

VISIONI CORPORALI: IL CORPO COME OGGETTO EPISTEMOLOGICO E  
MASSMEDIATICO IN ALCUNI POETI CONTEMPORANEI ITALIANI

By

MATTEO BENASSI

A dissertation submitted to the

School of Graduate Studies

Rutgers, The State University of New Jersey

In partial fulfillment of the requirements

For the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in Italian

Written under the direction of

Paola Gambarota

And approved by

---

---

---

---

New Brunswick, New Jersey

January, 2020

## ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Visioni corporali: il corpo come oggetto epistemologico e massmediatico in alcuni poeti

contemporanei italiani

by MATTEO BENASSI

Dissertation Director:

Paola Gambarota

Questa tesi di dottorato prende in esame l'ambivalenza delle relazioni tra sguardo e corpo nella poesia contemporanea, constatando l'enorme cambiamento nella loro concezione avvenuto tra la fine del ventesimo secolo e l'inizio del ventunesimo con il crescente predominio delle tecnologie visive. Gli autori scelti come esempi hanno abbandonato l'idea che lo sguardo sia l'unico possibile ed infallibile strumento di conoscenza della realtà, scoprendolo imperfetto; non hanno però abbandonato il bisogno di sondare la realtà circostante e hanno di conseguenza riplasmato lo sguardo allineandolo alla limitazione visiva e al campo d'osservazione di conseguenza ristretto. A questo hanno supplito con un'idea di corpo che si presenta al contempo come oggetto d'indagine, spesso autoriflessiva, e come sistema percettivo ed epistemologico integrativo alla vista. Nello studio di tale aspetto, la mia ricerca prende le mosse dal contrasto fra visione e percezione non visiva, stipulando che parte della poesia contemporanea considera l'intero corpo come strumento percettivo che analizza il mondo circostante ed/o interno a sé. In tutto questo, la

ricerca poetica si pone come un atto necessariamente solipsistico, che parte dal corpo proprio come oggetto (di studio, ma anche sensoriale) per arrivare a considerarlo come un micro-sistema di parti interdipendenti, un network apparentemente isolato e tendente all'isolamento delle sue parti, che però può collegarsi agli altri network solipsistici – gli altri da sé – in quanto portatore di caratteristiche comuni. Come è stato notato dalla critica più recente, quando questo sguardo si estroflette sul mondo, avendo perso la sua capacità di penetrare e focalizzare il reale nella sua interezza, tende a notomizzarlo in lacerti corporali. Un elemento di novità della mia tesi è la considerazione che tale sguardo non sia il sottoprodotto di una perdita ma il frutto di un'acquisizione a livello psicologico e psichico delle tecnologie moderne, che, in modo più o meno cosciente, portano il poeta ad una percezione che sembra plasmata sulle capacità televisive prima, telematiche poi, del mondo in cui agiscono, in linea con molte teorie della *stuff theory* e del postumanesimo. Tali assimilazioni della tecnologia nella filosofia e nei modi percettivi che informano i testi poetici degli autori presi in esame condizionano certamente la loro visione del reale; ma trasformano anche la loro visione del corpo, che diviene, in quanto mezzo percettivo, uno strumento tra gli strumenti ed un oggetto tra gli oggetti. Certo, tale visione non è univoca, e non è uguale per tutti: da Magrelli ad Ottonieri, da Biagini ad Annovi, il modo di intendere queste relazioni è variegato, cambia nel tempo, e porta a visioni spesso divergenti. La presente analisi cronologica delle loro opere traccia una evoluzione che va dal corpo divenuto oggetto alla moltiplicazione performativa dell'io, in una società che ha fatto della cultura visuale l'unica possibile, sebbene la più inaffidabile.

A mia moglie, per la sua infinita pazienza.

A mia figlia, motivo ultimo di questo lavoro,  
perché la sua vita sia piena di poesia.

“If this world is a poem, it is not because  
we see the meaning of it at first but on  
the strength of its chance occurrences and  
paradoxes.”

(Maurice Merleau-Ponty)

The 'eyes' made available in modern  
technological sciences shatter any idea of  
passive vision; these prosthetic devices show  
us that all eyes, including our own organic  
ones, are active perceptual systems, building  
in translations and specific ways of seeing,  
that is, ways of life.

(Donna Haraway J, *Situated Knowledges* p.  
190)

## Indice

Abstract .....	ii
Dedica .....	iv
Indice .....	v
Indice delle illustrazioni .....	vi
Introduzione .....	1
Capitolo 1 .....	17
Capitolo 2 .....	68
Capitolo 3 .....	109
Capitolo 4 .....	159
Conclusioni .....	197
Bibliografia .....	202

## Indice delle illustrazioni

1. <b>Fig. 1.</b> Copertina della prima edizione de <i>Il condominio di carne</i> , 2003 .....	64.
2. <b>Fig. 2.</b> Elisa Biagini. <i>Le ossa non sono poi così solide</i> , 2010 .....	117
3. <b>Fig. 3.</b> Elisa Biagini. <i>Camice: poesie su tessuto</i> 2009 .....	124
4. <b>Fig. 4.</b> Andres Serrano, <i>Fatal meningitis</i> , 1992 .....	118
5. <b>Fig. 5.</b> Andres Serrano, <i>Heaven and Hell</i> 1984 .....	119
6. <b>Fig. 6.</b> John De Andrea, <i>Bronze Lisa</i> .....	120
7. <b>Fig. 7.</b> Kiki Smith, <i>Glass stomach</i> , 85.....	134
8. <b>Fig. 8.</b> Kiki Smith, <i>How I know I'm here</i> , 1985-2000 .....	134
9. <b>Fig.</b> Mona Hatoum, <i>Corps étranger (Foreign body)</i> ,1994 .....	134
10. <b>Fig. 9.</b> Kiki Smith, <i>Lying with the wolf</i> , 2001 .....	145
11. <b>Fig. 10.</b> Massimo Kaufmann. <i>Self eater #1</i> , 2013 .....	174
12. <b>Fig. 11.</b> Dana Schutz – <i>Face eater (Self eaters series)</i> , 2004 .....	174
13. <b>Fig. 12.</b> Dana Schutz. <i>Self eater #3 (Self eaters series)</i> , 2004 .....	174
14. <b>Fig. 13.</b> Massimo Kauffmann. <i>Self eaters #3</i> , 2013 .....	175

## Introduzione

Il predominio dell'occhio e della vista, sia intesa come atto transitivo del vedere che come visione, è un tema ricorrente nella secolare discussione critica sulla tradizione della poesia italiana. La linea interpretativa che privilegia la vista, l'occhio e lo sguardo a discapito degli altri sensi ha goduto di un successo quasi incontrastato. Si pensi alle interpretazioni dei Siciliani, con la concentrazione sul sentimento amoroso che nasce sì dal cuore, ma si esprime negli occhi e nello sguardo; o all'attenzione sullo sguardo salvifico attribuito alla donna da Dante e lo Stilnovo, attraverso Petrarca sulla presenza/assenza e fino alle riprese nella lirica cinquecentesca.

Tale linea ermeneutica ha oscurato il corpo agito e non solo visto, dall'intensa fisicità dell'oltretomba infernale di Dante alle non tanto sottintese pulsioni erotiche della poesia barocca, che esalta parti corporali non adusate rivestendole di una sensualità sconosciuta in precedenza, presentando il corpo come inscindibile dall'intelletto.

La stessa tendenza si afferma e s'incrina solo un po' nell'interpretazione dei poeti dell'800 italiano (e.g., Foscolo, Leopardi e Manzoni), nei quali si riconosce l'introduzione di altri sensi, in particolare il tatto, articolato più come desiderio di toccare che esplorazione epistemologica. Si tratta di un toccare per riconoscere, non per *conoscere*. Soltanto negli ultimi venti anni la critica ha cominciato a fare i conti con la scissione dell'io vedente. Giusi Baldissoni, ad esempio, nel suo libro *Gli occhi della letteratura: miti, figure, generi* (1999), afferma che la poesia della visione si trasforma in poesia del pensiero, sostituendo al visto e all'immaginato, il razionalizzato. L'esempio più folgorante di poesia lirica raziocinante del '900 è certamente rappresentato da Eugenio Montale, in cui alcuni dei *topoi* quali la donna divengono "occasioni, passaggi di corpi femminili fatti a pezzi dalla penna del poeta a colpi di metafore e sinestesie" (Baldissoni 1999 p. 139).

Insomma, se vedere era stato vedere l'altro-da-sé, con Montale, vedere l'altro diviene riflettere su di sé, sul "sé", e sui suoi rapporti con il mondo esterno.

In *Corpo e poesia nel Novecento italiano* (2009) Niva Lorenzini, soffermandosi su Ungaretti, ad esempio, considera i modi in cui il poeta ripensa il proprio corpo presente alla situazione della guerra, come uno spazio occupato dall'io e anche un'occupazione dello spazio fisico nel mondo: la fisicità alimenta il «sentire», forma istintiva di raziocinio. Ma il poeta non riflette mai sulla metodologia epidermica di quel sentire, sulla sua "fisiologia epistemologica". Tutto sommato, nonostante la lezione freudiana della scissione dell'io, il poeta si considera un tutt'uno con il proprio corpo – in conflitto, forse; in attesa di ridefinizione; ma anche nelle fessure della sua anima, un io integro e ricomponibile – e la capacità esperienziale delle sensazioni fisiche non mette mai in discussione la possibilità che il suo "io" non preveda anche il suo corpo.

Soltanto le avanguardie spostano questi parametri, mettendo in discussione il predominio dell'io lirico e la compattezza del linguaggio poetico e focalizzando le loro poetiche sulla questione se vedere e sentire poetico coincidano. Assistiamo allora alle visioni corporali di Edoardo Sanguineti; alle metafore cristologiche di Pier Paolo Pasolini; alla parola corpo di Zanzotto; alle metamorfosi di Antonio Porta. Questa lezione delle avanguardie, da molti ritenuta incompiuta, si è perpetuata nei decenni successivi ed ha assunto forme e valenze ben diverse in età contemporanea.

La mia tesi esplora la relazione tra lo sguardo e il corpo, attestando il cambiamento intervenuto nel primo, inteso o come strumento incapace di definire la realtà o come veicolo di nuovi sistemi visivi, in particolare quelli legati alle moderne tecnologie visive. Allo stesso tempo dimostra come il ruolo del corpo sia cambiato. Questo non si presta più a riduzioni, e dunque né ad un'equivalenza di corpo=soggetto=io, né alla funzione di mero oggetto di osservazione e lode,

come nel caso della poesia amorosa. Questo studio esamina il corpo articolato in quanto entità fisica e materica, prendendo in considerazione teorie recenti che lo vogliono un oggetto tra gli oggetti, slegato dalla definizione inveterata di repositario dell'io. Così facendo rivela i modi in cui il corpo della poesia diviene uno strumento epistemologico capace di ridefinire il sé dello scrivente.

La mia analisi critica si muove all'interno dei seguenti parametri. Innanzitutto, nella scelta degli autori da prendere in considerazione ho optato a favore del criterio cronologico, ponendo il 1980 come data di possibile prima pubblicazione, indipendentemente dall'età dei poeti.<sup>1</sup>

La scelta della data scaturisce da due considerazioni: il 1980, seppur sommariamente, può essere considerato, in termini di storia della letteratura, come punto d'inizio della contemporaneità. La seconda riguarda la pubblicazione in quell'anno di *Ora serrata retinae* di Valerio Magrelli, che, come sostengo nella mia argomentazione, emerge come un importante spartiacque nel modo di concepire la poesia nel tardo Novecento.

Ma all'interno di questa contemporaneità costruita dal mio studio, era necessario operare una seconda distinzione cronologica, in due fasi. L'una investe grosso modo gli anni '80 (fino al trauma-*limen* della caduta del Muro di Berlino nel 1989); l'altra comprende gli anni '90 e il nuovo millennio fino ai nostri giorni, in quella che possiamo definire l'era internet. Di quel primo periodo ho scelto due poeti, e cioè Valerio Magrelli, per temi ed impatto, e Tommaso Ottonieri, perché è il poeta che meglio sintetizza nella sua opera le correnti e le derive degli anni Ottanta e Novanta.

Nell'opera del primo si riscontra la prima riflessione con accenti posthuman sul corpo. L'idea di una visione miope e limitata, e di un corpo percettivo che supplisce e completa la funzione percettiva, entrambi incapaci di librarsi oltre distanze ravvicinate, porta ad un naturale

---

<sup>1</sup> Il criterio adottato è modellato su quello usato da Pier Vincenzo Mengaldo per il suo libro *Poeti del Novecento*.

studio tautologico del proprio corpo in costante confronto con il mondo esterno, che influenzerà molto le generazioni successive di poeti.

Nell'opera del secondo il corpo è assolutamente centrale, ma, contrariamente all'operazione svolta da Magrelli, esso viene immediatamente sfrondata dall'esigenza di un "io" a confronto con il mondo, rinunciando da subito alla sua integrità. Ponendo il corpo al centro della scena sotto la lente impietosa dei *media* e dei sistemi commerciali ad essi legati e facendo proprio lo sguardo dei sistemi comunicativi criticati, Ottonieri compie un'operazione di forte mimetismo linguistico capace di convogliare l'assurdità e la morbosità di quello stesso sguardo imperante in quegli anni nella sua poesia. In questo risiede la sua importanza, che sembra poi riverberarsi anche sugli altri due poeti scelti per il periodo successivo, in quanto essi si presentano come gli esempi più convincenti su fronti opposti del binomio vista/corpo della fine del secolo scorso, incorporando la relazione tra tecnologie mediatiche e visioni corporali.

L'analisi prosegue con i due poeti che rappresentano la seconda fase temporale. Prima con la poetessa Elisa Biagini, la quale inizia la sua attività poetica negli anni '90, in un momento tipico in cui si acutizza la separazione della concezione del corpo del decennio precedente. Biagini è la precorritrice della concezione post-moderna dei poeti del nuovo millennio, formati in un mondo in cui le tecnologie dell'era internet conservano ancora un alone di mistero ed indecifrabilità per l'utente comune. La sua operazione poetica, fortemente informata da esperienze artistiche di forte impatto visivo, s'incentra nella difesa di un io allo sbando e sotto costante assalto, il quale non può fare altro che introiettarsi nel proprio corpo; ma allo stesso modo in cui l'io sembra non avere un centro e disperdersi in parti diverse, così il corpo, specularmente, è visto e presentato in lacerti notomizzati nei testi, quasi le parti fossero periferiche<sup>2</sup> di un tutto.

---

<sup>2</sup> Intendiamo qui con "periferiche" l'accezione data dal vocabolario Treccani dell'uso del termine in Informatica: «In informatica, *unità periferica* (anche *la periferica*, s. f.), ognuna delle unità – d'entrata, d'uscita o ausiliaria – di un

L'ultimo dei nostri autori e secondo nostro rappresentante di questa fase è Gian Maria Annovi, la cui visione poetica si incentra su una graduale de-personificazione, corrispondente non solo a una decentralizzazione dell'io, ma anche con una sua cosciente negazione. Nel corso della sua carriera poetica, di libro in libro, Annovi abbandona la dominanza del pronome "io", e con esso le possibilità dialettiche che naturalmente si sono da sempre instaurate con il "tu" poetico. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, questo non significa la dissoluzione di un rapporto dialettico tra poeta e lettore. Annovi porta alla ribalta i pronomi di terza persona – più singolare che plurale – che si incarnano in maschere, avatar, person(a)e, però in carne ed ossa (la banalità del luogo comune cancellata dalle cicatrici e dalle ferite che Annovi non esita a mostrarci), segni ultimi di un corpo che si è liberato definitivamente dell'io, non tanto a favore di una visione oggettiva del mondo – tanto più impossibile in poesia – ma a favore di un atto di testimonianza scevro dall'egocentrismo tradizionale della poesia italiana, che nelle sue intenzioni deve stimolare il lettore a farsi co-testimone e complice del poeta. In questa operazione di testimonianza, memore della lezione di Ottonieri, Annovi non esita a veicolare la visione e il punto di vista dei mezzi d'informazione; ed anche i metodi visivi di certa televisione (spettacolo/spazzatura), senza dimenticare che, se non altro per motivi anagrafici come Biagini, non può non essere stato come lei influenzato dalle possibilità manipolatorie dell'immagine che l'era del computer offre agli utenti.

Per tutti questi poeti, la mia tesi ha cercato di dare risposta a dei quesiti, quali se l'io e il corpo del poeta rappresentino ancora un'unità strutturale compatta e se sia accettata la percezione del corpo come sistema di parti co-dipendenti, quale sguardo rivolge il poeta al proprio corpo e quale verso l'altro-da-sé. È mia opinione che in questi autori il corpo è divenuto una partizione

---

sistema di elaborazione elettronica (per es., una tastiera, un video, una stampante, uno scanner, ecc.) che operano in collegamento con l'unità centrale e sotto il suo controllo».

accessibile a prescindere dall'io raziocinante, e che sia dunque necessario prendere in considerazione il peso delle sensazioni non visive, in particolare quelle tattili, particolarmente se, come abbiamo postulato nei capitoli, il plurisecolare dominio della vista come strumento epistemologico ha perso notevole importanza. Il corpo è percepito come strumento epistemologico, e la sua efficacia come mezzo di comprensione dell'ambiente circostante andava indagata, per esplorare la sensazione che avevamo ricevuto nella lettura dei testi che questo "procedere a tentoni", affidando alle sensazioni corporee la percezione del mondo esterno da decodificare, fosse non solo un nuovo slancio verso l'esterno, ma anche il suo nuovo limite. Il corpo che sente e tocca, poiché non parte di un "io" integro, è anche la prigione dell'io razionale, dove il corpo-prigione del poeta acuisce la propria separazione dall'oggetto epistemologico che desidera esplorare a causa di un effetto-schermo che ricalca i modelli mediali della società contemporanea. Baldissone ci ricorda che:

Ovunque oggi predomina la vista, ovunque è l'uomo che guarda: il tatto, l'odorato, il gusto, l'udito sono regrediti nella nostalgia, e soltanto la "nuova storia" ne celebra il *revival*. L'immagine delle cose, il look, sta sempre più al posto delle cose: i corpi sono più belli, più curati e meglio nutriti, ma evitano il contatto sempre di più: la fretta, la malattia, la libertà consigliano di lasciar parlare gli occhi e via. (Baldissone 1999, p. 17)

Seguendo questa affermazione, è possibile pensare che il cambiamento avvenuto nella società, prima con l'avvento della tv di massa e poi con l'internet, abbia frapposto uno schermo (della tv; del computer) tra il corpo e il mondo. Si pone allora la questione se questa tendenza riverberi in certa poesia contemporanea, se i poeti esprimano una distanza tra il corpo e le cose postulabile come impossibilità di un avvicinamento o anche solo di un'estensione oltre a ciò che è possibile toccare fisicamente purché limitrofo alla sfera personale. E ancora: è possibile che il senso del tatto si introverta, divenendo esplorazione fenomenica del sé, quasi un senso del tatto mentale che però si autoconfina al corpo del poeta?

