienamente la propria vita nella scrittura. Riconsiderando il rapporto tra vita e letteratura in questi termini è possibile anche risanare il rapporto con il pubblico, uscendo dalla ristretta cerchia dei lettori/autori di cui già parlava Berardinelli, di una società letteraria che si autopromuove lasciando da parte la massa quando non può creare in questa un mercato. Ma un sovvertimento di questo genere – conclude Galuzzi – non può avvenire senza

---

<sup>38</sup> Ivi, pp. 91-92.

<sup>39</sup> CLAUDIO GALLUZZI, *Punti per un discorso*, in «Incognita. Rivista di poesia», II-III/7-10 (1983-1984), pp. 92-101 (a p. 97).

<sup>40</sup> Ivi, p. 98.

<sup>41</sup> Ivi, p. 99.



che si dia prima, o contemporaneamente, «una ri/definizione strutturale (che passa anche, inevitabilmente, per una ridefinizione politica)».<sup>42</sup>

### 3. L'AVANGUARDIA DIFFERENTE

Tutte le analisi menzionate concordano sul fatto che un'operazione di questo genere non è stata accolta dalle avanguardie novecentesche, che nel loro interesse prevalentemente orientato ad un sovvertimento del linguaggio e dei codici espressivi avrebbero lasciato da parte l'interesse specifico per la realtà. La loro operazione, pur eversiva sul piano formale, rimane quindi una scrittura che non discute l'ordine elitario e borghese della società letteraria. Ci sono però – secondo Galuzzi – degli scrittori *non selvaggi* (termine usato ironicamente, volendo indicare individui non appartenenti alle classi subalterne) che si sono posti il compito di una rappresentazione critica del reale. Tra questi include anche Majorino, mancando però di fornire le ragioni di una tale scelta che sembra invece assumersi – pur partendo da presupposti del tutto diversi – Umberto Piersanti (1941). Quest'ultimo postula – attraverso *La capitale del nord*<sup>43</sup> di Majorino e *La ragazza Carla*<sup>44</sup> di Elio Pagliarani (1927-2012) – l'esistenza di un'*avanguardia differente*,<sup>45</sup> mettendone in risalto specialmente il carattere lombardo e milanese. I due poeti condividono con l'avanguardia la ricerca sui significanti, la necessità di un'operazione sul linguaggio che consenta di esprimere la realtà in modi nuovi. Tuttavia, se ne discostano proprio per quanto riguarda quest'ultimo punto: la volontà di raccontare, di prendere posizione sul reale li separa dal grado zero della scrittura che Alfredo Giuliani (1924-2007) poneva come obiettivo teorico (ma nei fatti molto malleabile) dei Novissimi. Restano pur sempre avanguardia, nella definizione di Piersanti, perché al tempo stesso la loro scrittura si allontana tanto dall'ermetismo – «rifiutando l'ipotesi delle situazioni e degli attimi privilegiati, l'assolutezza dei dati emozionali e subcoscienti»<sup>46</sup> – quanto dalla corrente neorealista, che però rispetto alla prima – secondo Piersanti – non aveva avuto una tale incidenza sulla poesia italiana. Sebbene altri poeti lombardi come Sereni (1913-1983), Luciano Erba (1922-2010) e Nelo Risi (1920-2015) abbiano tentato un discorso in cui il tempo storico e sociale è più presente, questo va pur sempre ad inserirsi in un'esperienza privata, in una dimensione esistenziale della cronaca, in una poesia ancora profondamente ermetica. Pagliarani e Majorino muovono invece la loro proposta nella ricerca di una corallità:

In Pagliarani e Majorino c'è di nuovo questa struttura «corale», la partecipazione di tutta una folla di persone, l'«oggettività» dei luoghi non solamente colti in un momento di trasalimento lirico; l'elegia

<sup>42</sup> Ivi, p. 101.

<sup>43</sup> GIANCARLO MAJORINO, *La capitale del Nord*, Milano, Schwarz 1959.

<sup>44</sup> ELIO PAGLIARANI, *La ragazza Carla e altre poesie*, Milano, Mondadori 1962.

<sup>45</sup> UMBERTO PIERSANTI, *La ragazza Carla e La capitale del Nord ovvero dell'avanguardia differente*, in «Incognita. Rivista di poesia», II-III/7-10 (1983-1984) pp. 62-71.

<sup>46</sup> Ivi, p. 63.

dimessa che pervade i parchi milanesi di Majorino e Pagliarani, è sì vissuta in prima persona, ma anche attraverso le emozioni, i sentimenti della gente che ci passa, dei personaggi «anonimi» e per questo «tipici», rappresentanti cioè di un'umanità «media» che costituisce poi la quasi totalità dell'umanità che abita a Milano e negli altri grandi centri urbani. [...] Non solo in Montale, ma in molti «lombardi» manca la riflessione critica ed amara, lo sdegno, l'invettiva di tipo brechtiano (presente in particolar modo in Majorino), la volontà stessa d'una denuncia che, in quanto tale, si presenta come possibile primo stadio d'una risoluzione alternativa.<sup>47</sup>

Questa risoluzione alternativa non può che essere ricercata anche sul piano politico: un altro aspetto che accomuna Majorino a Pagliarani – stavolta nelle parole di Majorino stesso in *Poesie e realtà*, che Piersanti riprende – è «quel fondo comune di partecipazione politica alla sinistra d'opposizione, cioè l'esperienza della lotta di classe che attraversa e prende tutti e ciascuno, in minimo atto e l'intera esistenza, lavoro, interiorità e linguaggio».<sup>48</sup> In questo discorso Majorino inserisce anche Franco Fortini (1917-1994), dal quale però smarca subito sé e Pagliarani in quanto maggiormente disposti del primo a «scrivere stando in mezzo alla gente, non sopra o, comunque, staccato».<sup>49</sup> I due non condividono esattamente le stesse idee politiche, né per formazione né per orientamento, ma entrambi muovono attraverso il poemetto – scelta più efficace della breve lirica per esprimere una realtà stratificata e complessa come quella capitalistica – nella direzione di una poesia impegnata, raramente sbavata da toni eccessivamente retorici o populistici. Una via di ricerca, di riflessione sociale che pure non ignora l'importanza e la cura del testo, e che si pone – conclude Piersanti – come alternativa allo «sperimentalismo sempre più stentato e scolastico, [...] la fuga nell'immaginario e nell'orfico»<sup>50</sup> che intravede come indirizzi fondamentali della recente poesia.

La valutazione di *Poesie e realtà* e della scrittura di Majorino autore e curatore come esemplari, partendo dall'idea di una proposta vincente di letteratura data dalla sua specificità lombarda e milanese, impone una riflessione globale sulla rivista «Incognita» che ritengo essere doverosa prima di affrontare più nello specifico le scelte effettuate nella pubblicazione dei testi poetici. Per quanto riguarda *Poesie e realtà*, non sarà forse del tutto fruttuoso discutere presenze e assenze dell'antologia. Alcune scelte sono senza dubbio discutibili, come l'inclusione di una sola autrice – Elsa Morante – tralasciando figure importanti come Amelia Rosselli, che pure non è slegata da una rappresentazione critica del reale. È però ancora più significativo il criterio di tipo geografico applicato all'antologia: risulta infatti chiaro come l'operazione di Majorino parta da una precisa scelta relativa al contesto che gli è familiare e che ritiene essere orientante da un punto di vista estetico ed ideologico. Milano è nella sua presentazione il centro della politica industriale capitalista,

<sup>47</sup> Ivi, pp. 64-65.

<sup>48</sup> G. MAJORINO, *Poesie e realtà*, cit., p. 128.

<sup>49</sup> Ivi, p. 129.

<sup>50</sup> U. PIERSANTI, *La ragazza Carla e La capitale del Nord*, cit., pp. 70-71.

del potere culturale e editoriale, ed è perciò il luogo dove più riccamente – secondo Majorino – si può sviluppare una poesia veramente impegnata nel reale. Questa sua focalizzazione – ideologicamente motivata per sua stessa ammissione – gli impedisce però di riconoscere la parzialità del suo giudizio sulla situazione italiana più generale non solo da un punto di vista poetico, ma anche sociale. La scelta del modello milanese penalizza, con una definizione approssimativa, tanto Firenze – emblema di una poesia antica «di rarefatte intensità suono-silenzio»<sup>51</sup> – quanto Roma, nella quale «da sempre splende la corporazione degli artisti».<sup>52</sup> Pressoché assente il Sud (avendo incluso nell'antologia solamente Rocco Scotellaro): una realtà slegata in quegli anni dalla *lotta urbano-operaia* caratterizzante Milano, ma non per questo meno implicata, tanto sul piano sociale quanto letterario, in quella stessa ricerca di impegno nel reale che Majorino auspica:

Una seconda inadempienza è legata a uno specifico *idolo* di Majorino, voglio dire al suo marxismo a stretta coloritura operaistica; per cui la lotta di classe finisce con l'essere fissata come lotta urbano-operaia, concentrata per altro esclusivamente a Milano e totalmente esclusa dal mondo contadino, *ergo* da tutto il Sud. È davvero paradossale constatare che proprio a un critico marxista tocchi di risolvere la questione del Mezzogiorno col metodo sbrigativo e semplicistico di spazzarlo via dai propri interessi e insomma ignorandolo.<sup>53</sup>

La preponderanza di una poesia lombarda e milanese nella sua scelta antologica, a scapito di altre regioni italiane e in particolare del Sud, è accostata anche alla sua attività come direttore di «Incognita» da Giorgio Moio. In entrambi i casi, Moio parla dell'espressione – da parte di Majorino – di una «letteratura corporativa di tipo leghista»,<sup>54</sup> definendo il lavoro condotto sulla rivista come un atto di colonizzazione letteraria e culturale. Nonostante l'aggettivo «leghista» possa risultare eccessivo nel suo essere – forse volutamente – provocatorio, è indubbio che «Incognita» non nasca né si sviluppi con la principale volontà di esprimere e diffondere la ricchezza di proposte sviluppatesi in quegli anni a Napoli, dove ha sede la casa editrice. Come è stato rilevato, le sedi aperte da questa rivista sono tre: se quella di Catanzaro ha probabilmente la finalità pratica di essere nel luogo di residenza di Rina Li Vigni Galli, co-fondatrice della rivista, quella di Napoli è solamente la sede amministrativa, che ha contatti con la tipografia e raccoglie i nuovi abbonamenti. Invece «la corrispondenza, i manoscritti, i libri per recensione, le riviste e i giornali in cambio, ed ogni altro materiale, sono da indirizzare alla redazione di Milano. [...] Si collabora solo per invito».<sup>55</sup> È pur vero che una

<sup>51</sup> G. MAJORINO, *Poesie e realtà*, cit., p. 125.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> STEFANO LANUZZA, *L'apprendista sciamano. Poesia italiana degli anni Settanta*, Messina-Firenze, D'Anna 1979, p. 80.

<sup>54</sup> GIORGIO MOIO, *Da «Documento Sud» a «Oltranza». Tendenze di alcune riviste e poeti a Napoli 1958-1995*, Salerno-Milano, Oèdipus 2019, p. 138.

<sup>55</sup> «Incognita», I/1 (1982), terza di copertina.

rivista non deve necessariamente essere costretta ad una valorizzazione del territorio in cui si trova la casa editrice<sup>56</sup> che la pubblica. Ma essendo «Incognita» stata co-fondata da Li Vigni Galli, che ha con ogni probabilità fatto da tramite nell'accordo con la casa editrice napoletana, lo spostamento a Milano della sede operativa e la scelta di una redazione che per la maggior parte vive oppure opera a Milano, spesso a contatto con le maggiori case editrici italiane, può giustamente apparire come un gesto di carattere corporativo. È un dato non trascurabile che gli autori del Mezzogiorno pubblicati su «Incognita» sono in netta minoranza, e quasi sempre hanno almeno una raccolta di poesie “avallata” dalle case editrici milanesi. È il caso ad esempio di Luigi Compagnone (1915-1998), che pubblica per l'inaudiana «Collezione di poesia» *La giovinezza reale e l'irreale immaturità* (1981); di Gregorio Scalise (1939-2020) – nato a Catanzaro ma trasferitosi già in gioventù al Nord – che pubblica i suoi *Poemetti* (1979) nel primo «Quaderno collettivo» di Guanda; di Paolo Prestigiacomio (1947-1992) – siciliano d'origine ma attivo a Roma – che pubblica *Grotteschi* (1981) per Società di Poesia-Guanda ed è recensito positivamente da Berardinelli.<sup>57</sup> Anche in questo si potrebbe giustamente riscontrare quella tendenza al corporativismo che Majorino stesso criticava ma dalla quale non sembra potersi smarcare fino in fondo, essendo lui stesso legato a Mondadori e Guanda presso cui pubblica le sue raccolte. Così come non resiste all'auto-promozione, includendo tre sue poesie nei numeri 5-6 di «Incognita» e pubblicando il già citato articolo di Piersanti che promuove ampiamente l'antologia *Poesie e realtà*, oltre al suo primo libro, come esemplari. Operazione che sarebbe forse stata più costruttiva se avesse accolto anche prospettive opposte o almeno critiche: se infatti Berardinelli non ha alcun ostacolo nel definire *Poesia degli anni Settanta*<sup>58</sup> di Antonio Porta «mastodontico e un po' inutile contenitore»,<sup>59</sup> non è riscontrabile in «Incognita» un'aperta contrapposizione ad un'operazione antologica che a livello di metodo, come rilevato, è a suo modo problematica. Posta inoltre la necessità – già evidenziata nell'istituzione del premio Camaione – di un contatto più diretto con il pubblico, non si può inoltre non rilevare come manchi uno spazio dedicato ai lettori per esprimere idee eventualmente contrapposte alle scelte della rivista. L'abbandono di questa pratica – d'uso in più di una rivista negli anni Settanta – date le premesse di inclusività di diverse prospettive a cui «Incognita» sembra voler dare spazio, risulta in tal senso un'occasione mancata.

#### 4. STILE E RICEZIONE

In una proposta nettamente spostata verso il Nord, la rubrica curata da Rina Li Vigni Galli – *Un punto dell'Incognita* (presente in tutti i numeri ad eccezione del n. 3-4, alla quale si sostituiscono alcune poesie della stessa cura-

<sup>56</sup> Parallelamente alla direzione di «Incognita», Majorino cura per la Società Editrice Napoletana anche la collana di poesia, pubblicando *Sirio* di Attilio Bertolucci (1984), *Vaticinio* di Nanni Cagnone (1984) e *Dettati d'aria* di Rina Li Vigni Galli (1986).

<sup>57</sup> A. BERARDINELLI, *Quattro poeti e un'antologia*, cit.

<sup>58</sup> ANTONIO PORTA (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli 1979.

<sup>59</sup> A. BERARDINELLI, *Quattro poeti e un'antologia*, cit., p. 75.

trice) – non occupa più di dieci pagine su una rivista che in media ne conta 100-120. Le note con cui accompagna gli autori selezionati sono molto brevi, ma permettono di cogliere le convergenze stilistiche e contenutistiche a cui Li Vigni Galli guarda come caratteristiche del Sud. Nel primo numero di «Incognita» è rivendicata una specificità di questo punto, e la necessità che esso sia rivendicato:

Un punto: di collina, di vento, di carta, nel Sud, dove possiamo sostare. [...] E quando diremo altro o di altri, rappresenteremo e diremo la nostra unicità: ricca o avara, inospite e generosa, ripiegata o protesa, petrosa e corrosa: di scetticismo, speranze, disarmonie in tentativi di accordi. [...] Le nostre strade ardue potranno qui confluire e trattenerci inquieti. Con questa caratteristica: che il percorso sia della coerenza, del rigore sofferto, della disperante promessa. [...] La circolazione non è ampia, e spesso periferica e marginale: che ci conduca a questo punto di collina per raccogliere l'incognita di una fatica, la significazione caparbia.<sup>60</sup>

Questa sua caratterizzazione prescinde dal fatto che il poeta presentato nel primo numero, Giuseppe Elio Ligotti (1946), abbia origini siciliane ma si sia formato a Roma. Al di là del criterio strettamente geografico, nelle scelte adottate dalla Li Vigni Galli è preponderante un'attenzione al dato estetico e naturale come rispecchiamento di un disastro interiore, appunto di una *fatica* legata all'incognita. Lo spazio è drammaticamente teso a questa condizione, diventa «posto d'osservazione rappresa e raggelante, intimamente turbata, dinamicamente turbolenta»:<sup>61</sup>

A un filo di luce  
fra un'ipotesi di sereno  
e una certezza di pioggia  
per una città  
non mia dove vivo, riluttante,  
contraddizioni e verità,  
acquiescenze e rivolte.  
Non so  
se abbandonarla o  
resistere con lei.<sup>62</sup>  
[...]

Da aperture biforcute a un passo  
dalla vecchia ragione mia  
passiva anarchia edificando  
il fatto/malessere elementare  
l'usurpabile per l'erta  
della storia (individuale)  
con la voce scura nel piumaggio  
celeste della  
femminile dolcezza  
universale<sup>63</sup>

<sup>60</sup> RINA LI VIGNI GALLI, *Un punto dell'Incognita*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/1 (1982), pp. 63-70 (a p. 63).

<sup>61</sup> EAD., *Un punto dell'Incognita: Riccio, Solvente, Ioni*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/2 (1982), pp. 81-83 (a p. 81).

<sup>62</sup> FRANCO RICCIO, *Poesie*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/2 (1982), pp. 84-85 (a p. 85).

<sup>63</sup> RINA LI VIGNI GALLI, *da Sole e dettaglio*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/3-4 (1982), pp. 25-28 (a p. 25).

Il Sud allargato e mobile che Li Vigni Galli vuole rappresentare è

un luogo inabitabile e disastroso. [...] Da questo punto dell'*incognita* si esprime, dunque, una caparbia coagulata d'inganno e promesse rimandate, non si sa quanto, fino a che punto peridenti. Il grottesco di un poetico battente e disperante.<sup>64</sup>

Mentre nel n. 2 si concentra su Napoli – Franco Riccio (1923-2018), Michele Sovente (1948-2011), Costanzo Ioni (1953) – rimanendo al Sud anche nei numeri 3-4 includendo alcune sue poesie, negli ultimi numeri (n. 7-10) «Incognita» sposta nuovamente l'attenzione all'Italia centrale presentando il toscano Francesco Belluomini e il marchigiano Remo Pagnanelli (1955-1987). Di questi due poeti, Li Vigni Galli sottolinea la pena e il senso di dislocazione nel reale (più civile in Belluomini, più elegiaco in Pagnanelli), mitigati dall'ironia e la ricercatezza formale di alcuni attacchi:

|   |  |
|---|--|
| <p>16<br/>Ogni faccia sicura<br/>ha la pelle più scura<br/>ma se gratti colore<br/>non è quadro d'autore<br/>[...]<br/>38<br/>Contro ogni potere<br/>ci perdiamo le sere<br/>se bastasse pensare<br/>non più grasse zanzare</p> | <p>[...]<br/>ad occhi aperti ripetutamente di stare fermo nel pigro<br/>lago Victoria al crepuscolo nel giusto mezzo con l'ombrello<br/>perché non si sciolgano i vapori e la pioggia non faccia rumore.<br/>Così sarà stata l'età degli anancasmi<br/>l'era geologica e caparbia<br/>dei mani e delle madri</p> |
|---|--|

Il *punto* fissato da Rina Li Vigni Galli sembra rispecchiare il giudizio di Pino Corbo su «Incognita», che definisce come «intrisa di senso *magico* e senso *comune*».<sup>65</sup> Una commistione che trova riscontro anche in alcune poesie di Antonio Porta pubblicate nei numeri 3-4, riunite sotto il titolo *Palermo*. Il capoluogo della Sicilia è qui «città di gemme in segreto / [...] / alla luna di un teatrino di ombre di luci / di grida trattenute fino allo spasimo».<sup>66</sup> Uno sguardo trasognato, eppure insidiato da una violenza misteriosa, che porta con sé ombre, colori, il passare delle stagioni e dei pellegrini, di una storia che riporta all'origine: «spirale di uomini e donne continuano a sfilare incrociati / nella chiusa insipienza di chi guarda non vede / fatto cenere il passeggero ai bordi di una strada / consegna la sua anima al caso la sua ombra / sigilla dentro l'urna offerta fin dal principio».<sup>67</sup>

<sup>64</sup> EAD., *Un punto dell'Incognita: Riccio, Solvente, Ioni*, cit., pp. 81-82.

<sup>65</sup> PINO CORBO, *Riviste a mezzogiorno*, in ROBERTO DEIDIER (a cura di), *Le regioni della poesia*, Milano, Marcos y Marcos 1996, pp. 173-188 (a p. 184).

<sup>66</sup> ANTONIO PORTA, *Palermo*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/3-4 (1982), pp. 82-84 (a p. 82).

<sup>67</sup> Ivi, p. 84.

Gli altri testi proposti da «Incognita» sono, come è stato detto, di carattere molto vario, tanto per le soluzioni stilistiche quanto per i contenuti proposti. Non tutti i contributi, poi, sono testi poetici in senso stretto: sono un esempio le *Fraasi intermedie*<sup>68</sup> di Angelo Lumelli, o *L'ingannatrice*<sup>69</sup> di Paolo Prestigiaco. La rivista non risponde ad un criterio generazionale che tenda alla promozione maggiore di nuove voci su quelle già consolidate, né viceversa: si incontrano quindi la generazione di Attilio Bertolucci (1911-2000), Mario Luzi (1914-2005) e Giorgio Caproni (1912-1990), passando per i nati negli anni Venti e Trenta – Roberto Roversi, Giancarlo Majorino, Giorgio Cesariano (1911-2000), Elio Pagliarani, Luigi Di Ruscio, Franco Loi (1930) – fino ai più giovani Milo De Angelis (1951) e Nadia Campana (1954-1985), nati negli anni Cinquanta. Accanto a queste proposte, presentate insieme senza alcuna volontà di distinzione e sistemazione nella rivista, ci sono nomi accompagnati da delle note critiche che mirano a riportare in luce personalità – secondo il criterio di chi le presenta – rimaste ingiustamente in ombra, pur conservando nella loro scrittura tratti di estrema attualità. Per esempio, negli *Appunti su Solmi* Giuseppe Pontiggia delinea (commemorando la scomparsa del poeta, avvenuta nel 1981) il suo carattere letterario ma soprattutto umano, da cui il lettore e la critica contemporanei dovrebbero trarre esempio:

Il modo per evitare, parlando di uno scrittore scomparso, di cadere nell'agiografia, è quello di pensare non a lui, ma a noi. A quello che veramente di lui ci riguarda. [...] Solmi ha pagato, con una posizione appartata, le sue scelte. È probabile che del suo dorato isolamento non abbia molto sofferto. Ed è vero che si può vivere in altri modi un rapporto vitale con la letteratura. Il problema è se il suo modo di vivere tale rapporto possa riguardarci. Io credo che mai come in questo periodo possa riguardarci.<sup>70</sup>

In quest'ottica si pongono anche le analisi di Franco Loi su Giulio Trasanana<sup>71</sup> (1905-1962) e di Franco Fortini su Giacomo Noventa<sup>72</sup> (1898-1960). Ma «Incognita» cerca di approfondire criticamente anche autori non italiani: trovano infatti spazio saggi dedicati a Lu Xun<sup>73</sup> (1881-1936) e Peter Handke<sup>74</sup> (1943), oltre ad una più ampia panoramica di Marisa Mauri che riunisce Vir-

<sup>68</sup> ANGELO LUMELLI, *Fraasi intermedie*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/1 (1982), pp. 35-37.

<sup>69</sup> PAOLO PRESTIGIACO, *L'ingannatrice*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/3-4 (1982), pp. 85-95.

<sup>70</sup> GIUSEPPE PONTIGGIA, *Appunti su Solmi*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/3-4 (1982), pp. 43-46 (a p. 45).

<sup>71</sup> FRANCO LOI, *Giulio Trasanana*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/2 (1982), pp. 74-80.

<sup>72</sup> FRANCO FORTINI, *Per alcune poesie di Giacomo Noventa*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/3-4 (1982), pp. 50-62.

<sup>73</sup> GIUSEPPE D'ARRIGO, *La casa di ferro e i gusci di lumaca*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/3-4 (1982), pp. 112-119.

<sup>74</sup> ROLANDO ZORZI, *Io sono un abitante della torre d'avorio: Peter Handke*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/3-4 (1982), pp. 124-135.

ginia Woolf (1882-1941), Katherine Mansfield (1888-1923) e Doris Lessing (1919-2013). Quest'ultimo contributo è di particolare interesse, poiché propone un'altra focalizzazione sulla questione della letteratura marginale. In questo caso, non la scrittura delle classi subalterne né la poesia operaia, ma la letteratura scritta da donne, che sembra non trovare espressione aldilà di giudizi critici limitanti ed escludenti prospettive di ricerca più complesse. Così – secondo Mauri – nella ricezione di queste scrittrici si consolidano criticamente due polarità opposte, ma entrambe frutto di una mitizzazione della donna-artista che assurge a totalità solo alcuni aspetti della sua opera, ignorandone degli altri. Mansfield si impone come «una figura palpitante e innamorata»,<sup>75</sup> mentre Woolf è «una figura fatale, l'intelligenza di una grande scrittrice».<sup>76</sup> Fuori da ogni tentativo di mitizzazione rimane Doris Lessing, motivo per il quale – continua Mauri – non ha ricevuto la stessa attenzione da parte della critica. Lessing non può diventare una figura mitizzata, poiché «occupa quello spazio misterioso, il confine tra ombra e luce, nella scienza. Non si limita a vivere uno solo dei due emisferi, ma come scrittrice-donna dall'interno della propria opera e come osservatrice-donna la valuta dall'esterno».<sup>77</sup> La polarità a cui sono state soggette Woolf e Mansfield, e la necessità di esempi non catalogabili come Doris Lessing, è un problema – conclude Mauri – che ha a che fare con la percezione della donna in rapporto alla creazione artistica: «Vite come quella della Woolf, Mansfield, Plath e molte altre ne sembrano l'incarnazione. In qualche modo eroine "negative" e pur nella loro grande intensità "perdenti"».<sup>78</sup>

Vi sono poi altri articoli che hanno per oggetto lo stile della composizione poetica. Ad esempio, ne *Lo stile elevato*<sup>79</sup> Nanni Cagnone indica l'origine dello stile e lo caratterizza nelle sue diverse manifestazioni. Dunque individua, ad esempio, nello *stile tattico* e nello *stile fiducioso* un'attenzione e un modellamento della propria scrittura ai gusti del lettore considerato autorevole, del critico, tenendo d'occhio le novità editoriali e le ultime tendenze che la cultura dominante propone. Quest'ultima non è arginabile, né ci si può porre in aperta opposizione ad essa. *Lo stile competitivo* – con il quale Cagnone sintetizza questo tentativo – è esemplificato dalle avanguardie, che però non hanno vinto nella loro opposizione poiché «la loro speranza di oltraggio, [...] quel loro costume sconvolgente è stato accettato, come sempre accade, e adottato dopo averlo ridotto a un certo numero di inoffensivi e più o meno proficui espedienti».<sup>80</sup> Questo atteggiamento è il segno di un rapporto con il passato, con la propria tradizione che mira alla cancellazione di tutto ciò che non è presente, per evitare il confronto con i maestri. Tuttavia, non conciliare il rapporto con la tradizione impedisce di giungere «a quel 'presente sacro' che non separa il prima e il poi [...] quel presente senza cronologia, sincroni-

<sup>75</sup> MARISA MAURI, *Figure fermate*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/3-4 (1982), pp. 120-123 (a p. 121).

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Ivi, pp. 122-123.

<sup>78</sup> Ivi, p. 123.

<sup>79</sup> NANNI CAGNONE, *Lo stile elevato*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/1 (1982), pp. 7-15.

<sup>80</sup> Ivi, p. 10.



co, che può apparirci soltanto entro una ‘storia sacra’»: <sup>81</sup> condizione necessaria per giungere allo *stile elevato*, che Cagnone propone come vincente. Esso «altro non è che il desiderio di una singolarità vivente, inclusiva, profondamente ‘personale’: stile che giunga estraneo e riluttante allo ‘stile’, e decisivo». <sup>82</sup> Lo *stile elevato* – conclude Cagnone – non teme di confrontarsi al «“rischio dell’esistenza”», <sup>83</sup> non antepone «al compito esauriente del “farsi persona” il compito parziale del fare poesie». <sup>84</sup> Nel suo concentrarsi sull’individualità, sulla sacralità del presente, lo stile preferito da Cagnone prescinde dalle preferenze e le mode del contesto, dal lettore più e meno influente. In questa prospettiva, si può quindi ritenere la proposta di Cagnone come un altro segno di quella resistenza anti-corporativa che caratterizza molti interventi di questa rivista.