Il “Capitolo 1: Valerio Magrelli tra miopia aptica e tomografia a risonanza magnetica” considera Magrelli sia in quanto erede di poetiche incentrate sulla corporalità degli anni Sessanta e Settanta, sia come *trait-d’union* con le poetiche successive considerate dalla critica postmoderne se non addirittura *post-human*. Come ho cercato di sottolineare nel capitolo, la poesia di Magrelli ha indubbiamente sin dagli esordi una forte componente fisica che si differenzia dalla tradizione precedente, in particolare per quanto riguarda la considerazione dello sguardo e la vista come mezzi epistemologici principali. L’abbondante critica, in particolare sulla sua opera d’esordio, *Ora serrata retinae* ha insistito molto sulla preponderanza dello sguardo del poeta e la sua connessione con l’io razionale, di cui rappresenta l’alter ego fisico. La critica ha altresì osservato che in Magrelli, lo sguardo – in una voluta coincidenza tra biografia e teoria poetica – ha sempre una caratteristica di miopia, di incapacità di mettere a fuoco ciò che è distante. Questa anomalia refrattiva - per la quale gli oggetti (e le persone) distanti non si focalizzano sulla retina, ma davanti ad essa, apparendo sfocati fino a quando non si riduce la distanza – diviene la cifra poetica della produzione del poeta romano. Questa riduzione della profondità visiva porta a due conseguenze: la prima è che il corpo più facilmente inquadrabile dalla vista sia il proprio, in particolare le mani, al lavoro nell’opera di scrittura; la seconda è che il tatto diviene un atto compensatorio ai deficit della vista, nonostante il loro campo d’azione sia piuttosto limitato, quando non direttamente rivolto su di sé. Insieme, queste due caratteristiche confluiscono a dare alla percezione magrelliana una qualità narcisistica che il poeta tenta di superare accostando allo strumento epistemologico “miope”, un’alternativa percettiva al fine di integrare la propria esplorazione del mondo.

A tal proposito, Magrelli si affida a un sistema di *percezione aptica*, un sentire e vedere con il corpo tutto. Tale teoria percettiva viene a Magrelli da una certa sfiducia nel perdurante dualismo cartesiano tra mente e corpo, predominante nella nostra concezione letteraria per secoli

- che voleva il secondo sottomesso e separato dalla prima – e l’influenza delle teorie della percezione di Maurice Merleau Ponty, le cui teorie sul concetto di *percezione*, segnano la sua scrittura. Secondo Merleau Ponty “The body is our general medium for having a world”, e “We know not through our intellect but through our experience”, il che asserisce che non esiste una pura conoscenza intellettuale del mondo, ma intelletto e corpo esperiscono allo stesso tempo. Questo concetto porta a una rivalutazione delle sensazioni corporee, specialmente quelle tattili, che nella poesia di Magrelli danno luogo al processo di *percezione aptica*, di riconoscimento a tastoni, dove il corpo del poeta è estensione del suo sentire poetico e mezzo ermeneutico di conoscenza (in particolare con le mani e la pelle).

Non che l’introduzione di Merleau Ponty porti a un superamento totale della concezione cartesiana. Magrelli, già da *Nature e venature*, l’opera successiva in cui sembra confrontarsi maggiormente con l’esterno, intraprende una faticosa battaglia intellettuale per slegarsi da tali preconcetti alla ricerca di un difficile equilibrio tra *res cogita* e *res extensa*.

I risultati sono vari e arbitrari, poiché danno adito a una qualità narcisistica nella trattazione del corpo: Magrelli mette sotto la lente sempre il proprio corpo *osservato*, facendo della *percezione aptica* soprattutto uno studio di sé e del processo del fare poetico più che del mondo. Allora che ogni volta che il poeta tende verso l’esterno, non lo fa per pura conoscenza della realtà, ma per affermazione del suo dire poetico e come esternazione del suo mondo interiore, per cui toccare e poetare finiscono per coincidere. In qualche modo, toccare e vedere, nelle loro limitazioni spaziali, sono un’estensione, ma anche il limite di demarcazione dell’area esplorabile, una sorta di prigione dell’io sensibile.

I limiti di questa prigione vengono esplorati in particolare nelle opere poetiche successive *Esercizi di tiptologia* e *Didascalie per la lettura di un giornale*, nelle quali lo slancio verso

l'esterno, sia razionale che fisico, risulta costantemente frustrato. Se l'altro da sé è un essere speculare a quello agente (scrivente), fatto di raziocinio e corpo in commistione percettiva, ne deriva che l'altro abbia le stesse capacità sensitive gli stessi limiti. Quindi un'idea di isolamento e incapacità di protrarsi verso l'esterno in tutti gli esseri si fa strada in Magrelli, che giunge alla conclusione che il solo essere veramente conoscibile con certezza è se stessi. Le sue poetiche si riversano allora sull'analisi del sé e non in una maggiore conoscenza e comprensione della realtà esterna. La *percezione aptica* s'introieta nel corpo scrivente invece che verso l'esterno, fino ad assumere caratteristiche addirittura tautologiche. L'esplorazione a tastoni diviene allegorica, tenta una conoscenza epistemologica dell'interno del corpo, con una sorta di tattilismo della razionalità. Questo concetto trova la sua massima espressione ne *Il condominio di carne*, opera in prose poetiche in cui Magrelli si mette in viaggio nel proprio corpo.

A proposito di questo punto, propongo una tesi per cui la ricerca interna, all'interno del proprio corpo, sia parzialmente dovuta ai cambiamenti sociali in atto negli anni Ottanta. In ritardo su molti altri Paesi, in Italia si assiste alla massificazione del mezzo televisivo, che con rapidità devastante diviene il mezzo principe d'informazione, sorta di *ipse dixit* impossibile da contrastare o negare. Al contempo, la tv, da oggetto aggregativo, diviene comune elettrodomestico, sebbene soggetto ad un uso smodato. La qualità dei programmi poi, passa dall'informazione culturale al puro intrattenimento, abbandonando – come ben dimostrato da Eco (2010) – la funzione pedagogica. Questa “neotelevisione” (Eco), che per converso permetteva un contatto tra spettatore e programma (si pensi alle telefonate in diretta), non abbatteva però nessuna reale barriera; lo spettatore, interagendo, diveniva parte del vedibile, ma non “bucava” lo schermo. Questo “populismo” (ancora Eco), riverbera nei testi di Magrelli. Essere diventati spettatori quasi a tempo pieno, comportava un continuo relazionarsi con una realtà di cui si aveva nessuna parte in causa.

E non è da considerarsi solo come un limite mentale, ma anche come un limite fisico-psichico. La tv diviene il *mass medium* di interlocuzione con la realtà, aprendo sì nuove finestre sul reale, ma anche mettendoci alla finestra del reale, senza vera interazione, producendo un “effetto-schermo” tra l’io e il mondo, che credo possa essere riscontrato nelle sue raccolte ed in particolare *Didascalie per la lettura di un giornale*. La conseguenza di questo “effetto-schermo” è un’involuzione tematica e visiva, che porta Magrelli sempre più alla convinzione che l’unico corpo esplorabile ed interagibile sia il proprio.

L’effetto-schermo è da noi considerato come prodotto da quei cambiamenti avvenuti negli anni Ottanta nel campo dei media, con l’introduzione della tv di massa, che genera con i suoi modi populistici e spesso volgari e morbosi, una vera e propria dipendenza ed una morte cerebrale prima che ancorchè fisica, e dunque una morte che investe mente e corpo.

Quello stesso senso di repulsione lo ritroviamo nella poesia di Tommaso Ottonieri, altro scrittore che ha preso le mosse negli anni Ottanta, ma la cui comparsa sulla scena poetica avviene, dopo un lungo percorso personale che lo vede autore di prose e romanzi di forte impatto sperimentale, solo nel 1998, con *Elegia sanremese*, un’opera complessa e stratificata, completamente incentrata sui concetti di corpo e *media*.

In *Elegia* risulta subito evidente che l’effetto schermo operato dai media sussiste a pieno titolo e si riflette nella sua opera, in particolare *Elegia sanremese*, creando elementi di sottile schizofrenia tra linguaggio e realtà. Il “Capitolo 2: Il corpo esposto di Tommaso Ottonieri” esamina tali aspetti sia in *Elegia* sia nelle opere successive, in cui subentra, insieme all’idea di un’influenza negativa della televisione, il concetto che da essa viene promulgato di mercificazione del corpo, che sempre più viene visto dalla come posto all’interno di una società-*showroom*, dove tutto è esposto, visibile, arrangiato, ed in ultimo messo in vendita.

Questa mercificazione della società influenza anche i modelli linguistici che la pervadono, in particolare il linguaggio di certi *mass media*, di cui Ottonieri si appropria, con atteggiamenti di mimetismo ironico. L'ironia e il mimetismo non devono trarre in inganno, inducendo il lettore a pensare che l'operazione compiuta da Ottonieri si appunti solo sulla critica sociale. Vi sono forti implicazioni politiche nell'operazione linguistica di Ottonieri, sia quando si veli d'ironia, sia quando si ammanti di un più viscerale sdegno.

Ottonieri, se confrontato con Magrelli rappresenta il suo opposto per quanto riguarda la concezione del corpo, seppure condividano a nostro dire una premessa secondo la quale la separazione tra io e mondo è acuita dall'effetto schermo introdotto dalla televisione di massa. Se Magrelli è l'io introspettivo all'interno del corpo, mente razionalizzante che attraverso di esso si confronta con il mondo, Ottonieri rappresenta il corpo a contatto superficiale con il mondo. Il poeta parte dalla concezione che il mondo è una realtà ormai mercificata, e la sua poetica è un continuo confronto tra la "merce, il contatto e la relazione del nostro corpo con essa, la concreta osmosi che si instaura tra un mondo completamente mercificato (anche a livello linguistico) e la nostra identità inevitabilmente fluida" (Manganelli 2005 p. 348). Non a caso larga parte della critica accosta la visione e il poetare di Ottonieri alla pubblicità e al jingle pubblicitario. In una realtà fatta di ritmi facili e immagini ammiccanti, il poeta oppone una resistenza passiva, abbracciando i modelli della tv di massa per esporne l'insensatezza, la superficialità in un orizzonte di contatti sempre meno autentici tra le persone.

Ma pur resistenza rimane, e la sua potenza è dovuta proprio all'appropriazione del soggetto che si intende decostruire. Non a caso tra i referenti di Ottonieri ci sono Jean-Luc Nancy e George Bataille. Il primo instilla in Ottonieri il concetto di estraneità, il fatto che, nell'operazione mimetica che compie vi è un fondato pericolo nel lasciare che il mondo che si critica penetri troppo in

profondità. A tal proposito ne sono testimone i versi di *Contatto* e di *Gèodi*, che vedono i protagonisti di molti dei testi costantemente in bilico tra riflessione e cedimento ai facili sistemi del consumo. Del secondo potremmo asserire che riprenda l'idea della *dèpense* – che Bataille intendeva come le libagioni che gli antichi offrivano agli dei a fini propiziatori – rovesciandola in immagini di offerte che si vorrebbero sacre, ma sono solo in surplus, offerte a piene mani sugli schermi di ogni casa.

Il “Capitolo 3: Il solipsismo ermeneutico di Elisa Biagini nel corpo notomizzato del nuovo millennio” si occupa della visione della rappresentazione del corpo nell'opera della poetessa fiorentina.

L'analisi prende in considerazione tre punti principali. Il primo esamina il corpo osservato ed esposto secondo alcune tecniche di manipolazione dell'immagine come in *Morgue*, nel quale il corpo viene presentato in primissimi piani fotografici, che si appuntano su dettagli minimi di grande effetto visivo, addirittura brutali. In seguito, il discorso si allarga a scoprire le influenze artistiche che scandiscono il dettato delle immagini poetiche di Biagini, soprattutto in concomitanza con il proprio lavoro di artista di installazioni visive, che confluiscono a dare una qualità composita all'esposizione del corpo nei testi. In questo ambito, utilissimo risulta il lavoro svolto da Donati che con perspicacia argomenta che l'arte contemporanea è il quadro di riferimento a cui la poetessa torna costantemente per l'ispirazione poetica. Il corpo cadaverico, bloccato, esposto solo per lacerti e privato della coesione di un'“io” che tenga insieme i pezzi, segno di un'umanità che ha perso la sua interezza ed è ridotta ad un'ossessiva descrizione dei dettagli, non poteva non richiamare un confronto con i testi di Gottfried Benn, un'opera che porta lo stesso titolo di quella di Biagini. Confronti erano stati fatti, sia per conferma che per smentita; dal canto mio, quello che ho trovato più interessante sono certe coincidenze di natura politica, non per una

comunanza di idee tra due autori lontani nel tempo, ma piuttosto per una tempistica che sembra accomunarli, essendo entrambi passati per momenti, ognuno a loro modo epocali: l'avvento del nazismo per Benn e del berlusconismo per Biagini. Delle lezioni qui sopra riportate è il frutto *Questi nodi*, libro in cui la notomizzazione del corpo si fa estrema al punto che l'unica via rimasta è quella dello scavo nel corpo, nella sua disamina assolutamente verticale, che diviene poi politica nel momento in cui si appunta sugli organi della riproduzione de-sensualizzati.

Il secondo si occupa del “corpo trasmutato”, ossia delle immagini che la Biagini presenta di un corpo “fotogrammato” in uno stadio compiuto di trasformazione kafkiana, fuso in uno stato post-umano di carne e elementi inanimati, frequentemente associati al campo semantico della casa (nell'accezione di luogo familiare che atterrisce invece di proteggere, come ben dimostrato da Zublena 2003), che acuisce il senso di sbigottimento e inquietudine delle immagini descritte. Il dettato poetico, spesso per participi passati, ci restituisce un'idea di già avvenuto e di ineluttabile, dove le sensazioni del corpo trasformato divengono mezzo epistemologico di decifrazione della realtà.

Il terzo si occupa invece dei costanti riferimenti e metafore che coinvolgono elementi di fiabe europee, in particolare a figure femminili. Nelle opere della Biagini sono numerosi i rimandi a figure come Gretel o Cappuccetto Rosso. Questi rimandi alle figure delle fiabe non hanno nulla di rassicurante, ma sembrano invece rifarsi ad alcuni elementi originari, mantenendo vivo il senso di minaccia proprio delle storie prima della loro normalizzazione a mezzo stampa, ancora permeate della loro crudeltà e inquietudine senza essere delle lezioni morali. In questo senso hanno sicuramente una qualità politica, di messa in discussione e riaffermazione del corpo della donna, intrise di forte componente fisica e materica, perché il corpo è il primo elemento sotto minaccia ed attaccarlo significa attaccare l'integrità dell'essere donna. Così gli *alias* allegoricamente

rappresentati di Gretel e Cappuccetto Rosso divengono il simbolo dell'inquietudine postmoderna, di conquiste nei diritti facilmente dimenticate a favore di ataviche paure e di un mondo che non solo intimorisce, ma anche regredirebbe facilmente. Inoltre, l'attacco alla condizione femminile è ancora più devastante se visto con l'occhio spietato della poetessa fiorentina, la quale non esita a farci intendere che spesso è la donna stessa complice della sua condizione.

A tenere insieme questi diversi livelli introduco la teoria, non dissimile da quella presentata per Magrelli, di una realtà psichica che inconsciamente prende le mosse dai *mass-media* (terzo livello) Ma non la tv è la cornice di riferimento, bensì l'avvento dell'era del computer, che permette una manipolazione attiva delle immagini, dando accesso a tutte le arti visive e permettendo di plasmare, smontare e ricomporre i corpi. Ciò che era dominio dell'immaginazione è divenuto parola registica, in scene allestite per ottenere la massima comprensione del senso voluto.

Per capire a fondo come la seconda fase della contemporaneità sia intrisa dei modi della tecnologia e come l'"io" si sia gradualmente disperso nelle cose non si può non guardare alla poesia di Annovi. Il "Capitolo 4: Gian Maria Annovi: il corpo e la voce", aldilà delle nostre intenzioni primarie, prende in considerazione il poeta che forse più di ogni altro condensa e mette a frutto i principi poetici di Magrelli e Ottonieri.

Di Magrelli vi è l'attenzione all'atto della scrittura, che ritorna incessante a più riprese, come se testimoniare l'atto di testimonianza sia a tratti l'unico modo di dirsi vivi. Come Magrelli, la parola poetica è il calco della realtà, ha natura profonda se non geologica. Diversamente da Magrelli, la misura della parola non sta nell'esattezza del termine, che pure non manca, ma in un misurato seppur abbondante utilizzo, allo scopo di creare un *white noise* che soppianti l'afasia, poiché i tempi in cui Annovi scrive non sono tempi in cui regna il silenzio.

Di Ottonieri ritroviamo il mimetismo. Laddove quest'ultimo incanalava i modi televisivi, dando ironica voce a scene morbide ed agghiaccianti, Annovi non esita a spogliare l'io fino ad una nudità abbagliante per poi rivestirlo di maschere-avatar che ne devono prendere il posto completamente, in questo modo mutuando sia certe situazioni televisive che i modi ormai conclamati dei *social media* e di internet. Esempi evidenti ne sono *Terza persona cortese*, *Kamikaze e altre persone* e *La scolta*, dove l'autore affida a personaggi teatranti lo scopo di narrarsi sulla pagina, tenendo per sé il ruolo di testimone e trascrittore. Va da sé che queste maschere sono una serie di alter ego del poeta, che le guarda e le muove in uno spazio privo di coordinate spazio-temporali, uno cyberspazio in cui disfarsi dell'io risulta più semplice, soprattutto quando il soggetto diviene oggetto. Scrive Merlau-Ponty ne *Il visibile e l'invisibile*:

Visible and mobile, my body is a thing among things; it's caught in the fabric of the world, and its cohesion is that of a thing. But, because it moves itself and sees, it holds things in a circle around itself.

Questo assioma si dimostra valido per Annovi esattamente nella misura in cui si accetti che quello di cui si parla è un corpo guardato mentre si muove nel suo sistema gravitazionale, indipendente dal poeta. Solo accettando che l'io si disperda nelle sue maschere è possibile dare voce alla testimonianza.

Con Biagini, Annovi condivide una comprensione intrinseca dei tempi in cui vive, incentrati su una cultura visuale sterile che entrambi cercano di risignificare attraverso la pratica e lo studio dell'arte. È indicativo, però, che entrambi si affidino a iconografie estremamente brutali, dove regnano morte e deformità. Non vi è intento morboso, ma lucida disamina di una società che nasconde le proprie bruttezze dietro immagini edulcorate e che, quando osservata aldilà dei belletti, risulta inevitabilmente mostruosa nella sua normalizzazione.

Alla fine del discorso, ci rimane l'impressione di un percorso concatenato – come di una staffetta in cui i vari autori si passano il testimone. Tra le più notevoli costanti delle poetiche

esaminate vi è che tutto passa per il corpo, anche la visione. È un assunto con accenti nichilisti, a cui i nostri poeti si ribellano a fasi alterne, poiché una ribellione completa significherebbe rinunciare alle possibilità epistemologiche che esso apporta. Ma come speriamo risulti chiaro dalla lettura dei capitoli, è un confronto inevitabile con una realtà estremamente complessa che non si lascia identificare e spiegare solo a guardarla, ad analizzarla. Bisogna anche sentirla; bisogna metterci l'anima, e soprattutto il corpo.