La stessa volontà di andare contro allo strapotere culturale di una *élite* anima anche gli studi di Giorgio Majorino dedicati ai lettori e alla loro fruizione del testo poetico, nella terza sezione di «Incognita». Psicologo di formazione, Majorino fissa quattro punti d’indagine: quali elementi risaltano nella lettura e provocano un maggiore coinvolgimento emotivo; come avviene la decodifica del testo; in che modo quest’ultimo viene associato all’esperienza del singolo; come questa prima fruizione può influenzare letture ulteriori. L’analisi si basa su colloqui individuali, in cui al soggetto è fatta leggere una poesia standard – in questo caso, *Piccolo testamento* di Eugenio Montale (1896-1981) – più volte, fino a definire i punti summenzionati. Il campione dei soggetti testati è composto da trenta persone – estratte dalla giuria popolare del Premio Camaiore – suddivise per sesso ed età (18-60 anni), appartenenti ad un ceto medio urbano e con un livello medio di cultura, senza alcuna specializzazione in campo artistico, letterario, filosofico o psicologico. Nel secondo numero, Majorino chiarisce che l’indagine

non esplora i vissuti “in sé” dei lettori, e cioè quali siano le reazioni di chi, in modo spontaneo e solitario, si accinga a leggersi un componimento poetico. L’indagine esplora invece la situazione di chi è costretto da un terzo reale (chi intervista) ad occuparsi (essendo preso abbastanza alla sprovvista) di questa lirica, senza che l’abbia richiesto né l’abbia voluto (eccetto, ovviamente, l’assenso ad essere intervistato su una poesia moderna che a priori non conosceva). <sup>85</sup>

Questa linea di ricerca, che può apparire artificiosa nel suo carattere quasi coercitivo, troverebbe riscontro in un dato di ordine sociologico: «la poesia, come altre forme di comunicazione sociale, può essere un prodotto imposto

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 12.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> Ivi, p. 13.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> G. MAJORINO, C. GANDOLFI, S. DE LAUDE, *Una ricerca sulla fruizione dell’opera poetica*, cit., p. 99.

dall'ideologia culturale esistente».<sup>86</sup> La soggettività libera di perseguire il proprio gusto, secondo Majorino, è un dato che non corrisponde alla realtà: di conseguenza, l'intervistatore che propone una poesia non conosciuta e obbliga il lettore a fruirlo e trarne delle indicazioni legate alla sua percezione ed esperienza, è un caso di studio accurato. Una seconda precisazione vuole invece rispondere ad un'eventuale obiezione che riconosca – nella scelta di coinvolgere come campione di studio solamente soggetti appartenenti al ceto medio – un'inevitabile parzialità dei dati raccolti. Questa è ammessa da Majorino, che focalizzando l'estrazione socio-culturale dei lettori in una sola tipologia può permettersi un'indagine più approfondita. Essendo il campione omogeneo dal punto di vista sociologico, è possibile cogliere differenze più stratificate da un punto di vista psicologico e caratteriale. I risultati dell'analisi sono suddivisi in tre parti, ciascuna curata da una persona differente: Clara Gandolfi si concentra sui contenuti dei colloqui, evidenziando le principali osservazioni e reazioni degli intervistati; Silvia De Laude propone un resoconto delle modalità diverse con cui intervistatore e intervistato si rapportano; Giorgio Majorino raccoglie i risultati appena menzionati interpretandoli dal punto di vista psicologico-cognitivo, psicanalitico e sociologico. I lettori tendono a individuare nel testo dei “punti focali”, singole parole o periodi interi sui quali concentrano la loro analisi: in tal senso Majorino distingue *itinerario statico* (la fissazione su una parte del testo a scapito della visione globale del componimento), *lineare* (l'analisi complessiva della poesia partendo dal punto focale, in ordine di lettura) e *retroverso* (il passaggio disordinato da un punto focale all'altro). Stabilisce inoltre che l'intervista non coinvolge solamente i due soggetti principali (intervistatore/intervistato), ma anche figure immaginarie (es. editori e critici che hanno prestabilito cosa è o non è poesia) e personaggi nascosti, i *fantasmi* da un punto di vista clinico. Infine sottolinea come da un punto di vista sociologico l'imposizione di un testo specifico crei una contrapposizione tra pubblico non specializzato ed elaboratori culturali. Chi fatica nell'analisi tende ad affermare – anche con veemenza – la propria estraneità e a tratti superiorità rispetto alla figura del poeta e al testo poetico, in quanto questi sono troppo staccati dal contesto di riferimento che gli intervistati vivono e definiscono come vita reale. In altri casi l'adesione alla figura dell'autore – in un tipo di analisi che si concentra più sull'indovinarne gli intenti che sulla propria percezione di lettore – indica il desiderio di appartenenza a quel gruppo percepito come privilegiato dal punto di vista culturale e sociale. Questa tendenza può svilupparsi al punto che gli intervistati – nel commentare il testo poetico – non distinguano più le citazioni al testo dalle loro osservazioni sullo stesso: un fenomeno che si lega al desiderio – espresso da alcuni membri della giuria popolare – di «inserire anche poesie di gente comune, e cioè proprie, per potersi appropriare in modo esclusivo, avido e incontrastato di quel grande corpo materno che è la Poesia».<sup>87</sup>

## 5. CONCLUSIONI

---

<sup>86</sup> *Ibidem.*

<sup>87</sup> G. MAJORINO, *Indagine sulla partecipazione di giurati*, cit., p. 116.

Questa indagine preliminare sul pubblico sembra in fondo raccogliere quella necessità – posta da Giancarlo Majorino in apertura del primo numero – di conciliare *complessità* e *mutamento*. Un'operazione che – nell'attività complessiva della rivista – è condotta in mancanza di demarcazioni nette, nella pluralità delle proposte avanzate. Queste ultime sono solo apparentemente slegate le une dalle altre: come è emerso da questa indagine, ci sono alcune linee di ricerca che ritornano, confluendo da direzioni e sensibilità diverse: la critica all'egemonia del corporativismo culturale; il rapporto tra autore e lettore; il dialogo che prescinde da limiti generazionali, geografici e culturali. Per questo suo carattere eterogeneo, «Incognita» si allontana da una concezione della letteratura per gruppi e correnti, a volte in contrapposizione tra loro. Attorno alla rivista non si raduna un gruppo di autori che condivide – pur nelle dovute differenziazioni delle singole scelte stilistiche – una stessa idea di poetica, a differenza di riviste nate negli stessi anni come le romane «Braci» (1980-1984) e «Prato pagano» (1979-1987). Non sono nemmeno riscontrabili comuni rivendicazioni politiche e sociali, legate strettamente all'esigenza della scrittura, come invece avviene per la già citata «abiti-lavoro», rivista operaia che ha una chiara identità, pur accogliendo anche persone esterne alla fabbrica. Sono tra queste ultime Silvia Batisti, Attilio Lolini e lo stesso Majorino, che sulle pagine di «abiti-lavoro» ribadisce la necessaria e già citata unione di *complessità* e *antagonismo*, poi non ripresa in «Incognita»: «È insomma necessario, e chiudo, che l'antagonismo e la complessità, per usare due termini utili già in circolazione, funzionino insieme; separati, non possono che ricondurre nel fragoroso giro a vuoto che finge di essere il tutto».<sup>88</sup> Non sono inoltre riscontrabili caratteri di vicinanza con le realtà operanti a Napoli e dintorni in quegli anni, più fortemente tese – secondo Giorgio Moio – ad una «letteratura avanguardistica o comunque alternativa napoletana».<sup>89</sup> È anche il caso di «Altri termini» (1972-1991) di Franco Cavallo, che avvia la sua terza serie in giugno-settembre 1983, in concomitanza con l'uscita degli ultimi numeri di «Incognita», e che nei n. 3-4-5 (ottobre 1985-ottobre 1985) accoglie in redazione Mariano Bàino, Biagio Cepollaro e Lello Voce, futuri redattori di «Baldus» e promotori del Gruppo '93. Manca ad «Incognita» anche questa mobilità di “gruppo” condivisa dai nomi appena citati: i redattori della rivista non condividono infatti progetti laterali ad essa, ed anzi intraprendono negli anni successivi alla chiusura di quell'esperienza strade diverse: per esempio, nel 1985 Berardinelli fonda – con Piergiorgio Bellocchio (1931) – la rivista «Diario» (1985-1993), che parte da alcune delle idee già espresse (e prima citate) tra le pagine di «Incognita», smarcandosi tuttavia dall'attenzione prevalente verso il panorama contemporaneo; Majorino fonda la rivista «Manocomete» (1994-1995), cercando di conciliare e dare spazio tanto alla letteratura più specialistica quanto alle cronache personali dei *non competenti* di cui parlava nell'apertura di «Incognita», in un'assenza di gerarchie dal punto di vista socio-culturale.

L'impossibilità di formarsi come gruppo è sicuramente collegata a un limite della rivista: il suo rifiuto ad ogni forma di posizionamento sul piano estetico e culturale, «il fatto di *non collimare con un'idea [...] una nuova prassi*

<sup>88</sup> GIANCARLO MAJORINO, *Letteratura operaia? proletaria? di sinistra?* in «abiti-lavoro. Quaderni stagionali di letteratura operaia», II/2 (1981), p. 118.

<sup>89</sup> G. MOIO, *Da «Documento Sud» a «Oltranza»*, cit., p. 139.

della letteratura».<sup>90</sup> Manca infatti un vero e proprio dibattito tra le diverse prospettive che la stessa scelta dei collaboratori avrebbe potuto incoraggiare, oltre ad un'attenzione approfondita e continuativa sul contemporaneo non solo letterario, che per esempio animava negli stessi anni la rivista «Alfabeta» (1979-1988) diretta da Nanni Balestrini. Una realtà pure eterogenea nella scelta dei propri collaboratori, che però ha speso più proficuamente quella differenza di campi di ricerca e di sensibilità «verso un recupero *collettivo* dei termini specifici della riflessione letteraria (gli stessi che negli anni Settanta si era tentato di eliminare) per ridiscuterne i presupposti teorici e aggiornarli sulla base di prospettive ideologiche assai diverse dal passato».<sup>91</sup> La rivista fondata da Majorino e Li Vigni Galli è animata da voci che si trovano a convivere in maniera non arbitraria, ma l'impressione è che queste – quando non possano incontrarsi nell'elogio più o meno indiretto – sostanzialmente condividano uno spazio ignorandosi a vicenda. A questo proposito, Moio sostiene che nella rivista «tutto è uguale a tutto con la pretesa di poterlo imporre [...] come autentico mutamento [...], considerando più che il dissenso e la precarietà della scrittura, il consenso, il benedetto consenso».<sup>92</sup> La pluralità indiscriminata che soggiace a questo atteggiamento sottrae «Incognita» a quell'interrogazione perenne che motiva la sua breve esperienza. Interventi come quelli di Berardinelli, Ferroni o Galuzzi forniscono i presupposti per tradurre la constatazione di problematiche reali all'interno della società e del mondo culturale in una prassi. Tuttavia, rimangono analisi isolate le une dalle altre, che non trovano un terreno di intervento comune. Così, «Incognita» continua ad operare dentro, o quantomeno intorno, a quel sistema corporativo che a più riprese denuncia. Il suo interesse sfaccettato per il *sistema della letteratura* non assume i caratteri di un vero dibattito. A tal proposito, giova ricordare che «Alfabeta» inaugura nel n. 57 la rubrica intitolata – forse non casualmente – *Il senso della letteratura* (1984): uno spazio di discussione sulla direzione che deve assumere la nuova poesia, raccogliendo e non squalificando l'eredità della letteratura sperimentale e d'avanguardia. È forse proprio la trascuratezza del *senso*, infine, che ha impedito ad «Incognita» di raccogliere «il nuovo, l'ancora sconosciuto»<sup>93</sup> che Majorino cita in apertura del primo numero, lasciandolo perciò irrisolto.

<sup>90</sup> GUALTIERO DE SANTI, *Poesia e riviste: prima vocazione ultimi riti*, in UMBERTO PIERSANTI, FABIO DOPLICHER (a cura di), *Poesia diffusa: editoria scrittura oralità*, Milano, Shakespeare & Company 1982, pp. 31-34 (a p. 33); corsivi dell'autore.

<sup>91</sup> FRANCESCO BORTOLOTTI, DAVIDE ANTONIO PAONE, *Una crepa nel sistema: dalla crisi di «Quindici» alla ricostruzione di «Alfabeta»*, in F. BORTOLOTTI, D.A. PAONE, ELEONORA FUOCHI, FEDERICA PARODI (a cura di), *Sistema periodico. Il secolo interminabile delle riviste*, Bologna, Pendragon 2018, p. 202; corsivo degli autori.

<sup>92</sup> G. MOIO, *Da «Documento Sud» a «Oltranza»*, cit., p. 139.

<sup>93</sup> G. MAJORINO, *corsivo*, cit., p. 2.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BELLUOMINI, FRANCESCO, da *48 tartine/quartine*, in «Incognita. Rivista di poesia», II-III/7-10 (1983-1984), pp. 88-89.
- BENN, GOTTFRIED, *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden, Limes 1951.
- BERARDINELLI, ALFONSO, *Quattro poeti e un'antologia: novità dell'anno scorso*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/1 (1982), pp. 71-77.
- ID., *L'ovvietà dell'arte e la poesia degli Hans Hansen*, in «Incognita. Rivista di poesia», a. I/2 (1982), pp. 2-14.
- BORTOLOTTI, FRANCESCO, PAONE, DAVIDE ANTONIO, *Una crepa nel sistema: dalla crisi di «Quindici» alla ricostruzione di «Alfabeta»*, in F. BORTOLOTTI, D.A. PAONE, ELEONORA FUOCHI, FEDERICA PARODI (a cura di), *Sistema periodico. Il secolo interminabile delle riviste*, Bologna, Pendragon 2018.
- BRUGNARO, FERRUCCIO, *Vogliono cacciarci sotto*, Verona, Bertani 1975.
- ID., *Dobbiamo volere*, Verona, Bertani 1976.
- ID., *Il silenzio non regge*, Verona, Bertani 1978.
- CAGNONE, NANNI, *Lo stile elevato*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/1 (1982), pp. 7-15.
- ID., *La cattiva mescolanza*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/2 (1982), pp. 15-27.
- CORBO, PINO, *Riviste a mezzogiorno*, in ROBERTO DEIDIER (a cura di), *Le regioni della poesia*, Milano, Marcos y Marcos 1996, pp. 173-188.
- D'ARRIGO, GIUSEPPE, *La casa di ferro e i gusci di lumaca*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/3-4 (1982), pp. 112-119.
- DE SANTI, GUALTIERO, *Poesia e riviste: prima vocazione ultimi riti*, in UMBERTO PIERSANTI, FABIO DOPLICHER (a cura di), *Poesia diffusa: editoria scrittura oralità*, Milano, Shakespeare & Company 1982, pp. 31-34.
- DI RUSCIO, LUIGI, *Istruzioni per l'uso della repressione*, Roma, Savelli 1980.
- FERRONI, GIULIO, *La letteratura come segno corporativo*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/1 (1982), pp. 78-86.
- FORTINI, FRANCO, *Per alcune poesie di Giacomo Noventa*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/3-4 (1982), pp. 50-62.
- GALUZZI, CLAUDIO, *Punti per un discorso*, in «Incognita. Rivista di poesia», II-III/7-10 (1983-1984), pp. 92-101.
- LANUZZA, STEFANO, *L'apprendista sciamano. Poesia italiana degli anni Settanta*, Messina-Firenze, D'Anna 1979.
- LI VIGNI GALLI, RINA, *Un punto dell'Incognita*, in «Incognita. Rivista di poesia», a. I/1 (1982), pp. 63-70.
- EAD., *Un punto dell'Incognita: Riccio, Sovente, Ioni*, in «Incognita. Rivista di poesia», a. I/2 (1982), pp. 81-83.
- EAD., *da Sole e dettaglio*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/3-4 (1982), pp. 25-28.
- LOI, FRANCO, *Giulio Trasanna*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/2 (1982), pp. 74-80.
- LUMELLI, ANGELO, *Trattatello incostante*, Roma, Savelli 1980.
- ID., *Frasi intermedie*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/2 (1982), pp. 35-37.
- MAJORINO, GIANCARLO, *La capitale del Nord*, Milano, Schwarz 1959.
- ID. (a cura di), *Poesie e realtà '45-'75*, vol. I, Roma Savelli, 1977.
- ID., *Letteratura operaia? proletaria? di sinistra?*, in «abiti-lavoro. Quaderni stagionali di letteratura operaia», II/2 (1981).
- ID., *corsivo*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/1 (1982), pp. 2-4.

- MAJORINO, GIORGIO, *Indagine sulla partecipazione di giurati ad una giuria popolare per un premio di poesia*, in «Incognita. Rivista di poesia», II-III/7-10 (1983-84), pp. 102-116.
- ID., GANDOLFI CLARA, DE LAUDE SILVIA, *Una ricerca sulla fruizione dell'opera poetica*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/2 (1982), pp. 99-124.
- MANN, THOMAS, *Tonio Kröger*, in ID., *Tristan: Sechs Novellen*, Berlin, Fischer 1903, pp. 165-264.
- MAURI, MARISA, *Figure fermate*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/3-4 (1982), pp. 120-123.
- MOIO, GIORGIO, *Da «Documento Sud» a «Oltranza». Tendenze di alcune riviste e poeti a Napoli 1958-1995*, Salerno-Milano, Oèdipus 2019.
- OCCHIPINTI, MARIA FRANCESCA, *I libri di storia di Jaca Book*, in «Incognita. Rivista di poesia», II/5-6 (1983).
- EAD., *Collane di libri*, in «Incognita. Rivista di poesia», II-III/7-10 (1983-1984), pp. 117-129.
- PAGLIARANI, ELIO, *La ragazza Carla e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1962.
- PAGNANELLI, REMO, *Poesie*, in «Incognita. Rivista di poesia», II-III/7-10 (1983-1984), pp. 90-91.
- PIERSANTI, UMBERTO, *La ragazza Carla e La capitale del Nord ovvero dell'avanguardia differente*, in «Incognita. Rivista di poesia», II-III/7-10 (1983-1984), pp. 62-71.
- PONTIGGIA, GIANCARLO, DE MAURO, ENZO (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli 1978.
- PONTIGGIA, GIUSEPPE, *Appunti su Solmi*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/3-4 (1982), pp. 43-46.
- PORTA, ANTONIO (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli 1979.
- ID., *Palermo*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/3-4 (1982), pp. 82-84.
- PRESTIGIACOMO, PAOLO, *L'ingannatrice*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/3-4 (1982), pp. 85-95.
- RICCIO, FRANCO, *Poesie*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/2 (1982), pp. 84-85.
- RUFFATO, CESARE, TROISIO, LUCIANO, *Folia sine nomine. Il nome taciuto: testi poetici italiani inediti degli anni Ottanta*, Bologna, Seledizioni 1981.
- VACCARO, ADAM, *Voci dall'inferno*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/1 (1982), pp. 87-92.
- ZORZI, ROLANDO, *Io sono un abitante della torre d'avorio: Peter Handke*, in «Incognita. Rivista di poesia», I/3-4 (1982), pp. 124-135.



## PAROLE CHIAVE

Incognita; Rivista; Napoli; Poesia italiana; Giancarlo Majorino



### NOTIZIE DELL'AUTORE

Jordi Valentini (Lugano, 1994) svolge un dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Torino, dove si occupa di poesia e militanza negli anni Settanta. Si interessa principalmente di poesia del secondo Novecento e di critica delle varianti. Attualmente è redattore della rivista «Cenobio» e collabora con la Casa della Letteratura per la Svizzera italiana (Lugano), come co-curatore della rassegna SpazioBianco

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

JORDI VALENTINI, «*Incognita. Rivista di poesia*» (S.E.N., 1982-1984), in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV (2020)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## «BALDUS» (1990-1996)

### UNA RIVISTA POSTREMA TRA AVANGUARDIA E TRADIZIONE

GIOVANNA LO MONACO – *Università di Firenze*

La rivista «Baldus» nasce nel 1990 su iniziativa di Mariano Bàino, Biagio Cepollaro e Lello Voce con l'intento di promuovere, in opposizione al riflusso letterario ereditato dal decennio appena trascorso, un recupero della funzione critica della letteratura nei confronti dell'esistente. Il contributo qui proposto ripercorre la storia della rivista fino alla chiusura del '96, analizzando la linea editoriale e mettendo in luce l'incidenza delle questioni poste da «Baldus» sul dibattito letterario degli anni Novanta. In particolare, la proposta di una poesia basata su una forte contaminazione linguistica, in reazione al flusso della comunicazione di massa, assieme alla nozione di Postmodernismo critico elaborata dalla redazione, rendono decisivo il ruolo di «Baldus» nelle vicende del Gruppo 93, sorta di vessillo che indica gli ultimi sviluppi della poesia sperimentale del XX secolo. La riflessione condotta da «Baldus» sulla Postmodernità si lega a un ripensamento della tradizione letteraria che porta, da un lato, alla rivalutazione di alcune zone marginali dello sperimentalismo degli anni Sessanta, dall'altro, al recupero di una letteratura, ben più distante nel tempo, che fa della distorsione della lingua il proprio cardine e di cui è indice il riferimento all'opera di Folengo che dà il titolo al periodico. A partire da questo sguardo ancipite, le pagine della rivista diventano terreno di sviluppo per una dialettica aperta tra tradizione e avanguardia, istituita nel segno della dialogicità bachtiniana, che alimenta il progetto di una letteratura di resistenza all'«eterno presente» e che assume piena attualità nell'epoca in cui il significato di entrambe le nozioni tende a dissolversi.

«Baldus» is a literary journal founded in 1990 by Mariano Bàino, Biagio Cepollaro and Lello Voce that aims to promote a recovery of the critical role of literature, in opposition to the 'literary ebb' inherited from the previous decade. This article traces the history of the journal until its end in 1996, analysing the editorial line and highlighting the impact of the issues posed by «Baldus» on the literary debate of the nineties. In particular, the proposal of a poetry based on a strong linguistic contamination, in reaction to the flow of mass communication, together with the notion of 'Critical postmodernism', make the role of «Baldus» decisive in the history of the Group 93, a sort of flag that indicates the latest developments of the twentieth century experimental poetry. The reflection conducted by «Baldus» on Postmodernity is linked to a rethinking of the literary tradition that leads on the one hand to the re-evaluation of some marginal areas of experimentalism of the Sixties, on the other to the recovery of a literature, far more distant in time, which makes the 'distortion' of the language its cornerstone and which indicates the reference to the work of Folengo which gives the title to the journal. Starting from Bachtin's theory, the pages of the magazine become a development ground for an open dialectic between tradition and avant-garde, which feeds the project of a literature of resistance to the 'eternal present' and which takes on full topicality in the age when the meaning of both notions tends to dissolve.

#### I CONTESTI

All'inizio degli anni Novanta dello scorso secolo l'agone letterario italiano appare animato da un'accesa polemica innescata dalla formazione del Gruppo 93, con il quale si ripropone, come un colpo di coda della modernità, la questione dell'avanguardia. Nato nell'89 da un assembramento di critici e scrittori che abbraccia diverse generazioni con l'intento di promuovere un



rinnovamento della sperimentazione letteraria, il Gruppo 93 fa infatti esplicito riferimento, già nel nome, al Gruppo 63 e sembra volersi presentare come un nuovo gruppo organizzato d'avanguardia. L'ipotesi è avvalorata da alcuni dei critici presenti all'interno del Gruppo stesso che consacrano e, di fatto, immediatamente storicizzano l'iniziativa come la terza e ultima avanguardia del secolo, la terza ondata,<sup>1</sup> scontrandosi tuttavia, su questo punto come su altri, con i giovani poeti partecipanti – tra cui Tommaso Ottonieri, Marcello Frixione, i redattori di «Altri Luoghi» –, effettivi portatori delle nuove proposte poetiche in discussione, per i quali il Gruppo avrebbe dovuto costituirsi, invece, come una *felice e selvaggia ammucciata*, un laboratorio aperto per la ricerca letteraria, libero da “etichette” e filiazioni imposte.<sup>2</sup>

I giovani poeti napoletani fondatori di «Baldus», Mariano Bàino, Biagio Cepollaro e Lello Voce, sono tra i primi protagonisti del Gruppo 93, cui di fatto la rivista legherà il proprio percorso per tutta la durata della prima serie, dal 1990 al 1993, connotandosi come organo di diffusione del Gruppo stesso, in un'ottica militante, e divenendo una delle sedi principali di discussione delle problematiche aperte al suo interno. Attraverso il dibattito presente su «Baldus», si manifesterà invero quella che può essere considerata la matrice effettiva, quasi sintomatica, della rinverdità polemica sull'avanguardia che accompagna il Gruppo, situata nella difficoltà del confronto con le problematiche aperte dalla Postmodernità, in un periodo in cui perdura a riguardo l'ampia controversia degli anni Ottanta.<sup>3</sup> Nel 1994, terminata l'esperienza del Gruppo 93, «Baldus» avvia una nuova serie che dura fino al 1996; superata la polemica sulla terza ondata, la rivista si apre maggiormente alle più recenti tendenze letterarie e ai nuovi dibattiti critici, tentando di delineare percorsi di “fuoriuscita” dal Postmodernismo, verso un “post del post” che, in fondo, tutt'oggi si tenta di rincorrere con adeguate definizioni.<sup>4</sup> La storia di «Baldus», per più di un verso, sembra in sostanza attraversare l'intero, se si vuole impervio, passaggio della letteratura italiana attraverso la Postmodernità, comprendendo in sé anche le vicende precedenti alla fondazione della stessa rivista.

<sup>1</sup> Così titolano due volumi dedicati al Gruppo 93: FILIPPO BETTINI E ROBERTO DI MARCO (a cura di), *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Bologna, Synergon 1993, e RENATO BARILLI, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine 2000 (che pure comprende una cerchia più ampia di autori). Difficile in questa sede restituire la vicenda del Gruppo 93 nella sua complessità: si rimanda, oltre ai volumi già citati, a ANNA GRAZIA D'ORIA (a cura di), *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa. Antologia di testi teorici e letterari*, Lecce, Manni 1992 e a ANGELO PETRELLA (a cura di), *Gruppo 93. L'antologia poetica*, Civitella val di Chiana-Arezzo, Zona 2010. Sulla polemica in merito all'avanguardia si rimanda a ADRIANO PADUA, *Baldus, la ricezione*, in *Baldus (1990-96): rivista di letteratura. Selezione antologica e raccolta integrale*, a cura di LELLO VOCE e MASSIMO RIZZANTE, Milano, NoReplay 2007.

<sup>2</sup> Cfr. MARCELLO FRIXIONE, *Sull'eredità dell'avanguardia*, in «Baldus», 1, II (1991), pp. 41-42, e TOMMASO OTTONIERI, *Reperti dell'assenza, pratiche di crocevia, a partire da una polemica malposta*, «Baldus», 1, II (1991), pp. 43-44.

<sup>3</sup> Cfr. MONICA JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia: in bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Cesati 2002.

<sup>4</sup> Per una sintesi rimandiamo a FABIO VITTORINI, *Points of (Re)View. La fondazione del Metamoderno*, in *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, a cura di PAOLO GIOVANNETTI, Sesto San Giovanni, Mimesis 2018, pp. 269-285.

Durante gli anni Ottanta i tre baldusiani partecipano all'ampio movimento che stimola in quegli anni la rinascita di una letteratura volta al recupero di una funzione critica nei confronti della realtà e che svolge un ruolo fondamentale – anche se molto dibattuto, specie nelle pagine di «Baldus»<sup>6</sup> – proprio negli sviluppi delle poetiche del Gruppo 93. Il movimento prende corpo attraverso gli incontri di *Milanopoesia* e i convegni promossi da «Alfabeta» e «l'immaginazione» – riviste cui «Baldus» rimarrà legata in uno stretto rapporto di collaborazione – e trova una piattaforma condivisa nelle cosiddette Tesi di Lecce. Uno dei principali motivi di aggregazione viene individuato nell'opposizione a quella che appare la tendenza dominante del periodo, che si manifesta sotto il nome di neo-orfismo o neo-romanticismo, votata al recupero dell'io lirico e «dei suoi privilegi»,<sup>7</sup> nonché di una certa nozione di mito, in primo luogo del mito della poesia stessa.<sup>8</sup> Si tratta delle poetiche che trovano affermazione nella nota antologia *La parola innamorata*,<sup>9</sup> giudicate, come si legge su «Baldus», conniventi con la «macroideologia occulta del vano e del vuoto»<sup>10</sup> sorta dopo la presunta morte di tutte le ideologie, e accusate, conseguentemente, di alimentare un atteggiamento disinteressato – disimpegnato – nei confronti della realtà. Una poesia del riflusso, dunque, contro la quale il «movimento oppositivo» cui i baldusiani aderiscono, «sulla base di una rinnovata nozione di materialità della scrittura e di sperimentazione»,<sup>11</sup> agisce portando avanti il progetto di una poetica che includa «la definizione di scenari anche extraletterari [e che torni a] investire la funzione conoscitiva dello scrittore di quella responsabilità critico-conoscitiva andata perduta».<sup>12</sup>

Il recupero di quella che, in sostanza, è la componente eteronoma del lavoro letterario, avviene in virtù di una rielaborazione, da un lato, dello Sperimentalismo e della Neoavanguardia, dall'altro, della nozione benjaminiana di allegoria. Il peso dello Sperimentalismo e della Neoavanguardia nella nuova ricerca letteraria, sarà uno degli argomenti più dibattuti – come si vedrà –

<sup>5</sup> Il termine, che qui utilizziamo, è introdotto da Rizzante in MASSIMO RIZZANTE, *Sull'avventura dei baldusiani*, in *Baldus (1990-96): rivista di letteratura: selezione antologica e raccolta integrale*, a cura di LELLO VOCE e MASSIMO RIZZANTE, Milano, NoReplay 2007, pp. 5-14.

<sup>6</sup> La questione viene discussa in particolare dopo l'uscita di FILIPPO BETTINI e FRANCESCO MUZZIOLI (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Lecce, Manni 1990, sul n. 1, 1991 della rivista, dando avvio ad un'aspra polemica con «Quaderni di critica».

<sup>7</sup> MARIANO BAINO, BIAGIO CEPOLLARO e LELLO VOCE, *A proposito delle "Tesi di Lecce"*, in «Baldus», 0, I (1990), pp. 8-9, p. 9.

<sup>8</sup> Cfr. FRANCO CAVALLO e MARIO LUNETTA (a cura di), *Poesia italiana della contraddizione*, Roma, Newton Compton 1989, e F. BETTINI, F. MUZZIOLI (a cura di), *Gruppo '93*, cit.

<sup>9</sup> GIUSEPPE PONTIGGIA, EZIO DI MAURO (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli 1978.

<sup>10</sup> MARIANO BAINO, BIAGIO CEPOLLARO, LELLO VOCE, *Appunti*, in «Baldus», 0, I (1990), pp. 6-10, pp. 6-7.

<sup>11</sup> Ivi, p. 6.

<sup>12</sup> BIAGIO CEPOLLARO, *La compresenza conflittuale. Quattro equivoci sintomatici sulle vicende del Gruppo '93*, in «Baldus», 1, II (1991), pp. 37-40, p. 38.

sulla rivista. Riguardo all'allegoria, invece, "riscoperta" attraverso l'attività di Romano Luperini e dell'«Ombra d'Argo»,<sup>13</sup> nonché del collettivo Quaderni di critica,<sup>14</sup> essa verrà presa in considerazione dai baldusiani come una sorta di dato acquisito nella costruzione delle nuove poetiche, laddove l'allegoria è intesa quale "funzione generale" del testo che risponde all'istanza conoscitiva e alla necessità di stabilire un contatto con la realtà storica. Sulle pagine di «Baldus» emerge chiaramente, in questa direzione, una proposta di riformulazione del realismo in senso anti-mimetico, di una metamorfosi del realismo su base allegorica, nei termini esposti da Cepollaro,<sup>15</sup> che invero riguarda, seppur in forme diverse, i poeti dell'intero Gruppo 93.

In un primo tempo, Bàino, Cepollaro e Voce porteranno le questioni aperte dalle Tesi di Lecce e dalla nuova tendenza letteraria di opposizione all'interno di «Altri termini», la rivista napoletana diretta da Franco Cavallo cui i tre collaborano tra il 1985 e il 1989, e che rappresenta per loro una sorta di palestra editoriale per la futura rivista. «Baldus» nascerà a seguito dell'interruzione della terza serie di «Altri termini»,<sup>16</sup> dopo la pubblicazione dell'antologia curata dallo stesso Cavallo assieme a Mario Lunetta, *Poesia italiana della contraddizione*, che celebra l'avvento della nuova tendenza sperimentale, nella quale sono accolti anche i tre futuri baldusiani, e dopo l'incontro del 1989 avvenuto in occasione di *Milanopoesia* durante il quale viene fondato il Gruppo 93.

Nell'ampia rete di relazioni culturali in cui i tre redattori di «Baldus» sono coinvolti rientra anche Gianni Sassi, figura centrale della controcultura italiana e, tra le molte cose, animatore proprio di «Alfabeta» e *Milanopoesia* – assieme a Nanni Balestrini – che diviene editore della rivista, con la sua cooperativa Intrapresa, a partire dal secondo numero – il n. 1 del 1991 –, nonché responsabile del progetto grafico fino alla propria morte; sarà Sassi a coinvolgere nella redazione Andrea Pedrazzini, autore delle illustrazioni che accompagnano i testi per tutta la durata di «Baldus», di cui l'artista diviene anche art director dopo la scomparsa di Sassi.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Poi divenuta per l'appunto «Allegoria».

<sup>14</sup> Filippo Bettini, Marcello Carlino, Aldo Mastropasqua, Francesco Muzzioli, Giorgio Patrizi.

<sup>15</sup> Cfr. BIAGIO CEPOLLARO, *La conoscenza del poeta: metamorfosi del realismo*, in «Baldus», 1, I (1991), pp. 6-13.

<sup>16</sup> Cfr. ADRIANO PADUA, *Baldus, la ricezione*, in *Baldus (1990-96): rivista di letteratura. Selezione antologica e raccolta integrale*, a cura di LELLO VOCE E MASSIMO RIZZANTE, cit., p. 15: «All'interno della redazione di Altri termini (1985-1989), rivista diretta da Franco Cavallo, il lavoro svolto da Bàino, Cepollaro e Voce ha posto già al centro dell'attenzione tematiche critiche e nozioni di poetica come "postmodernismo", "citazione", "contaminazione" e "allegoria", che saranno poi sviluppate ampiamente in Baldus». Sugli interventi dei futuri baldusiani su «Altri termini» si veda anche CLAUDIA CROCCO, *Altri termini*, <https://r.unitn.it/it/lett/circe/altri-termini> (ultimo accesso 19/06/2020).

<sup>17</sup> BIAGIO CEPOLLARO E ANDREA PEDRAZZINI, *Biagio Cepollaro incontra Andrea Pedrazzini*, in «Baldus», 5, VI (1996), pp. 114-123.

## 2 LA RIVISTA

Il primo numero, il n. 0 del 1990, presenta uno smilzo editoriale in cui vengono condensati gli obiettivi della rivista e che vale la pena di citare diffusamente:

Una rivista. Che prende il nome dal grande poema di Teofilo Folengo [...] che nel darsi un tale nome sceglie la contaminazione quale campo privilegiato, sebbene non esclusivo, di riflessione. Anche, se non soprattutto, per analizzarne le possibilità relative ad una sperimentazione nuova, in un'epoca di mutamenti delle strutture comunicative, e di generale e complessa ridefinizione della cultura e dei suoi soggetti. Una rivista desiderosa di dialogo, soprattutto con gli autori delle giovani generazioni, "venute a paragone" con un "oggi" in cui lo scambio simbolico è continuamente aggiornato e dove ogni referenzialità sembra perduta. [...] Forse vi si scorgerà qualche enfasi nel dire di teoria; [...] Ma anche, si spera, il sincero sforzo di ridare corpo a quella fertile dimensione della critica che Anceschi chiama "critica dei poeti". Baldus tenterà anche di collegarsi al dibattito in corso in quel luogo ondeggiante e ancora indeterminato che è il Gruppo '93. [...] Accanto alla ricerca nel presente, lo studio del passato, soprattutto nelle tradizioni e negli autori congeniali, anche quando malnoti o trascurati.<sup>18</sup>

Possiamo da qui individuare le questioni caratterizzanti della linea editoriale, cui «Baldus» rimarrà in sostanza fedele: la contaminazione come base per una nuova sperimentazione, un ripensamento del rapporto tra passato e presente letterario, e l'impegno ad affrontare il presente, la contemporaneità, alla luce di una rinnovata sinergia tra teoria e pratica della scrittura. Tali questioni si potranno poi ricomprendere all'interno di una nozione estesa di dialogicità, inscritta sotto il nome di Bachtin, che appare invero come il filo conduttore tra i numeri della rivista, nonché il principio animatore delle poetiche dei tre baldusiani in essa proposte.

Il rilancio della funzione della critica al fianco della scrittura trova dichiaratamente fondamento nella nozione di poetica di Anceschi – nome che più volte ritorna tra i punti di riferimento di «Baldus» – e si riscontra nella presenza costante del testo poetico, al fianco del discorso teorico e delle dichiarazioni di poetica, posta a riprova di un «pensiero che nasce dalla concretezza del fare letterario»<sup>19</sup> e che si muove con l'intento «di profilare, attraverso un

<sup>18</sup> MARIANO BAINO, *Editoriale*, in «Baldus», o, I (1990), p. 3.

<sup>19</sup> B. CEPOLLARO, *La compresenza conflittuale. Quattro equivoci sintomatici sulle vicende del Gruppo '93*, cit., p. 37. Rispetto al dibattito generale sul Gruppo una delle preoccupazioni di «Baldus» è quella di insistere sulla conoscenza del testo poetico: «La polemica mal posta riguardo al Gruppo 93 è anche il frutto di questo sistema "integrato" che vorrei definire "nominalista". In assenza di circolazione dei testi (chi ha mai letto una poesia di Frixione? Chi più di una sola poesia di Voce?) [...] un castello di flatus voci in cui la verifica [...] dell'esistenza dell'oggetto [riferito al Gruppo 93] è impossibile» (ivi, p. 38). L'attenzione per le pratiche testuali appare tuttavia surclassata dall'attenzione per la teoria e la critica, nonché per le definizioni di poetica, come conferma Lello Voce nel suo bilancio su «Baldus» a distanza di anni e di fatto schiacciata dalle polemiche sul Gruppo 93 : cfr. LELLO VOCE, *Una riflessione su «Baldus» (la rivista)*, «Nazione Indiana», 27 novembre 2006, url <https://www.nazioneindiana.com/2006/11/27/una-riflessione-su-baldus-la-rivista/> (consultato il 06 giugno 2020).

serrato confronto testuale, costellazioni possibili per la ricerca letteraria». <sup>20</sup> In questo senso il lavoro si rivolge contestualmente verso un rinnovamento della funzione della critica stessa, che dovrà mettere in discussione la propria «metodologia, riflettendo sul fondamento o meno delle proprie categorie interpretative» <sup>21</sup> alla luce delle condizioni attuali.

Per i baldusiani il Gruppo 93 rappresenta il campo di applicazione di tali obiettivi, che possono realizzarsi, tuttavia, a patto di non aspirare all'individuazione di una poetica di gruppo unitaria, bensì stimolando una discussione collettiva aperta, una molteplicità di confronti. <sup>22</sup> La rivista si costituisce coerentemente come il luogo in cui il dialogo si trasferisce dagli incontri in presenza del Gruppo alla carta, per poi tornare all'«esterno», riportando gli interventi dei partecipanti ai lavori del Gruppo, tra i quali Luperini, Renato Barilli, Francesco Leonetti, Filippo Bettini, e gli stessi contributi dei baldusiani, che si presentano il più delle volte con una sola voce, firmando collettivamente gli interventi per promuovere la linea condivisa all'interno della redazione. <sup>23</sup>

Attraverso i documenti pervenuti dagli incontri del Gruppo e comparsi sulla rivista si comprende come l'ipoteca <sup>24</sup> della Neoavanguardia rappresenti di fatto una questione ineludibile per la definizione del Gruppo 93 e delle poetiche dei suoi membri, al punto da costringere a una riddiscussione costante di alcuni equivoci in merito alle affinità esistenti sul piano delle soluzioni

<sup>20</sup> B. CEPOLLARO, *La compresenza conflittuale. Quattro equivoci sintomatici sulle vicende del Gruppo '93*, cit., p. 36.

<sup>21</sup> Ivi, p. 38.

<sup>22</sup> Cfr. in particolare MARIANO BAINO, *Gruppo '93: com'è, come si pensa che sia, come si vorrebbe che fosse...*, in «Baldus», I, II (1991), pp. 33-36.

<sup>23</sup> Una rapida rassegna degli interventi in merito al Gruppo 93 dà l'idea dell'impegno di «Baldus» nella stimolazione del dibattito interno al Gruppo: gli *Appunti del gruppo di «Baldus»*, letti in occasione del primo incontro del Gruppo 93, tenutosi alla libreria Buchmesse di Michelangelo Coviello nell'89, compaiono sul n. 0 del '90, assieme al commento della redazione alle Tesi di Lecce e alla relazione introduttiva al primo incontro del Gruppo 93 del febbraio 1990 a Milano. Il n. 1 del 1991 rende conto del secondo incontro del Gruppo accogliendo l'intervento letto da Lello Voce per conto della redazione della rivista, ma anche gli interventi di Barilli, Guglielmi e Luperini. Quest'ultimo si rivela immediatamente la voce critica cui più spesso fanno riferimento i baldusiani e che meglio di altri sembra accogliere le proposte di «Baldus», specie la discussa nozione di Postmodernismo critico. Nello stesso n. 1 prende ampio spazio quella che potremmo definire come una polemica dentro la polemica più ampia sull'avanguardia, dovuta all'attrito tra la componente giovane del Gruppo e il collettivo Quaderni di critica - che del gruppo è parte integrante dal primo momento - e scaturita dalla pubblicazione del volume FILIPPO BETTINI E FRANCESCO MUZZIOLI (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit.: a fianco ai commenti polemici dei baldusiani al volume, sul numero sono presenti quelli di altri giovani protagonisti del gruppo, Ottonieri, Berisso e Frixione, che di fatto concordano, seppur con toni diversi, nel giudicare quella di Muzzioli e Bettini un'operazione precoce di storicizzazione del Gruppo 93, inteso come derivazione diretta delle attività degli anni '80, che di fatto rischia di bloccare lo sviluppo di una ricerca in fieri irrigidendola in schemi definitivi «esterni» al suo stesso movimento. Il n. 2, 1992, terzo della rivista, riporta l'intervento di «Baldus» al convegno di Siena del febbraio 1992. Il Gruppo 93 le tendenze attuali della poesia, di cui vengono riportate le comunicazioni dei tre baldusiani, e infine, il numero doppio 3-4 del 1993, ultimo della prima serie, presenta ancora interventi sul Gruppo 93 a conclusione dell'esperienza del gruppo, con il convegno di Reggio Emilia dell'aprile dello stesso anno, 63/93 Trent'anni di ricerca letteraria, riportando ancora una volta alcuni degli interventi al convegno sia della redazione che di altri partecipanti, tra cui Luperini e Lorenzini.

<sup>24</sup> T. OTTONIERI, *Reperti dell'assenza, pratiche di crocevia, a partire da una polemica malposta*, cit., p. 43.

testuali e alla presunta ripresa di una strategia culturale d'avanguardia. È pur vero, spiega Baines, che lo sforzo nel tratteggiare la differenza con i precedenti "illustri" agisce al contempo da pungolo per la delineazione di un percorso comune non solo per il Gruppo 93, ma anche all'interno della stessa redazione di «Baldus».<sup>25</sup>

Facendo fronte alle accuse di filiazione rispetto al Gruppo 63, il gruppo redazionale, assieme ai sodali più giovani del Gruppo 93, impiegherà non pochi sforzi, in primo luogo, nel tentativo di sfuggire all'imposizione della definizione di avanguardia – «avanguardia mio malgrado»,<sup>26</sup> dirà infatti Lello Voce, ricordando l'esperienza del Gruppo – che davanti alle condizioni culturali dettate dalla Postmodernità, spiegano i baldusiani, si rende anacronistica, se intesa «come scatto in avanti e come sovversione frontale».<sup>27</sup> La Postmodernità ha infatti annullato le istanze costitutive delle avanguardie novecentesche, quali, da un lato, l'aspirazione utopistica, che viene a mancare assieme al declino delle grandi ideologie politiche, dall'altro la proposizione del "nuovo" davanti a una «sempre meno identificabile nozione di tradizione»<sup>28</sup> e al riassorbimento immediato cui il "nuovo" è sottoposto all'interno della logica del mercato/museo.<sup>29</sup> Più generalmente, spiegano i baldusiani, quel che si rende impraticabile è la ricerca di un qualunque scarto rispetto alla norma, specie laddove lo scarto, come nelle avanguardie, è inteso quale proiezione di un altrove, si direbbe di un "fuori", rispetto non solo al mercato, ma all'intero sistema dominante che appare oramai "occupare" ogni aspetto del reale, senza lasciare spazio ad alternative.<sup>30</sup> Le stesse tecniche stranianti dell'avanguardia sono state infatti reintegrate nel più ampio sistema mediatico grazie a un processo di estetizzazione selvaggia della comunicazione sociale che, livellando le differenze tra stili, codici e linguaggi, ha finito per abolire la differenza tra la lingua ordinaria e lingua poetica, ovvero tra comunicazione ordinaria e discorso letterario.<sup>31</sup> La contaminazione dei linguaggi, intesa come coesistenza indistinta e mescolazione acritica, è dunque una realtà di fatto prima che una

<sup>25</sup> MARIANO BAINO, *Editoriale*, in «Baldus», 3-4, IV (1993), pp. 3-4, p. 3.

<sup>26</sup> LELLO VOCE, *Intervento*, in *Gruppo 63. Quarant'anni dopo*, a cura di RENATO BARILLI, FAUSTO CURI e NIVA LORENZINI, Bologna, Pendragon 2005, p. 269, p. 269.

<sup>27</sup> B. CEPOLLARO, *La conoscenza del poeta: metamorfosi del realismo*, cit., p. 12.

<sup>28</sup> BIAGIO CEPOLLARO, *Editoriale*, in «Baldus», 1, II (1991), pp. 3-4, p. 3.

<sup>29</sup> EDOARDO SANGUINETI, *Sopra l'avanguardia*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, a cura di ERMINIO RISSO, Milano, Feltrinelli 2001, pp. 55-58. In primo luogo, spiega Cepollaro, il rifiuto eroico patetico del mercato, evidenziato da Sanguineti come primo momento delle strategie avanguardiste, non è più attuale: «Il gruppo '93 è contemporaneo ad un modo di produzione che non sembra aver più bisogno di attivare tale "processo di disinnescamento"; o di impiegare del tempo, anche brevissimo, per integrare corpi estranei e novità. L'imbalsamazione [il rientro nel mercato-museo] avviene senza clamori né solennità, nel proliferare indifferenziato delle forme» (B. CEPOLLARO, *La compresenza conflittuale. Quattro equivoci sintomatici sulle vicende del Gruppo '93*, cit., p. 35).

<sup>30</sup> MARIANO BAINO, BIAGIO CEPOLLARO e LELLO VOCE, *Appunti*, in «Baldus», 0, I (1990), pp. 6-10, p. 7. In questo senso la strategia culturale del Gruppo 93 si baserà sulla proposta di Luperini di una letteratura della lateralità, basata sul "posizionamento ai margini" del sistema culturale come forma di resistenza (cfr. ANNA GRAZIA D'ORÀ (a cura di), *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrative*, cit.).

<sup>31</sup> M. BAINO, B. CEPOLLARO e L. VOCE, *Appunti*, cit., p. 10.

strategia letteraria, è la forma precipua del paesaggio – l’ambiente nel suo senso più lato – in cui il soggetto si ritrova; il pastiche, da strategia letteraria caratteristica del romanzo postmoderno, si inverte cioè come condizione usuale dell’esistenza.<sup>32</sup> In questo contesto, la stimolazione di un effetto di choc, obiettivo delle strategie testuali della Neoavanguardia, quali l’asintattismo e lo schizomorfismo dei Novissimi,<sup>33</sup> perde la sua efficacia, giacché lo choc si costituisce invece, spiegano i baldusiani, come il punto di partenza, inverte nel quotidiano della prassi percettiva del soggetto, come dato banale. Scrive infatti Cepollaro:

Pare che per i poeti di oggi non si tratti tanto di provocare degli choc, quanto di reagire dopo averli subiti. E gli choc fanno parte del paesaggio [caratterizzato da] linguaggi che tendono alla trasversalità e alla contaminazione anche al di fuori degli oggetti intenzionati esteticamente [dando vita all’] estetizzazione diffusa. – Le informazioni circolano sempre più velocemente e tendono a configurarsi come coesistenti – Si stabiliscono nuove abitudini percettive indotte dai mass-media [...] – Si prospetta una soggettività sempre più irrelata ma anche subissata di flussi linguistici.<sup>34</sup>

All’intersezione tra le teorie di Virilio e Benjamin,<sup>35</sup> Cepollaro – che più degli altri baldusiani si incarica di approfondire i fattori di “contesto” – sostiene nello specifico il verificarsi di una ulteriore dissoluzione dell’esperienza e la conseguente rinnovata centralità della flânerie baudelairiana nel generale processo di smaterializzazione e accelerazione. Quel che torna a essere in gioco è, invero, il «problema dell’esperienza contemporanea dello spazio, del tempo e della materia»,<sup>36</sup> minacciata dalla perdita del referente, nella riduzione del mondo a pura linguisticità, a puro segno, e da un «sintomatico rovesciamento del rapporto interno-esterno»,<sup>37</sup> che pone il soggetto in balia del flusso dei linguaggi, da cui viene propriamente “parlato” e eterodiretto. In questo senso appare obsoleta anche la riduzione dell’io dei Novissimi,<sup>38</sup> che

<sup>32</sup> Cfr. B. CEPOLLARO, *La conoscenza del poeta: metamorfosi del realismo*, cit., p. 11.

<sup>33</sup> Cfr. ALFREDO GIULIANI, *Prefazione*, in *I novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, a cura di ID., Torino, Einaudi 2003, pp. V-VIII.

<sup>34</sup> BIAGIO CEPOLLARO, *Perché i poeti nel tempo del talk-show?*, in «Baldus», 3-4, IV (1993), pp. 7-13, pp. 14-15.

<sup>35</sup> Cfr. PAUL VIRILIO, *L’orizzonte negativo. Saggio di dromoscopia*, traduzione di Maria Teresa Carbone e Fabio Corsi, Genova, Costa&Nolan 2005, e WALTER BENJAMIN, *Aura e choc: saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino, Einaudi 2012.

<sup>36</sup> B. CEPOLLARO, *La conoscenza del poeta: metamorfosi del realismo*, cit., pp. 12-13.

<sup>37</sup> Ivi, p. 10.

<sup>38</sup> Cfr. A. GIULIANI, *Prefazione*, cit.

pure denuncia la dispersione del soggetto, ma che in fondo ancora individua una dicotomia tra soggetto e oggetto.<sup>39</sup>

Il paradigma della percezione – e della propriocezione – è dunque costituito, spiega Cepollaro, dal talk-show che fa del nuovo flâneur «un consumatore che non può più rintracciare, nel flusso caotico dei discorsi, possibili percorsi di senso».<sup>40</sup> Che fare, allora, si chiede, nel tempo del talk show? A cosa può servire la poesia nella «notte polare della comunicazione»,<sup>41</sup> «nel radicale disincanto che ci tocca [...] assediati [...] dai pubblicitari che fanno il paesaggio».<sup>42</sup>

### 3 LE PROPOSTE

Le questioni affrontate da «Baldus» sembrano riportare, come si comprende, in un sistema teorico coerente le considerazioni inerenti al mutamento antropologico dettato dalla Postmodernità secondo le teorie, in primo luogo, di Jameson e Lyotard,<sup>43</sup> che si pongono tra i punti di riferimento imprescindibili dei baldusiani. La risposta sul piano delle poetiche a tali problematiche viene battezzata con la definizione alquanto ambigua, e del resto indicata come provvisoria dagli stessi baldusiani, di Postmodernismo critico, che prevede, per l'appunto, l'utilizzo delle strategie testuali caratteristiche del Postmodernismo, a cominciare dal pastiche e dal citazionismo, assumendo con essi la contaminazione quale *campo privilegiato di riflessione* per una nuova ricerca letteraria.<sup>44</sup> I baldusiani si propongono in un certo senso di “rivoltare” il Postmodernismo contro sé stesso, portando a una sorta di esasperazione, all'eccesso forzato, le soluzioni testuali che lo connotano, con il fine di demistificarne il contenuto ideologico, ma anche di riattivare quei percorsi di senso perduti. In questo senso il pastiche, da forma precipua della “dispersione” postmoderna, vuole riconvertirsi in un processo di «ricostruzione, di vera e propria narrazione dei rapporti tra il soggetto e la molteplicità dei linguaggi chiamati ad una riorganizzazione del senso».<sup>45</sup> Muta infatti, in primo luogo, la posizione del soggetto all'interno del testo, che torna a svolgere un ruolo attivo rispetto al flusso della comunicazione, quale «regia autoriale astutamente razionale»,<sup>46</sup> costituendosi cioè come «soggettività manipolante i flussi di informazione che altrimenti la soffocherebbero senza possibilità

<sup>39</sup> Cfr. TOMMASO LISA, *Le poetiche dell'oggetto. Da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze, FUP 2007.

<sup>40</sup> B. CEPOLLARO, *La conoscenza del poeta: metamorfosi del realismo*, cit., p. 9.

<sup>41</sup> M. BAINO, *Editoriale* (1993), cit., p. 4.

<sup>42</sup> B. CEPOLLARO, *La conoscenza del poeta: metamorfosi del realismo*, cit., p. 18.

<sup>43</sup> Cfr. FREDRIC JAMESON, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, traduzione di Massimiliano Manganelli, Roma, Fazi 2007, e J-F LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, traduzione di Carlo Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981.

<sup>44</sup> Cfr. M. BAINO, *Editoriale* (1990), cit., p. 3.

<sup>45</sup> B. CEPOLLARO, *La conoscenza del poeta: metamorfosi del realismo*, cit., p. 17.

<sup>46</sup> M. BAINO, B. CEPOLLARO e L. VOCE, *Appunti*, cit., p. 9.



di contrastare [...] l'irrealtà dominante e l'afasia de facto». <sup>47</sup> Un soggetto, in sostanza, capace di costruire nuovi percorsi di senso, in una condizione in cui qualunque senso appare perduto, al pari del contatto con la realtà. <sup>48</sup>

In secondo luogo, il pastiche pensato dai baldusiani recupera la capacità di marcare la differenza, anche in senso diacronico, tra gli elementi in gioco, opponendosi ai principi definatori del pastiche postmodernista, costituiti dall'indistinzione tra gli elementi che lo compongono e dalla perdita della funzione parodica, in rapporto alla trasformazione del passato in un immenso repertorio di citazioni equivalenti tra loro. <sup>49</sup> Il pastiche critico fonda al contrario la propria qualità «sull'esserci contemporaneo e dialogico delle sue estreme e scintillanti particolarità e sul loro contraddittorio “negarsi” in quanto individualità in una rete di rapporti e funzioni», <sup>50</sup> alludendo con ciò non soltanto alla tipologia di rapporti tra gli elementi testuali, “voci”, lingue, stili, ma anche al rapporto tra testo e fruitore, giacché «il senso tende a realizzarsi nella zona creola di contatto» tra codici, compresi il codice di chi parla e quello di chi “ascolta”. <sup>51</sup>

Contaminare, spiega infatti Lello Voce,

presuppone uno scambio-fusione (e mai un'empatia) di due soggettività estetiche diverse, rispettivamente altre, un contrasto irreversibile e polifonico che produce una terza identità [...] Contaminare è trasformazione dialogica (e dunque disarmonica, squilibrata e per questo dinamica) che mostra il confine di contatto tra due io (io e tu). <sup>52</sup>

La contaminazione implica così una poetica del senso dialogico per la quale diviene centrale il pensiero di Bachtin, centralità costantemente ribadita dai redattori e rimarcata dagli approfondimenti dedicati alla teoria dell'autore che compaiono in vari numeri. <sup>53</sup> La polifonia di Bachtin, la dialogicità che essa comporta, assume invero, dal punto di vista teorico, i tratti del vero “antagonista” del pastiche postmoderno. La dialogicità consente, infatti, sia di rendere conto che di rielaborare la sostanziale sincronicità dei fatti linguistici e letterari – la contaminazione di fatto dei linguaggi –, e al contempo di re-

<sup>47</sup> IID., *A proposito delle “Tesi di Lecce”*, cit., p. 9.

<sup>48</sup> Cfr. B. CEPOLLARO, *La conoscenza del poeta: metamorfosi del realismo*, cit., p. 18.

<sup>49</sup> Cfr. F. JAMESON, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit.

<sup>50</sup> LELLO VOCE, *Appunti di dinamica dell'ibrido*, in «Baldus», 1, II (1991), pp. 14-21, p. 21.

<sup>51</sup> Ivi, p. 17.

<sup>52</sup> Ivi, p. 15.