## Capitolo 1: Valerio Magrelli tra miopia aptica e tomografia a risonanza magnetica

### 1. Confronto e superamento degli anni Sessanta e Settanta

Nel suo libro sulla poesia di Valerio Magrelli e Cosimo Ortosta il critico Vitangelo Bonito descrive così il momento di passaggio tra gli anni Settanta e il decennio successivo:

Il 1980, sicuramente, non rappresenta una soglia, un limine cui fare riferimento inderogabile per osservare il passaggio decennale da una poesia votata alla dispersione dell'io, al suo «decentramento», a un modo di fare versi che tiene conto di una nuova presenza del soggetto, magari non progettato, non preconstituito, sulla scena del linguaggio. (Bonito 1996, p.12)

Seppure vi sia la tendenza a considerare il 1980 come una sorta di punto d'origine per la letteratura contemporanea, questa frase di Bonito ben coglie alcuni punti importanti. Intanto, è vero che passaggi *ex abrupto* sono difficilmente riscontrabili nella storia di qualsiasi letteratura, e affidare a un momento così preciso l'inizio di una fase storico-letteraria è un atto sicuramente specioso. È anche vero che, come constata lo stesso Bonito, un cambiamento nel modo di fare poesia, se paragonato ai due decenni precedenti, avvenne proprio a partire dalle opere dei due poeti che il critico prende in considerazione. Qui tralascieremo di occuparci di Cosimo Ortosta, poiché non funzionale alla tesi portata avanti e ci concentreremo sull'opera di Valerio Magrelli e sull'uso della corporalità nei suoi testi.

Nel decennio precedente alla data fittizia del 1980, la scena poetica non aveva offerto a prima vista, a detta di molti, tra i quali Giovanardi e Cucchi, nuove soluzioni di rilievo, se si esclude il continuo lavoro dei grandi maestri, quali Montale, Luzi, Bertolucci, e Caproni (tanto per citarne alcuni)<sup>3</sup>. Un caso a parte è l'intensa attività poetica di Giovanni Giudici<sup>4</sup> negli anni '60 e

---

<sup>3</sup> A dimostrazione di come i grandi maestri siano ancora attivi negli anni Settanta ricordiamo che in quel decennio vengono pubblicati: *Satura* (1971), *Diario del '71 e del '72* (1973) e *Quaderno di quattro anni* (1977) di Montale; *Su fondamenti invisibili* (1971) e *Al fuoco della controversia* (1978) di Luzi; *Viaggio d'inverno* (1971) di Bertolucci; *Il muro della terra* (1975) di Caproni; *Stella variabile* (1979) di Sereni

<sup>4</sup> Giudici pubblica tra il '53 e il '77 ben 9 opere poetiche; di grande rilevanza sono *La vita in versi* del '65, che racchiude alcune delle opere precedenti, *Autobiologia* del '69, e *Il male dei creditori* del '77. All'opera di Giudici ci

'70, con il suo antiliricismo e antinovecentismo, incentrati sulle vicende minime del quotidiano e sulla propria vita come spunto poetico, che sembrano aver segnato la poesia di Magrelli e di altri nel decennio successivo.

Certo gli anni Sessanta e Settanta furono ben più complessi di quanto si possa racchiudere in poche righe. Gli anni Sessanta vedono affacciarsi alla poesia la neoavanguardia del *Gruppo 63*, e le esperienze poetiche dei vari Pagliarani, Giuliani Sanguineti, Balestrini, Manganelli, etc., senza contare Zanzotto e la miriade di poeti dialettali, tutti impegnati, per parafrasare Niva Lorenzini, a richiamare la parola poetica alla prassi linguistica in modo «tale da interpretare un rapporto conflittuale con la realtà» (Lorenzini 1999, p. 142). Spesso la critica non è stata molto generosa con quei poeti, limitandosi a rifiutare le loro esperienze. Cucchi e Giovanardi (2009, p. xix), affermano che

la *vulgata* critica sulla neoavanguardia, influenzata forse - come spesso accade per i movimenti organizzati - più dalle enunciazioni teoriche e programmatiche che da un contatto diretto coi testi creativi, delinea un quadro che vede le sue attività tutte concentrate sull'elaborazione di tecniche eversive a livello del significante».

In altre parole, le avanguardie degli anni Sessanta furono giudicate più per lo shock procurato dalla rottura dei codici linguistici convenzionali, che per il messaggio di cui si facevano portatori i loro testi, poiché la critica in molti casi mancò di notare che il significante e il significato coincidevano, che distruggere il sistema linguistico consisteva di fatto in una ribellione al sistema chiuso tradizionale che perpetuava un nuovo petrarchismo attraverso il cosiddetto realismo sviluppatosi nel dopoguerra. Quell'esperienza culturale sembrava più preoccupata a guardarsi edonisticamente cambiare le cose che a cambiarle. Ancora Bonito, nello stesso saggio, cattura così l'azione degli intellettuali dell'epoca:

---

sentiamo di affiancare anche certe raccolte di Pier Paolo Pasolini, quali *Trasumanar e organizzar* (1971) e *La nuova gioventù* (1975).

le antologie, i convegni, le riviste [...] diventano, quasi più delle singole opere, il luogo da cui osservare le pieghe di una poesia crudelmente attratta e affascinata da uno sperimentalismo la cui trama desiderante e delirante si impadronisce della scrittura, soffocandone il rapporto creativo e comunicativo con la tradizione e con il lettore: la volontà di linguaggio prende il sopravvento sull'interrogazione della parola. (Bonito, p. 12.)

L'esperienza delle avanguardie, con tali premesse, era ovviamente destinata ad esaurirsi o ad evolversi in nuove forme nel giro di pochi anni, e difatti raggiunse l'apoteosi storica nel biennio 68-69, con buona pace di tutti, quando i contrasti generazionali sembrarono – poi, a torto - attuare sul piano sociale la stessa disgregazione che i versi avevano operato sul linguaggio. Anche quel massimo impegno sembrò però esaurirsi ben presto, tanto che ancora Cucchi e Giovanardi descrivono la generazione di poeti del decennio successivo come «sprovvista di quelle idee-guida e di quei progetti complessivi che almeno un quindicennio di forte ideologizzazione aveva abituato a ritenere assolutamente indispensabili» (p. xxxiii). E proprio nel momento in cui la storia «aveva preso improvvisamente a correre a velocità impensabili» (p. xxxiv), togliendo il fiato all'arte, negandole la possibilità riflessiva del monito benjaminiano che le affidava il compito imprescindibile di «suscitare esigenze che la storia non è in grado di soddisfare attualmente» (p. xxxiii) (slogan assai caro in quegli anni). È dunque una generazione di poeti costretta a confrontarsi continuamente con la storia senza la possibilità di esplorare le storie; incapace di immettere e connettere le singolarità dell'io nel flusso del noi. Questo atteggiamento culminerà poi con le volontà teatrali e sociali affidate alla poesia fino a trovare addirittura veri e propri palcoscenici in raduni “internazionali”, a partire da quello di Castelporziano nel 1979.

Era dunque venuta a mancare la dialettica tra produttore ed usufruttore di poesia, e i testi si erano fatti sempre più autoreferenziali, rifiutando a quello stesso pubblico che volevano attrarre in massa le coordinate di libero accesso, rendendoli inaccessibili senza la mediazione del poeta che stesse lì a spiegarli. Tutto questo, quando l'ultima stagione dei grandi poeti – civili o meno –

prosaicizzava i propri testi, annullando il lirismo che ne aveva segnato il successo, ma pur sempre in una poesia improntata a una forte presenza dell'io.

Queste, se vogliamo, sono le coordinate da cui nasce – per contrasto – la poesia magrelliana, impregnata di spazi privati e di storia personale; e la novità apparve forte se si pensa che la stesura dei versi di *Ora Serrata Retinae*<sup>5</sup> avviene, per ammissione dell'autore<sup>6</sup>, tra il '71 e il '79.

Ma non è difficile tracciare le fonti poetiche contemporanee a cui guarda Magrelli, oltre al già citato Giudici; non vi sarebbe bisogno neanche di andare a scomodare i padri, o autori troppo lontani nel tempo. Niva Lorenzini dimostra molto bene come, contemporanea alle avanguardie e allo sperimentalismo linguistico e al decentramento e scorporazione dell'io, sussisteva una linea di poeti, isolati e indipendenti, che invece insistevano nel celebrare «l'io corpo». Tra questi si annoverano Amelia Rosselli, Biancamaria Frabotta, e la lunghissima esperienza poetica di Alda Merini, in una linea di poesia che limitare al termine di “femminile”, sarebbe riduttivo. In un periodo storico accidentato come gli anni Settanta, tra morte delle ideologie e strategie della tensione che prepareranno il terreno alla celebrata vacuità del decennio successivo, non pare «utopico [...] il richiamo alla corporeità». La riaffermazione del corpo è intrinsecamente la riaffermazione dell'io (lirico e non), in costante oscillazione tra «spinta a fare del corpo il custode ultimo del senso disgregato» e la «voglia di contrapporre [...] la forza incarnata della parola a una violenza omologante camuffata da normalità» (Entrambe in Lorenzini 1999, p. 164).

---

<sup>5</sup> D'ora in avanti le opere di Magrelli verranno segnalate seguendo la seguente legenda stabilita dalla critica:

*Ora serrata retinae* = OSR

*Nature e venature* = NV

*Esercizi di tiptologia* = ET

*Didascalie per la lettura di un giornale* = DLG

*Il condominio di carne* = CC

L'edizione delle opere usata ai fini di questo saggio sono in bibliografia. In caso di citazioni da un testo diverso, segnaleremo l'edizione citata di volta in volta.

<sup>6</sup> Magrelli, Valerio. *Il custode del quaderno*

Un discorso a parte andrebbe fatto per le affinità di Magrelli con l'esperienza poetica di Antonio Porta, il quale, lungi dallo sviluppare una poetica semplicemente incentrata sullo smembramento del linguaggio poetico, posa uno sguardo lucido e crudele sulla realtà. Porta e Magrelli non hanno poetiche facilmente accomunabili, anche per quanto riguarda il corpo. Porta tende ad osservare un mondo popolato da animali più o meno razionali che – ben spiega Gian Maria Annovi - come totem freudiani simboleggiano gli esseri umani e i loro traumi. Non che la poetica di Porta possa essere limitata a questo: lo sguardo di Porta «fissa, stravolto, la realtà»<sup>7</sup> e cerca di penetrarla per osservare l'uomo che non è semplice elemento passivo, ma motore sadico e artaudianamente crudele del paesaggio. Se dovessimo argomentare cosa li accomuna e cosa li divide, dovremmo appuntare in entrambi l'intensità dello sguardo che posano sul mondo. Lorenzini, parlando di Magrelli afferma che:

«Nella poesia argomentativa di Magrelli, al contrario, l'oscurità o la trasparenza della parola, l'apparente calligrafismo, vengono sottoposti al confronto e alla verifica delle possibili combinazioni ma anche degli attriti delle cose. La presenza è segnata da una visività sommersa, sotterranea [...]». (Lorenzini 1999, p. 167)

Quella stessa intensità di sguardo compenetrante è comune ai due poeti, ma più ci preme dimostrare come la frase di Bonito da cui abbiamo iniziato si ripresenti vera alla luce degli esempi citati. Non una poesia dunque che nasce dal nulla, considerata “nuova” per qualcosa di mai visto, ma da considerarsi nuova perché utilizza elementi conosciuti in modo originale. E gli elementi li possiamo individuare in quelle parole di Bonito: il riaccentramento dell'io, dimenticato dal noi storico della produzione a lui coeva (seppur lontano dalla concezione lirica di molto Novecento); e un costante confronto con il mondo, che è interrogazione della volontà di produrre testo (poesia), ma che non si limita all'autocompiacimento del proprio ruolo poetico come avveniva negli sperimentalismi degli anni Sessanta, ma che invece si confronta dialetticamente con il lettore,

---

<sup>7</sup> A. Giuliani in Annovi 2008, p. 181.

anche nelle sue fasi più narcisistiche. È allora fondamentale capire come la poesia di Magrelli non possa essere considerata puro sguardo, ma come «gli attriti delle cose» impongano di mettere in gioco il proprio corpo sia come (s)oggetto di studio, sia come strumento epistemologico. Il corpo è indissolubilmente legato allo sguardo e al pensiero in una trinità che diviene in Magrelli la scaturigine della poesia.

Il primo punto da cui partire è proprio il riaccentramento dell'io. È facile constatare osservando i testi di *OSR* che quando l'io magrelliano non si nasconde dietro una maschera di costruzioni impersonali per dare una dimensione di verità accettata e comune alle istanze dell'io, vi è, per i verbi, «il predominio assoluto [...] della prima persona singolare»<sup>8</sup> (*colgo, preferisco, chino*, giusto per fare alcuni esempi solo tra i primi testi).

Un secondo punto è la concezione dell'io stesso, che non viene considerato come un'equivalenza dell'intelletto. Io significa mente e corpo, il che risulta in una chiara opposizione al concetto cartesiano del primato del pensiero. Non che il pensiero non abbia una notevole importanza in *OSR*. Anzi, risulta ben chiaro leggendo l'opera come Magrelli riprenda il concetto classico di pensiero e di sguardo e li faccia suoi. La novità è il non fermarsi a tale livello, ma integrare il corpo come strumento epistemologico. Si noti ad esempio come l'opera sia intrisa di una qualità fisica e materica notevole anche quando si parla di sguardo. Potremmo iniziare con due elementi: il primo è la constatazione operata da Steen Jansen e Paola Polito nel loro libro *Tema e metafora in testi poetici di Leopardi, Montale e Magrelli* (2000). Nel quarto capitolo, quello dedicato al poeta romano, gli autori presentano una serie di tabelle con le occorrenze dei lemmi di *OSR*. Da una delle tabelle risulta che in *OSR* il lemma “pensiero” è il più ricorrente (31 volte), seguito da “corpo” (21 volte). La pura incidenza dei due termini, senza contare il loro uso

---

<sup>8</sup> Francucci 2003, p. 101.

semantico e tutti i termini associabili ad essi (sia in sinonimi quali “idea” o “immagine” per il primo, o denominazioni di parti corporali o metonimie quali “membra” o “carne” per il secondo) stanno a testimoniare l’importanza dei due assiomi storici del sistema cartesiano.

Nelle varie tabelle compilate da Polito e Jansen risulta che la categoria con il maggior numero di lemmi è appunto quella legata al corpo, sia preso in senso letterale che figurativo; allo stesso modo risulta come l’elemento storico principale della poesia italiana – la vista – abbia un suo forte peso solo se accettiamo di considerarla attraverso una somatizzazione dei suoi elementi. Difatti, termini che richiamano direttamente l’atto del vedere in *OSR* sono quasi completamente assenti, a favore di lemmi che invece descrivono la fisicità dell’occhio. Eppure tutta la critica non aveva mancato di notare come lo sguardo sia assolutamente il padrone del campo di *OSR*. Bonito (1996 pp. 13 e 91) descrive lo sguardo magrelliano come «ferita e voragine allo stesso tempo» e di «ogni atto di visione [...] come visione concreta e come riflessione di sul vedere di un io pensante»; Inglese (2004 p. 10) parla di «disposizione allo sguardo e allo scandaglio»; secondo Lisa (2004 p. 70) «la visione di Magrelli è contenuta nel fenomenologico processo della vista».

È dunque lecito domandarsi, vista l’importanza data alla descrizione del corpo, se esso sia oggetto di uno studio meticoloso da parte del poeta, o se invece compartecipi alla relazione tra l’io poetico e il mondo. È nostro parere che il corpo in Magrelli abbia un ruolo importante, non solo come presenza e allocazione spaziale, ma anche come parte di un sistema percettivo che lo integra alla vista, fenomenologico tanto quanto la vista; sistema ancora subordinato, ma non trascurabile, in quanto implementa la relazione tra l’io e la realtà esterna. Questo ruolo del corpo diviene sempre più evidente nel passaggio alle raccolte successive, dove la corporalità non si limita a comprimario del sistema percettivo, ma anche innesca un dissidio interno con il binomio pensiero-sguardo,

provocando un corto circuito, per cui il corpo diviene una sorta di prigionia di carne, un abortito tentativo di protendersi e toccare l'esterno dove il pensiero non può arrivare.

Nonostante la lezione petrarchesca insegna che la produzione letteraria non è una cronaca diretta della vita di qualsiasi autore, vale la pena, a questo proposito, citare almeno due elementi della biografia di Magrelli che rivestono una certa importanza nello sviluppo della sua poetica.

Il critico Andrea Cortellessa ci ricorda che «un pauroso incidente di motocicletta costringe il giovanissimo Magrelli ad un lungo periodo di immobilità, una sorta di clausura forzata, un relegare il corpo e la mente in una condizione in cui il mondo esterno assume una prospettiva totalmente nuova». (2001 p. 228)

L'incidente di moto che coinvolge Magrelli è di quelli di cui si legge in cronaca nera sui giornali. È il 1971 e all'epoca Magrelli appena sedicenne, studente in un liceo romano, fa visita al nonno a cui era molto attaccato, prima di partire per le vacanze.<sup>9</sup> Di ritorno dalla visita, lo schianto; Magrelli subisce fratture multiple che lo costringono a un lunghissimo periodo d'immobilità in un letto d'ospedale. Dal quasi orrore di un incontro ravvicinato con la morte, nasce una situazione paradossale che di lì a breve porterà all'inizio della composizione di *OSR*: nel letto d'ospedale, presupponiamo annoiato oltre il dicibile, come ogni sedicenne costretto a una lunga ma vigile degenza, Magrelli passa il tempo a leggere. Il suo particolare catalogo varia tra letteratura e filosofia.

Ma più che sugli studi del periodo di inattività forzata, dovremmo riflettere proprio sullo stato d'immobilità del giovane Magrelli. Davvero il corpo deve essergli sembrato una prigionia, con arti doloranti che non può muovere. L'unica libertà di movimento rimasta è concessa al pensiero, libero di vagare e riflettere. Però il corpo è lì, a ricordargli costantemente che esiste

---

<sup>9</sup> Magrelli intervista

attraverso il dolore. Ecco che il *cogito ergo sum* cartesiano, dove l'io si identifica con la mente a discapito del corpo deve essergli sembrato ampiamente insufficiente a descrivere le sensazioni che prova. Molto più sensata deve essergli apparsa l'idea di un corpo fenomenologico, fatto di azioni e reazioni, in cui essenza ed esistenza devono per forza avere connessioni, così come il pensiero, nella percezione del dolore fisico, deve accettare che il corpo sia uno strumento epistemologico, suo malgrado; o meglio: nella percezione del dolore il corpo diviene uno strumento di conoscenza tautologica, poiché non è un tramite con l'esterno, ma solo con l'esteriorità del sé.

L'io come corpo biologico, come carne, è un fascio di percezioni, una comunità di sotto-individui, di organi (cervello, occhio, arti): ciò non significa che *Ora serrata retinae* riduca a una dimensione materialistica (a meccanismo anatomico) il *Mind Body Problem*; piuttosto, rimargina la scissione tra «carne» (materia) e «pensiero» (idea), come quella di ogni coppia oppositiva, **non** in nome di un'unità gerarchica, **trinitaria**, ma attraverso una molteplicità relativa che porta l'individuo alla condizione di riconoscere (*acknowledgement*) se stesso e, secondo Davide Sparri, di «portare a fioritura la propria identità». (Lisa, p. 55)

Il secondo elemento è la reale miopia che affligge Magrelli sin da giovanissimo. Per constatare l'importanza di entrambi gli elementi biografici, potremmo aggiungere la semplice constatazione che il titolo dell'opera e delle sezioni interne sono tutti rimandi a parti anatomiche dell'occhio e alla terminologia oculistica: l'ora serrata è la linea circolare seghettata che nell'occhio costituisce la delimitazione fra il corpo ciliare e la coroide (una sorta di guaina sopra la retina)<sup>10</sup>, la rima palpebralis corrisponde alla palpebra, l'equator lentis alla superficie del cristallino. Ogni parte ha un suo ruolo nell'atto visivo: la palpebra è l'effettiva porta d'entrata delle immagini e la membrana che fa da confine tra il sonno e la veglia; è inoltre la parte che usiamo più coscientemente, muovendone i muscoli con atti volontari e deliberati (e focalizzati), nonostante una parte come lo sbattere delle ciglia (che coinvolge i muscoli ciliari) sia involontaria.

---

<sup>10</sup> «*Ora serrata retinae*, nella terminologia oculistica, indica il margine frastagliato della retina, cioè la linea al di qua della quale l'occhio risulta percettivo. Si potrebbe tradurre bene come “di confine della percettività”». Magrelli, *L'enigmista e l'invasato*, p. 143.

Il cristallino è la lente che, con la sua flessibilità permette la messa a fuoco degli oggetti sulla retina, e il suo equatore ne è la parte rivolta verso l'esterno. L'ora serrata, posta nella parte anteriore dell'occhio, fa da raccordo tra la retina (la parte sensibile alla luce nell'occhio) e le parti dell'occhio responsabili di filtrare l'intensità della luce stessa. Non solo sguardo, quindi, ma la precisa coscienza della fisicità che compone lo sguardo. Ed è significativo che tutte e tre queste parti pertengono alla parte anteriore dell'occhio, siano dei filtri tra l'esterno e la retina dove si fissano le immagini. Solo da queste annotazioni si potrebbe dedurre che lo sguardo del poeta è rivolto verso l'esterno; altresì si potrebbe dedurre che questo stesso sguardo sia deficitario, in quanto per analogia, se le parti che danno il nome all'opera e alle sue sezioni sono quelle incapaci per loro natura di ritenere le immagini, ne risulta uno sguardo incapace di mettere a fuoco il reale, il quale, per nutrire la poesia non si affida ad alcuna forma di realismo, di nitide immagini impresse nella retina, ma preferisce trasferire le immagini dai contorni sfocati direttamente al pensiero. È quindi proprio la retina il grande assente in questo processo, poiché la sua presenza escluderebbe la rivisitazione delle immagini in modo poetico.

Questo processo è confermato dallo stesso Magrelli, quando, in un'intervista, parla del suo reale stato di miopia:

Senza occhiali, cioè, il mio sguardo malato, agisce in un modo costitutivamente indiziario e metamorfico. Io non vedo figure: le indovino. Dal mio campo visivo emergono soltanto venature, ectoplasmi, larve, organismi vibranti. Dove l'ombreggiatura si dirada, scorgo linee sinuose, serpentine, sul punto di indicare un oggetto preciso ma insieme reticenti. Reticenti e riluttanti: ecco i termini più esatti.<sup>11</sup>

La sfocatura delle immagini è dunque una necessità, derivante da una sua condizione fisica reale; Magrelli la trasferisce nella sua poesia, facendo dello sguardo miope una necessità nella creazione poetica:

Sto rifacendo la punta al pensiero,

---

<sup>11</sup> Magrelli, Valerio. *L'arte della miopia*. <http://www.laletteraturaenoi.it/>

come se il filo fosse logoro  
 e il segno divenuto opaco.  
 Gli occhi si consumano come matite  
 e la sera disegnano sul cervello  
 figure appena sgrossate e confuse.  
 Le immagini oscillano e il tratto si fa incerto,  
 gli oggetti si nascondono:  
 è come se parlassero per enigmi continui  
 ed ogni sguardo obbligasse  
 la mente a tradurre.  
 La miopia si fa quindi poesia,  
 dovendosi avvicinare al mondo  
 per separarlo dalla luce.  
 Anche il tempo subisce questo rallentamento:  
 i gesti si perdono, i saluti non vengono colti.  
 L'unica cosa che si profila nitida  
 è la prodigiosa difficoltà della visione. (OSR, p. 36)

La miopia, un'anomalia refrattiva - per la quale gli oggetti (e le persone) distanti non si focalizzano sulla retina, ma davanti ad essa, apparendo sfocati fino a quando non si riduce la distanza - è dunque ciò che permette al poeta l'atto creativo. Un atto che va inteso non come una nitida osservazione del reale, perché "la realtà non è un dato in sé" ma una sua costante reinterpretazione partendo da immagini e suggestioni. Giovanni Ferri ci ricorda che MMP così descriveva la percezione in *Fenomenologia della percezione*:

La percezione, quindi, non può essere considerata come evento del mondo, al quale si possano applicare schemi categoriali causali, ma va intesa «come una ri-creazione o una ri-costituzione del mondo in ogni momento» (PP 240, 283)  
 (Ferri, p. 69)

La realtà "viene ricreata e ricostituita nel momento in cui la mente ne prende coscienza" (Inglese 2004 p. 21); e per Magrelli quell'atto si esplica nella poesia attraverso la fallacia della propria vista. Questo processo è inoltre, secondo Magrelli, assolutamente non nuovo, e proprio di certi artisti del passato (e, ci sia concesso, anche dell'arte espressionista):

È celebre la pagina in cui Leonardo consiglia di osservare i rilievi degli intonaci e delle pareti per rintracciarvi forme e invenzioni "mirabilissime". Altrettanto lo è il passo di Sung Ti, che suggerisce di distendere un panno di seta bianca su un vecchio muro in rovina per tentare di scorgervi infiniti paesaggi animati. Meno nota, invece, la testimonianza del

Vasari su Piero di Cosimo, crudo e sgomento brano in cui si legge: "Fermavasi talvolta a considerare un muro dove lungamente fusse stato sputato da persone malate, e ne cavava le battaglie de' cavagli e le più fantastiche città e più gran paesi che si vedesse mai; simil faceva de' nuvoli dell'aria". Che schifo e che portento, vedere come la pura fiamma dell'immagine divampi da una materia tanto bruta!<sup>12</sup>

L'atto creativo nasce dunque dall'osservazione di una realtà dai contorni informi; una "materia bruta" da cui ricavare un senso nascosto. È interessante notare in questo testo una serie di considerazioni. Magrelli attribuisce una qualità da oggetto alle parti corporali citate: gli occhi, "si consumano" attraverso l'uso; il cervello è la tavolozza dove gli occhi "disegnano" i pensieri in immagini "appena sgrossate e confuse"; e all'enigmista Magrelli – nella sua concezione del poeta in quanto traduttore obbligato di un linguaggio di segni che abita il mondo – spetta il compito di decifrare gli elementi del puzzle, di ritrovare gli oggetti nascosti da una luce abbagliante. Si noti l'insistenza di Magrelli nell'uso di lemmi che rafforzano un'idea della percezione sfocata: il filo del pensiero è "logoro"; il segno, "opaco"; il tratto, "incerto". Il perno di questo testo è nel verso che recita la coincidenza tra miopia e poesia, e il seguente che ne dà ragione con la costrizione ("dovendosi") di una distanza ridotta dello sguardo dal mondo. Il problema dell'atto visivo è certamente centrale nella poetica magrelliana, così presente alla "prodigiosa difficoltà della visione". Lo psicologo statunitense James J. Gibson, nel suo libro *Perception of the visual world* (1950) ci ricorda che, storicamente, vedere e percepire il mondo sono state considerate per lungo tempo la stessa cosa (p. 13). In seguito, tale teoria venne messa in dubbio dalla psicologia, che distinse il vedere come una sensazione e il percepire come un atto mentale: "le sensazioni sono il materiale grezzo dell'esperienza umana, mentre le percezioni ne sono il prodotto finito"<sup>13</sup>. Ne derivava che l'atto del vedere comportasse solo un primo passo nell'appropriazione di

---

<sup>12</sup> Magrelli, Valerio. "L'arte della miopia" di Valerio Magrelli. Autocommento e nota. Risorsa Internet: <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/102-l-arte-della-miopia.html>

<sup>13</sup> "Sensations are the raw material of human experience and perceptions the manufactured product." (Gibson 1950 p. 12).

un'immagine attraverso lo stimolo visivo, a cui seguiva un riconoscimento, una categorizzazione mentale. Percepire era dunque un atto del pensiero che riformulava lo stimolo visivo, trasformando la sensazione in immagine sensata. In ogni caso, tra le sensazioni visive e la loro categorizzazione mentale interviene il deposito della retina, luogo dove l'immagine si fissa e viene trasformata. Ma se prendiamo ciò che abbiamo osservato di Magrelli, sulla fisicità dell'occhio e la miopia, dovremmo per forza notare una grande differenza. L'occhio estroflesso nelle sue parti esteriori si apre al mondo, ma non riesce a coglierlo se non a una distanza ravvicinata. Inoltre, lo stimolo sensoriale derivato dall'esterno non viene mai fissato in immagini nitide; le figure percepite dall'occhio miope vengono direttamente rielaborate in pensieri poetici, con esclusione della fase retinale in un processo di cattura del mondo che lo stesso autore romano spiega:

Per molto tempo mi sono appassionato a tali questioni, via via indagate da artisti, filosofi, storici, studiosi della percezione. Le nubi di cui parla Shakespeare in *Antonio e Cleopatra*, o le clecsografie di Justinus Kerner (che in un volume di versi dell'Ottocento cercava di rintracciare i profili di uomini, demoni o falene dissimulati in semplici macchie d'inchiostro) mi ripetevano sempre la stessa cosa: forme tra forme. Solo più tardi, tuttavia, ho afferrato l'autentico motivo di un interesse così peregrino. Quei pittori, quei teorici, parlavano del modo in cui io stesso, in quanto creatura affetta da miopia, cerco di captare ciò che mi circonda.

(Magrelli, Valerio. *L'arte della miopia*. <http://www.laletteraturaenoi.it/>)

In quanto creatura” è un'affermazione interessante che sottolinea la qualità dell'essere creato. Vi è sottinteso un che di animale. La miopia è uno slancio verso un'appropriazione del reale esterno al mondo interiore del poeta, che lo costringe ad avvicinarsi, è anche un limite, che impedisce di mantenere la distanza, nonostante Magrelli esprima una costante volontà di disgiungere la rappresentazione dell'io da una coincidenza totale con il pensiero. Ancora Gibson, in *Senses considered as a perceptual system* (1966), ci costringe a considerare come l'idea dell'occhio umano come una macchina fotografica esista solo se comparato allo strumento visivo di altri animali non dotati della stessa capacità. Cosa comporta alla poesia di Magrelli il fatto di

avere una mente poetica retinale, dove pensiero e immagine coincidono? Innanzitutto, una limitazione del sistema epistemologico:

Io non conosco  
quello di cui scrivo,  
ne scrivo anzi  
proprio perché lo ignoro.  
È un atto delicato,  
è il limitare  
che confonde la preda  
e il cacciatore. (OSR p. 93)

In questi versi dal sapore caproniano, la poesia si esprime come ricerca lontana da ogni afflato declamatorio e dalla gnoseologia classica basata sulla distinzione soggetto/oggetto. E si riflette come ricerca del mondo esterno e di sé al contempo, facendo del poeta il soggetto/oggetto della propria esplorazione. Ne consegue che anche realtà e corpo si riflettono una nell'altro e coincidono. Il corpo non può essere ignorato, ma anche, non ignora il mondo. Parte della nostra capacità di esplorazione e percezione del reale è intrinsecamente legata al corpo. Del resto, anche Mary Rose Barral (1969) afferma che per Merleau Ponty, nella sua lunga carriera di esplorazione fenomenologica, «the body is the mediator between the ego-consciousness and the world» (p. 174).

Ma occorre domandarsi in quale maniera il corpo contribuisca alla percezione del reale. Di nuovo, in Magrelli non vi è un'idea romanticizzata dell'esperienza, sublimata dall'intelletto e trasformata in poesia. Il corpo è un mediatore estremamente materiale che integra le sue sensazioni e il poeta ne studia – ne *pensa* – i mutamenti:

Questo studio è in realtà soltanto  
una paziente meteorologia dell'uomo.  
Accorta analisi delle maree del pensiero  
e delle mutazioni della carne,  
che come pianeta silenzioso lo attrae. (OSR p. 23)

L'uso dell'espressione “meteorologia dell'uomo”, accomuna la poesia alle scienze di osservazione, un'idea che potremmo ricondurre agli studi sulla struttura del comportamento di

Merleau Ponty. Ancora Barral, nei suoi studi sul filosofo francese afferma che MMP considera l'individuo «as body-subject» e che «to discover the role of consciousness, it is necessary to see life “in act”» (p. 172). La vita nel suo compiersi, quindi, in mutamento, meteorologica. E l'avverbio “soltanto” che Magrelli usa subirebbe una connotazione fortemente negativa, considerando il vasto orizzonte che una meteorologia umana includerebbe. Senonché, in un altro testo della stessa sezione, Magrelli non affermasse che la fisicità corporale mantiene un che di trascendente, che fa dell'unità di pensiero e corpo un *quid* costante che resiste al passare del tempo:

Così il corpo non si perde  
 in una variazione infinita,  
 ma conserva la sua forma devota  
 che non muta e attraversa  
 identica a se stessa  
 tutte le proprie età.  
 E nel confuso accavallarsi del pensiero,  
 nel doloroso disordine del tempo,  
 attorno al suo asse si compiono  
 le stagioni della nostra carne. (OSR p. 44)

Non è difficile leggere questo testo in linea con l'affermazione di MMP (1993 p, 85) che “io sono il mio corpo”; ma anche quell'idea di una corporalità che trascende «il doloroso disordine del tempo»:

In tanto io ho un corpo e in quanto agisco nel mondo attraverso questo corpo, lo spazio e il tempo non sono per me una somma di punti giustapposti, né d'altra parte una infinità di relazioni di cui la mia coscienza effettuerebbe la sintesi e nella quale essa implicherebbe il mio corpo; io non sono nello spazio e nel tempo, non penso lo spazio e il tempo: inerisco allo spazio e al tempo, il mio corpo si applica ad essi e li abbraccia. (MMP 2003 p. 164)

Questo comporta un'identità tra ciò che costituisce l'io, sia esso spirito o pensiero, e la matericità della carne, che rappresenta attraverso la pelle, le giunture, il sistema nervoso, o anche la proiezione mentale di sé nello spazio circostante, il punto di contatto tra l'io e il mondo. Concordiamo allora con Ferri quando asserisce che «è chiaro, allora, che il filosofo francese [...]

dà un'importanza maggiore al corpo proprio, attribuendogli una funzione conoscitiva fondamentale». <sup>14</sup>

La fenomenologia delle mutazioni della carne trova quindi poi la sua possibilità di espressione in quello che Gibson chiama nelle sue opere «the haptic system», o percezione aptica. Il concetto ha dato talvolta adito a interpretazioni troppo sommarie. Quando si parla di percezione aptica, spesso si parla di una sorta di procedere a tentoni, implementando un sistema di “vedere attraverso il tatto”; la situazione, spesso associata a questo procedimento è la cecità, ed essendo l'occhio il nostro strumento privilegiato di esplorazione della realtà, si tende a considerare il vedere con le mani come una sostituzione parziale del senso della vista. Questa comune descrizione della percezione aptica è al contempo limitante ed imprecisa. È vero che il senso del tatto non può sostituire appieno la vista, rendere i colori, esplorare la distanza da sé; ma è anche vero che le capacità del sistema aptico vanno ben oltre il puro senso del tatto. Ancora Gibson (1966) lo descrive così: «the haptic system, unlike the other perceptual systems, includes the whole body, most of its parts, and all of its surface» (p. 99). Risulta subito chiaro come il sistema non sia esclusivamente legato al tatto, visto che include l'intero corpo. Difatti Gibson argomenta che il sistema aptico è suddiviso in due parti, una attiva, che comprende anche il tatto, e una passiva, formata dai meccanocettori differenziati della pelle, dai muscoli e dalle giunture del corpo, che lo psichiatra statunitense considera non meno importante ai fini della conoscenza, in quanto soggetti ad una stimolazione costante da parte dell'ambiente esterno circostante (calore, vento, etc.) e dalla propria posizione rispetto all'esterno. In particolare, l'aver coscienza della posizione del proprio corpo, che in gergo medico viene chiamata cinestesia o propriocezione, è da considerarsi rilevante, se ripensiamo ai limiti della vista che abbiamo riscontrato. Da una parte

---

<sup>14</sup> Ferri. Tesi di laurea, p. 83.

posizionare il corpo significa collocarlo in una specifica posizione nel mondo. Ma collocare il proprio corpo è anche collocarsi da un punto di vista dell'io, poiché l'aver coscienza della percezione del movimento e della posizione delle proprie membra è parte connaturata del processo.

*OSR* è costellata di situazioni in cui il poeta diviene personaggio della propria storia e si colloca fisicamente – si posiziona – nei versi, come quando si dichiara «chino sul chiaro orto delle pagine» (*OSR* p. 19), o di fronte allo specchio. Entrambe queste situazioni sono emblematiche di una propriocezione legata a due diverse situazioni entrambe fondamentali dell'universo magrelliano, ossia la scrittura e il rapporto fisico che incorre con essa la figura dello scrivente e il vedere/vedersi (e riconoscersi), ancora una volta inteso come bisogno di implementare la vista attraverso sensazioni fisiche.

Inoltre, la fase passiva della percezione aptica è in termini scientifici ciò che Merleau Ponty affermava in termini filosofici come «the mediator between the ego-consciousness and the world» (2000, p. 91). Ma, così come in Magrelli, la percezione non può fermarsi alla fase passiva, che rimarrebbe semplicemente una constatazione sensoriale. Quindi l'affermazione di MMP è valida anche per Magrelli:

## **2. L'io fisico si apre al mondo: *Nature e Venature***

In *Nature e venature*, la sua seconda raccolta, secondo il critico Mario Inglese, il poeta si apre maggiormente ad un rapporto di esplorazione verso il mondo esterno. Lo stesso Magrelli aveva del resto affermato in un'intervista a Mario Fortunato che «l'osservatore arretra per lasciare che la materia s'imponga» (in Arcurio p. 103).

Ma quale cambiamento comporta l'imporsi della materia? E come si quantifica tale materia?

*OSR*, pur con tutte le sue connotazioni di slancio verso il mondo – le parti dell’occhio che danno verso l’esterno; il sistema aptico passivo proiettato verso un’interpretazione delle cose al di fuori della sfera fisica del poeta –finisce ineluttabilmente – come vedremo in seguito – in un corto circuito tautologico, esemplificato dalla parte attiva della percezione aptica, dove il tatto è orientato verso il proprio corpo e l’unico gesto di fisicità s’inquadra nell’atto della scrittura, come a voler porre l’atto creativo come l’unico possibile gesto fisico nei confronti del mondo.