<sup>53</sup> Cfr. PAOLO JACHIA, *Specificità e storicità dell'opera d'arte: Bachtin 1924-1975*, in «Baldus», 1, II (1991), pp. 109-122, e SIMONE PERRIER, *Breve viaggio in Bachtinia*, in «Baldus», 3-4, IV (1993), pp. 160-165.

cuperare il senso di una stratificazione storica, in un dialogo rinnovato con il passato.<sup>54</sup>

Il processo di contaminazione si traduce sul piano testuale, secondo la sintesi di gruppo offerta dai baldusiani sul n. 0, in un

lavoro di contaminazione tra diverse realtà linguistiche che si ponga come obiettivo la trasformazione e la torsione dei materiali utilizzati a livello di micro e/o macrostrutture linguistiche [...] lavoro accanito di distorsione e creolizzazione dei materiali (lessicali, sintattici, metrico-ritmici, fonici, ecc.) della tradizione che comporti l'exasperazione del degrado di linguaggi, idioletti e gerghi, a sottolinearne l'artificialità occulta; [...] nella quale la polifonicità del citazionismo (o, meglio, dell'appropriazione) sia vissuta, benjaminianamente ed allegoricamente, come vendetta, riscatto ed irrisione e che si mescoli con le esperienze della poesia sonora e della ricerca intraverbale e delle pratiche di slogatura sintattico-logica dello sprachspiel così come con il ripescaggio delle zone basse e bassissime dell'oralità quotidiana.<sup>55</sup>

In questo processo di contaminazione, critica e polifonica, si iscrive dunque un'apertura a tutto campo nei confronti della tradizione letteraria, che comprenderà la letteratura maccheronica del Cinquecento così come la letteratura sperimentale dei trent'anni precedenti. Sulle pagine della rivista alla riscoperta del passato letterario, lontano e recente, sono dedicate nello specifico le sezioni 2 e 3 – la prima sezione è dedicata all'attualità e quasi sempre al Gruppo 93, le ultime pagine alle recensioni – che vedono interventi di stampo critico o filologico affiancarsi costantemente ai testi, riproposti o inediti, degli scrittori interessati.<sup>56</sup> L'operazione si rivolge specificamente alle zone periferiche del canone, ai luoghi di confine tracciati da tradizioni irregolari e marginali, che fanno della contaminazione linguistica il proprio perno, e che rappresentano i modelli di riferimento nella definizione della nuova pratica di contaminazione.

La tradizione maccheronica, che invero va da Folengo a Gadda (e oltre),<sup>57</sup> si costituisce come riferimento primario, spiega Antonio Paghi, della *koïnè* badusiana, improntata per l'appunto al plurilinguismo/pluristilismo, nonché all'ironia e a un «atteggiamento parodico di marca bachtiniana».<sup>58</sup> Nel pri-

<sup>54</sup> Cfr. M. BAINO, B. CEPOLLARO e L. VOCE, *A proposito delle "Tesi di Lecce"*, cit., p. 9.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 7-9.

<sup>56</sup> Le due sezioni centrali accolgono anche interventi di argomento semiotico. Dal n. 2 del 1995 cambia l'impostazione della rivista: la prima sezione, intitolata *Paesaggi*, è dedicata ai testi letterari dei contemporanei e al dibattito sull'attualità; la seconda, *Critica-critica*, comprende interventi di critica letteraria; la terza, *Monografia*, prevede un approfondimento dedicato a un autore specifico; infine Dialogoi e Prologoi accolgono rispettivamente conversazioni e interviste, e commenti di alcuni autori alle loro opere.

<sup>57</sup> CESARE SEGRE, *La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre)*, in Id., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi 1979, pp. 169-183.

<sup>58</sup> ANTONIO PAGHI, *Il disagio del testo. Quattro letture di poesia di ricerca*, in «Baldus», 3-4 (1993), p. 68.

mo editoriale, l'esempio di Folengo, sotto il cui segno si iscrive, evidentemente, l'esperienza di «Baldus», viene in particolare ricordato come

un atto profondamente trasgressivo, la cui esasperata gestualità è liberatoria e vigile insieme. Un atto contraddittorio, ma che – attraverso vocabulizzi e macaronica verba e accostamenti inconcepibili – “continua a mutare la messa a fuoco ideologica, a sorprendere ogni automatismo dell’attesa” (Segre).<sup>59</sup>

Vengono dunque considerate, oltre alle soluzioni stilistiche, le ricadute extratestuali – per l'appunto ideologiche – di questa tradizione che fa della distorsione della lingua il proprio cardine, innestando al suo interno codici e lingue diverse.

In questa stessa direzione di lavoro per i baldusiani assume un ruolo privilegiato il dialetto, utilizzato frequentemente nei loro componimenti,<sup>60</sup> tuttavia, spiegano, «L'apertura ai dialetti, come alla citazione letteraria e no, è condizionata dal grado di torsione cui vengono sottoposti i materiali per evitare ogni illusione arcadico-purista speculari agli esiti della poesia neoromantica in lingua».<sup>61</sup> Nella realtà linguistica attuale, il dialetto subisce infatti la stessa degradazione e omologazione cui sono sottoposti tutti i codici linguistici, perdendo la propria specificità e il “senso” della propria origine, di conseguenza non può essere pensato, secondo una nozione regressiva, come veicolo di recupero di valori di autenticità, di appartenenza culturale, di familiarità, etc, bensì mostrarsi pronto ad accogliere la condizione babelica dei linguaggi.<sup>62</sup> In questo senso la rivista si sofferma ben due volte, tra le prima e la seconda serie, su Ernesto Calzavara, autore misconosciuto, cui però si erano interessati tra gli altri Segre e Contini, sottolineando nella sua opera l'utilizzo di un dialetto “contaminato” e ammirandone l'arte dell'innesto dei linguaggi.<sup>63</sup> Al fianco di Calzavara si situa, diremmo naturalmente, Andrea Zanzotto, cui viene dedicato un approfondimento monografico nel 1995;<sup>64</sup> sempre in tema di dialetto in poesia, la rivista si occuperà poi anche di autori

<sup>59</sup> MARIANO BÀINO, *Editoriale*, in «Baldus», o, I (1990), p. 3.

<sup>60</sup> Si vedano in particolare le poesie di Bàino inserite nel numero o del 1990: MARIANO BÀINO, *Estratti da 'O Ggeniuslò*, in «Baldus», o, I (1990), pp. 12-15.

<sup>61</sup> M. BÀINO, B. CEPOLLARO e L. VOCE, *Appunti*, in «Baldus», o, I (1990), pp. 6-10, p. 10.

<sup>62</sup> In questo senso la redazione si trova a polemizzare con la definizione di poesia neodialettale invalsa a partire dall'antologia di Franco Brevini (FRANCO BREVINI, *Le parole perdute: dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi 1990).

<sup>63</sup> Cfr. MASSIMO RIZZANTE, *Trittico per Ernesto Calzavara*, in «Baldus», 3-4, IV (1993), pp. 73-76, p. 76. Si veda in particolare l'approfondimento monografico comparso sul n. 4, 1996, *Per Ernesto Calzavara*, a cura di MASSIMO RIZZANTE, che comprende interventi di Cesare Segre, Fabio Franzin, Gian Mario Villalta, Lello Voce, Biagio Cepollaro, Sandro Zanzotto, Andrea Zanzotto e dello stesso Rizzante, inediti di Ernesto Calzavara e testi tradotti in inglese, francese e friulano di Hermann Haller, Philippe Di Meo e Amedeo Giacomini.

<sup>64</sup> Cfr. *Per Andrea Zanzotto*, a cura di GIAN MARIO VILLALTA. Interventi di Gian Mario Villalta, Mario Benedetti, Pietro Cataldi, Stefano Dal Bianco, Pasquale Di Palmo, Maria Luisa Vezzali, Lello Voce e una poesia inedita di Andrea Zanzotto, comparso sul n. 3, 1995.

più giovani come Luigi Di Ruscio<sup>65</sup> e Fabio Franzin.<sup>66</sup> Tuttavia, Calzavara interessa particolarmente ai baldusiani anche per i procedimenti sperimentali che avvicinano l'autore alla poesia verbovisiva e più estensivamente all'ampio panorama sperimentale di metà Novecento, che viene abbracciato dalla rivista quasi per intero nel suo ventaglio variegato di soluzioni, dalla riforma dei generi di Elio Pagliarani, alla sperimentazione verbovisiva e sonora con in testa l'esempio di Haroldo de Campos, cui «Baldus» dedica ampio approfondimento nella seconda serie.<sup>67</sup> Tra autori e tendenze su cui la rivista si concentra si devono ricordare inoltre Edoardo Cacciatore, nel primo numero, ma anche Leonetti, Corrado Costa, Witold Gombrowicz, Bernard Heidsieck<sup>68</sup> e Emilio Villa, di cui si discute sia nella prima che nella seconda serie. Villa costituisce invero uno dei principali punti di appoggio per la nuova sperimentazione proposta da «Baldus», per l'ibridazione linguistica presente nei suoi testi, ma anche per la serrata «ricerca di effetti sonori, di intonazioni, di una struttura ritmica che declini la “pronuncia” orale del testo».<sup>69</sup> Villa, ricorda Massimo Rizzante, «per la natura proteiforme della sua opera ci sembrava scavalcare ogni confine, al di là di ogni barriera tra Avanguardia e Tradizione»,<sup>70</sup> ma in questo senso l'autore, a lungo marginalizzato dalla storiografia letteraria, sembra porsi invero alla testa di una lunga serie di autori, tra quelli citati, a cominciare da De Campos e Calzavara, nelle cui opere si verifica, proprio attraverso la sperimentazione, un diverso e rinnovato rapporto sia con la tradizione letteraria che con l'avanguardia, contro il pregiudizio che vuole l'avanguardia costitutivamente opposta alla tradizione.

Da tali esempi i baldusiani “apprendono” come «far coesistere nello stesso spazio forme e temi apparentemente incompatibili» e come farsi «esplorato-

<sup>65</sup> Cfr. BIAGIO CEPOLLARO, *Idioletto, dialetto e oralità in Luigi Di Ruscio*, in «Baldus», 1, V (1994), pp. 58-64; LUIGI DI RUSCIO, *Sette poesie*, in «Baldus», 1, V (1994), pp. 65-71.

<sup>66</sup> Cfr. FABIO FRANZIN, *Ricattare – poesie inedite in dialetto*, in «Baldus», 3, VI (1995), pp. 44-49.

<sup>67</sup> L'approfondimento compare sul n. 5 del 1996; *titola Per Haroldo de Campos*, ed è a cura di Lello Voce, con la partecipazione di Aurora Bernardini ed Andrea Lombardi. Contiene interventi di David K. Jackson, Władimir Kryszynski, Andrea Lombardi, Andres Sanches Robayna, Susana Kampff Lages, Aldo Tagliaferri. Testi di Haroldo de Campos.

<sup>68</sup> Con l'intervista a Bernard Heidsieck a cura di Vincent Barras – VINCENT BARRAS (a cura di), *Intervista a Bernard Heidsieck*, in «Baldus», 2, III (1992), pp. 68-82 – e l'inserimento di alcuni testi dello stesso Heidsieck (BERNARD HEIDSIECK, *Estratti da Respirations et breves Rencontres*, in «Baldus», 2, III (1992), pp. 91-100), viene inaugurato uno dei campi di maggiore interesse della rivista, costituito dalla rivalutazione della componente orale e performativa della parola poetica, considerata nei suoi risvolti extratestuali, se si vuole etici, presenti nell'elaborazione di una poetica basata sull'esecuzione pubblica, il ripensamento della nozione d'avanguardia in essa presente» (LELLO VOCE, *Editoriale*, in «Baldus», 2, III (1992), p. 3, p. 4).

<sup>69</sup> LELLO VOCE, *Il transito provocato dalle idee antiche. Appunti sulla poetica di Emilio Villa*, in «Baldus», 1, IV (1994), pp. 72-80, p. 72. L'interesse per Villa si manifesta dal primo numero con la presentazione di Tagliaferri di alcuni inediti (cfr. ALDO TAGLIAFERRI, *Occasioni villiane*, in «Baldus», 0, I (1990), pp. 32-48).

<sup>70</sup> MASSIMO RIZZANTE, *Sull'avventura dei baldusiani*, in *Baldus (1990-96): rivista di letteratura: selezione antologica e raccolta integrale*, a cura di LELLO VOCE e MASSIMO RIZZANTE, cit., p. 10.

ri non sedentari dell'aperta tradizione»<sup>71</sup> – spiega con una felice formula Rizzante – secondo una visione estremamente dinamica e aperta sia della Tradizione che dell'Avanguardia,<sup>72</sup> che le porta dunque a interagire, abbandonando la rigida contrapposizione in cui permangono storiograficamente inquadrare,<sup>73</sup> nel momento in cui, paradossalmente, la Postmodernità tende a dissolvere il significato di entrambe le nozioni.

In questo senso si comprende meglio l'oziosità della polemica sull'epigonismo avanguardista che accompagna tali poetiche, e la collocazione della sperimentazione dei baldusiani proprio nel rapporto dialogico, polifonico, tra Avanguardia e Tradizione. Se è vero che, senza l'esperienza dei Novissimi, con cui le strategie testuali dei baldusiani e in generale del Gruppo 93 intrattengono evidenti rapporti di affinità, «questa nuova poesia non sarebbe stata neppure pensabile»,<sup>74</sup> come spiega Luperini, interessano più nello specifico ai baldusiani quei modelli in cui si profila un rapporto che appare dialettico con la tradizione, anche quella dell'avanguardia, e che si allontanano da paradigmi progressisti e storicisti, che vedono nell'avanguardia la tabula rasa della tradizione.<sup>75</sup> In questo senso la stessa avanguardia può essere ripensata come una pratica che non prefigura il futuro, ma che si inverte nel presente di una continua sperimentazione.

#### 4 LA SECONDA SERIE

Con la nuova serie «si dissipa il trilocale, lo si ristrutturava in pluralità di voci nell'intreccio di un auspicato atelier».<sup>76</sup> Baines abbandona infatti la redazione con l'ultimo numero della prima serie, sottolineando però come la separazione dai sodali avvenga senza dissidi: mentre cambia il paesaggio culturale, spiega l'autore, «Cambiano anche i "paesaggi interiori". Ma i presupposti umani e culturali che hanno dato vita al sodalizio di Baldus restano intatti. È una separazione, dirò così, generativa. Sarò lettore fedelissimo, e qualche volta collaboratore».<sup>77</sup> Se infatti la redazione aveva sempre tentato di individuare una linea unitaria con cui proporsi al di fuori dalla rivista, ciò, sin dall'inizio, era avvenuto sulla base di un connubio effettivo di presupposti e

<sup>71</sup> Da questo punto di vista Rizzante ricorda come la frase di Calzavara, «ci sono due modi di rinnovare la tradizione: c'è chi la ripete e chi la reinventa», inserita in epigrafe a M. RIZZANTE, *Trittico per Ernesto Calzavara*, cit., fosse divenuta una sorta di motto per i baldusiani.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Cfr. LELLO VOCE, *Appunti di dinamica dell'ibrido*, cit., p. 21: «E chi sa che percorrere i sentieri che portano alla dialogicità non ci aiuti ad interpretare i due poli della storica divaricazione tra Avanguardia e Tradizione non più come fini ma, più semplicemente come mezzi, come strumenti di senso».

<sup>74</sup> ROMANO LUPERINI, *Per la critica della retorica nel 63 e nel 93: continuità e rotture*, in «Baldus», IV, 3-4 (1993), pp. 7-13, p. 11.

<sup>75</sup> Nell'ambito della discussione l'accento è infatti posto sulla rottura con la tradizione operata dalla Neoavanguardia.

<sup>76</sup> BIAGIO CEPOLLARO, *Editoriale*, in «Baldus», 1, IV (1994), pp. 7-10, p. 7. Il primo numero del 1994 può invero essere considerato come un numero di passaggio tra le due serie: con il numero successivo «Baldus» modifica l'impaginazione grafica, che si fa colorata in copertina.

<sup>77</sup> M. BAINO, *Editoriale* (1993), cit., p. 4.

nel rispetto della specificità delle poetiche autoriali, senza intaccare l'autonomia dei singoli con soffocanti restrizioni programmatiche: «Baldus», aveva specificato in tal senso Lello Voce in uno dei primi editoriali, «non è uno. È triperuno».<sup>78</sup>

La composizione della nuova redazione, con Voce e Cepollaro che rimangono direttori, varia da un numero all'altro, comprendendo a fasi alterne Massimo Castoldi, Francesco Forlani, Antonio Paghi, Gian Paolo Renello, Massimo Rizzante, Paolo Villalta, Andrea Inglese e Andrea Pedrazzini, alcuni dei quali già collaboratori della rivista ed esperti filologi. Alla pluralità delle voci corrisponde una pluralità di interessi: la linea editoriale viene infatti modificata mirando all'allargamento dei contenuti e dei campi d'interesse in relazione alla fine dell'esperienza del Gruppo 93 e all'esigenza di riorganizzare il dibattito letterario in base alle mutate condizioni, sia culturali che politiche, svincolandosi da logiche gruppali per andare verso la creazione di strutture ancor più allargate, aperte e flessibili di confronto.

Proseguono, rispetto alla prima serie, l'impegno nella riscoperta del passato recente o propriamente di autori minori e irregolari, e la discussione sull'utilizzo dei dialetti in poesia; si accentua, al contempo, l'apertura agli autori e alle tendenze letterarie internazionali che si rivolge, coerentemente rispetto alla prima serie, a forme di ibridazione linguistica e periferie culturali (la letteratura colombiana, Ernesto Sábato, la letteratura cicana, etc.). I principi di contaminazione e riscoperta della tradizione che animano la rivista al suo esordio rimangono in sostanza vivi fino alla chiusura, «Baldus» dismette però il ruolo di promotrice di una poetica specifica, quella del trio dei fondatori e degli autori legati al Gruppo 93, offrendo spazio ad altri autori – tra i quali si segnalano Giuliano Mesa e il sodale della redazione, Andrea Inglese – e alle nuove tendenze affacciate sulla scena, mentre compaiono alcuni, primi bilanci sul Postmodernismo<sup>79</sup> e sulla stessa Postmodernità, nel sentore di un “oltre” che già si fa spazio. In questo senso è significativo il commento di Voce all'incontro di Ricerzare del 1994, in cui, tra le proposte narrative, l'autore ravvisa l'emergere di una nuova istanza realistica che sembra surclassare le precedenti tendenze votate all'iperletterarietà e al manierismo, e che appare uno dei primi pronunciamenti di quel “ritorno alla realtà” di cui si discuterà nei primi anni duemila in tema di Ipermodernità.<sup>80</sup> Tale ritorno è dettato, secondo Voce, dalla necessità di un approccio più immediato e concreto nei confronti del paesaggio reale<sup>81</sup> del presente, che si riflette anche nelle pagine di «Baldus». Di fatti, l'inizio della seconda serie è segnato dall'avvento dell'era berlusconiana e dal passaggio, del resto repentino rispetto al periodo della

<sup>78</sup> L. VOCE, *Editoriale* (1992), cit., p. 3.

<sup>79</sup> Cfr. MARJORIE PERLOFF, *Post-modernismo/Fin de siècle – Prospettive di apertura di una decade di chiusura*, in «Baldus», V, 1 (1995), pp. 137-162.

<sup>80</sup> Si veda il dibattito in merito a RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino 2014, accolto online in «Alfabet2», nel settembre 2014, in cui si discute del ritorno al “realismo”: cfr. «alfadomenica», #14 settembre 2014, <https://www.alfabet2.it/2014/09/14/alfadomenica-14-settembre-2014> (consultato il 06/2020).

<sup>81</sup> Cfr. BIAGIO CEPOLLARO, *Istanza realistica, sperimentazione ed estetizzazione della politica*, in «Baldus», I, V (1995), pp. 8-12, p. 11: «La perdita della centralità dell'estetico spinge verso una più ampia “metamorfosi del realismo”, nella curvatura cioè del fare meno disposta a riaffermare il Letterario in quanto tale e più interessata invece a sperimentare forme che con più asciuttezza e durezza indaghino la concretezza del paesaggio reale».

prima serie, dall'estetizzazione selvaggia e diffusa all'estetizzazione della politica, contro cui si avverte la necessità di rinvigorire l'istanza etica e politica del discorso culturale: «forse, paradossalmente si riapre una via verso la materialità del reale, si ridisegna un compito anche per i facitori di versi, per i raccontatori, anch'essi, sia pur sui generis, tecnici delle comunicazioni, il problema dell'impegno, e in uno con esso, del realismo».<sup>82</sup>

La prima risposta di «Baldus» è in questa direzione quella di stimolare il dibattito sul presente e accentuare l'impegno nella critica, di fatto monopolizzato nella prima serie dalle polemiche intorno al Gruppo 93, che qui si rivolge maggiormente a problemi socio-culturali e propriamente politici. Uno degli intenti principali è quello di indagare la condizione della letteratura nella contemporaneità a confronto con la realtà informatica, argomento non certo assente nella prima serie, che ora riceve però adeguato interessamento: al paradigma linguistico degli anni Novanta per cui “tutto è segno”, sono infatti subentrati modelli di tipo informatico e bio-tecnologico,<sup>83</sup> spiega Rizzante, con i quali la rivista si confronta in interventi dedicati alla nozione, al tempo in voga, di ipertesto e al “funzionamento” dei testi letterari all'alba dell'era digitale. Per quel che interessa il discorso sulle poetiche si deve rilevare come, rispetto ai processi di informatizzazione, in un intervento dedicato a mutamenti tecnologici e critica letteraria, Renello presenti le poetiche baldusiane, seppur brevemente, come una sorta di risposta e di resistenza della materialità contro la smaterializzazione imposta dalla digitalizzazione.<sup>84</sup> Nei confronti del digitale sembra invero non esserci, da parte dei baldusiani, un accoglimento euforico, ma più che altro il desiderio di comprenderne le conseguenze sul piano culturale. La discussione in merito alla diffusione delle nuove tecnologie, che «Baldus» ha probabilmente il merito di aver avviato prima di altre di riviste italiane, rimarrà purtroppo “in sospeso” con la cessazione della rivista, così come altre questioni aperte nella seconda serie, che assumono un particolare rilievo rispetto al contesto culturale.<sup>85</sup>

Tra queste si pongono anche le discussioni che affondano direttamente nella condizione politica e sociale, in cui l'interesse per l'extratestualità raggiunge lo statuto del vero e proprio intervento politico, come, ad esempio, in occasione dell'inchiesta su scuola e utopia – ai tempi in cui la legge sull'autonomia è ancora un progetto – di cui vengono riportati alcuni interventi sul n. 3 del 1995.<sup>86</sup> Ricordiamo anche il dibattito sui *luoghi del conflitto*, comparso sul n. 5 del 1996,<sup>87</sup> in cui le iniziative culturali e letterarie di opposizione nei confronti delle dominanti ideologiche, quali quelle, per l'appunto, di «Bal-

<sup>82</sup> LELLO VOCE, *Editoriale*, in «Baldus», 1, V (1995), pp. 5-7, p. 6.

<sup>83</sup> Cfr. B. CEPOLLARO, *Istanza realistica, sperimentazione ed estetizzazione della politica*, cit.

<sup>84</sup> Cfr. GIAMPAOLO RENELLO, *Neotecnologia della scrittura: gli ipertesti*, in «Baldus», V, 2 (1995), pp. 48-56.

<sup>85</sup> Un sesto numero, già in preparazione, non verrà mai pubblicato (cfr. M. RIZZANTE, *Sull'avventura dei baldusiani*, cit.).

<sup>86</sup> “*Ci sarà una volta una scuola...*”. *Utopie per una scuola del terzo millennio*. Interventi di Voce, Cepollaro, Leonetti, Ceserani, Rizzante, Starnone, Villalta, Zanzotto, in «Baldus», 3, V (1995), pp. 10-33.

<sup>87</sup> Gli interventi occupano per intero la prima sezione del numero, *Paesaggi*, e sono di Biagio Cepollaro, Maurizio Lazzarato, Tiziana Villani, Manuela Gandini, Pierre Dalla Vigna, Francesco Forlani.

«Baldus», si ricollegano all'intervento nei territori urbani operato dalle principali realtà controculturali degli anni Ottanta come i centri sociali – che costituiscono il fulcro dei movimenti di contestazione del periodo post-ideologico –, una discussione all'interno della quale si deve notare come la riflessione sul paesaggio culturale, che aveva caratterizzato la prima serie, si declini verso una riflessione maggiore sui luoghi fisici e sul vissuto quotidiano. Sintomaticamente Cepollaro titola il proprio intervento in merito *Dalla poetica alla pragmatica del territorio*, a sottolineare la necessità di ripensare le proprie poetiche al di fuori della dimensione letteraria, verso pratiche di resistenza situate nella prassi. Sembra nuovamente proiettarsi, su queste pagine, la vecchia questione – che anche in questo caso rimane in sospeso a causa della chiusura – del rapporto tra letteratura e impegno politico e, invero, un nuovo ripensamento e un rilancio delle istanze eteronome caratteristiche dell'avanguardia.

Al ridosso della pubblicazione della ristampa digitale di «Baldus», curata da Rizzante e Voce nel 2007, colpisce un breve bilancio di Lello Voce, con cui ci pare opportuno concludere, in cui si legge che «Baldus» può essere considerata intrinsecamente una rivista novecentesca:

Novecenteschi sono stati i contesti: un settore della critica accademica a fianco della critica militante, la recensione sul quotidiano, la polemica letteraria a stampa, l'antologia di "tendenza", l'ancor identificabile linea editoriale di "piccoli ma coraggiosi editori", il nesso tenue ma ostinatamente tenuto in piedi tra le scritture creative e le loro valenze intellettuali ed eticopolitiche, la nozione di "poetica", sovraccaricata fino a fungere da estetica e da critica della cultura. Novecentesca nelle intenzioni: sollecitare discussione, anche polemica, sulle implicazioni ideologiche dei modi di fare poesia che tenesse conto del passato più o meno recente, di autori poco celebrati ma autenticamente sperimentali, che puntasse ancora, in pieno postmoderno, a configurare le possibilità del nuovo, del "criticamente" detto, del non consolatorio, contro ogni ritorno all'ordine, contro ogni riflusso in una sorta di endemica italica arcadia.<sup>88</sup>

Una rivista novecentesca, dunque, alla fine del secolo e del millennio, che appare postrema nel senso proprio di "ultima"<sup>89</sup> nel suo ostinarsi a considerare la tradizione e, in sostanza, la letteratura tutta, ancora vitale e persino "efficace" rispetto alla realtà, nel campo delle forze mediatiche, mentre «giunge il messaggio un po' apocalittico della condizione "postuma" della letteratura (Ferroni). Ma come? Non è forse [...] proprio dentro il plesso confuso di tecnologia, antropologia e una cultura critica da ricostruire che si gioca il destino vivo (non di morto) della letteratura?».<sup>90</sup>

<sup>88</sup> L. VOCE, *Una riflessione su «Baldus» (la rivista)*, cit.

<sup>89</sup> Cfr. GIULIO FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi 1996, p. 12.