In *NV* il cambiamento di tono dalla prima raccolta è subito evidente, le sezioni non sono più dedicate a parti dell’organo della vista o altra parte corporea, e la conciliazione di mente e corpo – ora che Magrelli non è più solo spettatore della propria storia, ma *persona vivendi* – si fa più difficile. Ecco che una materialità metaforica s’introduce nei versi, si fa metonimia e similitudine; il corpo, non sempre è esplicito, ma è sempre presente:

L’acqua che attende nelle condutture  
ferma come una bestia nella tana.  
La casa nella casa  
è questa casa d’acqua.  
Circumvicina e immobile  
temporale sospeso. (*NV* p. 110)

Il testo qui sopra, titolato semplicemente *VI*, in quanto sesto testo della raccolta, proviene dalla prima sezione di *NV*, *La forma della casa*. Non è difficile intuire che la casa in questione rappresenti il corpo del poeta. Inglese afferma a proposito di questa sezione che «nella dicotomia microcosmo/macrocossmo il primo elemento non è tanto il corpo quanto piuttosto la casa, con i suoi ambienti e suppellettili, che del corpo costituisce una logica estensione» (Inglese 2004 p. 47). Ne consegue una facile lettura delle immagini poetiche in cui l’acqua è il sangue e la casa nella casa è il cervello nel cranio, o meglio il pensiero nel cranio, sempre fluido. La sua associazione alla casa, che rappresenta il campo semantico della proprietà, ma anche della sicurezza e della protezione con le sue mura e il suo tetto, crea un contrasto quasi ossimorico di solidità e fluidità.

Alla materialità del corpo corrisponde la materialità del pensiero; ma anche alla fluidità del pensiero corrisponde una fluidità del corpo, se non altro interna.

Il concetto è ribadito anche nella sezione *La febbre*, dove «Magrelli non manca di accostare i fenomeni patologici del corpo ai fenomeni celesti» e «il corpo ancora una volta è immagine speculare della terra» (Entrambe in Inglese 2004 p. 48); lo stesso concetto è poi ribadito nel testo della sezione *Noterelle archeologiche* (di sé già significativo, poiché portatrice di un'idea doppia di scavo in sé e nel mondo) *Ricordo i dirigibili ancorati*, dove le figure cosmologiche, vegetali, animali tessono una trama di trauma e oscurità necessaria alla vita:

La terra è viva perché ferita,  
fasciata dell'aria che respira,  
la sua degenza è lenita,  
velata, bendata,  
accudita. (NV p. 155)

La malattia ha una qualità tellurica e magmatica, di pulsazioni interne, ma il tono mantiene un distacco che fa apparire la patologia provata come osservata dall'esterno, quasi Magrelli avvertisse i sintomi e operasse la diagnosi al contempo, come ancora nei seguenti versi:

La malattia conduce  
il suo corpo lontano,  
troppo distante per esser udito. (NV p. 156)

La stessa qualità tellurica, poi, si riflette nel corpo della donna nella sezione intitolata “Amori”, dove la donna subisce una costante trasfigurazione in elementi naturali, come se alla volontà descrittiva Magrelli aggiungesse un dettaglio surrettizio tratto da un dipinto di Arcimboldo<sup>15</sup> o Dalì; ecco allora che la donna è composta da «la foglia dell'orecchio/ l'incocca delle braccia,/ l'edificio del piede» (NV p. 126); o da «la lega morbida dell'incarnato» (NV p. 130); o diviene d'acqua e pesci, come nel testo *Ha braccia di corrente trasparente* (NV p. 127).

---

<sup>15</sup> Inglese ci ricorda che «il corpo della donna, poi, viene osservato nei dettagli con meticolosa cura e accostato a immagini di architetture e del mondo vegetale e animale, non senza ricorso ad un'arditezza metaforica degna dei grandi concettisti barocchi [...]. (Inglese 2004 p. 53)

Se le metafore utilizzate (edifici; elementi del mondo vegetale) richiamano una forte densità materica, d'altro canto, l'interazione con la donna non va mai oltre una sorta di petrarchismo moderno, nel senso di una pura osservazione edonistica, dove le metafore contribuiscono a una scorporazione della donna, rievocata nei dettagli come Petrarca la rievocava nei gesti, ma mai realmente fisicamente presente.

Non che il corpo (maschile) del poeta abbia miglior sorte nel corso del libro. Nel contraltare alla sezione Amori, la sezione finale del libro, che per inverso s'intitola "*Disamori*", il corpo della donna quasi scompare del tutto, lasciando invece il posto alle conseguenze dell'immaginata presenza sulla mineralizzazione del corpo del poeta, il quale, perso lo slancio verso l'altro torna a richiudersi nel suo io, a ricostruire le sue difese sopra «la pelle messa a nudo che ricresce» (*NV* p. 208). È importante notare che *NV* si distingue in larga parte da *OSR* per il suo movimento verticale dal basso verso l'alto, come in testi quali: *Sale sempre da un lato*; *La febbre mi solleva*; *In alto, in alto ancora*; *Dalla notte atomica sale* (*NV* pp. 117, 118 e 119); o in versi quali «le piante ruderali/ che sorgono dalla rovina di una forma» (*NV* p. 124); mentre la spinta verso l'esterno dello sguardo dell'opera prima magrelliana era totalmente radicato in un movimento fisico orizzontale, di osservazione del reale che si apriva allo sguardo e la verticalità era relegata all'atto del pensare. Ma è proprio in *Disamori*, proprio all'ultimo che assistiamo ad un ritorno all'orizzontalità fisica. Nulla sale più, come la febbre o le sensazioni minerali delle sezioni precedenti. Il mondo si presenta come fatto di «emissioni/ di onde invisibili e fitte» (*NV* p. 211); la "perquisizione", atto che richiama il tatto e una certa verticalità, è lasciata sospesa a contraltare di "persecuzione" e "congiura" (Inglese 2004 p. 47). Il riconoscimento è tutto visivo; e termina ineluttabilmente nell'auto riconoscimento tattile in cui si confonde il corpo proprio e altrui. Ancora una volta la percezione aptica assume contorni narcisistici e si ripiega sull'io («Mi accarezzavo il viso/

pensando fosse il suo»; *NV* p. 213). A tal proposito, Inglese afferma che «ancora una volta l'io si confonde con l'altro, Narciso sta sempre in agguato, il soggetto si vede «vedersi».

È importante tenere in considerazione i punti fin qui visti in *NV*. La casa, «logica estensione» del corpo; la malattia; l'estensione geologica e tellurica verso l'esterno; la minuziosa descrizione architettuale della donna. Rimane però in sospeso la figura descrivente. È indubbio che per quanto meno evidente<sup>16</sup>, la figura dell'osservatore è pur sempre fortemente presente, tanto che nel momento in cui Magrelli vive l'esterno (cosa che mancava nella prima raccolta, dove si limitava a tentare un approccio verso la realtà, ma finendo per mantenere una distanza da osservatore con essa) arriva corto all'appuntamento. Il movimento verticale, che dovrebbe portare ad una coincidenza tra sguardo e vita non si compie. È una partecipazione mancata, il tentativo di sentire con corpo e mente al contempo fallisce in elucubrazioni pseudo scientifiche, in sentimenti magmatici che rimangono esterni e lontani dall'iniziale fascinazione per MMP. Il filosofo francese aveva affermato:

Noi siamo al mondo in virtù del nostro corpo, in quanto percepiamo il mondo con il nostro corpo. Ma riprendendo così contatto con il corpo e con il mondo, ritroveremo anche noi stessi, giacché, se si percepisce con il proprio corpo, il corpo è un io naturale e come il soggetto della percezione. (MMP 2003 p. 239)

Ma in Magrelli la percezione visuale rimane assolutamente predominante, e con essa l'elucubrazione mentale. Il narcisismo si oppone con il suo vedere vedersi al teorema di Merleau Ponty che vorrebbe più l'uomo che si sente vedersi.

### **3. Lo scontro io-corpo: *Esercizi di tiptologia***

Questo dissidio tra attività dello sguardo e passività del corpo continuerà poi nell'opera successiva, *Esercizi di tiptologia*. Per questa alcuni appunti iniziali sono necessari.

---

<sup>16</sup> Inglese p. 46: Magrelli afferma:

Il primo, ci costringe a ritornare ancora una volta a *OSR*. Del resto, la fisicità insita nelle opere di Magrelli sembra essere comunque subordinata alla vista. Lo sguardo è l'assoluto padrone del campo epistemologico del poeta romano, veicolo primario di «una mente-occhio» (Francucci 2003 p. 105). Tutti gli sforzi di addivenire ad un contatto fisico con l'esterno sembrano essere frustrati o volutamente abortiti. Già in *OSR* corpo e mente convivevano in un difficile equilibrio, tutto sbilanciato a favore dell'io, sia grammaticale che tematico, come ben spiega Federico Francucci nella sua bella analisi dell'opera:

«In effetti, l'asse attorno a cui l'intera struttura di *OSR* ruota, tanto che cancellandolo o spostandolo essa non potrebbe più sussistere, è proprio l'io, il soggetto». (Francucci 2003 p. 101)

Francucci individua nel seguente testo l'indicatore più pertinente della soggettività operante in *OSR*:

Il corpo è chiuso come una muraglia,  
 è come un pozzo immerso nella carne  
 che non giunge ad avere  
 impressione di sé.  
 E le sue membra stanno  
 mute e cieco e fermo  
 nella gamba riposa il ginocchio.  
 Ma nella testa s'apre  
 l'alba del mondo:  
 l'osso si allarga, accoglie  
 dentro di sé lo sguardo.  
 Dolcemente si compie  
 il paziente travaso del vedere.  
 acquedotto di chiarore, strada  
 che porta l'essere a se stesso.  
 E nella radura della fronte  
 il portale del ciglio ha la sua luce. (*OSR* p. 35)

Nella sua analisi Francucci così spiega questo testo:

L'occhio è l'alba del mondo, è l'apertura inaugurale prima della quale nulla era pensabile e dunque nulla esisteva, dato che non aveva «impressione di sé». Nella testa, sede del cervello e della mente, alberga dunque un sole, dal funzionamento strano: il chiarore da esso emanato diventa un sentiero, una strada, un acquedotto attraverso il quale avviene un travaso; l'esterno filtra «dolcemente» nell'interno, l'essere si

ricongiunge con se stesso. Fin dall'inizio allora lo sguardo di *OSR* ha a che fare tanto con il mondo guardato, quanto con chi, o ciò che guarda; anzi, li ricongiunge nel seno dell'essere. Il soggetto, colui che esercita lo sguardo, si trova così nella condizione dell'abitatore, di chi è radicato in un ambiente. (Francucci 2003 p. 102)

La spiegazione fornita da Francucci non solo reitera il primato della vista in quanto mezzo epistemologico e percettivo principale del sistema magrelliano, ma ne sottolinea anche le tendenze tautologiche, che si fanno più evidenti proprio quando messe a confronto con la condizione corporale. Se è vero che il distacco dal sistema cartesiano sarà per Magrelli un difficile processo attraverso tutto il suo corpus poetico, è anche vero che tale distacco inizia proprio da questa novità intrinseca, e cioè che Magrelli ha, a differenza dei poeti del passato, cognizione del proprio corpo come di un polo avverso e simbiotico alla mente<sup>17</sup>. Allora, se guardiamo allo stesso testo preso ad esempio da Francucci, dobbiamo notare come le stesse tematiche di prigionia della carne, del corpo sentito come il limite invalicabile della mente che poi apparvero più compiute in *ET*, erano già presenti dagli albori della sua poetica. I primi due versi basterebbero a ridarci il senso di prigionia delle membra «mute e cieche»; del suo limite di corpo che «non giunge ad avere/ impressione di sé», incapace di un'autonoma rielaborazione (poetica) del mondo esterno. Tale operazione è dominio della mente, dell'osso che «si allarga, / accoglie dentro di sé lo sguardo», come se il cranio fosse un repository fisico della mente cartesiana trasfigurato ed elastico come il pensiero. La sede del pensiero come repository fisico è un punto insistito che segue la stessa considerazione ambivalente data all'occhio. Così come l'occhio è sia portale d'accesso al pensiero, ma anche elemento di forte fisicità specifica, il cranio è intrinseco e separato dal pensiero al contempo, repository del cervello e sede pseudo-fisica dell'io. Un esempio di questa ambivalenza lo ritroviamo nei due versi iniziali del seguente testo:

---

<sup>17</sup> Nella storia della nostra letteratura, non vi sono esempi di poesia in cui il corpo non è considerato estensione dell'io. Molti poeti elencano sintomi fisici della visione amorosa o dei traumi psicologici; o anche parti anatomiche investite di inusitata sensualità; mai un corpo senziente in opposizione dicotomica all'io.

Io abito il mio cervello  
come un tranquillo possidente le sue terre.

Che però vengono poi ribaltati nei due versi finali:

Il mio cervello abita in me  
come un tranquillo possidente le sue terre. (*OSR* p. 24)

Se nei primi due versi la connessione di un io separato dalla sua controparte fisica richiama l'idea cartesiana del corpo subordinato alla mente, gli ultimi due dello stesso testo operano un rovesciamento di quell'assioma, in cui la parte fisica e l'io poetico sono tautologicamente indissolubili, poiché lo studio del mondo è «osservatorio appartato d'ogni variazione/ che la mente proietta sul cielo del cranio» (*OSR* p. 22). Il tutto potrebbe essere spiegato dalle parole di Valéry citate dallo stesso Magrelli (2002): «Il mio spirito contiene un mondo che contiene il mio corpo che contiene il mio spirito», che in definitiva racchiude sia l'impulso tautologico di Magrelli, sia quell'idea di interezza imprescindibile e indivisibile professata da Merleau Ponty quando asserisce che per capire le relazioni intercorrenti tra corpo e anima e corpo e spirito dobbiamo vedere – per usare le parole di uno dei suoi maggiori critici, Barral – «the body as bearer of a dialectic» (p. 173).

Per rendere possibile questa dialettica, la mente deve però servirsi di un imperfetto demiurgo: l'occhio, entità fisica e portale del pensiero al contempo, «acquedotto» e «strada» (*OSR*), che ricongiunge l'io al mondo.

L'imperfezione di questo demiurgo ha un suo peso specifico: se ricordiamo la fondamentale importanza della miopia nella creazione poetica magrelliana. Parlando della miopia di Magrelli abbiamo asserito che lo sguardo si rivolge tutto all'infuori, ma è incapace di cogliere un'esattezza oggettiva del mondo osservato. Da un punto di vista fisico, una tale mancanza viene supplita in primis attraverso una riduzione della distanza dall'oggetto da mettere a fuoco. Nel

processo poetico, la sfocatura dà origine a un processo che bypassa l'immagine retinale per divenire pensiero poetico. Ma la poesia magrelliana non è pura poesia di pensiero, è poesia di cose. Il secondo sistema che era subentrato a compensare le mancanze della vista, ossia la constatazione della consistenza, della fisicità delle cose era attraverso la percezione aptica, particolarmente nello stadio passivo esplicito da Gibson. In più istanze, è ancora una propriocezione (la coscienza della posizione del proprio corpo) che Magrelli mette in campo, in particolare abbinata a due elementi specifici come il sonno e la scrittura. L'intreccio tra i tre elementi di sonno, scrittura e corpo è molto interessante: Inglese afferma che la realtà magrelliana viene «esaminata *sub species poieis*, cioè viene filtrata attraverso l'esperienza concreta, fisica, corporea della scrittura poetica» (Inglese 2003 p. 24).

Un altro appunto riguarda come *ET* si presenta in quanto continuazione di *NV*. L'aggancio tra le due raccolte è operato dall'ultimo testo di *NV* e dal primo di *ET*. Il breve testo di *NV* così recita:

Io cammino fumando  
e dopo ogni boccata  
attraverso il mio fumo  
e sto dove non stavo  
dove prima soffiavo. (*NV* p. 216)<sup>18</sup>

La sua importanza come chiosa della raccolta è data dalla reiterazione del concetto che abbiamo trattato per il corpo in Magrelli. L'io del testo, sia psichico che corporale, si presenta tanto evanescente quanto il fumo della sigaretta di cui parla, ma al contempo fisico. L'attraversamento è duplice, operato dal corpo e dall'io che lo registra al contempo; ma procede a scatti, a boccate. Ciò che coglie è una materia del mondo effimera, che blocca lo sguardo seppur intangibile, come il fumo. È la perfetta metafora del testimone di *NV*, onnivedente ma distaccato.

---

<sup>18</sup> Questo è stato anche scelto per apparire sulla copertina dell'edizione di *OSR*, *NV* e *ET* (più *Altre poesie*) curata dalla Collana bianca Einaudi.

Nei 5 anni intercorsi tra *NV* ed *ET* qualcosa è cambiato. Allo slancio cognitivo ed epistemologico delle prime due raccolte si sostituisce qui un rintanarsi in gabbie autoconstruite, in immobilità scandite da idiosincrasie (*Alle lagrime, rovi*, ET p. 223.), dove «le pareti della sua cella, i limiti della sua libertà sono costituiti dal suo stesso corpo». Il titolo ne è già pieno riconoscimento:

Il titolo *Esercizi di tiptologia* (dal greco *typtein* = battere) si riferisce da un lato [...] ai colpi alle pareti che i carcerati si scambiavano per comunicare in qualche modo tra loro, dall'altro al battere sul tavolo durante una seduta spiritica per richiamare le anime dell'aldilà. (per entrambe Nasi 1999 p. 158)

Allora invece di quel fumo attraversato, di quella mobilità evanescente Magrelli ci offre la fisicità della sigaretta, ancora atto di estromissione di sé nel mondo, ma più bloccato, inteso come distinzione e rivolta contro l'esterno e contro un io incapace di lib(e)rarsi:

Voi seminate il mondo di pallidi calchi dentarii, io invece preferisco questo commercio di sospiri, il fumo che si scambia, andare fuori, emettere, tutto un transito d'anime. (*ET* p. 222)

E ancora:

Ci sono persone che non hanno la sensazione di aver finito qualcosa se non l'hanno fatta contro se stessi: e allora ho iniziato a fumare. (*ET* p. 222)

Se volessimo riprendere i termini di Gibson a riguardo della percezione aptica, potremmo constatare che *NV* ed *ET* si riflettono una nell'altro in una costruzione a chiasmo (senza contare che un'opera di MMP è per l'appunto intitolata *Chiasmi*) ed ossimorica al contempo. *NV* esprime una volontà attiva di protendersi all'esterno, presentandosi al mondo come un corpo di densità geologica verticale, conscio della propria posizione cinestetica, lasciandosi investire dalle percezioni, lasciando che la pelle sia scudo tra l'io e il mondo; è questa la fase passiva della percezione aptica descritta da Gibson. In *ET* invece abbiamo il processo inverso, in quanto nelle pur poche istanze in cui il corpo appare, esso si costituisce come prigioniero dell'io, proprio mentre l'io si protende fisicamente. Ripensiamo per un attimo al titolo, al battere in cerca di comunicazione; o alla prima sezione intitolata *Diteggiature*, il cui primo testo inizia con i versi

*Che la materia provochi il contagio/ se toccata nelle sue ultime fibre* per poi precipitare nello stupore banale di un ultimo verso dal sapore estremamente prosaico (*è incredibile, no?*). Tutto in *ET* ci testimonia una volontà di cercare una comunicazione tattile impossibile. La percezione aptica attiva viene limitata da muri, malattie; da un corpo-salma<sup>19</sup> autocontenuto. È pur evidente quando il corpo si riveste di simulacri, come nella prosa poetica *Moore bianco*, dove una serie di gessi serviti da calchi a delle statue dell'artista Henry Moore vengono descritti come «abbaglianti tumori ossei». La visione dei gessi provoca una correlazione geologica nel poeta, che prosegue descrivendoli come «un meteorite organico, un meteorite interno, piovuto dal didentro del corpo». Ma quella che potrebbe sembrare come una risonanza tra l'io interno e l'esterno, si risolve in una nota funebre, di materia corrosa dall'interno. Non creazione, ma inclusione inspiegabile di qualcosa che appartiene al corpo solo in senso negativo: «(e il cancro, in fondo, è questo: una sorta di aerolito). Ovvero: Una metastasi celeste». Il testo poi continua:

La bellezza di queste forme deformi sta proprio nel fatto che esse includono la bellezza come la gabbia in cemento di Cernobyl, il sarcofago, cattura, tutela e cattura, la sfrenata energia della radiazione. La bellezza non è più visibile, ma esiste ancora, continua ad esistere, sepolta, nascosta dentro e dietro queste cappe di gesso. Le loro pieghe, la caritatevole slogatura dell'anca, testimoniano della sua presenza. Lei spinge, preme da dentro, è *La Prigione*, ossia l'imprigionata. (ET, p. 238)

Ancora una volta Magrelli cerca una coincidenza tra l'interno e l'esterno, tra la prigione e la percezione della prigionia; tra spirito e corpo, per dirla con MMP, ma qui «la percezione diventa una pura operazione di conoscenza, una registrazione progressiva delle qualità» (MMP 2003 p. 59). È indubbio il senso di costrizione espresso in queste righe, dove la bellezza è percepita come una radiazione, non vista ma presente, avvertibile ma imprigionata. È come se Magrelli cercasse una giustificazione all'impossibilità di arrivare a toccare quella bellezza che si irradia da «creature lussate; come se il suo «nocciolo atomico» rimanga un luogo sì inviolato, ma carico dell'«orrore

---

<sup>19</sup> Come in *ET*, p.243.

metamorfico del trauma» ( *ET* p. 238). La materia dei gessi che imprigiona come la carne rende una giustizia fallace alla tiptologia, alla comunicazione per battiti contro il muro, che è comunque isolamento. Allora potremmo dire che anche questa comunicazione è “miope”, si compone di una vibrazione interna, a scatti, ma difetta nell’interpretare la luce:

Sui calchi di Moore la luce danza come su uno strumento il pizzicato. È un ticchettio. Un clavicembalo osseo. (*ET* p. 239)

#### 4. **Il corpo non è l’io: *Didascalie per la lettura di un giornale***

Nella concezione del corpo come mezzo epistemologico, avevamo notato una prima evoluzione nel passaggio da *OSR* a *NV*, in cui Magrelli era passato da una posizione di pura osservazione e percezione corporale esterna, ad una posizione di osservazione del mondo in quanto corpo agente; una seconda evoluzione – o se si preferisce, involuzione – era occorsa nei testi di *ET*, nei quali Magrelli verifica un’impossibilità nel raggiungere e toccare l’altro, constatando la presenza di una barriera che imprigionava il corpo. Sette anni dopo, la stessa sfiducia nella possibilità di un contatto umano serpeggia nel suo nuovo libro di poesie, *Didascalie per la lettura di un giornale*. Come annunciato dal titolo, l’opera si presenta come un commentario in versi di varie notizie possibili che un comune lettore potrebbe trovare in un quotidiano o una rivista. Da notare la natura di commentario ai testi, appunto didascalica, non nel senso di una spiegazione, ma piuttosto di una reazione alla conoscenza diffusa dai mezzi d’informazione.

Il problema epistemologico è qui fondamentale: come dobbiamo confrontarci con la conoscenza che ogni giorno ci viene servita attraverso la diffusione dell’informazione (di cui le pubblicazioni in edicola sono caso metonimico)? Quanto valore hanno le categorie, come le sezioni dei giornali, nell’ordinare la nostra conoscenza e la nostra percezione del reale? Dove risiede il corpo, nostro e altrui, in una simile categorizzazione?

Intanto, va sottolineata la stessa impressione di isolamento fisico che si provava nella lettura di *ET*. Se nel 1992 Magrelli riteneva che l'unico modo per cercare un contatto con l'altro fosse di affidarsi ad un linguaggio di segreti battiti, che ben poco lasciava ad un reale contatto, nel 1999 *DLG* rafforza quell'idea, soppiantando l'io prigioniero della carne con il lettore prigioniero della società e dell'informazione precostituita. A ben pensare, è un percorso che proclama un'enorme sfiducia nella possibilità di percepire e conoscere<sup>20</sup>, seppure se ne potrebbe ricavare un'idea che la distanza che Magrelli pone tra sé e la realtà sia un atto necessario per difendersi da una distorsione del reale:

*DLG* contiene una tensione civile, quasi pariniana, già affiorante, come accennato, in *ET* e *AP*. La scelta del giornale, con la sua pretesa di presentare con presunta oggettività tutto ciò che merita di essere appreso, quel suo essere «specchio» della realtà richiede delle postille, delle didascalie. Come afferma Magrelli, «il giornale, come la nostra vita, è discontinuo, caotico, incongruo, strutturato "a macchie di leopardo", e può accostare notizie di terremoti a un avviso di vendita rateale. Il rischio di leggere la realtà secondo le testualizzazioni che ne offre il quotidiano è troppo forte per non prenderne le debite distanze. È un'accusa rivolta un po' a tutti i mezzi di comunicazione che «confezionano» spesso chiavi di lettura a partire dalla nota d'agenzia, notizia allo stato puro in attesa dell'elaborazione testuale-ideologica. (Inglese 2003 p. 98)

Magrelli era partito da una visione miope che pur tentava rigorosamente di superare la distanza tra l'io e il mondo (*OSR*); aveva poi asserito l'esistenza di un testimone calato nel tessuto del mondo stesso, che si osservava agire e interagire (*NV*); a questa interazione era seguita l'idea che in fondo si interagisce solo lanciando segnali da un'isola all'altra, e il testimone era divenuto un osservatore che non può completare la distanza che separa l'io proprio dall'io altrui. In *DLG* non vi è ricerca di testimonianza, ma sforzo per colmare il deficit della miopia:

Il giornale funge da speciale osservatorio, «feritoia» da cui il poeta sottopone al suo sguardo inclemente il mondo, questa volta nel suo complesso intreccio di rapporti sociali, economici, mediatici.

---

<sup>20</sup> Idea rafforzata anche dalla citazione in epigrafe da *Choruses from the rock* di T. S. Eliot: «Dov'è la vita che abbiamo perso con la vita? / Dov'è la saggezza che abbiamo perso con la conoscenza? Dov'è la conoscenza che abbiamo perso con l'informazione?» *DGL*, p. 3.

L'io diviene da testimone, lettore, pur critico ed ironico, ma sconfitto da un filtro che lo pone distante dal reale. Allora della «paziente meteorologia dell'uomo» di *OSR* rimane il senso ciclico di inutile ripetizione di *Meteo*:

L'eterno ritorno dell'anticiclone  
l'area di bassa pressione:  
Europa, Prometeo, carcassa  
divorata fra i picchi delle massime. (*Meteo*, DLG p. 17)

o l'impressione di un corpo marionetta nelle mani di una sorta di dio-burattinaio intento a collocare l'uomo nelle "giuste", fittizie, categorie astrali, come in *Oroscopo*:

Io sono proprio lì,  
nel punto in cui convergono  
influssi, allineamenti,  
i fili che sollevano  
questa mia mano in Acquario,  
questo mio cuore in Gemelli,  
diligente creatura del puparo  
stellare. (*Oroscopo*, DLG p. 18)

È una visione cinica della condizione umana che investe tutti, non solo a livello mentale, ma anche a livello fisico, dove l'io altrui è rappresentato come corpo seriale, depersonalizzato:

La vittima è sempre la stessa,  
la serial killed.  
Cambiano nomi e volti, non la preda,  
l'ininterrottamente stratonata  
linea sacrificale  
all'orizzonte del sangue. (*Cronaca nera*, DLG p. 20)

L'oggettivazione del corpo è peraltro una costante di questa fatica magrelliana; in altri componimenti abbiamo modo di constatare un simile atteggiamento, in particolare nelle sezioni *Sport*, dove il corpo dell'atleta diviene glorificazione e statistica consumate da un lettore «doppio immobile e stregato» (*Sport*, DLG, p. 25.); e i quattro testi di *Medicina*., in cui Magrelli non lamenta tanto il progresso scientifico quanto la perdita delle storie e il senso di isolamento dato dall'impossibilità di riconoscersi nell'altro in un mondo fatto di ibridazioni, clonazioni, criogenesi e fecondazione in vitro da campioni prelevati *post-mortem*: i progressi della genetica vengono

osservati come una risposta contemporanea e futura ad eventi sacri che è una violazione prima dell'umano e poi del sacro:

Sarà il barbaglio fra le siepi notturne  
 la nostra risposta biogenetica  
 al rovelto ardente.  
 Non più specie o famiglie,  
 solo la solitudine di chi, ibrido,  
 scivola via da un corpo all'altro,  
 fiamma senza contorno  
 che già divora il bosco delle forme. (*Medicina*, DLG p. 36)

### 5. Corpo e *media*

A partire da *DLG* si fanno insistiti due punti strettamente collegati tra loro, dei quali uno è l'idea di isolamento dell'uomo a contatto con la società civile; e l'altro riguarda i mezzi d'informazione che pervadono quella stessa società civile, causando un effetto-schermo, una barriera che aumenta la distanza tra uomo e uomo e tra uomo e mondo. La solitudine dell'uomo, che nelle opere iniziali (*OSR*, *NV*) era ascrivibile a un nobile solipsismo quasi di matrice leopardiana, in cui il poeta si poneva al di fuori della materia osservata, diviene costrizione sociale. Per certi versi, quel limite del tatto era tutto metaforico, mentale; l'unico schermo che si frapponeva tra l'io e il mondo altro non era che l'occhio, come ben esplicitato dalla scelta dei lemmi scientifici del primo libro. E che lui ne fosse cosciente, lo dimostra una certa tautologia di molti suoi testi, in cui non sempre lo sguardo perfora la barriera; anzi talvolta si ripiega su di sé, per creare poesia. E se toccare, sentire, percepire il corpo era un'operazione non semplice fin dagli esordi, con *DLG* sembra che vedere sia rimasto l'unico modo per decifrare il mondo. Giusi Baldissoni così spiegava l'assoluto predominio della vista nell'era contemporanea nella citazione che riprendiamo dall'introduzione:

Ovunque oggi predomina la vista, ovunque è l'uomo che guarda: il tatto, l'odorato, il gusto, l'udito sono regrediti nella nostalgia, e soltanto la "nuova storia" ne celebra il *revival*. L'immagine delle cose, il *look*, sta sempre più al posto delle cose: i corpi sono più belli,

più curati e meglio nutriti, ma evitano il contatto sempre di più.: la fretta, la malattia, la libertà consigliano di lasciar parlare gli occhi e via. (Baldissoni 1999 p. 17)

Questi concetti non sembrano estranei ai testi di *DLG*. Anzi, le poche righe riportate qui sopra sembrano un corollario alla scelta di Magrelli di velare il rapporto tra l'io e il mondo con un medium; di porre quindi una distanza mediatica tra uno spersonalizzato e scorporato lettore e una realtà di corpi spesso mercificati. In questo, il taglio ironico dei testi aumenta la distanza tra le parti in causa, creando un'idea di isolamento ancora più acuita.

Ma per altri versi, l'idea di uno schermo come barriera fisica vera e propria assume contorni molto più letterali, immettendo nel discorso poetico una sorta di retina esterna a sé – sia essa la lente fotografica, la camera cinematografica, l'apparecchio televisivo, o il più recente computer, o tramite la loro esplicita denominazione; o tramite tecniche mutate dalle suddette tecnologie.

È chiaro che ci sono notevoli differenze tra i vari tipi di schermo: se pensiamo alla macchina fotografica o alla telecamera, postuliamo la possibilità di *dirigere* lo sguardo, non semplicemente di subire l'immagine, ma anche di crearla. Il prodotto finale non è certificazione di un'interazione fisica e diretta, se non parzialmente; ma la capacità di rielaborazione prima mentale e poi visiva dell'intervento poetico sulla realtà, che non è dissimile al lavoro scritturale, permette comunque la riproduzione di un processo mentale e fisico, indissolubilmente legati:

Una poesia che ricomponga  
 le immagini che la precedono  
 è figura per eccellenza.  
 È il comportamento dell'uomo  
 Davanti alla sua fantasia.  
 Fare bella figura  
 Vuol dire fare  
 Una figura bella,  
 il disegno che restituisca  
 all'oggetto le sue linee,  
 i suoi contorni al pensiero. (*OSR*, p. 92)

Del resto, fare poesia della realtà è il proposito di Magrelli non solo per il mondo a lui esterno, ma un desiderio che abbraccia anche l'interezza (intesa alla MMP come unione di corpo e mente/spirito) del proprio essere, se non altro come farmaco all'inevitabilità della fine:

Essere matita è segreta ambizione  
 Bruciare sulla carta lentamente  
 e nella carta restare  
 in altra nuova forma suscitato.  
 Diventare così da carne segno,  
 da strumento ossatura  
 esile del pensiero.  
 Ma questa dolce  
 eclissi della materia  
 non sempre è concessa.  
 C'è chi tramonta solo col suo corpo:  
 allora più doloroso ne è il distacco. (*OSR*, p. 12)

Non che ciò rappresenti una liberazione, visto che poi si trova a dichiarare che «scrivendo infittisce/ la trama del mio carcere» (*OSR*, p. 42.).

Ma da *DLG* si può asserire che l'atto di osservare infittisce la trama di un carcere anche fisico. È la scelta di limitare il proprio mondo e il proprio tocco allo spazio circostante: l'atto di protendersi arriva solo e soltanto laddove si riesce a toccare dal proprio punto fermo; e si tocca fino al protendersi di una visione limitata, miope per l'appunto: la mano arriva allo schermo e non oltre. Lo sguardo subisce passivamente l'immagine, diviene incapace di tramutarla in poesia.

La diffusione dei media di massa è fondamentale in questo processo, in particolare in relazione al mezzo televisivo, che era divenuto negli anni ottanta e novanta il perno culturale dell'italiano medio. Se si pensa al fatto che la composizione di *OSR* risale agli anni 70, si può postulare il suo rapporto con i media nei seguenti termini: nell'industria culturale italiana la televisione non ha da subito raggiunto un ruolo di preminenza. Peppino Ortoleva così la descrive:

A una posizione centrale nell'intero sistema dei media la televisione non è arrivata con la sua nascita: può anzi sostenere che in una prima fase (anche per scelta dello stesso gruppo dirigente) la tv italiana tenne una posizione relativamente appartata rispetto ad altri media che potevano essere ritenuti in parte affini, come il cinema, e anche rispetto alle maggiori

aziende editoriali, librerie e giornalistiche. Un atteggiamento di chiusura, motivato in parte con ragioni ideologiche, che fu del resto ampiamente ricambiato. (Ortoleva 1995 p. 287)

Quindi, seppure sin dalla sua importazione in Italia la tv si mise su un percorso stabile a divenire il mezzo di comunicazione principe, la sua indispensabilità non si manifestò che molto più tardi. Il monopolio RAI, poi, assicurò ancora per tutti gli anni 70 un palinsesto più votato alla cultura e all'educazione del pubblico che al suo intrattenimento, funzione che la tv felicemente lasciava al cinema, con pochissime interconnessioni tra i due media<sup>21</sup>, essendo la settima arte ritenuta «moralmente corrotta e politicamente sospetta»<sup>22</sup>. Così, negli anni di *OSR*, volendo fare un parallelo tra lo sguardo fisicamente estroflesso di Magrelli e i media imperanti si potrebbe asserire che lo sguardo di Magrelli è piuttosto cinematografico che televisivo. Vi è una precisa scelta di angoli, inquadrature, scelte registiche, campi e controcampi, che pilotano la visione della realtà presentata al lettore. Alcune scene ricordano Fellini:

Questa pioggia di cenere  
lungo i cortili gialli  
fa sembrare i lenzuoli  
lapidi.  
Ogni panno è un sudario  
in questa ora  
meridiana e verticale. (*OSR* p. 55)

O certi interni di Antonioni, con la loro fredde e inattaccabili geometrie, tra cui si muovono personaggi sbilanciati, sia dal punto di vista emotivo che fisico<sup>23</sup>:

È comunque il cinema il punto di riferimento fisico di Magrelli della stagione di *OSR*. Del resto, Giancarlo Alfano nel suo saggio *Modelli mediali* riferisce della poesia degli anni 60 e 70 in questi termini:

Questo breve *excursus* metrico renderà forse più chiaro il discorso dei modelli mediali nella poesia contemporanea: ispirandosi al meccanismo cinematografico, con la sua

---

<sup>21</sup> A proposito della prima fase RAI, Ortoleva dice che «le “sinergie” tra televisione e cinema non furono affatto coltivate». *Mediaevo*, p. 282.

<sup>22</sup> *Mediaevo*, p. 282.

<sup>23</sup> Si pensi alla Monica Vitti dell'*Eclisse* (1962), sempre ripresa in angoli discordanti alle geometrie degli interni.

ideale scomposizione dell'immagine in *frames* e con la tendenziale sovrapposibilità di sequenza e sessione di ripresa, l'immaginazione poetica di alcuni autori avrebbe mirato ad assumere l'organizzazione formale della macchina da presa, secondo le indicazioni dei maestri dell'*ecole du regard*, a quell'epoca assai ascoltati anche in Italia. (Alfano 2005 p. 814)

Gli oggetti che popolano i suoi versi hanno il sapore di un eliotiano correlativo oggettivo; lo sguardo, come una telecamera puntata sul reale quotidiano, vi si sofferma sopra, li dispone, li indaga, e ne indaga il ruolo di entità fisica messa a confronto con l'io della mente registica:

A volte mi scopro nel silenzio  
delle cose che ho intorno,  
oggetto tra gli oggetti,  
popolato di oggetti. (OSR, p. 34)

Questa attenzione alla direzione dello sguardo che Magrelli immette nel suo versificare libero, rimarrà una costante per lungo tempo, anche in virtù della frequentazione con l'amico regista Nanni Moretti, per cui nel 1992 interpreterà anche la parte di un medico nel celebrato film *La stanza del figlio*, diretto e interpretato da Moretti stesso. Vale la pena di spendere poche righe a tal proposito. Il film è incentrato sul tema del dolore e della perdita (Moretti interpreta un padre che perde il figlio in un incidente subacqueo). Antonello Borra, analizzando la partecipazione di Magrelli nel film azzarda un parallelo tra la realizzazione visuale del film e la scrittura magrelliana:

Mi azzardo a dire che questa scena è in qualche modo la traduzione visuale, la trasposizione cinematografica di una costellazione di testi poetici di Valerio Magrelli in cui proprio la tazza e il vaso sono gli emblemi, i correlativi oggettivi, i simboli, di un'esistenza minata da un dolore che non si dice, che non si può dire, perché è appunto la stessa natura di questo dolore a non renderlo rappresentabile adeguatamente dal linguaggio. Anzi, il solo modo di approssimarsi adeguatamente ad una sua rappresentazione è costituita da una sottrazione di linguaggio, più che da un silenzio vero e proprio, che sarebbe poco utile alla rappresentazione artistica e per un poeta equivarrebbe al silenzio, alla pagina bianca. (Borra 2014)

Questo uso dello sguardo registico come correlativo oggettivo non investe solo gli oggetti, ma anche le persone. Si pensi ai testi in cui compare la donna, che rimane un essere sfuggente nei versi, mai descritto, mai veramente definito, come se fuori dal campo visivo, o lontana, sullo

sfondo di un campo medio o lungo, catturata nell'inquadratura come una parte, un oggetto tra le varie componenti della *mise-en-scene*.