<sup>90</sup> B. CEPOLLARO, *Editoriale* (1994), cit., p. 8.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAINO, MARIANO, *Camera iperbarica*, Torino, Geiger, 1983  
 ID., *Editoriale*, in «Baldus», 0, I (1990), p. 3  
 ID., *Estratti da 'O Ggeniuslò*, in «Baldus», 0, I (1990), pp. 12-15  
 ID., *Gruppo '93: com'è, come si pensa che sia, come si vorrebbe che fosse...*, in «Baldus», 1, II (1991), pp. 33-36  
 ID., *Editoriale*, in «Baldus», 3-4, IV (1993), pp. 3-4  
 BAINO, MARIANO, CEPOLLARO, BIAGIO e VOCE, LELLO, *Appunti*, in «Baldus», 0, I (1990), pp. 6-10  
 IID., *A proposito delle "Testi di Lecce"*, in «Baldus», 0, I (1990), pp. 8-9  
 BARILLI, RENATO, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine 2000  
 BARRAS, VINCENT (a cura di), *Intervista a Bernard Heidsieck*, in «Baldus», 2, III (1992), pp. 68-82  
 BENJAMIN, WALTER, *Aura e choc: saggi sulla teoria dei media*, a cura di ANDREA PINOTTI e ANTONIO SOMAINI, Torino, Einaudi, 2012.  
 BERARDINELLI, ALFONSO, *Effetti di deriva*, in *Il pubblico della poesia*, a cura di ALFONSO BERARDINELLI e FRANCO CORDELLI, Cosenza, Lerici, 1975  
 BETTINI, FILIPPO e DI MARCO, ROBERTO (a cura di), *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Bologna, Synergon, 1993  
 BETTINI, FILIPPO e MUZZIOLI, FRANCESCO (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Lecce, Manni, 1990.  
 BREVINI, FRANCO, *Le parole perdute: dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi 1990  
 CAVALLO, FRANCO e LUNETTA, MARIO (a cura di), *Poesia italiana della contraddizione*, Roma, Newton Compton, 1989  
 CEPOLLARO, BIAGIO, *Editoriale*, in «Baldus», 1, II (1991), pp. 3-4  
 ID., *La compresenza conflittuale. Quattro equivoci sintomatici sulle vicende del Gruppo '93*, in «Baldus», 1, II (1991), pp. 37-40  
 ID., *La conoscenza del poeta: metamorfosi del realismo*, in «Baldus», 1, I (1991), pp. 6-13  
 ID., *Perché i poeti nel tempo del talk-show?*, in «Baldus», 3-4, IV (1993), pp. 7-13  
 ID., *Idioletto, dialetto e oralità in Luigi Di Ruscio*, in «Baldus», 1, V (1994), pp. 58-64  
 ID., *Editoriale*, in «Baldus», 1, IV (1994), pp. 7-10  
 ID., *Istanza realistica, sperimentazione ed estetizzazione della politica*, in «Baldus», 1, V (1995), pp. 8-12  
 ID., *Retorica e narrazione economica*, in «Baldus», 3, V (1995), pp. 50-57  
 CEPOLLARO, BIAGIO e PEDRAZZINI, ANDREA, *Biagio Cepollaro incontra Andrea Pedrazzini*, in «Baldus», 5, VI (1996), pp. 114-123  
 D'ORLA, ANNA GRAZIA, (a cura di), *Gruppo '93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa. Antologia di testi teorici e letterari*, Lecce, Manni 1992  
 DI RUSCIO, LUIGI, *Sette poesie*, in «Baldus», 1, V (1994), pp. 65-71  
 DONNARUMMA, RAFFAÈLE, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino 2014  
 FERRONI, GIULIO, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996  
 FRANZIN, FABIO, *Ricattare - poesie inedite in dialetto*, in «Baldus», 3, VI (1995), pp. 44-49

- FRIXIONE, MARCELLO, *Sull'eredità dell'avanguardia*, in «Baldus», 1, II (1991), pp. 41-42
- GIULIANI, ALFREDO, *Prefazione*, in *I novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, a cura di ID., Torino, Einaudi, 2003, pp. V-VIII
- HEIDESIECK, BERNARD, *Estratti da Respirations et breves Rencontres*, in «Baldus», 2, III (1992), pp. 91-100
- JACHIA, PAOLO, *Specificità e storicità dell'opera d'arte: Bachtin 1924-1975*, in «Baldus», 1, II (1991), pp. 109-122
- JAMESON, FREDRIC, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, traduzione di MASSIMILIANO MANGANELLI, Roma, Fazi 2007
- JANSEN, MONICA, *Il dibattito sul postmoderno in Italia: in bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Cesati 2002
- LISA, TOMMASO, *Le poetiche dell'oggetto. Da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze, FUP 2007
- LUPERINI, ROMANO, *Per la critica della retorica nel 63 e nel 93: continuità e rotture*, in «Baldus», IV, 3-4 (1993), pp. 7-13
- LYOTARD, J-F., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, traduzione di CARLO FORMENTI, Milano, Feltrinelli 1981
- OTTONIERI, TOMMASO, *Reperti dell'assenza, pratiche di crocevia, a partire da una polemica malposta*, in «Baldus», 1, II (1991), pp. 43-44
- PADUA, ADRIANO, *Baldus, la ricezione*, in *Baldus (1990-96): rivista di letteratura. Selezione antologica e raccolta integrale*, a cura di LELLO VOCE e MASSIMO RIZZANTE, Milano, NoReplay 2007
- PAGHI, ANTONIO, *Il disagio del testo. Quattro letture di poesia di ricerca*, in «Baldus», 3-4 (1993), p. 68
- PERLOFF, MARJORIE, *Post-modernismo/Fin de siècle - Prospettive di apertura di una decade di chiusura*, in «Baldus», V, 1 (1995), pp. 137-162
- PERRIER, SIMONE, *Breve viaggio in Bachtinia*, in «Baldus», 3-4, IV (1993), pp. 160-165
- PETRELLA, ANGELO (a cura di), *Gruppo 93. L'antologia poetica*, Civitella val di Chiana-Arezzo, Zona 2010
- PONTIGGIA, GIUSEPPE e DI MAURO, EZIO (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli 1978
- RENELLO, GIAMPAOLO, *Neotecnologia della scrittura: gli ipertesti*, in «Baldus», V, 2 (1995), pp. 48-56
- RIZZANTE, MASSIMO, *Trittico per Ernesto Calzavara*, in «Baldus», 3-4, IV (1993), pp. 73-76
- ID., *Sull'avventura dei baldusiani*, in *Baldus (1990-96): rivista di letteratura: selezione antologica e raccolta integrale*, a cura di LELLO VOCE e MASSIMO RIZZANTE, Milano, NoReplay 2007, pp. 5-14
- SANGUINETI, EDOARDO, *Sopra l'avanguardia*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, a cura di ERMINIO RISSO, Milano, Feltrinelli 2001, pp. 55-58
- SEGRE, CESARE, *La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre)*, in ID., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi 1979, pp. 169-183
- TAGLIAFERRI, ALDO, *Occasioni villiane*, in «Baldus», 0, I (1990), pp. 32-48
- VITTORINI, FABIO, *Points of (Re)View. La fondazione del Metamoderno*, in *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, a cura di PAOLO GIOVANNETTI, Sesto San Giovanni, Mimesis 2018, pp. 269-285

- VIRILIO, PAUL, *L'orizzonte negativo. Saggio di dromoscopia*, traduzione di MARIA TERESA CARBONE e FABIO CORSI, Genova, Costa&Nolan 2005
- VOCE, LELLO, *Appunti di dinamica dell'ibrido*, in «Baldus», 1, II (1991), pp. 14-21
- ID., *Editoriale*, in «Baldus», 2, III (1992), p. 3
- ID., *Il transito provocato dalle idee antiche. Appunti sulla poetica di Emilio Villa*, in «Baldus», 1, IV (1994), pp. 72-80
- ID., *Editoriale*, in «Baldus», 1, V (1995), pp. 5-7
- ID., *Intervento*, in *Gruppo 63. Quarant'anni dopo*, a cura di RENATO BARILLI, FAUSTO CURI e NIVA LORENZINI, Bologna, Pendragon, 2005, p. 269
- ID., *Una riflessione su «Baldus» (la rivista)*, in <https://www.nazioneindiana.com/2006/11/27/una-riflessione-su-baldus-la-rivista/> (ultimo accesso 06/2020).



### PAROLE CHIAVE

Baldus; Biagio Cepollaro; Mariano Bàino; Lello Voce; Gruppo 93; Neoavanguardia; Postmodernismo; Sperimentalismo; Contaminazione linguistica



### NOTIZIE DELL'AUTORE

Giovanna Lo Monaco è docente a contratto di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università di Firenze. Si occupa prevalentemente di letteratura sperimentale, interrelazione tra le arti e espressioni letterarie della controcultura. Tra i suoi lavori compaiono i volumi *Dalla scrittura al gesto. Il Gruppo 63 e il teatro* (Prospero 2019) e *Tommaso Ottonieri. L'arte plastica della parola* (ETS 2020).

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIOVANNA LO MONACO, «Baldus» (1990-1996). *Una rivista postrema tra avanguardia e tradizione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV (2020)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## TRADUZIONE E POETICA IN «SCARTO MINIMO» E «ALTRI TERMINI»

GIACOMO MORBIATO – *Università di Padova*

La rivista di poesia può essere pensata come uno spazio dialogico in cui prende forma più o meno nettamente un'ipotesi poetica. Tra i mezzi messi al servizio di un tale fine, vi è spesso anche la traduzione: in virtù della sua posizione intermedia tra pratica della poesia e riflessione sulla poesia, la traduzione può veicolare implicitamente scelte e valori, contribuendo a delineare una poetica. Al tempo stesso, essa può introdurre elementi di diversità e varietà, allargando lo spazio delle possibilità. L'articolo intende determinare il peso, il ruolo e le modalità della traduzione in due riviste di poesia contemporanea lontane tra loro in termini di aspetti materiali, struttura e poetica, «Scarto minimo» (1986-1989) e «Altri termini» (1972-1991). L'intenzione è quella di sfruttare questi due casi di studio per iniziare a fissare esattamente il rapporto tra traduzione e poetica nei periodici contemporanei di poesia italiana.

The poetry magazine can be thought of as a dialogical space in which a poetic hypothesis takes shape more or less clearly. Among the means serving such an end, there is often translation: by virtue of its intermediate position between the practice of poetry and reflection on poetry, translation can implicitly convey choices and values, contributing to outline a poetic. At the same time, it can introduce elements of diversity and variety, widening the space of possibilities. The article aims to determine the weight, role and modalities of translation in two journals of contemporary poetry that are distant from each other in terms of material aspects, structure and poetics, «Scarto minimo» (1986-1989) and «Altri termini» (1972-1991). The intention is to take advantage of these two case studies to begin to fix exactly the relationship between translation and poetics in contemporary periodicals of Italian poetry.

### I INTRODUZIONE

Ciò che vorrei fare in queste pagine è indagare peso, ruolo e modalità della traduzione poetica e letteraria in due riviste poetiche contemporanee, «Scarto minimo» e «Altri termini», nella speranza che questo primo affondo possa fare da preludio a ricerche più sistematiche e ad ampio raggio.<sup>1</sup> L'obiettivo principale è stabilire quanto organicamente e in quali modi la traduzione sia posta in rapporto con il progetto di elaborazione poetica, più o meno pratico e teorico, delle due riviste: quanto intrinseco o invece estrinseco il momento della traduzione sia alla poetica che lì si viene costituendo. Scelgo di concentrarmi su due soli periodici così da poter adottare uno sguardo da vicino, ovvero un approccio qualitativo che combini i dati relativi alla traduzione con considerazioni sulla struttura interna della rivista e sui rapporti tra i diversi numeri e serie in cui si articola il suo ciclo vitale. La scelta è caduta su «Scarto minimo» e «Altri termini» proprio in virtù della loro differenza

---

<sup>1</sup> Questo intervento ha preso forma nel quadro di una duplice collaborazione. Ho potuto approfondire i temi della traduzione letteraria e poetica collaborando al progetto TRALYT "Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> Century)" [SIR 2014 RBSI14URLE], coordinato da Tobia Zanon presso l'Università degli Studi di Padova. Per quanto concerne invece le due riviste in esame, ho potuto giovarmi dell'aiuto di Claudia Crocco, che qui ringrazio, la quale ha gentilmente messo a mia disposizione le copie digitali destinate al database del Progetto CIRCE (Catalogo Informativo Riviste Culturali Europee) coordinato da Carla Gubert presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento. CIRCE ha promosso il 16 e 17 maggio 2019 il convegno *Poetiche periodiche sincroniche* che ha ospitato, oltre al presente, tre interventi dedicati alle due riviste in oggetto: uno di taglio più generale, di Claudia Crocco («Che cosa si può dire?» *Le riviste di poesia degli anni '70-90*), uno su «Altri termini» di Gianluigi Simonetti (*Storia di «Altri termini»*), e infine una testimonianza di Stefano Dal Bianco su «Scarto minimo» («Scarto minimo». *Una poetica*).

palmare, macroscopica, in termini tanto di poetica quanto di struttura del periodico e sua longevità, tale da permettere di intravedere uno spettro più ampio di possibilità relative al nesso fra traduzione e poetica.

## 2 «SCARTO MINIMO»: LA RIVISTA

La prima qualità che vorrei mettere in risalto della rivista padovana «Scarto minimo» è la compattezza, il grado estremo di concentrazione e coerenza che caratterizza questa esperienza.<sup>2</sup> Esso è il risultato anzitutto di fattori concreti: la vita breve della rivista, sei fascicoli usciti tra il novembre del 1986 e il giugno del 1989, e l'assenza di iati e lacune all'interno di questo intervallo temporale; il suo fare perno su una redazione costante e ristretta formata da Mario Benedetti, Stefano Dal Bianco e Fernando Marchiori, ai quali in questa sede aggiungerei idealmente Renato Poletti in virtù del suo apporto stabile sul versante traduttivo (è il loro corrispondente dalla Francia, potremmo dire). Tuttavia la compattezza è propria in misura ancora maggiore del progetto di poetica che tiene assieme, con grande forza, i materiali ospitati nella rivista: testi poetici dei redattori e dei contributori esterni più o meno occasionali; interventi di poetica, magari nella forma del saggio critico travestito;<sup>3</sup> traduzioni e rispettive note di accompagnamento quando presenti. Da tutti questi diversi elementi emerge una medesima idea di poesia, testimoniando una sorprendente unità di intenzioni e risultati. E dovremo aggiungere che questo è vero fin dall'inizio: la poetica di «Scarto minimo» nasce adulta, o meglio si mostra come il frutto di un'elaborazione collettiva avvenuta precedentemente in seno al piccolo gruppo di cui la rivista sarà espressione.

Nonostante il già ricordato convegno trentino *Poetiche periodiche sincroniche* abbia ospitato la testimonianza partecipata di Stefano Dal Bianco, alla quale sembra difficile aggiungere come togliere alcunché, sintetizzo ancora una volta a mio modo, insistendo sulla forma poetica e lo stile, i tratti fondanti di quello che si autodefinì come un progetto di «rivalutazione della forma lirica»,<sup>4</sup> un tentativo di trasformazione che la rendesse all'altezza dei

<sup>2</sup> Per «Scarto minimo» rimando anzitutto alla scheda contenuta in CIRCE, a cura di Claudia Crocco, <https://r.unitn.it/lett/circe/scarto-minimo> (ultima visita il 15/09/2020). Della stessa Crocco si può vedere un'intervista a Stefano Dal Bianco (CLAUDIA CROCCO, *La lirica, il silenzio, la nausea del verso. Conversazione con Stefano Dal Bianco*, in «404: file not found», 4 marzo 2013), mentre si soffermano sul periodico padovano nel quadro di proposte storiografiche di ampio respiro, GIANCARLO ALFANO, *Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia dopo gli anni Settanta*, in *Poesia '70-80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento. Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015)*, a cura di BEATRICE MANETTI, SABRINA STROPPA, DAVIDE DALMAS e STEFANO GIOVANNUZZI, Genova, San Marco dei Giustiniani 2016, pp. 15-34 e GIANLUIGI SIMONETTI, *Negli anni Ottanta. Proposta di collaudo per un'ipotesi teorica*, in *Poesia '70-80: le nuove generazioni*, cit., pp. 49-63.

<sup>3</sup> È il caso del micro-saggio dedicato da MARIO BENEDETTI a Milo De Angelis (*Dinanzi al nulla*, n. o, pp. 25-26), ma anche dello scritto di FERNANDO MARCHIORI *La scena consapevole: due esempi* (n. o, pp. 47-50), che dettaglia e sostiene il proprio concetto di "scena" analizzando testi di Cucchi e Viviani.

<sup>4</sup> STEFANO DAL BIANCO, *Due generi della rappresentazione* (n. o, p. 13; ora in ID., *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet 2019, pp. 13-15).

tempi.<sup>5</sup> Lo *scarto minimo*<sup>6</sup> è da intendersi secondo una duplice accezione, retorica e filosofica. In primo luogo, data la sua discendenza dalla coppia concettuale di matrice strutturalista “scarto/grado zero”, esso designa un’opzione formale di rinuncia alle sperimentazioni più accusate, quelle che puntano da un lato all’esplosione espressionista del lessico, dall’altro a una manomissione evidente del testo nei suoi tratti di coerenza e coesione dissolvendo nessi sintattici e lessemi e praticando la disseminazione dei significanti. Si preferisce optare per configurazioni testuali nelle quali la leggibilità, cioè la normalità sintattica e lessicale, sia confrontata a momenti, rari ma significativi, di tensione e opacità semantica (ripetizione, cancellazione di singoli nessi e giunture), secondo un ideale di «straniamento controllato».<sup>7</sup> L’etichetta «classicismo» designa questo lavoro nelle pieghe della lingua contrapposto a una sua devastazione superficiale, il maggiore investimento sulla sintassi e sulla metrica a detrimento di quello sul lessico. La radice di un tale sistema stilistico va ricercata in una peculiare comprensione filosofica dell’esistenza, cui non è del tutto estraneo quell’heideggerismo per così dire atmosferico ricordato da Dal Bianco nel suo intervento al convegno citato: l’individuo è separato dalla Verità così come il linguaggio è separato dalla realtà, non può mai attingerla; si tratta di una duplice arbitrarietà, dell’esistenza e del segno. L’esperienza umana per eccellenza è quella del limite, della separatezza, in stretto contatto con la morte. Lo scarto, il dislivello, è allora quel vuoto che continua ad esistere a dispetto di tutti gli sforzi fatti per colmarlo. La poesia consiste in quella sensibilità che accetta una tale condizione di mancanza di senso, sapendo di non poter superare la linea dell’esistenza, ma al tempo stesso tende inesorabilmente a un suo impossibile superamento. È un misto di accettazione cosciente e

<sup>5</sup> Questo modesto tentativo di sintesi si fonda sui testi saggistici che i redattori disseminano lungo tutti e sei i numeri. Li elenco in ordine di apparizione: *Corsivo* (n. 0, pp. 3-4); STEFANO DAL BIANCO, *Due generi della rappresentazione* (n. 0, pp. 11-13); MARIO BENEDETTI, *Dinanzi al nulla* (n. 0, pp. 25-26); FERNANDO MARCHIORI, *La scena consapevole: due esempi* (n. 0, pp. 47-50); *Corsivo* (n. 1, p. ); STEFANO DAL BIANCO, *Manifesto di un classicismo* (n. 1, pp. 11-15); MARIO BENEDETTI, “Quel verso in cui la vita è dilaniata in un sogno e in giorno chiaro e silenzioso” (n. 1, pp. 28-29); FERNANDO MARCHIORI, *Figurine* (n. 1, pp. 40-41); FERNANDO MARCHIORI, *Quello che sfugge ancora* (n. 2, pp. 9-12); *Corsivo* (n. 3, pp. 3-4); MARIO BENEDETTI, *Lo stupore, la lucidità* (n. 3, p. 14); STEFANO DAL BIANCO, *Materiali per una nuova lirica* (n. 3, pp. 31-37); *Corsivo* (n. 4, p. 3); STEFANO DAL BIANCO, *Fra la vita e la poesia* (n. 5, pp. 7-11); FERNANDO MARCHIORI, *Un altro sguardo* (n. 5, p. 29).

<sup>6</sup> Il lessema «scarto» occorre direttamente e soprattutto indirettamente, come riferimento all’opposto «grado zero», in diversi numeri della rivista; e va tenuto presente anche l’affine «straniamento». Il «grado zero» compare nel periodo che apre il corsivo introduttivo al n. 0, p. 3 («Una poesia che non sia tautologia o nichilismo, ma la verità delle figure del linguaggio, ossia il lavoro di trasferimento della vita in riflessione e scrittura, attraverso il continuo confronto con un grado zero desumibile soltanto dalle sue alterazioni») per poi ricomparire nel n. 1 in STEFANO DAL BIANCO, *Manifesto di un classicismo*, in un punto in cui si argomenta a favore dello «straniamento controllato» contro l’impiego dei linguaggi speciali, il «cozzo dell’aulico col prosastico» o [...] qualsiasi altro modo in cui il grado zero sia raggiunto macroscopicamente per somma algebrica degli elementi» (p. 12). Nello stesso n. 1 ancora Marchiori discute di grado zero e scarto a proposito di retorica e terrore sull’impulso di suggestioni attinte a Joë Bousquet e Roland Barthes. Una definizione, seppure implicita, dello scarto minimo inteso in senso retorico è proposta da Benedetti commentando la figuratività del primo De Angelis, le cui figure «provocano, nel momento in cui impediscono all’atto linguistico di compiersi con interezza e univocità, una riduzione di senso che rende instabile, sollevato su un vuoto, anche disunito, il piano della significazione. E lì trova espressione la solitudine non orfana» (n. 0, p. 25; corsivi miei).

<sup>7</sup> STEFANO DAL BIANCO, *Manifesto di un classicismo* (n. 1, p. 12). Curioso è che l’unica menzione esplicita del sintagma «scarto minimo» sia opera non di un membro della redazione ma del collaboratore-traduttore Renato Poletti (si veda il paragrafo 3).

di tensione o scommessa. La materia della poesia non sono i fatti storici ma quelle emozioni sconcertanti originate da accadimenti minimi nei quali si schiude all'uomo la coscienza della propria condizione<sup>8</sup>. E a tutto questo si somma la compiuta, ormai definitiva inconsistenza sociale della poesia.

Detto questo sulla poetica, viene il momento di interrogare il suo nesso con la poesia insieme con alcuni nessi concettuali analoghi come quello di progetto e realizzazione. L'impressione è che «Scarto minimo» riesca a tenersi ad equa distanza tanto dal primato della poetica esplicita e del momento progettuale<sup>9</sup> quanto dalla poetica tutta o quasi tutta implicita, perché affidata ai soli testi poetici, che è la scelta ad esempio di «Braci».<sup>10</sup> C'è in «Scarto minimo» un equilibrio tra discorso della poesia e discorso sulla poesia che risponde a un ideale di circolarità virtuosa (reciproca presupposizione, relazione paritaria e fluida). Ciò si riflette, mi sembra, nella struttura interna dei fascicoli, che non ricorre a una ripartizione in sezioni fisse e gioca invece sulla continua alternanza dei diversi materiali, senza tendere a una divisione netta tra le parti e puntando piuttosto sulla compenetrazione e integrazione del momento esplicito con quello implicito della poetica.<sup>11</sup> Le traduzioni si collocano per lo più nella zona interna del numero, mentre alle soglie d'ingresso e uscita spetta l'orientamento dell'insieme, affidato al corsivo redazionale d'apertura e ai pezzi dei redattori (anche se questa è solo una tendenza di massima).<sup>12</sup>

### 3 «SCARTO MINIMO»: LA TRADUZIONE

Il bilanciamento tra poesia e poetica, insieme con il carattere fortemente individuato della poetica del gruppo, determina il destino della traduzione poetica e letteraria all'interno della rivista padovana. Senza anticipare per ora gli aspetti più concreti, comincio col dire che la presenza fissa della traduzione è leggibile come prova dell'equilibrio in cui stanno poesia e poetica, se è vero

<sup>8</sup> Su questo insiste FERNANDO MARCHIORI, *Quello che sfugge ancora* (n. 2, pp. 10-11).

<sup>9</sup> Una simile impostazione coincide normalmente con quella dell'area avanguardista (si veda STEFANO GIOVANNUZZI, *Una poetica prima della poesia*, in ID. (a cura di), *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, Genova, San Marco dei Giustiniani 2003, pp. 333-355) ed è utile come sfondo contrastivo a cogliere la peculiarità di «Scarto minimo».

<sup>10</sup> Per «Braci» rinvio a ELEONORA CARDINALE, *Poeti e artisti nell'officina di "Braci"*, in *Poesia '70-80: le nuove generazioni*, cit., pp. 79-90, e alla scheda della rivista disponibile su CIRCE con relativa bibliografia e un'intervista a Claudio Damiani, a cura di Carla Gubert (<https://r.unitn.it/it/lett/circe/braci>; ultima visita il 15/09/2020).

<sup>11</sup> Sulla distinzione, classica, tra poetica esplicita, cioè dichiarata, e poetica implicita, cioè ricavabile dai testi, cfr. PIETRO CATALDI, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, NIS 1994.

<sup>12</sup> Il corsivo della redazione apre quattro dei sei numeri di «Scarto minimo» (0, 1, 3, 4) ed è evidente una certa tendenza ad aprire e chiudere il numero con testi saggistici e/o poetici dei redattori: si chiude con un saggio di Marchiori il n. 0, mentre il n. 3 ospita in chiusura un saggio di Dal Bianco seguito da un monologo di Marchiori; il n. 1 fa seguire al corsivo alcune poesie di Dal Bianco ed è chiuso da alcune prose di Benedetti; il n. 2 si chiude invece con poesie di Dal Bianco e Marchiori. Una parziale eccezione rispetto a tale organizzazione è costituita dai numeri 4 e 5: il n. 4 è chiuso in ordine dalle versioni da Marianne Moore (di Dal Bianco) ed E. M. Cioran (di Poletti) e dalla *Notizia romana* (una piccola antologia di lirica romana coeva) curata da Arnaldo Colasanti; il n. 5 da poesie di Laura Pugno e Silvia Bre dalle versioni di *Tre poeti serbo-croati* a cura di Ugo Vesselizza.

che la traduzione, in quanto atto poetico insieme creativo e riflesso, pratico e teorico, si colloca a mezza strada tra l'uno e l'altro polo, fungendo in un certo senso da cerniera.<sup>13</sup> Il consistere in sé della poesia, non per forza bisognosa di sostegno teorico, emerge dal fatto che il testo originale, quando presente, spesso precede e non segue la traduzione,<sup>14</sup> così come il testo critico di corredo, quando presente, tende a collocarsi dopo i testi poetici, spesso esplicitamente separato da essi, così da accompagnarli senza predeterminarne la lettura e l'interpretazione.<sup>15</sup>

Il carattere forte della poetica di «Scarto minimo» è poi responsabile dei tratti più intimi che contraddistinguono il ricorso alla traduzione. Mi riferisco in particolare a una pratica della traduzione come «incorporamento» o «atto amoroso di annessione» dell'altro, oppure, rovesciando il punto di vista, come ritrovamento dell'altro nel sé.<sup>16</sup> Una simile concezione *in re* del tradurre è provata *a fortiori* dal fatto che alcune versioni come quelle da Joë Bousquet o E. M. Cioran rappresentano fuor di dubbio la testimonianza, a posteriori, di alcune letture fondamentali capaci di contribuire in un altro tempo alla costruzione del sé poetico del gruppo di «Scarto minimo». In

---

<sup>13</sup> «“Per creare un oggetto verbale metapoetico [una traduzione], si debbono esercitare alcune (ma non tutte) le funzioni del critico e alcune (ma non tutte) le funzioni di un poeta, oltre ad alcune funzioni normalmente non richieste né all'uno né all'altro”» (Raymond van den Broeck, citato in FRANCO FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di MARIA VITTORIA TIRINATO, premessa di Luca Lenzi, Macerata, Quodlibet 2011, p. 68, per essere poi subito messo in discussione nella sua astrattezza e pretesa neutralità scientifica). Questa funzione di cerniera e trasmissione tra i due momenti è particolarmente evidente nei poeti-traduttori, per i quali la traduzione si configura «come una avventura o una palestra, una sorta di addestramento marziale utile alla propria privata fabulazione lirica» (ivi, p. 61; ma si vedano anche le numerose testimonianze raccolte in FRANCO BUFFONI (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos 2004), ma l'assunto conserva una sua validità più generale. L'analisi della traduzione nel presente contributo è condotta dalla prospettiva dello studioso di poesia contemporanea, e non considera quindi l'ampia problematica teorica sviluppata dagli studi traduttologici. Un contributo utile per inquadrare il contesto storico-culturale, economico ed editoriale in cui si situa la traduzione di poesia in Italia negli anni '70-80 è DANIELA LA PENNA, *Traduzioni e traduttori*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia*, a cura di S. GIOVANNUZZI, cit., pp. 297-321, mentre da un punto di vista teorico un approccio assai produttivo è quello d'impronta bourdieusiana di ANNA BALDINI, DARIA BIAGI, STEFANIA DE LUCIA, IRENE FANTAPPIÉ e MICHELE SISTO (a cura di), *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione 1900-1920*, Macerata, Quodlibet 2018, che vede nella traduzione un mezzo di rinnovamento delle poetiche e più in generale delle “regole della letteratura” in un dato contesto storico-sociale (si veda in particolare il capitolo che Irene Fantappiè dedica alla traduzione nelle riviste letterarie fiorentine d'inizio Novecento, alle pp. 113-140).

<sup>14</sup> Quando l'originale è presente, esso precede la versione italiana: in tutto 4 casi, cui si aggiunge quello dell'autotraduzione di Milo De Angelis dal dialetto monferrino all'italiano. L'unica eccezione è costituita anch'essa da un'autotraduzione, quella dal neogreco all'italiano di Maria Iliù: l'originale segue il testo tradotto ma rispetta l'usuale impaginazione con testo a fronte; ai testi segue un saggio della poetessa sulla situazione della poesia neogreca contemporanea che è anche una personale professione di poetica. Laddove invece manca il testo originale, non è difficile motivare l'assenza con ragioni di spazio (si tratta sempre di testi di una certa estensione), o ricorrendo alla maggiore reperibilità del testo (per Dylan Thomas) e alla sua qualità non poetica (per Joë Bousquet ed E. M. Cioran).