Questa tecnica, in fondo, complimenta le scelte registiche di Magrelli con un inserimento della propriocezione nel testo. È come se la non definizione della donna (o dell'altro) nel testo fosse la descrizione della sua presenza cinetica, della sua immaginata sostanza.

Anche quando l'occhio/obbiettivo inquadra il poeta stesso, l'occhio non si sofferma sull'inezza del corpo o di una sua parte, ma al massimo su un dettaglio, la barba lunga, la mano che passa sul lenzuolo, come intento a lasciare un'impressione invece che un'immagine:

Dopo, disteso nell'urna del lenzuolo,  
raccolto come un penitente  
scenderò nell'inferno del silenzio. (*OSR*, p. 45)

Nel composito film dell'opera, anche questi approcci sfuggenti sono un'estroffessione indagatrice del reale, un tentativo di vedere e apprezzare l'altro attraverso uno schermo miope, sebbene sempre uno schermo.

L'atto creativo del film mentale si riversa poi nell'atto fisico del sonno, che in Magrelli è un momento di miopia fisica, di offuscamento e ricongiunzione tra le due sfere, quella mentale e quella fisica, un necessario stato sognante. La creazione "cinematografica e il sonno condividono un aspetto di fantasticherie – *reverie*, direbbe Attilio Bertolucci – e immobilità; ma è anche un atto che Magrelli ritiene terapeutico in modo ambivalente. Si noti questo testo del successivo *NV*, che riportiamo con la citazione in epigrafe:

Non adottiamo quegli spettacoli che rinchiudono  
tristemente poche persone in un centro oscuro,  
tenendole timorose e immobili nel silenzio e nell'inerzia.  
J. J. Rousseau

Siedo al cinema, in cura, votato  
ad una quieta fisioterapia,  
l'esposizione a un chiarore riflesso.  
Ferve lo scambio,

cerco la guarigione,  
 faccio lo schermo dello schermo, cedo  
 la vasta compresenza del mio corpo  
 a un'opera lunare. Astante, assente,  
 sono il paziente della mia passione.  
 Fermo nel buio condiviso  
 osservo la discesa della luce,  
 la sua catabasi.  
 Sosto in un bosco,  
 guardo la pellicola di neve  
 cadere sul paesaggio, sul presepe  
 di questa notte artificiale, curva  
 sopra la sala muta  
 nella corrente del racconto.  
 Fisso quella finestra illuminata  
 e scorgo chi passando dietro ai vetri  
 mi fa segno,  
 fa segno a questa gente  
 invalida, malata, messa in posa  
 per la foto di gruppo. (NV, p. 139)

Il testo gioca tutto su una costruzione ossimorica: intanto il contrasto tra la citazione in epigrafe da Jean-Jacques Rousseau e il testo stesso, che il filosofo francese avrebbe probabilmente ascritto ambientato tra quelli che tengono le persone immobili e nel silenzio e nell'inerzia di un luogo oscuro; poi la resa passiva di fronte alle immagini descritta come «una quieta fisioterapia», laddove l'aggettivo contrasta il trattamento medico che per antonomasia implica movimento riabilitativo. Inoltre, si noti come il poeta spettatore, insista sull'osservazione delle immagini come una ricerca di una cura, ma come anche la stessa cura non sia unilaterale. Lo scambio tra il vedente e il visto è essenziale: lo spettatore diviene «schermo dello schermo», cede «la vasta compresenza del [suo] corpo/ a un'opera lunare», fino al punto in cui, guardando («osservando», dice Magrelli), si ritrova osservato in posa per una foto, come se il film a sua volta osservasse lo spettatore attraverso una lente.

Quello della lente è un concetto ricorrente. In un componimento di *OSR*, Magrelli dichiara che:

Gli occhiali allora andrebbero portati  
tra l'occhio e il cervello  
perché è là, tra boscaglie  
e piantagioni di nervi  
l'errore dello sguardo. (*OSR* p. 34)

Questi versi implicano uno schermo tra il pensiero e il reale, che è poi lo schermo necessario alla creazione poetica. Il fatto che la creazione poetica sia spesso associata al momento pre-sonno, al dormiveglia rafforza l'idea di un «comportamento dell'uomo/ davanti alla sua fantasia»:

L'arrivo del sonno,  
muto e alto  
quando il nuvolato si allarga  
e la sua luce diventa profonda.  
Questo letto è una tavola astronomica  
su cui il corpo disegna  
l'occidua costellazione del riposo. (*OSR* p. 89)

E ancora:

Ora le membra tornano  
obliquamente al silenzio  
di questa muta malinconia biologica.  
Si tratta di compiere un gesto  
che completi la carne  
e l'allontani da sé.  
Io guardo il pensiero  
tramontare dietro il pensiero. (*OSR* p. 88)

Comporre versi significa dunque anche riannodare la trama del proprio film, ricomporre le scene, dare un senso e una trama; è quindi un lavoro di *editing*, di montaggio che prevede dei filtri:

Una poesia che ricomponga  
le immagini che la precedono  
è figura per eccellenza.  
È il comportamento dell'uomo  
davanti alla sua fantasia. (*OSR*, p. 92)

Ma come per la percezione che finisce poi per farsi tautologica, percependo il proprio corpo nell'impossibilità di mettere a fuoco l'altro, così anche l'occhio-camera, nel momento creativo, torna al sé, inserisce un diverso schermo, anch'esso tautologico. Ai versi che volevano il poeta

davanti allo specchio con «la barba lunga delle malattie», «attraversato il dolore» e con «la carne fresca», fanno da contraltare i seguenti versi:

Dietro queste immagini che lampeggiano  
 sul foglio c'è una regola,  
 un punto geografico del mio osservare,  
 una gradazione delle diottrie mentali,  
 un'impronta digitale,  
 dietro questa mia lingua  
 c'è una popolazione del cervello.  
 Dietro di me ci sono io, bifronte,  
 curvo sullo specchio del pensiero. (*OSR*, p. 38)

La testimonianza di un distacco – di uno schermo – tra l'io e il mondo si rafforza nel proseguo della carriera poetica di Magrelli. Bonito, a proposito del secondo libro, *NV*, afferma che «l'io e lo sguardo, contumaci, trovano posto tra le cose e da queste vengono osservati alla stregua di oggetti, di resti esistenziali che per vivere e acquisire senso devono mescolarsi a una natura che li nega come espressione del soggettivo» (p. 89). In altre parole, quella tensione tautologica che informava il senso registico dell'occhio magrelliano raggiunge il suo apice in una forma auto-documentaristica, in cui «l'immagine riprodotta soddisfa e sazia più della realtà»:

Ogni atto di visione per Magrelli si pone sempre come visione concreta e come riflessione sul vedere di un io pensante. Lo sdoppiamento soggettivo del vedente passa anche nella dimensione teatralizzata di chi iconicamente si disloca fuori dal cerchio retinico che accoglie i segni sensibili delle cose. (Bonito, p. 91)

In sostanza è un'operazione che vuole far parlare le cose guidando il nostro sguardo.

Ancora Alfano afferma che:

Nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte [...] il soggetto 'creatore' rinuncia al suo ruolo di polo aggregatore dei linguaggi storici per lasciarsi al contrario imprimere, impressionare dal mondo delle cose. (Alfano 2005 p. 814)

In più, pone il corpo che ospita la mente registica che guida il nostro sguardo di lettori come un oggetto tra gli oggetti, virtualmente «abbattendo la tradizionale contrapposizione tra *front stage* e *back stage*» (Alfano 2005 p. 815), una tecnica che inizialmente era stata

sperimentata in certo cinema, ma che fu pienamente adottata ed usata (ed abusata) dal sistema televisivo.

Vi è dunque un influsso dei nuovi sistemi di comunicazione in *NV*, seppur ancora timida. Per parafrasare Inglese, è ancora la fotografia (lente = schermo?)<sup>24</sup> che costituisce «un nucleo particolarmente importante della riflessione magrelliana sui processi della riflessione iconica» (Inglese 2004 p.57). Il parallelo tra la geologia, intesa come lavoro di scavo, ma anche volontà di rintracciare la materia delle cose, dei testi magrelliani e l'immersione in «un mondo intermedio, né vero né falso» (Alfano2005 p. 815), come quello televisivo, è comunque troppo forte per essere ignorata, seppur ancora ad uno stadio sotterraneo (e per certi versi, diremmo, subcutaneo). Ad esempio, sia *NV*, che esce nel 1987, che il successivo *ET* del 1993, sono il frutto poetico di un certo periodo della comunicazione in Italia. Stefania Di Mario (2005 p. 290) individua nell'anno 1984 «un punto di non ritorno negli scenari comunicativi», in cui l'Italia televisiva, fino a quel momento appannaggio delle reti di stato della RAI, passa a un duopolio spesso conflittuale con la nascente Fininvest. Non staremo qui a parlare delle circostanze politico-giudiziarie che videro la nascita e l'affermazione dei nuovi canali (Canale5, Italia1 e Rete4), ma dovremo tenere a mente per il nostro discorso come essi si imposero con disarmante velocità sulla scena dell'etere, arrivando ben presto a primeggiare negli ascolti e nelle preferenze degli spettatori italiani, già da quello stesso fatidico 1984 (Di Mario, p. 290).

In queste circostanze si sviluppa in particolare *ET*, in cui «la natura spuria [...] dei testi» composti di «liriche, prose, diari di viaggio, traduzioni» (entrambe le brevi citazioni vengono da Inglese 2004 p. 73), assomiglia ai non omologati palinsesti della RAI di quegli anni (Di Mario 2005 p. 291), dove si assiste all'assemblaggio di un «lungo messaggio polimorfo, quasi caotico

---

<sup>24</sup> Ogni volto fotografato...; Fermo nell'istantanea. (*NV*, p. 123).

nella sua eterogeneità» (Nasi 1999 p. 158). Potremmo forse allora asserire che l'occhio registico di Magrelli assuma inconsciamente una posizione da conduttore televisivo, proprio mentre il suo libro – e i suoi testi – sembrano ricalcare un programma contenitore di quegli anni. Certo, non un programma d'intrattenimento è ciò che viene in mente. Piuttosto un programma simbolo dell'informazione scientifica, il *Quark* di Piero Angela, che nacque nel 1981 e che sempre in quel fatidico 1984 trovò la sua consacrazione definitiva<sup>25</sup>. Nella puntata iniziale, lo stesso Angela dava la spiegazione del titolo:

Il titolo *Quark* è un po' curioso e lo abbiamo preso a prestito dalla fisica, dove molti studi sono in corso su certe ipotetiche particelle subnucleari chiamate appunto *quark*, che sarebbero i più piccoli mattoni della materia finora conosciuti. È quindi un po' un andare dentro le cose.<sup>26</sup>

Se il procedimento ci sembra a questo punto familiare, ne possiamo ritrovare le motivazioni nel *modus operandi* poetico del poeta romano. Anche per Magrelli si tratta di andare alla ricerca dei mattoni più infinitesimali della materia. Da una parte la ricerca è allegorica<sup>27</sup>; dall'altra, è reale scavo geologico, verticale, nella materia e nella carne. E se questo ultimo punto chiarisce il filo portante della nostra analisi, bisogna però domandarsi come esso si relazioni ad un'idea di separazione – di effetto schermo – tra l'io e l'altro e tra l'io e il mondo. È soprattutto sull'idea di sguardo che l'influsso mediatico si fa sentire di più. A partire da *ET*, Magrelli si appropria delle tecniche della televisione nello stesso modo in cui si era parzialmente appropriato di quelle cinematografiche. Si guardi di nuovo alla prosa *Moore bianco*; o ai versi di *Porta Westfalica*. Sono testi che assomigliano al diario di viaggio per immagini, al gusto architettonico di Antonioni, al reportage in voga in quegli anni, unito alla condensazione di una fase storica incentrata sul

---

<sup>25</sup> Nel 1984 *Quark* diede luogo, primo caso nella televisione italiana, in particolare essendo un programma scientifico, al primo di vari *spinoff*, *Pillole di quark*, in cui in trenta secondi si trattava di argomenti tecnici, scientifici, educativi, sociali, medici. Le “pillole” andavano in onda a orari variabili su Rai 1.

<sup>26</sup> Piero Angela durante la prima puntata del programma spiegava così la scelta del titolo.

<sup>27</sup> «Io, talpa, scavo sotto la coscienza, scavo, scavo». *ET, L'Anti-Mazur*, p. 291.

consumo e distorta dall'«elica del denaro»<sup>28</sup>. L'occhio-camera riprende gli scenari, altalenando tra dentro e fuori, abbattendo la quarta parete. Questo processo diviene ancora più evidente nella prosa *Terranera*, che Inglese così descrive:

La prosa «*Terranera* [...] nella sua struttura tripartita, esibisce una complessa elaborazione linguistica, una sorta di logorrea affabulatrice ed una intelaiatura topografica dove i referenti reali sono investiti da una carica simbolico-allegorica che richiamano sia Fellini che Gadda. (Inglese 2004 p. )

La simbologia si fa evidente sin dalla prima riga della prosa, dove Roma è «budella, andouille e trippa, gorgi di strade. La struttura claustrofobica della descrizione rende l'idea di un organismo – il poeta – in cerca di fuga dalla labirintica fisicità della città; ma la necessità di allontanarsi da quella corporalità lo porta a perdersi in un'altra corporalità, quella delle periferie non meno misteriose, labirintine e claustrofobiche, che portano nel nome segni inquietanti, dal sapore dantesco:

Ecco la danza macabra: Malnome, Malpasso, Malafede, Malagrotta, Valle Oscura, Passoscuro, Fosso Sanguinara («ara-ara», dice l'eco), Femminamorta, Pantano dell'Intossicata, Campo di Carne (ma dove li prendete dei nomi come questi, una distesa di sangue battuto, pisto e arato, maggese di tessuti epiteliali, appezzamenti di ciccia, prati di pelle e grasso e tegumenta), Ponte del Diavolo, Cessati Spiriti [...]

Ai due referenti offerti da Inglese potremmo aggiungere le periferie desolate del Pasolini di *Accattone*, *Mamma Roma* e *Uccellacci e uccellini*, a uno sguardo che fisicizza tutta la desolazione della modernità, con l'utilizzo di carrellate e campi lunghi, primi piani e cambi di messa a fuoco. Il tono della prosa è quello di un costante, distaccato *voiceover*. Ma laddove Pasolini tentava di toccare ed investire del suo sguardo compassionevole i luoghi (e le persone) delle periferie degradate, in Magrelli vi è una quasi totale assenza umana, se non per tratti mitici e totemici. Magrelli si nasconde dietro la sua affabulazione, dietro il racconto, dietro lo sguardo che investe i luoghi clinicamente. In quella che più di un critico ha definito una catabasi, «la discesa

---

<sup>28</sup> *ET, Porta Westfalica*

prosegue in un *set* da telefilm americano tra cunicoli di una “rete segreta, catacombale”. È evidente l’analogia tra questo scenario e le desolate sequenze del film di Moretti *Caro diario* dedicate ai medesimi luoghi» (Inglese 2004 p. 83).

Ma nello studio di un effetto schermo che renda la distanza fisica tra l’io e il mondo, il mezzo che – per stessa ammissione di Magrelli – viene messo sotto accusa è senz’altro il televisore e la televisione (distinzione da fare tra oggetto fisico e prodotto culturale). Quando nel 1996 esce per la Collana Bianca Einaudi il libro collettaneo comprendente *OSR, NV* ed *ET*, a conclusione del libro, quasi come un’appendice, Magrelli aggiunge – sotto il nome di *Altre poesie* – «un gruppo di testi [...] non apparsi in precedenti singoli volumi, ma pubblicati in riviste o quotidiani, ad eccezione di alcuni inediti» (Inglese 2004 p. 92). A questo gruppo di testi, solitamente denominati dalla critica *AP*, appartiene la più feroce critica del mezzo televisivo del poeta romano, il quale, nei due sonetti a rima alternata appartenenti alla sezione *Ecce Video* (*AP* pp. 295-296), con «carica sarcastica investe il mezzo di comunicazione simbolo della modernità, cioè il televisore» (Inglese 2004 p. 92).

Vediamone i testi, di cui il primo sonetto è preceduto dalla seguente epigrafe: «In memoriam E. H./ ritrovato nel suo appartamento /nove mesi dopo il decesso /seduto davanti alla tv»:

I.  
Mori fissando il suo Televisore  
la sfera di cristallo del presente,  
guardava il Niente e ne vedeva il cuore,  
cercava il Cuore e non vedeva niente.

Chi sfidò il lezzo del buio malfermo  
si accorse che veniva dall’Illeso,  
non dal Morto, ma dal Morente Schermo,  
non dal Corpo, bensí dal Video acceso.

Carogna divorata dagli insetti,

II.  
Per interposta decomposizione  
(Transfert, Pasqua del Video,  
Eucarestia)  
la parodia della Resurrezione  
ebbe la forma di Tele-patia.

Fu una morte mimetica, vicaria,  
e l’*animula vagula*, farfalla  
luminosa del pixel, volò in aria,  
*blandula* bolla che ritorna a galla.

il Monitor frinisce e brilla breve  
senza più palinsesti e albarietti.

La Sua vita larvale svani lieve  
(goal, quiz, clip, news, spot, film, blob, flash, scoop,  
E.T.),  
circonfusa di niente, effetto neve.

Quale anima risale verso il cielo?  
Se la merce, marcito status symbol,  
si fa carne corrotta, rotto il velo

l'Immagine si muta in cirro, nimbo,  
diventa puro spolverio, sfacelo,  
onda di impulsi e interferenze,  
Limbo.