<sup>15</sup> Il testo critico è presente in cinque casi compreso quello già citato di Iliù: esso segue e non precede i testi poetici, con l'unica eccezione dei Tre poeti serbo-croati ospitati nel n. 5, la quale non fa problema se pensiamo alla necessità di introdurre, prima di presentarne i testi, autori facilmente del tutto ignoti al pubblico della rivista.

<sup>16</sup> Sconfino per un momento nella zona di «Altri termini» per servirmi delle parole con cui Anna Maria Carpi designa il rapporto tra Peter Ruhmkorf, il poeta medievale Walther von der Vogelweide e il poeta settecentesco Friedrich Gottlieb Klopstock in un suo saggio uscito sul n. 12-13 della rivista napoletana nel febbraio 1977.



questo senso le traduzioni vanno intese come il gesto con cui si certifica un processo di introiezione già avvenuto, processo che comporta tra il gruppo italiano e gli autori tradotti una vicinanza estrema che sfiora la coincidenza e sconfinata nell'esistenziale. A essere volti in italiano sono così solo quegli autori previamente riconosciuti come simili e fraterni, al limite proiezioni di sé in altre individualità. Così, in qualche modo, traducendo si riannette a sé stessi una parte di sé che in virtù di questo gesto ora diventa pienamente visibile. E va da sé che il senso di una fortissima familiarità al cuore di una simile dinamica esclude quei gesti di omaggio e sottomissione indirizzati a una qualche autorità poetica con relativa funzione autolegittimante. Le traduzioni non legittimano un'identità poetica che è già forte, anzi fortissima; tutt'al più la precisano, arricchiscono e rafforzano, proiettandola verso l'esterno, in una dimensione più ampia, e accrescendone così la pretesa di universalità. Suggeriamo queste considerazioni con un estratto dell'editoriale che apre il n. 5:

Da questo incontro, da questo urto [tra una poetica «estremista» quale è quella rivendicata dalla rivista e la realtà (socialmente inconsistente) della poesia e dei poeti] nasce una tendenza e in ogni numero il nostro sforzo è stato quello di renderla il più precisa possibile, *senza per questo chiuderci*. Ci capita anche di *riconoscere*, in autori vicini e lontani, spesso dimenticati, *le nostre stesse tensioni*, e di percorrere *un Novecento irrequieto e vinto*, con la sensibilità divaricata degli ultimi anni del secolo in cui per caso vive questa rivista.<sup>17</sup>

Prima di passare all'analisi approfondita di un paio di casi singoli, è bene quantificare l'attività traduttiva della rivista. «Scarto minimo» ospita, nei suoi sei numeri, le traduzioni di undici diversi autori. Tre di essi scrivono in francese (il belga Hubert Juin,<sup>18</sup> il francese Joë Bousquet<sup>19</sup> e il romeno naturalizzato francese E. M. Cioran)<sup>20</sup> e tre in inglese (i gallesi Dylan Thomas<sup>21</sup> e Duncan Bush,<sup>22</sup> la statunitense Marianne Moore),<sup>23</sup> e a essi si accompagnano uno svizzero-tedesco, Robert Walser,<sup>24</sup> e i tre poeti serbo-croati Antun Branko Simić, Tin Ujević e Josip Pupačić, apparsi in chiusura dell'ultimo

<sup>17</sup> *Corsivo* (n. 5, p. 3; corsivi miei).

<sup>18</sup> HUBERT JUIN, *poesie* (n. o, pp. 38-39); RENATO POLETTI, *Per un certo verso* (traduzioni da H. Juin) (n. o, pp. 40-41).

<sup>19</sup> JOË BOUSQUET, *Frammenti del Journal dirigé*, scelta e traduzione di R. Poletti (n. 2, pp. 27-31); RENATO POLETTI, *Nota a Joë Bousquet* (n. 2, pp. 32-25).

<sup>20</sup> E. M. CIORAN, da *Précis de décomposition*, traduzione di R. Poletti (n. 4, pp. 30-34).

<sup>21</sup> DYLAN THOMAS, *Io, nella mia immagine intricata (prima parte)*, traduzione di Marco Molinari (n. 2, pp. 17-18); MARCO MOLINARI, *Sulla traduzione di Dylan Thomas* (n. 2, pp. 19-21).

<sup>22</sup> DUNCAN BUSH, *October oaks*, traduzione di Anna Grazia Giardino (n. 3, pp. 26-27).

<sup>23</sup> MARIANNE MOORE, *poesie*, traduzione di S. Dal Bianco (n. 4, pp. 26-29).

<sup>24</sup> ROBERT WALSER, *poesie da Gedichte* (n. 5, pp. 20-23).

numero.<sup>25</sup> Completano il quadro due episodi di autotraduzione, quello greco moderno di Maria Iliù, studentessa universitaria a Padova e poi affermata documentarista, con la collaborazione di Dal Bianco,<sup>26</sup> e quello dialettale di Milo De Angelis che traduce (con originale a fronte) due suoi testi in dialetto monferrino (non però tra quelli confluiti in *Distante un padre*, 1989). Su un altro piano, per quanto affine, si collocano quegli episodi di apertura ad altre voci giudicate prossime e fraterne, che coinvolgono autori tanto stranieri quanto italiani: l'esperimento di testo bilingue a due voci alternate *Renato Poletti incontra Armand Robin*,<sup>27</sup> gli omaggi tributati a Beppe Salvia<sup>28</sup> e ad Angelo Maria Ripellino,<sup>29</sup> l'antologia *Notizia romana* a cura di Arnaldo Colasanti.<sup>30</sup> Dalla geografia di questi incontri e delle scelte traduttive emerge chiaramente l'opzione in favore di un Novecento «dimenticato, irrequieto e vinto», per riprendere parole già citate, che fa posto ad autori poco riconosciuti di grandi tradizioni come la francese e insieme a tradizioni minori come quelle dell'area balcanica. L'enfasi è dunque posta sul marginale e sul periferico, sul dimenticato e sull'inattuale, riscattato forse in virtù della sua capacità di anticipare una poesia postuma, sopravvissuta per miracolo alla propria sopraggiunta inconsistenza sociale, quale è quella proposta dai poeti di «Scarto minimo». La stessa varietà dei tradotti va poi letta come indice della dinamica di riconoscimento e annessione di cui abbiamo parlato, nonché della volontà di chiamare a raccolta le forze di coloro che, in poesia, intendono ricominciare a dire, «ont envie de dire quelque chose», come dirà Poletti a proposito di Hubert Juin, contrapponendo la ripresa di fiducia in una parola transitiva e relazionale all'autoreferenzialità propria degli ultimi sussulti avanguardistici come del lirismo confessionale.

L'organicità delle traduzioni come di tutti gli altri materiali al discorso della rivista si rivela concretamente nella presenza di continui rimandi interni, cioè di ricorrenze lessicali, sintagmatiche e concettuali. Esse stringono le traduzioni, soprattutto per mezzi dei loro saggi d'accompagnamento, agli interventi di poetica dei redattori, contribuendo in misura decisiva a confermare l'esistenza di un nucleo poetico preesistente di cui i vari materiali costituiscono

<sup>25</sup> UGO VESSELIZZA, *Tre poeti serbo-croati* (n. 5, pp. 38-47).

<sup>26</sup> MARIA ILIÙ, *poesie; Una via greca* (n. 1, pp. 36-39).

<sup>27</sup> Renato Poletti *incontra Armand Robin* (n. 5, pp. 12-13). Fin dal titolo è chiaro che non si tratta di traduzione o altra mediazione, ma di un dialogo alla pari tra due individualità, che infatti si esprimono ciascuna nella propria lingua, producendo una partitura mista di italiano e francese, prosa e versi, nella quale tre poesie in prosa di Poletti si alternano con tre poesie in versi di Robin tratte dalla raccolta *Ma vie sans moi*.

<sup>28</sup> *Omaggio a Beppe Salvia* (n. 2, pp. 5-8). Consiste in una poesia, [la notte ha reso le pareti bianche], e una prosa, [Sia benedetta l'alba, chiara e terrestre].

<sup>29</sup> *Omaggio a Angelo Maria Ripellino* (n. 5, pp. 5-6). Consiste in due poesie da *La fortezza d'Alvernia* (1967), [C'è ancora un futuro, oppure è soltanto un prostrarre] e [Meglio non dir nulla di nulla, soffrire senza proclamare].

<sup>30</sup> ARNALDO COLASANTI (a cura di), *Notizia romana* (n. 4, pp. 35-48). Dopo un saggio introduttivo del curatore, si riportano testi di sette autori alcuni dei quali riconducibili all'area, peraltro piuttosto fluida, delle riviste romane «Braci» e «Prato pagano»: Beppe Salvia, Gino Scartaghiande, Giuliano Goroni, Claudio Damiani, Paolo Del Colle, Marco Lodoli, Gianluca Manzi.

no in un certo senso l'emanazione. Tali collegamenti occorrono sia all'interno del singolo numero, sia tra un numero e l'altro. Vediamo un paio di casi.

Il numero zero ospita una sola traduzione nella zona interna del fascicolo, in prossimità della fine:<sup>31</sup> tra le poesie del redattore Marchiori e le poesie di Mariella Salvo compaiono due testi contemporanei (tratti da un trittico iniziato nel 1976) del poeta franco-belga Hubert Juin, seguiti dallo scritto di Renato Poletti «*Per un certo verso* (traduzioni da Hubert Juin)» che contiene, all'interno di un testo critico di introduzione e commento, le due traduzioni. Come si vede da questa disposizione, è evidente una duplice intenzione: non soffocare il testo poetico, che va fruito nella sua immediatezza, e insieme, in un secondo momento, farne un esempio della poetica che si sta cercando di costruire. Nello scritto di Poletti risuona infatti in più punti la poetica del gruppo, a cominciare dalla comparsa del sintagma «scarto minimo» nei pressi della fine, quando il traduttore sta commentando l'ultima immagine del primo testo di Juin: «puis cette bouche en toi par qui je parle» («poi questa bocca in te con cui io parlo»):

Grazie a questo inopinato sviamento dell'osservazione nel punto di vista di Lei [...], l'autore, il personaggio e il lettore vengono a formare una terna che partecipa della medesima finzione, e quello *scarto minimo*, in cui avvertiamo un flebile mancamento della logica o, come qualcun altro potrebbe definire, una vertigine, crea l'unità formale e psicologica dell'avvenimento.<sup>32</sup>

Come se ciò non bastasse a dimostrare l'organicità della traduzione alla poetica di «Scarto minimo», un passaggio precedente dello scritto di Poletti anticipa – nella catena sintagmatica del fascicolo cartaceo – il saggio di poetica di Fernando Marchiori *La scena consapevole*:<sup>33</sup> «L'opera di Hubert Juin, la cui ultima parte sviluppa le tematiche peculiari della donna e della natura, offre delle prospettive a coloro che ancora *“ont envie de dire quelque chose”*. La sua poesia evita ogni demiurgia sperimentale, s'avvale dei modi della tradizione letteraria, riabilita la retorica».<sup>34</sup> La ripresa, che è lecito però immaginare sia stata in realtà la prima formulazione, dello stesso nucleo concettuale da parte di Marchiori nel saggio citato è esplicita ed evidentissima: «Se la poesia, come da più parti si continua a ripetere, *sta ricominciando a dire*, una via che sembra delinearci [...] è quella in direzione di una maggiore consapevolezza della scena». Un ultimo filo, anche se più sottile, lega infine il «soffio epico» di cui discorre Poletti a proposito di Juin alla scena «epica», o meglio di un'«epica della crisi», su cui si sofferma Dal Bianco nel primo saggio ospita-

<sup>31</sup> HUBERT JUIN, *poesie* (n. o, pp. 38-39); RENATO POLETTI, *Per un certo verso* (traduzioni da H. Juin) (n. o, pp. 40-41). Il n. o conta in tutto 50 pagine.

<sup>32</sup> R. POLETTI, *Per un certo verso*, cit.

<sup>33</sup> FERNANDO MARCHIORI, *La scena consapevole: due esempi* (n. o, pp. 47-50).

<sup>34</sup> R. POLETTI, *Per un certo verso*, cit.

to nel fascicolo, *Due generi della rappresentazione*,<sup>35</sup> mostrando la compattezza di una teorizzazione condivisa che attraverso pochi concetti fondamentali (ripresa del dire, scena, epica) insiste sul ritorno a una comunicazione poetica.

Per quanto riguarda invece i rinvii tra un numero e l'altro, mi limito a due soli esempi tratti da quell'area francese di cui è responsabile Renato Poletti e che è, assieme a quella inglese e direi più ancora di questa, il riferimento principale di «Scarto minimo» tra le letterature straniere. Si tratta, in entrambi i casi, delle uniche scritture non poetiche tradotte su «Scarto minimo», per la precisione una narrativo-diaristica e l'altra saggistica, tutt'e due ad alta temperatura filosofica e tutt'e due fortemente influenti sulla poetica maturata in seno al gruppo. Nel numero 1, il saggio di poetica *Figurine* di Marchiori contiene una citazione dalla traduzione italiana delle *Note d'inconoscenza* (1983) di Joë Bousquet: «Ogni parola dev'essere concepita secondo il terrore, ripensata secondo la retorica».<sup>36</sup> Si tratta in realtà, se riletta a posteriori, di un'anticipazione, dato che il numero successivo ospita la traduzione di Poletti di alcuni *Frammenti dal Journal dirigé di Bousquet*,<sup>37</sup> seguiti da una *Nota a Joë Bousquet* del traduttore (tra l'altro, con epigrafe di Yves Bonnefoy). Un caso analogo riguarda E. M. Cioran, il pensatore romeno naturalizzato francese, citato *en passant* da Dal Bianco nel suo *Manifesto di un classicismo* a proposito dell'ironia, che Cioran afferma derivare da «un desiderio di ingenuità deluso, insaziato, che, a furia di fallimenti, s'inasprisce e si invelenisce».<sup>38</sup> Il numero 4 ospiterà la traduzione, sempre di Poletti, di alcuni estratti dal suo *Précis de décomposition*, allora ancora inedito in Italia.<sup>39</sup> Come già detto, la ricomparsa in diversi luoghi e in forme diverse di queste voci straniere è il segno di un avvenuto riconoscimento, di una parola profondamente introiettata: è anche in virtù della loro presenza che il gruppo della rivista può durare nello sforzo di precisare una poetica.

Per concludere su «Scarto minimo» si potrebbe dire, usando la classica metafora organica, che la traduzione è un organo necessario come gli altri al buon funzionamento dell'organismo-rivista, una presenza discreta ma costi-

<sup>35</sup> Nel discorso di Dal Bianco il concetto di epica si lega organicamente a quello di scena, di matrice teatrale. Nella parte precedente del saggio egli ha distinto due tipi di scena nel testo poetico, uno puramente psicologico e l'altra più concreto (e quindi più vicino al corrispondente teatrale): «Ne risulta che se il primo tipo di scena è lirico, questa scena concreta, antipsicologica e non soggettivistica, in altre parole superficiale e corale, è in ultima analisi una scena che si avvicina molto al genere antilirico per eccellenza, e cioè l'epica. [...] Senza spingermi più oltre su questo versante, preferisco proporre la dizione di epica della crisi» (S. DAL BIANCO, *Due generi della rappresentazione*, cit.).

<sup>36</sup> JOË BOUSQUET, *Note d'inconsistenza*, Traduzione di Charles Debierre e Beppe Sebaste, Reggio Emilia, Elitropia 1983, p. 94.

<sup>37</sup> Il testo è in realtà una narrazione romanzesca intrisa di diarismo e autobiografismo, ed è stato pubblicato una prima volta postumo nel 1982 (JOË BOUSQUET, *Œuvre romanesque complète. Tome 3: Contes du cycle de Lapalme, Le Cahier Rabane II, La Marguerite de l'eau courante, Journal dirigé*, Paris, Albin Michel 1982). Ne esiste un'edizione critica e commentata sotto forma di tesi di dottorato inedita: CHRISTINE MICHEL, *Edition commentée du Journal dirigé de Joë Bousquet*, sous la direction de Marie-Claire Dumas, Paris, Université Paris Diderot – Paris 7 1987.

<sup>38</sup> S. DAL BIANCO, *Manifesto di un classicismo*, cit., p. 14. La citazione è tratta da E. M. CIORAN, *Squarantamento*, traduzione di Mario Andrea Rigoni, Milano, Adelphi 1981, p. 49.

<sup>39</sup> ID., *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1966, la cui traduzione per Adelphi uscirà soltanto nel 1996 (ID., *Sommario di decomposizione*, traduzione di Mario Andrea Rigoni e Tea Turolla, con una nota di Mario Andrea Rigoni, Milano, Adelphi 1996).

tutiva al pari di tutte le altre. Una sua definizione – quale quella qui proposta – nei termini di una dinamica di riconoscimento ci porta poi a sconfinare per un attimo in ambito psicologico: potremmo infatti dire che i testi tradotti hanno, per il gruppo di «Scarto minimo», la qualità di quei paesaggi della mente cui Vittorio Lingiardi ha dedicato un suo libro recente.<sup>40</sup> I testi tradotti sono infatti a modo loro dei paesaggi elettivi, luoghi che cerchiamo nel mondo per dare forma a qualcosa che è già in noi, e come tali essi sono insieme «nostri e altrui, dentro e fuori, trovati e creati», punti di condivisione tra chi legge (e traduce) e chi scrive.

Prima di passare alla vicenda di «Altri termini», vorrei però impostare a margine un confronto tra «Scarto minimo» e le due esperienze per certi versi affini di «Niebo» e «Braci», complessivamente attive tra il 1977 e il 1984. Sono tutte e tre riviste la cui attività riflette il lavoro di un gruppo ristretto di autori, che esiste prima e oltre la rivista. Tuttavia, mentre nel caso di «Scarto minimo» e «Niebo», la compattezza del gruppo non è di ostacolo all'apertura nei confronti della poesia straniera, contemporanea e "storica", «Braci» sembra tenere di più al rispetto di un principio di isolamento. Quest'ultima tende al fascicolo di pura poesia, spesso ciclostilato, e a un deciso rifiuto della poesia in quanto istituzione (si pensi alla finta intervista all'addetto di Guanda scritta da Claudio Damiani e Beppe Salvia, in n. 1, p. 9). Soprattutto, a differenza che in «Scarto minimo», la presenza di una redazione ristretta e la forte vicinanza personale tra i suoi membri si associano con l'idea di una poesia "in presenza": una poesia che nasca nell'officina dell'amicizia, dal contatto quotidiano tra gli individui, da un'esperienza di vita compartecipata. La componente etica forte anche in «Scarto minimo» è così declinata secondo un'altra direttrice. Inoltre, forse, allo scarso peso riservato alla traduzione (solo tre occorrenze in tutta la vicenda di «Braci»: un classico cinese antico (Mei Yao Ch' en, n. 4, pp. 17-20) tradotto da Claudio Damiani, uno persiano moderno (Ahmad Shamlo, n. 4, pp. 27-30) tradotto da Ardeshir Shojai e Gino Scartaghiande, Tre poeti vittoriani tradotti da Edoardo Albinati, n. 7, pp. 67-76) collaborano altri fattori: il reciso rifiuto della poetica esplicita, che può trascinare con sé un rifiuto dell'elemento riflesso e autocosciente proprio del gesto traduttivo; un classicismo di stampo diverso, rivolto molto all'indietro, ai classici greci e a latini e ai grandi nomi della tradizione italiana, Petrarca in primis; un classicismo, vorrei dire, che vale «piuttosto come dimensione mentale che come concreto deposito culturale»<sup>41</sup> e confronto puntuale con modelli individuati. Il caso di «Niebo»<sup>42</sup> si colloca agli antipodi, decisamente

<sup>40</sup> VITTORIO LINGIARDI, *Mindscapes. Psiche nel paesaggio*, Milano, Raffaello Cortina 2017, p. 9. Questo l'intero passaggio, che allude ai concetti psicanalitici di "riverbero" (Minkowski, Bachelard) e "oggetto transizionale" (Winnicott): «Riconoscersi in un verso, in un pensiero, sentendoli propri, è un atto, come vedremo, "riverberante", un'esperienza che coglie due persone (chi legge e chi scrive) in un punto di condivisione. La frase che ci ipnotizza, la cartolina di quel quadro, la consistenza di quel sasso, la forma di quella conchiglia sono "oggetti transizionali": nostri e altrui, dentro e fuori, trovati e creati».

<sup>41</sup> GIANCARLO ALFANO, *Beppe Salvia*, in ID. et al. (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella 2005, pp. 427-429, p. 427.

<sup>42</sup> Su cui cfr. almeno CARLA GUBERT, «Niebo» (1977-1980): una comunità poetica degli anni Settanta, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di ILARIA CROTTI et al., con la collaborazione di Stefano Tonon, 2 voll., Pisa, ETS 2011, Tomo II, pp. 445-453, e la scheda sul sito del Progetto CIRCE a cura della stessa Gubert.

te più vicino a «Scarto minimo» dal quale lo separa una differenza non di ordine ma soltanto di grado. Le linee di definizione di una poetica sono chiare fin dal primo numero, e la rivista ha buon gioco nel bilanciare la pubblicazione di nuove voci italiane (in tutto, nei suoi undici numeri, una quarantina di autori) con l'omaggio tributato ad alcuni grandi nomi della poesia straniera del Novecento come Bonnefoy e Trakl, ma anche ad altri meno noti come il romeno Ion Barbu (1895-1961) e il polacco Boleslav Leśmian (1977-1937). Rispetto a «Scarto minimo», la traduzione e la generosa ospitalità offerta alla poesia straniera rientrano con ancora maggiore organicità nel progetto incarnato dalla rivista: i singoli numeri sono infatti resi unitari per via tematica (così il 6 e l'8, dedicati a *Poesia e fiaba*) oppure proprio ricorrendo alla scelta di un poeta straniero. La funzione svolta è legittimante e, per così dire, di sfondamento, e la traduzione mi sembra si configuri come arma utile a una riconfigurazione della gerarchia tra le diverse posizioni attive nel campo poetico italiano.

#### 4 «ALTRI TERMINI»: LA RIVISTA

La rivista napoletana «Altri termini» sembra e in buona misura è diversa e quasi opposta rispetto a «Scarto minimo». Per cominciare, è un contenitore dai confini decisamente più fluidi e dall'identità più sfrangiata, in perenne movimento.<sup>43</sup> Come ha rilevato Gianluigi Simonetti nell'intervento già ricordato al convegno *Poetiche periodiche sincroniche*, a ciò collabora in primo luogo un arco di vita quasi ventennale, dal maggio del 1972 al dicembre del 1991, all'interno del quale la rivista passa attraverso quattro diverse serie e vuoti anche corposi, di diversi anni: in particolare, tra seconda e terza serie, cioè fra il febbraio 1977 e il settembre 1983, e tra i primi due numeri della terza serie, cioè fra settembre 1983 e giugno 1985. Un ulteriore elemento di mobilità è rappresentato dalla redazione e dall'insieme dei collaboratori che, con l'eccezione del principale animatore del periodico, il direttore Franco Cavallo, è anch'esso in movimento costante. Tuttavia mi piacerebbe, rispetto alla friabilità su cui diversamente hanno puntato lo sguardo prima Paolo Giovannetti, poi Gianluigi Simonetti e Claudia Crocco (nei loro interventi al convegno citato), provare a enfatizzare il momento della coerenza, per quanto più lasca, mobile e fluida, e se non della coerenza almeno della costanza; vedere, se non proprio la norma, almeno la tendenza. Sarei quindi tentato di non dare troppo peso all'affermazione perentoria con cui si apre il saggio introduttivo al primo numero di Franco Cavallo, *Spazio*: «Non rientra nei fini di questa rivista perseguire obiettivi di "coerenza"», e invece di insistere piuttosto sul «tentativo di far convergere le nostre (monche e, si spera, non definitive) divergenze verso un unico obiettivo», individuato nella «identificazione di

<sup>43</sup> Anche per «Altri termini» rimando in primis alla scheda di CIRCE, curata da Claudia Crocco (<https://r.unitn.it/lett/circe/altri-termini>, ultima visita il 15/09/2020). Un contributo critico importante è PAOLO GIOVANNETTI, *Canone antologico e generazioni: il ruolo delle riviste*, cit., pp. 35-48, il quale ha messo in risalto la contraddittorietà insita in una rivista che, se da un lato mostra forti legami di continuità con la neoavanguardia, dall'altro può fare da palestra per i primi interventi anti-avanguardistici di un De Angelis e includere nella redazione della seconda serie Giuseppe Conte. Se questo senza dubbio è vero, e rientra nell'oggettiva pluralità che contraddistingue il profilo di «Altri termini», in questa sede nondimeno scegliamo di enfatizzare la coerenza più delle fratture, concentrandoci su quell'appartenenza al fronte sperimentale che dopotutto non viene meno.

uno spazio possibilmente alternativo rispetto a quello esistente». <sup>44</sup> Se poi ci concentriamo sull'enfasi posta sul momento della contraddizione (ancora Cavallo: «discutere, e contraddirci, approfondire, dubitare, chiarire», «soprattutto rappresentare [...] la realtà di un mondo spaccato dalla contraddizione»), <sup>45</sup> scattano immediate le consonanze con altri periodici coevi o di poco precedenti dell'area sperimentale. In particolare con «Carte segrete», il cui vicedirettore Gianni Toti pubblicherà proprio sul numero 4-5 di «Altri termini» (gennaio 1974) un'antologia di poesia cilena, *Cilelogia e solidarietà violenta*, per solidarietà dopo il golpe Pinochet. <sup>46</sup> «Carte segrete» si definisce «una rivista che si autocontesta [...] dividendosi e confrontandosi, contraddicendosi per offrirsi come luogo di libertà mentale, campo aperto». <sup>47</sup> Ma anche «Quindici» è qualificato nel primo numero come giornale «parziale e contraddittorio», che spera di «diffondere dubbi e di rovinare alcune certezze: di essere, insomma, un sano elemento di disordine». <sup>48</sup> E, aperta parentesi, è chiaro che, con riguardo specifico alla pratica della traduzione, l'esperienza di «Altri termini» andrebbe confrontata alle altre riviste di area sperimentale, da quelle più vicine al Gruppo 63 alle successive di Pagliarani («Periodo ipotetico», «Ritmica») e Adriano Spatola («Tam tam», «Il cervo volante»).

Per quanto riguarda la sua struttura interna, «Altri termini» presenta per lo più una suddivisione in «aree di intervento equamente distribuite». <sup>49</sup> Essa è più chiara ed evidente nella prima serie (nel senso che corrisponde a un'effettiva divisione in sezioni: *Saggistica*, *Critica*, *Antologia*, *Libri*) mentre in seguito tenderà spesso a perdere nettezza. A ogni modo vi si ospitano saggi critici accademici e militanti, interventi di poetica, testi poetici italiani e stranieri, questi ultimi in traduzione e non, recensioni e segnalazioni di libri; in particolare, alle poesie italiane e straniere spetta una collocazione a parte nella sezione *Antologia* (con la sola eccezione dei numeri 1 e 2 della terza serie). Nonostante un solo numero, il secondo della quarta serie, riservato unicamente alla poesia italiana e straniera, violi il principio ripartizione tra materiali diversi, è pur vero che la struttura interna va incontro ad allentamenti e irrigidimenti che testimoniano di avvenuti spostamenti di peso tra le diverse anime (poetica, teorica, ideologico-politica) del discorso di «Altri termini» e non sono senza conseguenze per la traduzione poetica. Il passaggio dalla prima alla seconda serie all'altezza del numero 6, ad esempio, dove scompaiono le sezioni con la sola eccezione di quella antologica, che anzi addirittura raddoppia (così anche nel numero successivo, il 7), sarà da collegare con il pro-

<sup>44</sup> FRANCO CAVALLO, *Spazio* (I, n. 1, pp. 3-12; 3, II).

<sup>45</sup> Ivi, p. 10).

<sup>46</sup> GIANNI TOTI, *Cilelogia e solidarietà violenta* (con testi di Salvador Allende, Pablo Neruda, Volodia Teitelboim, Fernando Lamberg, Waldo Rojas, Oliver Welden, Omar Lara, Federico Schopf, Floridor Pérez, Jorge Teillier, Armando Uribe Arce, Alfonso Alcalde, Mahfud Massis, Gonzalo Rojas, Victor Franzano, Efraim Barquero, Juvencio Valle, Victor Jara) (I, 4-5, pp. 78-114).

<sup>47</sup> Cit. in ELISABETTA MONDELLO, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta*, con un repertorio di 173 periodici, Lecce, Milella 1985, p. 89.

<sup>48</sup> Cit. in ivi, p. 172.

<sup>49</sup> Questa l'autodefinizione retrospettiva di FRANCO CAVALLO, *Introduzione* (IV, 2, pp. 3-4; 3).

gressivo spostamento di interesse verso la poesia italiana contemporanea e la necessità di un suo orientamento in termini di poetica, necessità che diventa esplicita con i saggi di Cavallo e Baudino pubblicati a cornice dell'antologia nel numero 8 (giugno 1975).<sup>50</sup> Ancora, mi sembra significativo il contrasto che si manifesta, nella terza serie, tra la struttura debole o assente dei numeri 1 e 2 e la maggiore coerenza del fascicolo 6-7-8. I primi due segnalano il carattere faticoso e incerto della ripartenza di «Altri termini»: sono numeri di sospensione e transizione, soprattutto il primo, nei quali resistono solo autori e titoli dei saggi, con l'ausilio di una finale pagina di note bibliografiche. In più nel primo numero è evidente il collasso della componente poetologica a vantaggio dei testi creativi. Il numero 6-7-8 invece (ottobre 1986-settembre 1987) registra la svolta avvenuta con l'ingresso in redazione nel precedente fascicolo di Mariano Baino, Biagio Cepollaro e Lello Voce. I tre nomi che nel numero 3-4-5 comparivano alla fine del fascicolo con i propri testi poetici compaiono ora all'inizio, subito dopo l'intervento d'apertura di Franco Cavallo, con tre saggi di poetica,<sup>51</sup> cui segue il questionario *Sperimentazione, citazione, comico: alcuni quesiti di "poetica"*.

Tuttavia, come dicevo, a dispetto di tutti i mutamenti ora in parte rapidamente ripercorsi, una coerenza di «Altri termini» c'è, e coincide con un'impostazione di fondo che rimane costante, anche se va specificato che essa vale più per i testi poetici e, in una certa misura almeno, per le traduzioni, dunque per la poetica cosiddetta implicita, che per i saggi e gli interventi di poetica. Essa consiste nell'adesione all'area sperimentale; un'adesione, come dirà Cavallo aprendo il secondo numero della quarta serie, che non va intesa «in modo burocratico e fiscale».<sup>52</sup> Dobbiamo quindi pensare a una preferenza per le operazioni di forte pressione sul linguaggio, al rifiuto degli stili semplici, della trasparenza e della chiara dicibilità e viceversa all'opzione per la rottura della catena sintattica e finanche dell'unità lessicale, per quell'anti-testo che mette a dura prova, violandoli in continuazione, i parametri che regolano una buona formazione testuale. Ciò significa anche privilegiare ogni messa in questione radicale della sociabilità linguistica, col fine di contestare lo stato di cose presente ma anche, ad esempio, il soggetto individuale come costruito unitario – da cui tutta un'enfasi sui nessi tra linguaggio, inconscio e follia, cui si richiama in particolar modo il tardo surrealismo di Cavallo. Comunque, resta ferma a fronte di tutto ciò la scelta di collocarsi nel solco della contro-tradizione del Novecento, quella facente capo alle avanguardie e in una certa misura al modernismo.

In relazione invece ai nessi poesia-poetica e poesia-politica, «Altri termini» sembra affidare la palma alla poetica; ne fa fede, oltre all'alto numero dei

<sup>50</sup> FRANCO CAVALLO, *Che cosa si può dire* (II, 8, pp. 24-25); MARIO BAUDINO, *Poesia e processi di scrittura* (II, 8, pp. 48-54). L'antologia include testi di Franco Beltrametti, Franco Cavallo, Giuseppe Conte, Jean Pierre Faye, Christopher Middleton, Giuseppe Recchia, Jacqueline Risset, Cesare Viviani, Ciro Vitiello, Saül Yurkievich.

<sup>51</sup> MARIANO BAINO, *Di «trasparenza», di ricerca, d'altro* (III, 6-7-8, pp. 7-14); BIAGIO CEPOLLARO, *Linguaggi senza padroni. Ipotesi di scrittura* (III, 6-7-8, pp. 15-24); LELLO VOCE, *La nostalgia del futuro* (III, 6-7-8, pp. 25-41).

<sup>52</sup> FRANCO CAVALLO, *Introduzione* (IV, 2, p. 4).



pezzi saggistici e al loro posizionamento nella zona iniziale di ogni numero,<sup>53</sup> la decisione di separare in modo netto saggi e poesie, raccogliendo queste ultime in quello che a conti fatti è un fascicolo nel fascicolo, la sezione *Antologia* (e a un certo punto lo diventerà, con gli inserti *Colibrì* della quarta serie, già sperimentati autonomamente come quaderni nel biennio 1979-80). In questo si segue un uso che era proprio, tra gli altri, anche di «Malebolge» (quattro fascicoli tra il 1964 e i 1967), i cui fascicoli appaiono divisi nelle sezioni *Testi e Pretesti* (talvolta anche *Contesti*), separando così la parte testuale dagli interventi e dai saggi. Su un altro piano, la subordinazione delle ragioni poetiche alle ragioni politiche di trasformazione dell'esistente convive, in aperta dialettica, con tentativi di segno opposto, di rifondazione autonoma del poetico – basti pensare che qui affinano i propri strumenti Giuseppe Conte e Milo De Angelis, tra i maggiori animatori della seconda serie. Ciò che però non viene mai meno è la preferenza per la poetica esplicita, per il pronunciamento diretto, a piena voce: la priorità è affidata alla risoluzione per via saggistica dei nodi teorici che affliggono la poesia.

## 5 «ALTRI TERMINI»: LA TRADUZIONE

Molto di quanto abbiamo detto finora sembra comportare un destino difficile per quel momento intermedio, insieme poetico e riflessivo, che è la traduzione, alla quale sembrerebbe mancare un terreno adatto per poter germogliare: fuor di metafora, essa sembrerebbe inutile in quanto poetica implicita, oppure destinata nel migliore dei casi ad agire da rinforzo, peraltro blando, a quanto già asserito in altra sede. Per il fatto tuttavia che essa non è assente, ma anzi presente in modo piuttosto consistente e costante, è bene impegnarsi in un diagramma delle funzioni e dei momenti capace di definirne i caratteri specifici, anticipando che esso sembra mostrare sia la particolare coerenza fluida che caratterizza «Altri termini», sia la sua oggettiva pluralità di componenti, con le eventuali possibilità di contrasto che ne derivano.

Le prime traduzioni poetiche di cui è doveroso fare menzione sono quelle, tutte dal francese, di Franco Cavallo. Il direttore traduce, in ordine, Benjamin Péret nel numero 1,<sup>54</sup> Blaise Cendrars nel numero 2,<sup>55</sup> Philippe Soupault nel numero 6,<sup>56</sup> Michel Leiris nel numero 2 della quarta serie<sup>57</sup> e infine Aldo Palazzeschi nel numero 4 della quarta serie, l'ultimo, dove Cavallo volge in ita-

<sup>53</sup> Lo notava già MARCELLO CARLINO, *I dieci anni di «Altri termini» ovvero della contraddizione*, in MATTEO D'AMBROSIO (a cura di), *L'affermazione negata. Antologia di «Altri termini». Poesia Teoria Critica*, con un saggio di Marcello Carlino, Napoli, Guida 1984, pp. 47-87.

<sup>54</sup> BENJAMIN PÉRET, *Il grande giuoco*, a cura di F. Cavallo (I, 1, pp. 100-114).

<sup>55</sup> BLAISE CENDRARS, *Da «Documentaires» e «Feuilles de route»*, a cura di F. Cavallo (I, 2, pp. 129-143).

<sup>56</sup> *Antologia (I)*, Philippe Soupault, Murilo Mendes, Gianni Toti, Giorgio Bàrberi Squarotti, Carlo Villa (II, 6, pp. 18-29). I testi di Soupault compaiono alle pp. 18-19 in traduzione senza originale a fronte.

<sup>57</sup> Michel Leiris, traduzione di F. Cavallo (IV, 2, pp. 7-16). Anche qui le versioni sono prive di originale a fronte.

liano gli *Schizzi italofrancesi* usciti nel 1966 per Scheiwiller.<sup>58</sup> Le scelte del direttore manifestano una spiccata preferenza per il surrealismo e in generale l'avanguardia storica, e perciò contribuiscono a rinsaldare tanto quel primato del surrealismo, quanto quella preferenza per il momento storico dell'avanguardia – contrapposto alla neoavanguardia – su cui già insisteva giustamente Simonetti nel suo intervento trentino.<sup>59</sup> Le traduzioni di Cavallo caratterizzano soprattutto la prima fase di vita della rivista, e vogliono forse anche trarre dal vivaio avanguardista nuovi autori interessanti e indicare potenziali ulteriori modelli rispetto a quelli già noti. L'enfasi posta per via di traduzione sul surrealismo contribuisce inoltre ad alimentare uno dei *topoi* teorici più a lungo presenti su «Altri termini», quello del testo che si scrive da sé, il quale può giovare nella seconda e nella terza serie anche di suggestioni post-strutturaliste (Barthes, Blanchot e Lacan).<sup>60</sup> Va poi detto che la posizione critica assunta nei confronti della neoavanguardia italiana non impedisce ad «Altri termini» di ospitare sulle sue pagine testimonianze della più recente avanguardia francese d'impostazione semiologico-strutturalista. Una poesia di Jacqueline Risset compare sul numero 8 (giugno 1975) assieme a testi di di Jean-Pierre Faye, un fuoriuscito di «Tel Quel»; ma è soprattutto il numero 9-10 (febbraio 1976) ad accogliere in chiusura un manifesto di «Change», la rivista animata dallo stesso Faye (il cui numero 24 specularmente ospita un *manifesto di altri termini in change*), ma anche Jacques Lepage con il suo saggio *Poésie marginale* nel numero successivo, II.

Dobbiamo però precisare un punto importante relativo all'ospitalità riservata su «Altri termini» alla poesia straniera contemporanea di area sperimentale, soprattutto per quanto riguarda la sua inclusione nelle sezioni antologiche della seconda serie. Le poesie degli autori stranieri, tra cui i già menzionati Faye e Risset, compaiono per lo più in lingua originale senza traduzione, secondo un'intenzione che mi sembra essere quella di porli su un piano di perfetta parità con i loro omologhi italiani, in coerenza con la prospettiva internazionale della rivista e ancora con l'idea – cara a Franco Cavallo fin dall'inizio – della pluralità, della compresenza del diverso assunto nella sua specificità.

Un secondo importante filone di traduzioni è costituito da quelle versioni che potremmo chiamare politiche in virtù del loro rispondere a esigenze di battaglia più ideologica che letteraria. È il caso delle traduzioni ispanoamericane (con l'eccezione di alcuni casi “sperimentali” come Saùl Yurkievich, pre-

<sup>58</sup> ALDO PALAZZESCHI, *Schizzi francoitaliani*, traduzione di F. Cavallo (IV, 4, pp. 61-81). Le traduzioni sono date a fronte dell'originale.

<sup>59</sup> Un'ulteriore conferma di ciò ci viene dall'antologia di *Poeti dell'avanguardia polacca* a cura di GLAUCO VIAZZI (I, 3, pp. 132-151), che ospita in traduzione italiana (senza originale a fronte, per ragioni probabilmente di spazio e di lontananza linguistica) alcuni componimenti usciti sul n. 1 di una rivista franco-polacca nel 1929, «L'Art Contemporain, Sziuka Współczesna».

<sup>60</sup> Per l'idea surrealista di un programmatico *dérèglement linguistico*, si veda la nota di FRANCO VALLO che accompagna le sue traduzioni di Benjamin Péret (I, 1, pp. 112-114) e il suo saggio *Che cosa si può dire* (II, 8, pp. 24-25): «il principio rimane sempre lo stesso: quello della *écriture automatique*. Per cui, se alla fine dovesse venir fuori qualcosa di definito, ebbene: il merito non sarà nostro, bensì dell'*hasard*». Per la versione post-strutturalista del *topos*, rimando invece all'intervento di M. BAUDINO, cit., in partic. a p. 51 gli accenni a «una dialettica del desiderio mossa dalla istanza della lettera» e a «il testo che si scrive da sé blanchottiano») e ai saggi di FRANCO CORDELLI (*Scrittura bianca, scrittura celeste*, II, 9-10, pp. 9-15, in partic. p. 14) e GIUSEPPE CONTE (*La poesia dal grado zero al regime estremo del desiderio*, II, 9-10, pp. 51-59).

sente sul numero 8): il rivoluzionario peruviano Xavier Heraud, tradotto sul num. 1 da Anna Scriboni; Neruda e gli altri cileni raccolti nell'antologia curata da Gianni Toti *Cilelogia* inclusa nel numero 4-5; il cubano José Lezama Lima tradotto da Franco Moggi sul numero 2 della terza serie. Gli altrove cui la traduzione dà accesso sono in questo caso soprattutto degli altrove significativi sul piano della storia rivoluzionaria o dell'attualità politica, e come tali trovano ospitalità sulla rivista. Il caso dell'antologia cilena di Toti è poi davvero interessante anche per il fatto che comprende, subito dopo la premessa in versi dell'antologista che apre la silloge, una presunta poesia di Salvador Allende che in realtà è una libera rielaborazione di Toti di un celebre discorso pubblico di Allende tenuto l'11 luglio 1971 (noto come *dia de la dignidad*) in occasione della nazionalizzazione del rame.<sup>61</sup>

Un'ulteriore possibilità di impiego della traduzione, meno organica rispetto al nucleo poetico di «Altri termini», risulta dalle versioni e dai saggi critici di Roberto Sanesi (dall'inglese) e di Anna Maria Carpi (dal tedesco), il primo redattore e la seconda collaboratrice esterna nella sola seconda serie. Sanesi traduce quattro parti di *The beautiful contradiction* (titolo che dovette piacere al direttore) di Nathaniel Tarn per il primo numero e dedica un saggio, comprensivo di traduzione integrale, a *In the white giant's thigh* (*Nella coscia del gigante bianco*) di Dylan Thomas sul numero 7 (febbraio 1975). A Carpi spetta invece di aprire la seconda serie con un saggio su Celan, Buchner e Lenz cui fanno seguito, nello stesso numero, il 6, alcune traduzioni da Celan; dedica poi due saggi rispettivamente al *Lenz* di Peter Schneider e al poeta Peter Rurkempf. Dei suoi interventi va notato il ritorno costante, certo non causale, della figura di Jacob Michael Reinhold Lenz, vero e proprio *fil rouge* del suo lavoro di germanista durante la collaborazione con «Altri termini». La mediazione di Sanesi e Carpi rappresenta quella componente accademica e critica della rivista che ha una qualche rilevanza soprattutto nella prima e nella seconda serie. L'integrazione tra saggio critico e traduzione, così come una scelta autoriale variegata e libera da criteri aprioristici, mi sembrano testimoniare un relativo disinteresse e un'equanimità connessi all'intenzione di presentare al pubblico italiano pubblicazioni recenti di autori del contemporaneo straniero ritenuti centrali.

La traduzione ritrova infine una certa vitalità nella quarta serie, certamente la meno dinamica, dove infatti la prevalente visione retrospettiva fa sì che la traduzione tende ad essere sussunta nell'omaggio e nella memoria. Delle versioni di Cavallo nel numero quarto, dedicato a Palazzeschi, abbiamo già detto, e vanno in parte in questo senso anche i «'recuperi' storici»<sup>62</sup> compiuti nei confronti di alcuni grandi ritenuti ingiustamente ai margini nel secondo numero, aperto dalle traduzioni senza testo a fronte di Michel Leiris, Octavio Paz, il poeta giapponese Shimpei Kusano e l'oggettivista americano Louis Zukofsky. Nonostante il contesto non più propulsivo in cui vanno a inserirsi,

<sup>61</sup> È Toti stesso a rivelarlo, seppure un po' sibillantemente, nei suoi *Versi di (pre-)fazione* a p. 79: «Anche Salvador / Allende poesifica su queste pagine con le parole / dei suoi discorsi-conversazioni-colpopolo / (minerale / dalla ganga prosaica feriale della Moneda, grazie / minatore Presidente)» (vv. 15-20). Il testo attribuito ad Allende, a scanso di equivoci, s'intitola proprio *El dia de la dignidad* e compare alle pp. 82-83, cominciando in prima persona con una dichiarazione che fugge i residui dubbi di paternità: «Questa poesia me la scriveranno gli altri / con la prosa dei miei discorsi, delle mie conversazioni, / dei miei "actos a la plaza", dei miei appelli estremi / radiotelevisivi, gridati e silenziosi delle mie labbra chiuse / per sempre dalle raffiche golpiste, oltre il tunnel buio della storia...» (vv. 1-5).

<sup>62</sup> F. CAVALLO, *Introduzione*, cit.

anche queste ultime versioni testimoniano in favore della tenuta della posizione sperimentale, di cui è evidentemente responsabile il direttore della rivista.

I punti più bassi toccati dalla traduzione nella vicenda di «Altri termini» mi sembrano invece coincidere con quelle fasi in cui la rivista si volge più decisamente verso le sorti della poesia italiana presente e futura, dandosi quindi insieme un assetto più nazionale e un orientamento più propositivo in termini di poetica. Come già ricordavo si tratta anzitutto della fase aperta dal numero 8 della seconda serie, dove compare l'intervento di Cavallo *Che cosa si può dire*, e conclusasi all'altezza del numero 12-13, l'ultimo della serie in questione, nel 1977: in essa alla traduzione si sostituisce semmai la presenza di testi stranieri in lingua originale. Una tendenza analoga contraddistingue gli ultimi tre numeri della terza serie, dove l'elaborazione del discorso della nuova avanguardia poetica italiana tende a occupare materialmente tutto lo spazio della rivista. In generale, forse, è possibile dire, traendo spunto dall'esempio contrario di «Scarto minimo», che proprio l'assenza di un'identità poetica forte e soprattutto ristretta, già costituita, fa sì che lo spazio della rivista debba in alcuni momenti essere interamente finalizzato all'accoglimento delle voci italiane. C'è però una bella eccezione, in chiusura dell'ultimo numero della terza serie: l'antologia *Nuovi poeti americani* a cura di Luigi Fontanella, con la quale si intende raccogliere «le voci più interessanti della nuova poesia americana». <sup>63</sup> E di esse si dice anzitutto, nel lungo saggio introduttivo che apre la silloge, di come si distacchino nettamente, ciascuna a sua modo, dai modi poetici della *beat generation*, criticando in modo particolare quel pregiudizio (attribuito in parte all'influsso della mediazione di Fernanda Pivano) che fa coincidere l'insieme della poesia americana del secondo dopoguerra con quella generazione. <sup>64</sup>

## 6 CONCLUSIONI

Dicevamo che le traduzioni ospitate su «Altri termini» riflettono sia la pluralità della rivista sia la sua coerenza fluida. Giunti alla fine, dobbiamo però precisare che è soprattutto quest'ultima, nei suoi caratteri pur sempre mobili e dinamici, a venire enfatizzata dal lavoro di traduzione e mediazione della poesia straniera. La traduzione si allinea quindi agli elementi capaci di sostenere l'ipotesi di una coerenza poetica di «Altri termini», rivista che rimane ancorata a un nucleo sperimentale e avanguardista, conflittuale e contraddittorio rispetto all'esistente poetico e sociale, per merito soprattutto del suo direttore Franco Cavallo. Le sue traduzioni dal surrealismo francese si accordano con le traduzioni-omaggio della quarta serie nel sostenere l'attualità della tradizione sperimentale, ma anche le versioni politiche presuppongono un rimando a quella tradizione, rinviando all'identificazione avanguardistica di gesto poetico e gesto politico-sociale di rottura. Secondariamente, i

<sup>63</sup> Si tratta di una ricca antologia critica aperta da una corposa introduzione di Luigi Fontanella, cui seguono una breve nota critica del docente americano W. S. Di Piero e una ricca scelta di testi tradotti con originale a fronte. La silloge è chiusa da un micro-saggio della poetessa Judith Baumel. Questi i materiali: LUIGI FONTANELLA, *Nuovi poeti americani* (III, 9-10, pp. 61-69); W. S. DI PIERO, *Sulla nuova poesia americana* (III, 9-10, pp. 70-71); [testi di] J. T. Barbarese, Alfred Corn, Robert Hass, Edward Hirsch, Sandra MacPherson, John Peck, Gibbons Ruark, Dave Smith, Maura Stanton (III, 9-10, pp. 72-109); JUDITH BAUMEL, *L'incoerente mosaico della poesia americana* (III, 9-10, pp. 110-113).

<sup>64</sup> Cfr. L. FONTANELLA, *Nuovi poeti americani*, cit., pp. 61-62.

primi due gruppi di versioni confermano una volta di più come per «Altri termini» l'adesione al fronte sperimentale non si costruisca per continuità diretta con la neoavanguardia italiana, ma si fondi piuttosto sulla risalita alle sorgenti storiche dell'avanguardia internazionale.

Non bisogna però dimenticare il gruppo anomalo costituito dalle traduzioni accademico-critiche della seconda serie, testimonianza minore ma significativa di quella varietà interna e di quella magmaticità che pure marcano il profilo e la storia di «Altri termini», e che sono un fatto concreto e umano prima ancora che poetico. Prima che nelle specificità delle diverse poetiche, la differenza tra «Scarto minimo» e «Altri termini» risiede infatti nel grado di compattezza della poetica e del periodico stesso, di cui sono corresponsabili la durata del progetto e la tenuta della redazione, e di cui è indice l'articolazione interna del fascicolo e la sua forma esteriore. In «Scarto minimo», la traduzione partecipa dell'estrema compattezza del progetto-rivista, da un lato indicando alcune influenze del gruppo, dall'altro affermando la natura potenzialmente non solo italiana, ma universale della poetica da esso elaborata. In più, in funzione implicitamente polemica rispetto alle forze allora dominanti il campo della poesia, gli autori tradotti formano un piccolo canone dei marginali che va a contrapporsi al progetto autoreferenziale delle nuove avanguardie oramai pienamente istituzionalizzate, ma anche al lirismo più confessionale e selvaggio, trovando semmai dei maestri italiani in autori quali De Angelis, Cucchi e Viviani. Nel caso di «Altri termini» invece, la traduzione diversifica le sue funzioni in obbedienza al profilo coerente ma anche meno organico della rivista napoletana. Da un lato, come avviene in «Scarto minimo», la traduzione appare organicamente connessa con la poetica della rivista, ribattendo i valori della sperimentazione, dell'avanguardia storica, della politicità del gesto poetico. E va tenuto presente che l'importanza della traduzione discende in questo caso anche dal carattere necessariamente internazionale del fronte sperimentale e della tradizione moderna cui si richiama. Dall'altro, le traduzioni più accademiche di Sanesi e Carpi testimoniano in favore della varietà interna della rivista, da intendersi sia come qualità sincronica, sia come qualità diacronica connessa alla sua lunga vita.

Volendo a tutti i costi sfociare nel generale, «Scarto minimo» e «Altri termini» mostrano il carattere secondario e però insieme necessario, o almeno utile, conveniente, della traduzione per le riviste di poesia che intendano essere laboratori di poetica: essa è parte dell'identità poetica della rivista e svolge inoltre una seconda funzione retorica o persuasiva di rafforzamento della sua poetica tramite il ricorso a voci straniere solidali e l'universalizzazione implicita nell'allargamento sovranazionale. La relazione fra traduzioni e rivista ospitante è biunivoca: i caratteri specifici materiali e poetici di ciascun periodico co-determinano peso, ruolo e forma delle traduzioni, e prima ancora la loro presenza o assenza e la scelta di determinati autori e tradizioni. Dall'altro lato, la traduzione può intervenire nello sviluppo di una poetica collettiva, oppure, a posteriori, costituirsi in traccia e testimonianza di processi di avvicinamento e osmosi già avvenuti e ora riproposti al pubblico dei lettori come storia implicita di una poetica e di una poesia.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFANO, GIANCARLO, *Beppe Salvia*, in ID. et al. (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Napoli, Sossella 2005, pp. 427-429.
- ALFANO, GIANCARLO, *Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia dopo gli anni Settanta*, in MANETTI, BEATRICE et al. (a cura di), *Poesia '70-80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, Genova, San Marco dei Giustiniani 2016, pp. 15-34.
- BALDINI, ANNA et al., *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione 1900-1920*, Macerata, Quodlibet 2018.
- BOUSQUET, JOË, *Œuvre romanesque complète. Tome 3: Contes du cycle de Lapalme, Le Cahier Rabane II, La Marguerite de l'eau courante*, *Journal dirigé*, Paris, Albin Michel 1982.
- BOUSQUET, JOË, *Note d'inconsistenza*, Traduzione di Charles Debierre e Beppe Sebaste, Reggio Emilia, Elitropia 1983.
- BUFFONI, FRANCO (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos 2004.
- CARDINALE, ELEONORA, *Poeti e artisti nell'officina di "Braci"*, in MANETTI, B. et al. (a cura di), *Poesia '70-80: le nuove generazioni*, cit., pp. 79-90.
- CARLINO, MARCELLO, *I dieci anni di «Altri termini» ovvero della contraddizione*, in D'AMBROSIO, MATTEO (a cura di), *L'affermazione negata. Antologia di "Altri termini". Poesia Teoria Critica*, con un saggio di Marcello Carlino, Napoli, Guida 1984, pp. 47-87.
- CATALDI, PIETRO, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, NIS 1994.
- CIORAN, E. M., *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard 1966.
- CIORAN, E. M., *Squartamento*, traduzione di Mario Andrea Rigoni, Milano, Adelphi 1981.
- CIORAN, E. M., *Sommario di decomposizione*, traduzione di Mario Andrea Rigoni e Tea Turolla, con una nota di Mario Andrea Rigoni, Milano, Adelphi 1996.
- CROCCO, CLAUDIA, *La lirica, il silenzio, la nausea del verso. Conversazione con Stefano Dal Bianco*, «404: file not found», 4 marzo 2013 (ultima visita il 15/09/2020).
- DAL BIANCO, STEFANO, *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet 2019.
- FORTINI, FRANCO, *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di Maria Vittoria Tirinato, premessa di Luca Lenzi, Macerata, Quodlibet 2011.
- GIOVANNETTI, PAOLO, *Canone antologico e generazioni: il ruolo delle riviste*, in MANETTI, B. et al. (a cura di), *Poesia '70-80: le nuove generazioni*, cit., pp. 35-48.
- GIOVANNUZZI, STEFANO, *Una poetica prima della poesia*, in ID. (a cura di), *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, Genova, San Marco dei Giustiniani 2003, pp. 333-355.
- GUBERT, CARLA, «Niebo» (1977-1980): *una comunità poetica degli anni Settanta*, in CROTTI, ILARIA et al. (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, con la collaborazione di Stefano Tonon, 2 voll., Pisa, ETS 2011, Tomo II, pp. 445-453.
- LA PENNA, DANIELA, *Traduzioni e traduttori*, in GIOVANNUZZI, S. (a cura di), *Gli anni '60 e '70 in Italia*, cit., pp. 297-321.

- LINGIARDI, VITTORIO, *Mindsapes. Psiche nel paesaggio*, Milano, Raffaello Cortina 2017.
- MONDELLO, ELISABETTA, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta, con un repertorio di 173 periodici*, Lecce, Milella 1985.
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *Negli anni Ottanta. Proposta di collaudo per un'ipotesi teorica*, in MANETTI, B. et al. (a cura di), *Poesia '70-80: le nuove generazioni*, cit., pp. 49-63.



### PAROLE CHIAVE

Scarto minimo; Altri termini; Stefano Dal Bianco; Mario Benedetti; traduzione; poetica; riviste di poesia; lirica; avanguardia



### NOTIZIE DELL'AUTORE

Giacomo Morbiato è attualmente assegnista presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova. I suoi interessi di ricerca comprendono la poesia italiana del secondo Novecento (Bertolucci, Luzi, Fortini, Ortesta) e la prosa letteraria cinquecentesca, nello specifico Giordano Bruno. Ha pubblicato una monografia (*Forma e narrazione nella «Camera da letto» di Attilio Bertolucci*, 2016) e diversi articoli su rivista usciti tra l'altro su «Quaderni del '900» e «Strumenti critici».

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIACOMO MORBIATO, *Traduzione e poetica in «Scarto minimo» e «Altri termini»*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV (2020)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## «POESIA» E «TESTO A FRONTE»

### TRADUZIONE E MILITANZA NELL'ERA DELLA GLOBALIZZAZIONE

EDOARDO ZUCCATO – IULM DI MILANO

Nei tardi anni Ottanta del Novecento due periodici, «Poesia» e «Testo a fronte», si sono proposti come riviste di poesia contemporanea in modo diverso dalle tradizionali riviste militanti. Entrambe le riviste hanno assegnato un ruolo centrale alla traduzione. Questo spostamento della traduzione dai margini al centro del discorso fa parte di un fenomeno più generale, la costante crescita delle traduzioni pubblicate in Italia negli ultimi trent'anni, e implica una serie di mutamenti rilevanti. Ad esempio, se la traduzione sta al centro quantitativo di ciò che viene pubblicato e letto in un periodo, si altera l'idea stessa di storia letteraria nazionale. Riviste come «Poesia» e «Testo a fronte» sono il segnale di un riposizionamento dei rapporti fra nativo e straniero, mediato però dalla traduzione, con tutte le conseguenze che ciò comporta. Queste due riviste hanno messo in discussione lo stato anteriore della poesia, anche se in modo diverso dalle tradizionali riviste militanti: non opponendo una poetica nuova a una precedente, ma collocando la traduzione al centro del farsi della poesia, riposizionando così il ruolo di tutti gli attori sulla scena letteraria, in un processo tutt'altro che concluso.

In the late 1980s two periodicals, «Poesia» and «Testo a fronte», proposed themselves as a new type of journal of contemporary poetry, different from the traditional militant poetry magazine. Translation was given a central role in both journals. This shift of translation from the margins to the centre of literary discourse is part of a larger phenomenon, the constant increase of translation on the Italian book market in the last thirty years, that implies a series of relevant changes on the literary scenario. For instance, if translation is located at the quantitative centre of the book production, the very idea of national literary history is altered. Journals like «Poesia» and «Testo a fronte» indicate a modified relation between native and foreign writing. This process requires a mediator, i.e. translation, a fact that has significant consequences. These two journals have questioned the previous poetic scenario in an innovative way: not by opposing new to old poetics, but by placing translation at the centre of poetry writing, thereby forcing the agents on the literary scene to reposition themselves, in a process that is still underway.

La rivista di poesia contemporanea per definizione è la rivista militante, che esprime una poetica ben definita, di solito in contrapposizione a quello che è venuto prima di lei (soprattutto appena prima). Esempi caratteristici ne sono alcune note riviste degli anni Settanta-Ottanta, come «Prato pagano», «Braci», «Scarto minimo» e «Altre parole». Già il titolo indica in ciascun caso la poetica: vitalismo classicheggiante, minimalismo, alternativa (sottinteso al *mainstream*, secondo un principio base avanguardistico). Nei tardi anni Ottanta due periodici si sono proposti come riviste di poesia contemporanea in modo diverso dalle tradizionali riviste militanti. Il loro approccio, visto a posteriori, era il segno di un cambiamento che tenterò di descrivere. Il n. 1 di «Poesia» è



uscito nel gennaio 1988, quello di «Testo a fronte» nel secondo semestre del 1989.

Partiamo dal titolo. Di tutto il panorama delle riviste, «Poesia» è il titolo più generale, al limite del generico. Non contiene una dichiarazione di poetica o una delimitazione di genere: l'ambizione è di dare voce a tutta la poesia, in ogni sua forma. Osservando le scelte compiute in trent'anni si potrebbe scoprire il gusto dei curatori, quindi la loro poetica, ma non è il punto essenziale in questo caso. Il sottotitolo, «Mensile internazionale di cultura poetica», ci dice anche altro. In accordo con gli intenti impliciti nel titolo, la rivista non poteva che ambire ad un respiro internazionale. «Cultura poetica» indica, inoltre, che obiettivo della rivista è occuparsi di tutto quello che ruota attorno ai testi poetici, a cominciare dalla vita dei loro autori. A questi aspetti si accompagna il guizzo di originalità forse più notevole di «Poesia», cioè l'idea di andare in edicola ogni mese, con una tiratura media di circa 20.000 copie (con una vendita reale inferiore alle 10.000) secondo quanto dichiarato nel sito della casa editrice, invece che sugli scaffali delle librerie nella sezione Riviste, che allora esisteva ancora. Il periodo più florido sono stati gli anni Novanta, in cui la tiratura ha raggiunto un picco di 55.000 copie, per poi scendere seguendo la crisi della carta stampata. È l'idea di fondo che ha dato a «Poesia» la sua impronta distintiva e ne ha condizionato le scelte editoriali. Fu un'idea di Patrizia Valduga, non di Crocetti. Dal maggio 2020 «Poesia» è diventata bimestrale, ha cambiato veste e costo diventando una rivista-libro, e soprattutto non è più distribuita in edicola ma nel circuito di Feltrinelli, il suo nuovo editore. L'elemento di continuità è rappresentato da Crocetti, che ne è rimasto direttore. È la chiusura di un ciclo, inevitabile data la trasformazione dell'editoria a causa delle nuove tecnologie digitali. C'è da chiedersi, anzi, se e quanto potrà sopravvivere nella nuova forma, in cui è prevedibile che le tirature saranno più ridotte rispetto al passato.

Per ritornare sugli obiettivi storici della rivista, è utile richiamare un passo di un'intervista a Nicola Crocetti:

L'ho imparato negli Usa. L'importanza di parlare in modo semplice anche delle cose difficili. Perché questo è il difetto delle riviste letterarie italiane: il linguaggio da iniziati, professori che scrivono per altri professori. Ma la poesia deve raggiungere tutti. Io ho semplicemente cercato di consentirglielo.

Abbiamo tutti sentito evocare in passato questo desiderio di una popolarità che profuma di populismo. Oggi che i populistici sono tornati in massa fa un altro effetto sentirlo, e si sarebbe forse più cauti nell'invocarlo. Non mi sembra che il problema primario siano i professori che scrivono per i professori. Magari ci fossero. I professori, tranne poche eccezioni, si disinteressano da tempo della poesia contemporanea, per mille motivi che qui non staremo a discutere. Inoltre, se facciamo più attenzione al senso delle parole, dobbiamo notare come i numeri smentiscono che si

possa portare la poesia a tutti. «Poesia» stampa in media 20.000 copie, moltissime rispetto alle tirature delle altre riviste del settore. Tuttavia, ricordo che l'Italia ha 60 milioni di abitanti. Ventimila non si avvicina a tutti, è lo 0,03% di 60 milioni. Ovviamente, le reti informatiche hanno cambiato completamente la situazione. Oggi la poesia corre anche in altri canali e la rivista in edicola ha sempre più il tenero aspetto del modernariato. Anche riviste che un tempo sarebbero circolate in poche decine di copie possono ricevere migliaia di *like* e visualizzazioni dall'Italia e dall'estero.

A dispetto dei mutamenti del contesto, la struttura di «Poesia» è rimasta stabile nel tempo, malgrado i cambi di direzione, da quella iniziale di Patrizia Valduga, a quella di Maurizio Cucchi, a quella di Crocetti, che ha assunto la direzione dal maggio 1991, in parallelo a un considerevole ampliamento del comitato di redazione, e la mantiene ancora oggi.

Vale la pena di osservare come è strutturata la rivista, focalizzando l'attenzione sull'aspetto che qui più ci interessa. Nel *Sommario* del n. 1 (vedi *Appendice*) si nota che sette articoli su quindici sono traduzioni di poesia o critica da autori stranieri (il «Calendario di Poesia» è una rubrica di anniversari, sostituita già dal 1989 da altre rubriche come le *Cronache* e le celebrazioni di ricorrenze di vario tipo, dedicate anche a poeti stranieri). Non ho contato, né qui né altrove, i poeti dialettali, che andrebbero aggiunti a questo computo della poesia tradotta, dato che i loro testi vengono sempre pubblicati con traduzione, di solito dell'autore. Quindi, a essere precisi sarebbero 8 articoli su 15. Confrontando questo *Sommario* con quello di un numero recente, il 343 (vedi *Appendice*) si nota che non molto è cambiato, se non in direzione di una presenza ancora maggiore della traduzione. Otto articoli su undici (il resto sono rubriche di segnalazioni o recensioni) sono traduzioni di poesia o critica da autori stranieri.

Nei molti numeri usciti in trent'anni la proporzione fra autori italiani e stranieri non è sempre rimasta stabile attorno al 50%. Nei primi dieci anni di vita della rivista diversi numeri contengono in proporzione più italiani, mentre dal 2000 in poi spesso la proporzione si inverte, tanto che molti numeri presentano più stranieri che italiani.

Significativi in questo senso sono i numeri speciali per gli anniversari, in cui la rivista ha voluto offrire qualcosa di particolarmente rappresentativo della propria natura. Il n. 200 (dicembre 2005) presenta «400 poeti del 900». Dopo la prefazione e la sezione iniziale di poeti italiani, seguono ventinove sezioni di poeti in altre lingue, con una o due poesie per autore. Sono stati esclusi i poeti dialettali, e ovviamente le lingue più diffuse sono quelle più rappresentate. Non sono stati inclusi i testi originali ma solo le traduzioni italiane, il che produce uno straniante effetto di appiattimento. Leggendo tutto di fila, a tratti si fatica a distinguere una nazione dall'altra, e non di rado un poeta dall'altro.

Varie sono le rubriche che la rivista ha proposto nel corso della sua storia, e fra esse non mancano quelle che valorizzano la poesia straniera e la traduzione, da e verso l'italiano. A fianco di rubriche fidelizzanti per il pubblico come «La posta di Poesia: Per

competenza, a cura di R. Carifi, Testi dei lettori» (dal n. 33, ottobre 1990), «I poeti di trent'anni» (a cura M. de Angelis, primi anni Novanta) e «Donne e poesia» (a cura di M. Bettarini, tardi anni Novanta), rubriche tematiche come «Le città dei poeti» (a cura M. de Angelis e I. Vincentini), «Omaggio a...», «Gli ottant'anni di...», «Dagli scrigni dell'800» (a cura di S. Ramat, da anni 2000), ecco dunque «La poesia italiana all'estero» (a cura di D. Bisutti, dal n. 238, maggio 2009) e la grande attenzione dedicata al premio Nobel, un vero pallino di Crocetti, che a ventisette vincitori del premio ha dedicato un altro numero speciale, il 100 (novembre 1996).

In sintesi, «Poesia» è l'emblema della rivista-contenitore, guidata da un desiderio di massima inclusività o estensione (anche oltre le barriere biologiche: la redazione include vivi e morti) invece che di stretta selezione sulla base di una dichiarazione di poetica. Ha pubblicato in trent'anni, secondo quanto dice il sito web, più di ventimila testi di oltre duemila poeti. Una buona parte di questi sono autori stranieri in traduzione. Come valutare l'impatto di questa mole enorme di traduzioni sull'idea e le pratiche della poesia che ha contribuito a formare? E questa è solo *una* rivista, per quanto la più diffusa.

Rispetto a «Poesia», il titolo «Testo a fronte» indica un intento di base molto diverso. Delimita un settore della letteratura, la traduzione. È la scelta di un genere, una modalità di scrittura ben definita. Dentro questa scelta primaria sta però una poetica, evidente per gli addetti ai lavori. «Testo a fronte» indica un approccio in cui si presterà pari attenzione a originale e traduzione, e al gioco di rispecchiamenti fra di loro. Non è un'ovvietà, vi sono paesi e lingue in cui tutta l'attenzione cade sulla lingua d'arrivo, e le traduzioni, anche di poesia, di rado vengono stampate con il testo a fronte, basti pensare al mondo di lingua francese e inglese.

«Testo a fronte» ha anche un'altra prerogativa tradizionalmente poco da rivista militante. È nata in un ateneo a seguito del convegno *La traduzione del testo poetico*, promosso da Franco Buffoni nel marzo 1988 presso l'Università di Bergamo. A differenza di altri paesi, in Italia l'accademia e la letteratura contemporanea si sono guardate per lo più in cagnesco, tranne in alcuni fortunati casi. Il tentativo di far interagire i due ambienti è un elemento da segnalare. La traduzione si presta allo scopo, perché da un lato presuppone un bagaglio di conoscenze filologiche e tecniche trattabili accademicamente, e dall'altro richiede la conoscenza della letteratura contemporanea. Per precisione, un'idea guida di «Testo a fronte» è che non si dà traduzione di poesia senza frequentazione assidua della poesia contemporanea (come autore e/o lettore). Altrimenti il traduttore finisce per usare una lingua poetica scolastica e obsoleta senza rendersene conto, producendo traduzioni già morte in partenza. Anche questa idea non è affatto condivisa da tutti i traduttori, e soprattutto non lo era in quegli anni. Lo stesso si può dire dei numerosi accademici che non prendono neppure in considerazione la questione. C'è anche un difetto speculare: diversi traduttori poco preparati pensano che non ci sia nulla da imparare dalla teoria e dalla storia della traduzione, con-

vinti come sono che la pratica artigianale basti a se stessa. Per ribadire con più forza la propria posizione, «Testo a fronte» ha prodotto poco dopo la sua nascita da due collane editoriali, «I testi di Testo a fronte» e «I saggi di Testo a fronte». Nella prima sono apparse varie antologie di poesia contemporanea straniera, anche da letterature meno frequentate dai nostri editori come quella basca, antologie di poesia italiana contemporanea con traduzione in lingue straniere (francese, inglese, cinese, russo, arabo, ecc.), *Quaderni* di traduzione di poeti italiani contemporanei (Nelo Risi, Luciano Erba) e una serie di *Quaderni* di poesia italiana contemporanea, giunti oggi al n. 14, in cui hanno esordito molti degli autori più attivi e stimati fra quelli che hanno oggi un'età compresa tra i trenta e i sessant'anni. L'altra collana ha proposto saggi di ambito traduttivo e comparatistico sia di critici italiani e stranieri (Friedmar Apel, Franco Brevini, Guido Mazzoni), sia di poeti italiani (Umberto Fiori, Fabio Pusterla, Roberto Deidier).

Riassumendo, abbiamo da un lato la rivista-contenitore, che andando in edicola vuole offrire il più vasto panorama di poesia di ogni epoca e paese, per quanto si riesca, dall'altro una rivista accademico-militante concentrata su un settore specifico della poesia, la traduzione, di cui offre un aggiornamento teorico, portando in Italia molti nomi innovativi della critica degli ultimi decenni, presentando momenti rilevanti della storia della traduzione, proponendo autori inediti stranieri e anticipazioni del lavoro di validi traduttori italiani. È significativo che il lavoro di due riviste così diverse si sovrapponga proprio sulla traduzione.

«Poesia» è una rivista italiana con già nel sottotitolo, come detto sopra, un'ambizione di sguardo internazionale, e con un comitato scientifico pure internazionale. Perciò ha sempre pubblicato tantissima poesia tradotta. Senza accompagnarla da riflessioni teoriche, tuttavia, ma solo storiche e critiche per contestualizzare gli autori presentati, oltre che da recensioni per valutare le traduzioni pubblicate in Italia. Altrettanto abbondante la poesia italiana, dai classici antichi a quelli moderni, dai nomi contemporanei più noti agli esordienti. Affiancata alla rivista sta la casa editrice, che nel corso degli anni ha diradato le pubblicazioni, sempre irregolari, di poeti italiani e stranieri. La sua cifra distintiva resta l'attenzione alla letteratura greca contemporanea, che fu anche lo stimolo iniziale per la creazione della casa editrice, su suggerimento di Vittorio Sereni.

«Testo a fronte» si occupa della traduzione come forma di poesia e del tradurre come modo di fare poesia. Nella convinzione, come dicevo, che non c'è traduzione senza frequentazione della poesia contemporanea, mentre a sua volta la poesia contemporanea non può fare a meno della traduzione. La rivista propone critica, contestualizzazione degli autori proposti, recensioni di libri, storia della traduzione ma anche teoria. Il lato meno studiato nella rivista fino a oggi è l'impatto della traduzione sulla poesia italiana contemporanea.

Come sappiamo, la traduzione ha quasi sempre avuto un ruolo rilevante nella storia letteraria. In ogni epoca ci sono testi tradotti che hanno esercitato un influsso notevole sulle forme, la lingua, i

contenuti, la teoria, le modalità della poesia. Nel Novecento l'apporto delle letterature straniere in traduzione è ben noto in generale, ma il suo ruolo non è stato affatto chiarito con precisione. Le due riviste di cui sto discutendo segnano un passo ulteriore rispetto al lavoro svolto dai periodici dei decenni precedenti. In modi diversi, in entrambe le riviste il ruolo della traduzione diventa centrale. «Testo a fronte» è dedicata solo a quello, ma anche su «Poesia» lo spazio occupato dai testi tradotti è molto maggiore della media delle altre riviste dal dopoguerra a fine anni Ottanta. Questo spostamento della traduzione dai margini al centro del discorso fa parte di un fenomeno più generale, la costante crescita delle traduzioni pubblicate in Italia negli ultimi trent'anni. I dati disponibili sono più dettagliati sulla narrativa che sulla poesia, ma vale la pena di guardarli ugualmente.

Le statistiche ISTAT della produzione libraria per il 2014 indicano che dei libri per adulti il 77,5% sono opere originali in lingua italiana, il 19,5% sono traduzioni. Se si confrontano le tirature, però, i libri originali in italiano sono il 61,6%, le traduzioni il 36,8% del totale. In altre parole, le opere tradotte vengono stampate in un numero medio di copie molto più alto rispetto ai libri originali in italiano, per cui l'impatto della traduzione è più grande di quanto appaia dal numero di titoli pubblicati.

Se restringiamo il confronto fra titoli e tirature al settore letterario, troviamo 745 titoli di *Testi letterari classici italiani* contro 512 tradotti, una distanza che si divarica confrontando i *Testi letterari moderni* (8.573 italiani contro 4.239 tradotti). Come nel caso precedente, però, il confronto fra le tirature di questi titoli offre un quadro sensibilmente diverso. La tiratura complessiva dei *Testi letterari classici italiani* è di 2.471 copie, contro 1.278 per quelli tradotti (i valori nelle tavole ISTAT sono dati in migliaia, quindi si tratta di 2.471.000 copie contro 1.278.000). Nei *Testi letterari moderni* c'è addirittura un'inversione delle proporzioni, con 28.185 originali italiani contro 30.406 tradotti. Fra questi, spicca in particolare il numero di libri d'avventura e gialli: 5.839 tradotti contro 3.962 originali italiani. La politica delle case editrici italiane, in altri termini, è di acquistare dei bestseller stranieri, confidando di venderne molte copie tradotte pubblicizzando il fatto che all'estero hanno già avuto grande successo. I motivi di fondo non sono certo culturali, ma squisitamente economici. Confrontando le lingue di origine delle traduzioni, la parte del leone, come è facile immaginare, spetta all'inglese, con tirature che sono dieci volte e anche più rispetto a quelle dei libri tradotti da spagnolo, francese e tedesco.

Se torniamo al tema del nostro articolo, dobbiamo rilevare a questo punto come «Poesia» e «Testo a fronte» siano più realiste del re Mercato quanto allo spazio concesso alla traduzione. Le già alte percentuali di opere straniere pubblicate (come si è visto sopra, fra un terzo e metà del totale a seconda dei generi) sono abbondantemente superate non solo, come è ovvio, da «Testo a fronte», che alla traduzione è dedicata, ma anche da «Poesia», un fatto né scontato né inevitabile. Lo spostamento della traduzione al centro della poesia contemporanea implica una serie di

riposizionamenti rilevanti. Intanto, malgrado l'importanza decisiva che in alcuni momenti ha avuto la traduzione, le storie letterarie, che risentono di un impianto ottocentesco nazionalista, in genere relegano la discussione critica sulla traduzione in un dato periodo al fondo dei volumi, in un capitoletto a parte, quasi a dire che ciò che veramente conta per la letteratura di un'epoca si è svolto tutto dentro i confini linguistico-culturali nazionali, ai quali come un contorno, un ornamento marginale, si aggiunge per completezza estrema qualche minuzia proveniente dall'estero. La tradizione è un passaggio del testimone da un autore italofono all'altro, si può anche sapere poco o nulla sui testi tradotti.

Se però la traduzione sta al centro quantitativo di ciò che viene pubblicato e letto in un periodo, non dobbiamo ripensare l'idea stessa di storia letteraria nazionale? Per essere più chiaro, chi domani scriverà la storia della poesia italiana dal 1990 al 2020 potrà discutere solo di rapporti e passaggi di testimone fra poeti italiani, classici, vecchi e giovani, operanti in quest'epoca, tenendo gli stranieri sullo sfondo? O per comprendere la lingua, le forme, le poetiche, i contenuti della poesia di questi decenni dovrà trattare come presenze centrali Celan e Walcott, Heaney e Sexton, Bonnefoy e Brodskij? E andando più indietro, ai classici moderni, possiamo discutere dello sfondo formativo modernista di noi tutti parlando solo di Ungaretti, Montale, Saba, Campana relegando in uno spazio a parte, secondario, Eliot e Pound, Benn e Trakl, Machado e Lorca, Achmatova e Mandel'stam? Quando tutti sappiamo che non c'è volta che abbiamo discusso di poesia con gli amici senza che questi nomi venissero citati senza soluzione di continuità, come parte di un tutto e non come due mondi separati?

Se è così, e per mia esperienza personale lo è, la storia letteraria di domani dovrà essere impostata in modo radicalmente diverso. Con un problema che si pone subito, però. Questi autori hanno scritto in lingue straniere e solo pochi poeti italiani li hanno letti facilmente in originale. Cioè, non dovremo solo fare i conti con la centralità di Eliot e Pound e tutti gli altri, ma con i traduttori italiani di costoro. Occorrerà studiare, meglio di quanto si sia fatto finora e senza supponenza, chi li ha tradotti, che cosa ha scelto, con che criteri, con che taglio interpretativo, con quale stile. Bisognerà analizzare non le poche traduzioni di alcuni autori eccellenti, come si è già fatto per le versioni d'autore, ma quella terra di nessuno e di tutti che è la traduzione della poesia, opera di artigiani che a volte arrivano alla grande arte, ma che lasciano il segno attraverso l'insieme del loro lavoro, non attraverso pochi spunti eccezionali.

Il linguaggio e le forme della traduzione di poesia cambiano da un periodo all'altro. Secondo la teoria dei polisistemi di Even-Zohar vanno compresi in relazione al contesto complessivo della società e della cultura di un paese in un'epoca specifica. Così, a volte la traduzione svolge una funzione di rinnovamento, altre volte di conservazione, tanto della lingua quanto delle forme. Spesso riflette un'idea media della lingua poetica, quel brodo di coltura

comune da cui nascono le esperienze dotate di valore estetico autonomo.

Ovviamente, conta anche che cosa si traduce, e da che lingua. Il mare di prosa e poesia in lingua inglese tradotta in cui oggi nuotano i lettori e gli scrittori italiani sta lasciando segni profondi sulla poesia che si viene facendo. Gli studiosi della poesia contemporanea di domani dovranno essere dotati di un bagaglio di saperi diverso dai loro predecessori: dovranno conoscere non solo la tradizione italiana, ma, a pari livello, anche le problematiche della traduttologia e della traduzione, e le lingue straniere di cui studieranno i travasi italiani. Una volta formati, questi studiosi dovranno trovare accoglienza, non essere respinti, come avviene oggi, in quanto cittadini di una terra di nessuno fra italianistica, traduttologia, lingue straniere e linguistica. Oggi questi territori sono esplorati dai docenti di lingue straniere, che tracciano la fortuna in Italia degli autori, senza però essere in grado, tranne rare eccezioni, di mettere in luce come questa ricezione innervi la poesia in lingua italiana. Gli italianisti tendono a disinteressarsi di questi temi.

Riviste come «Poesia» e «Testo a fronte», nate all'inizio di questo nuovo corso delle nostre lettere, a posteriori sono il segnale di un riposizionamento dei rapporti fra nativo e straniero, mediato però dalla traduzione. Se l'alterazione di queste proporzioni sia un bene o un male non lo so. Si va a prendere all'estero qualcosa che da noi manca, e così si allargano le possibilità espressive; ma la traduzione diffonde spesso il traduzionese, la lingua sbiadita che tende ad appiattire la vivacità ardua da riprodurre degli originali. Ricollocata in un altro contesto culturale, una poesia avrà di rado lo stesso livello di densità di significato dell'originale. Si inserirà in altri modi, qualche volta arbitrari, qualche volta illuminanti, in una rete di lingua, forme, eventi che si daranno a vicenda un nuovo senso, comunque diverso da quello di partenza.

In conclusione si può dire che anche queste riviste hanno messo in discussione lo stato precedente della poesia, pur se in modo diverso dalle tradizionali riviste militanti: non opponendo una poetica nuova a una precedente, ma collocando la traduzione al centro del farsi della poesia, riposizionando così il ruolo di tutti gli attori sulla scena letteraria.

## APPENDICE

Sommario del n. 1 (gennaio 1988) di «Poesia»

*Che cos'è la poesia?* Risponde Ignacio Matte-Blanco

«*Plagi*» Rebora e Montale: quanti «Frammenti lirici» negli «Ossi di seppia»!

*A lezione da* Raffaello Baldini

*Tradizione e traduzioni* un sonetto di Baudelaire

*Dall'oblio*, Angelo Grillo

*Il tema del mese*, Attila József a cinquant'anni dalla morte

*Gli incontri di Poesia*, María Victoria Atencia e Clara Janés

*La poesia e la critica*, intervista a Pier Vincenzo Mengaldo

*Proposte agli editori*, Un poeta indiano contemporaneo: Shahryar

*Il libro di Poesia*, «Elegia di Mölna», di Gunnar Elkelöf

*L'autoritratto*, Riccardo Held

*Versi e musica*, Tasso e Monteverdi

*Inediti*, Giovanni Raboni

*La posta dei poeti*, Vittoria Colonna e Veronica Gambara

*Calendario di Poesia*

*Che cos'era la poesia?* Risponde Platone

Sommario del n. 343 (dicembre 2018) di «Poesia»

Lord Alfred Tennyson, *I monologhi drammatici*, a cura di Francesco Kerbaker

Ruth Padel, *Acqua scura mondo in fiamme*, a cura di Paola Splendore

*Dagli scrigni dell'Ottocento*, Giovanni Battista Niccolini (1782-1861), a cura di Silvio Ramat



Serena Vitale, *Tradurre Osip Mandel'stam*, a cura di Mario De Santis

*Cronache* a cura di Angela Urbano

*Le riviste di poesia*, a cura di Fabio Simonelli

*La poesia italiana all'estero*, a cura di Donatella Bisutti

Donaldas Kajokas, *All'asinello sordo*, a cura di Jurga Po Alessi e Davide Ferrari

*Degli attimi inclini. Quattro poeti finlandesi (Markku Kaskela, Johanna Venho, Rita Dahl, Aulikki Oksanen)*, a cura di Viola e Antonio Parente

Marie Luise Kaschnitz, *Una sensibile contemporanea*, a cura di Nino Muzzi

Julian Stannard, *Veglie genovesi*, a cura di Massimo Bacigalupo

Artëm Verle, *Ho distribuito i pani e i pesci*, a cura di Paolo Galvagni

Marina Pizzi, *Feritoie ogivali*

*Lo scaffale di Poesia*, a cura di Arnaldo Colasanti e Daniele Piccini

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- APEL, FRIEDMAR, *Il movimento del linguaggio. La poesia della traduzione*, a cura di Emilio Mattioli e Riccarda Novello, Milano, Marcos y Marcos 1997.
- BREVINI, FRANCO, *L'orologio di Noventa. Lingua, dialetto e letteratura*, Milano, Marcos y Marcos 1998.
- BUFFONI, FRANCO (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini 1989. Edizione riveduta e ampliata, Milano, Marcos y Marcos 2004.
- DEIDIER, ROBERTO, *Le ragioni della poesia*, Milano, Marcos y Marcos 1996.
- ERBA, LUCIANO, *Dei cristalli naturali*, Milano, Guerini 1991.
- FIORI, UMBERTO, *La poesia è un fischio*, Milano, Marcos y Marcos 2007.
- FOSCHINI, PAOLO, *L'editore che "inventò" la poesia*, in «Corriere della Sera», 12 gennaio 2008, p. 41.
- ISTAT, *La produzione libraria in Italia, Anno 2014*, «Tavole di dati», alla pagina web: <http://www.istat.it/it/archivio/183783> (2016).
- MAZZONI, GUIDO, *Forma e solitudine*, Milano, Marcos y Marcos 2002.
- PARKS, TIM, ZUCCATO, EDOARDO (a cura di), «Testo a fronte», 48 (I semestre 2013), «Towards a Global Literature / Verso una letteratura globalizzata».
- ID. (a cura di), «Textus», 26/3 (settembre-dicembre 2013), «Beyond Borders: Global Literature and Translation».
- PUSTERLA, FABIO, *Il nervo di Arnold. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos 2007.
- RISI, NELO, *Compito di francese e d'altre lingue*, Milano, Guerini 1994.



## PAROLE CHIAVE

Riviste letterarie; *poesia* contemporanea; traduzione; globalizzazione



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Edoardo Zuccato (1963) è poeta e docente di Letteratura inglese presso la Libera Università di Lingue e Comunicazione di Milano (IULM). I suoi interessi di ricerca spaziano dalla lirica inglese di età romantica alla scena poetica contemporanea. È autore di monografie e saggi dedicati in particolare a S.T. Coleridge e alla poesia dialettale dell'Italia otto/novecentesca, ma grande attenzione è riservata parimenti alla traduzione poetica e alla traduttologia.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EDOARDO ZUCCATO, «*Poesia*» e «*Testo a fronte*». *Traduzione e militanza nell'era della globalizzazione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV (2020)

•

### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.