Già dall'epigrafe è chiaro che Magrelli considera il mezzo televisivo come apportatore di un'invalicabile distanza. Il fatto che E.H. sia stato ritrovato nove mesi dopo la sua morte (e non sfugge l'ironia che confonde il tempo necessario alla nascita con il ritrovamento del morto), constata a chiare lettere il senso d'isolamento dell'uomo, che passivamente si distacca dalla vita vera in cambio di una «vita larvale» (I-12). E lo fa in modo iconoclastico, attraverso l'uso della forma chiusa del sonetto per evidenziare lo spazio claustrofobico rappresentato dallo sguardo imprigionato fino all'ultimo nella scatola televisiva. Alfano così interpreta questi testi:

Si potrebbe allora sostenere il paradosso secondo cui la lontananza strutturale che la comunicazione mediale sottintende in quanto 'tele-comunicazione' si rovescia nel suo opposto: un eccesso di prossimità al limite della sovrapposizione. La pellicola tecnologica che accoglie il corpo umano contemporaneo, altro che fungere da sbarramento protettivo, diventa luogo di con-fusione dei poli. In questo, il sonetto-canzoncina di Valerio Magrelli intitolato *Ecce Video* (1993, ora in *Poesie*, 1996) assume il valore di un vero e proprio emblema morale, se è vero che la ripresa moderna dell'iconografia della *Humana Fragilitas* barocca con un cadavere umano e un Televisore affrontati stabilisce un'analogia tra la perdita degli umori corporei e un "frinire" di monosillabi equitonal ("goal, quiz, clip, news, spot, film, blob, flash, scoop, E. T."), che è sigla della sovrapposibilità di animato e inanimato, organico e inorganico. (Alfano 2005 p. 820)

Inglese afferma a proposito del primo sonetto che «la morte dell'uomo, scoperta dopo lunghissimo tempo passa in secondo piano». Lo sconcerto maggiore è provocato dalla continuità dell'oggetto televisivo, che come un muto testimone, continua a osservare il corpo del deceduto, in un'aberrazione della coincidenza di sguardi cara a tutta la poetica magrelliana e sottolineata dalla struttura chiasmica dei termini Niente/Cuore-Cuore/Niente. Inglese afferma ancora:

«L'idolo-video, novello vitello d'oro, viene santificato, avvolto in un'aura religiosa, assume quasi i connotati di un essere vivente, come dimostrano anche quelle maiuscole esibite. Il televisore onnipresente, "Grande Fratello", Occhio-Spia, cui tutti gli occhi sono fatalmente attratti, latore del virtuale, di un linguaggio cifrato, stereotipato, alieno (si veda il penultimo verso costituito esclusivamente da anglicismi), si spegne lentamente, si decompone come una "carogna divorata dagli insetti"» (Inglese 2004 p. 93)

La decomposizione con cui Magrelli investe l'elettrodomestico si riflette nella decomposizione dell'uomo, «perché entrambi sono la maschera dell'altro» (Inglese 2004 p. 93). Ma neanche la decomposizione è abbastanza per porre fine o metter pace ad un'esistenza. Nel secondo sonetto, partendo dall'idea di una corrotta eucarestia, Magrelli implica che il mezzo è divenuto così pervasivo che influisce sia sul nostro modo di sentire – resuscitando una memoria prettamente visiva e dettando che si senta solo per ciò che si è visto in tv (II-vv. 2-3) – sia sul nostro modo di pensare – imponendoci di vedere noi stessi e la nostra vita come un prodotto commerciale (II-vv. 9-10), un brutto film e la morte è come lo svanire di un'immagine e non di una realtà fisica. Inoltre, la chiusura sul termine "Limbo" sembra particolarmente significativa, poiché rappresenta la perdita dell'integrità dell'io e la sua devoluzione ad uno stato di assenza, scorporato.

I due sonetti del 1993 che abbiamo appena trattato rappresentano un punto di svolta nella produzione di Magrelli. Sono il momento in cui prende piena coscienza dell'influsso dei nuovi sistemi dei media sul quotidiano e come essi influiscano anche sulla sua visione e produzione poetica. In *DLG*, il confronto con la separazione operata dai media diviene diretto ed agguerrito. È una distanza conclamata, una separazione tra l'io mentale e corporale e il mondo che sembra insanabile. A questo scisma, Magrelli non arriva soltanto per una maggiore riflessione sul sistema televisivo, seppure il discorso iniziato nel dittico di sonetti si protrae ancora in *DLG*. A tal proposito, basterà osservare un testo in particolare, *Programmi Tv*, che riprende il tema

dell'identificazione tra l'io e il mezzo televisivo a scapito del corpo (È la fontana della giovinezza, / questo pozzo catodico?):

Brilla il vapore  
 iridescente dei pixel  
 per fare arcobaleno  
 sulla cascata di immagini.  
 È la fontana della giovinezza,  
 questo pozzo catodico?  
 È la fontana dell'identità,  
 da dove si esce uguali  
 a quando si era entrati,  
 uguali, ossia peggiori  
 perché un poco invecchiati. (DLG, p. 34)

Subito evidente come il mezzo televisivo sia divenuto lo specchio in cui ci riconosciamo; ma anche una sorta di specchio che non porta a nessuna speculazione, una perdita di tempo in senso letterale, poiché causa un invecchiamento del corpo in accordo alla sospensione del pensiero.

Questo non è l'unico esempio del disprezzo nutrito da Magrelli nei confronti del mezzo televisivo. L'autore romano sente che la tv sia divenuta un ostacolo addirittura morale nella vita quotidiana, tanto che riprende nel testo *Piccolo schermo* l'assioma kantiano («La legge morale dentro di me, il cielo stellato sopra di me»<sup>29</sup>) e lo rielabora alla seguente maniera:

La legge morale dentro di me,  
 l'antenna parabolica sopra di me. (DLG, p. 27)

Non sfugge – aldilà della sostituzione di termini tra “cielo stellato” ed “antenna parabolica”, dove Magrelli pone un oggetto ben localizzato (seppur apportatore di messaggi da un luogo indefinito) in contrapposizione a l'infinito e misterioso cielo di Kant – la scelta del titolo stesso, dove lo schermo è finestra, piccola, limitata; ma anche schermo come barriera fisica. Lo stesso Magrelli del resto, sulle pagine di *Telèma*, rivista, specializzata d'informatica, che ne vide

---

<sup>29</sup> Kant, Immanuel. *Critica della ragion pratica*. Bari: Laterza, 2017, p. 242.

la collaborazione dall'estate del 1995 fino all'autunno del 2001, spiega come una perdita del gesto fisico abbia apportato nella società moderna a una fossilizzazione dello sguardo:

Il nostro sguardo è stato deviato. E questo traspare, al di là dei significati sociali del mutamento, negli atti più semplici e immediati della vita quotidiana: per sapere che tempo fa non ci affacciamo più alla finestra, cerchiamo il canale meteo. Non siamo solo ridotti a spettatori: la percezione dell'ambiente in cui viviamo ha subito una metamorfosi. Oggi l'immagine più frequente del cielo è quella che appare sul computer quando entra in funzione il salvaschermo.<sup>30</sup>

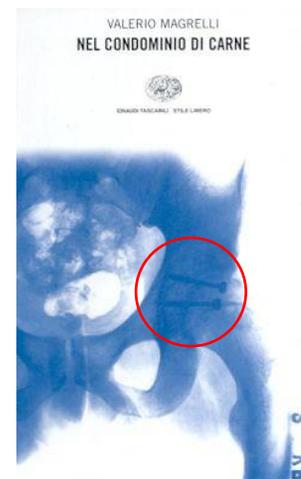
Aldilà del confronto con i mezzi d'informazione e dell'effetto schermo che una presa di posizione civile crea tra l'individuo osservante e la società, quello che rimane di enorme interesse è la visione del mondo come un «panopticon condominiale» professata da Magrelli in *DLG* (p. 55). Tale visione non poteva non riversarsi nelle prose poetiche dell'opera successiva, *Nel condominio di carne*, che ribadisce il senso di prigionia dell'io, costretto a piegarsi alla materia del corpo, ma altresì consapevole della necessità della materia stessa nel processo epistemologico. Il libro, composto di ricordi corporali, malattie, traumi vari, è un'introspezione nel senso di esplorazione di sé come individuo ed esplorazione del proprio corpo alla scoperta della propria umanità. Elena Cappellini così descrive l'opera:

Un'autobiografia del corpo che non intende presentarsi come uno statico teatro anatomico, quanto piuttosto come un susseguirsi di fotogrammi, volto a dimostrare la natura metamorfica del corpo e a indagare le reazioni del sistema mentale alle trasformazioni del suo supporto fisico. (Cappellini 2011, p. 4)

---

<sup>30</sup> Telèma. Il cielo sul computer fa riferimento al programma Microsoft Windows di quegli anni, in cui, quando entrava in funzione il salvaschermo per inattività, appariva appunto un cielo picchiettato di nuvole.

Emblematica ne è l'immagine di copertina, «la radiografia di un bacino è di un femore virata in azzurro», con due chiodi chirurgici ben evidenti piantati nell'osso dell'anca (nel cerchio rosso), che la quarta di copertina rivela essere dell'autore stesso (la didascalia recita: *Autoritratto rettificato di Valerio Magrelli*).



Copertina con la radiografia di Magrelli

La foto di questa radiografia ci rimanda ancora una volta all'inizio della carriera poetica di Magrelli, a quell'incidente di moto che Cortellessa definisce come il «trauma fondativo, [...] trascendentale big bang, o meglio *big crash*, dal quale tutto, tutto quanto ha preso le mosse» (Cortellessa 2001, p. 228).

Sempre Cortellessa sottolinea che «se il primo Magrelli è davvero il clinico impassibile, [...] con l'andare del tempo egli abbia preso a indulgere sempre più spesso a presentarsi piuttosto come *malato* – o meglio *convalescente*» (Cortellessa 2001, p. 227). Non che egli rinunci ad uno sguardo indagatore; semplicemente lo riversa su di sé e dentro di sé in un'introspezione radiografica, in «un racconto che si svolge letteralmente all'interno del suo corpo, tra i suoi organi» (Cappellini 2011, p. 4).

Questa costante indagine sulle metamorfosi del proprio corpo è un «elemento fondativo del patto autobiografico, attestando la perfetta identità tra autore e io narrante» (Cappellini 2011, p. 4). Ma è anche la riprova di un sistema epistemologico che dal livello epidermico iniziale è passato a un continuo scambio tra dentro e fuori, a una mappatura del corpo come mezzo di conoscenza. Non si tratta più solo di esperire il reale in un connubio tra sguardo e sensazioni fisiche, come per l'assioma di MMP. La conoscenza del mondo passa dal deterioramento fisico apportato dal tempo e dal mondo stesso, dalle esperienze che lo modificano per lo più in negativo.

Secondo Magrelli, possiamo far risalire la nostra conoscenza del reale ai traumi fisici che abbiamo subito; l'indagine diviene artroscopica, superando la barriera epidermica che imprigiona l'io e che lo rende l'altro, separato e interconnesso da noi. È questo il problema che aveva sollevato anche Jean Luc Nancy in *Corpus*, dove il filosofo francese afferma una perdurante estraneità del corpo-spazio che rimane irrisolta. Il concetto sembra aver parzialmente influenzato Magrelli, che però tende a risolverlo con lo scavo in sé, nel senso del corpo come una sorta di diario della propria esistenza. La connessione visiva è estremamente forte, ma possibile solo inserendo uno schermo tra il vedente e l'operazione del guardare:

Mi proposero di seguire l'intervento su video. Sarebbe durato una ventina di minuti. Accettai entusiasta: legato all'albero, la cera ben calcata nelle orecchie, le avrei finalmente vedute le scricchiolanti sirene del Dentro, le stridule vocine cartilaginee, le Femmine notturne, le chiacchierine Sorelle. Perciò, sopra un lettino, mi ritrovai di fronte a un monitor acceso, e mentre pinze e pompe lavoravano, ecco, la luce fu in me. L'anfiteatro buio del ginocchio venne investito dal raggio di una telecamera inserita al suo interno. La miniera luccicava. (CC p. 106)

Lo scavo geologico all'interno del proprio corpo assomiglia molto alle operazioni verticali che avevamo riscontrato in *NV*, ma assumono una dimensione fisica che prima non avevano:

Ero entrato, e potei finalmente conficcare lo sguardo nel giacimento sotto stante la rotula, nei cunicoli dove il sangue arretrava, risucchiato da un frenetico aspiratore, dove una vorace tenaglia reseca le chiome di un'alga candida. (CC p. 106)

Ma lì, in fondo risiede anche il problema. Elena Cappellini afferma che «ai confini del corpo, la pelle è frontiera tra interno ed esterno, profondità e superficie, buio e luce, invisibile e visibile. Per la sua particolare conformazione al tempo stesso impermeabile e porosa, il derma non rappresenta solo una barriera che racchiude il corpo e i limiti del sé, ma una membrana che consente continui scambi tra dentro e fuori, tra soggetto e mondo» (Cappellini 2011 p. 1).

Passata la barriera del derma, ritrovando un se stesso che assomiglia a una terribile gorgone, Magrelli arriva a una conoscenza di sé che ha perso la sua unità. Incedervi, significa cercare di vedere ciò che in realtà non si vuol conoscere:

L'acquario, le voci. Il pesce del mio occhio che nuota lento lungo le tiepide correnti tropicali della gamba. Un flusso ipnotico, subacqueo, una nausea profonda. Sono due ore di immersione, e la visione si va mutando in incubo. (CC p. 106)

È un'operazione possibile solo a tratti, fittizia, parziale e speciosa, nella fattispecie che l'unità narcisistica raggiunta in tale operazione non può avere durata e assomiglia più alla percezione distorta di Baudelaire e porta solo lo sconforto di un'immagine sfuggente:

Sono due ore di immersione, e la visione si va mutando in incubo. Adesso che ci siamo, però, devo tenere duro: questa è la prima volta che sono giunto a comporre la figura perfettamente reclinata di Narciso alla fonte di sé, col volto chino a rimirare i propri tratti. (CC p. 107)

In definitiva, il percorso poetico di Magrelli tra il 1980 (*OSR*) e il 2003 (*CC*) definisce un arco in cui il poeta cerca di mantenere l'integrità del proprio io integrandolo prima alle sensazioni fisiche e poi, con l'avanzare dell'età, con una resistenza sconfortata ai mutamenti del corpo. La somatizzazione dell'io è un carattere precipuo della sua opera, costantemente irrisolto in una tensione tra volontà di superare la barriera fisica e riconoscimento della sua impossibilità.

L'opera di Magrelli non si è fermata con il *Condominio*. Altri due libri di poesia sono usciti nel corso degli anni: *Disturbi del sistema binario* nel 2006 e *Il sangue amaro* nel 2014. Nei testi del libro del 2006, la passione civile che aveva animato *DLG* ancora pervade la scrittura, e lo schermo privilegiato della società, ossia il televisore, rimane ancora un suo nemico. Su questo punto, citiamo il breve testo di *11 settembre 2001*, in cui ci viene data la sua personalissima interpretazione della più grande ferita psichica del nuovo millennio:

Il nostro sonno, oggi,  
sarà un compito in classe.  
Tema: noi torce.  
Svolgimento: ognuno

covi, dormendo, la sua fiamma, accesa  
al fuoco morto del televisore. (*DSG, 11 settembre 2001*)

In più, il passaggio attraverso *CC*, in cui Magrelli aveva ripercorso il suo passato («Il mio passato è una malattia contratta nell'infanzia. Perciò ho deciso di capire come» *CC*, p. 3) sembra in qualche modo aver pacificato l'esigenza di sentire la propria carne interagire in un sistema simbiotico con il pensiero. Ora il bisogno di riconoscersi anche fisicamente nei propri figli sembra una necessità più forte:

([...] Segno  
Invecchio aggrappato al palo della vigna,  
al palo della tortura;  
un piccolo azionista della fede).  
Come la luce che irrompe dalle nuvole,  
come un'interferenza telefonica,  
la Grande Somiglianza attraversa la pagina,  
brilla nuda e scompare,  
sovrana della linea e dell'identità.  
[...] (*DSB*, p. 37)

Possiamo azzardare intanto un'ipotesi riguardante i titoli delle due opere: *Disturbi del sistema binario* ci lascia immaginare che il contrasto cognitivo tra occhio e corpo sia rimasto ancora irrisolto. Se i disturbi riguardino un sistema o l'altro (o entrambi) sarà il punto da studiare; *Il sangue amaro* ci sembra richiamare quella fisicità interna cara a un certo Magrelli e che proprio con *Il condominio di carne* aveva trovato espressione assoluta. Ma ulteriori indagini e altre riprove saranno necessarie.

## Capitolo 2: Il corpo esposto di Tommaso Ottonieri

### 1. Ottonieri e il *pater familias* Magrelli

Anche se in questo capitolo ci occuperemo di Tommaso Ottonieri, è inevitabile non partire da un breve confronto con Valerio Magrelli. Il poeta romano era stato per tutti gli anni Ottanta e Novanta la stella polare della poesia italiana, il polo nord magnetico a cui tutti gli scrittori della nuova generazione guardavano<sup>31</sup>. Detto questo, però si deve tener conto che Tommaso Ottonieri non appartiene a quella generazione imitatrice di Magrelli, se non altro per motivi anagrafici, visto che ne è più giovane di appena un anno. Quello che accomuna questi due autori è di aver fatto del corpo e del corpo guardato il cardine della loro poesia. E forse anche che le raccolte poetiche di Ottonieri, arrivate abbastanza tardi nella sua carriera di scrittore, sembrano a tratti una risposta a certi temi magrelliani. Anche nel suddetto cardine, il poeta campano si muove in una direzione divergente: per Magrelli l'io introspettivo all'interno del corpo è in una continua ambivalente ricerca di un contatto con il mondo, tra ciò che vede e ciò che tocca; contatto destinato peraltro a fallire poiché, anche con una punta di snobismo, Magrelli non riesce mai del tutto a distaccarsi sia dalla schiavitù della vista (per imperfetta che sia) sia della sue basi cartesiane: l'occhio miope e la mente razionalizzante rimangono gli strumenti attraverso i quali si confronta con il mondo. Ottonieri invece rappresenta il corpo al contatto superficiale con quello stesso mondo, anche se scevro di ogni nobiltà. Il poeta parte dalla concezione che il mondo è una realtà ormai mercificata, e la sua poetica è un continuo confronto tra la "merce, il contatto e la relazione del nostro corpo con essa, la concreta osmosi che si instaura tra una società che si vende (anche a livello linguistico) e la nostra identità ed unicità inevitabilmente fluida" (Manganelli 2005 p. 348). Il tutto visto con

---

<sup>31</sup> In un'intervista Patrizia Valduga aveva dichiarato la propria novità poetica nel rifarsi ai metri della tradizione, proprio dicendo che era l'unica a farlo, mentre tutti gli altri non facevano che imitare Magrelli.

un occhio spietato, che non lascia margini a edulcorazioni nemmeno poetiche; anzi che richiede ai versi di allargare la ferita, di cospargerla di sale per renderla più evidente.

In questo, Ottonieri si pone come un opposto di Magrelli; ma i due condividono negli stessi anni Novanta una critica della televisione di massa, colpevole, a detta di entrambi, di operare una sorta di effetto schermo, una separazione tra io e mondo, tra reale e fittizio. In Ottonieri, però la critica è più feroce, e anche più dolorosa, poiché egli non si esime dalla lista dei colpiti, ma anzi fa riflessione del suo esserne vittima, fino ad imitarne i modelli anche a livello fonico. Non a caso larga parte della critica accosta la visione e il poetare di Ottonieri alla pubblicità e al jingle pubblicitario. In una realtà fatta di ritmi facili e immagini ammiccanti, il poeta oppone una resistenza passiva, abbracciando i modelli della tv di massa per esporne l'insensatezza, la superficialità in un orizzonte di contatti sempre meno autentici tra le persone.

Allora, quello che ci interesserà constatare sarà come Ottonieri usi il suo poetare come un veicolo di denuncia sociale, *in primis*, poiché l'intersezione tra media moderni (la tv, in particolare) e pubblico non è più solo una questione di afflizione mentale, ma si riversa con effetti devastanti anche sul corpo; e poi, come il trattamento del corpo stesso nei media si riversi sul quotidiano, divenendo il metro spettacolarizzato secondo il quale misuriamo le nostre parole, le nostre azioni e la nostra percezione di noi stessi.

## **2. Schermarsi di parole**

Tommaso Ottonieri (nato Pomilio, figlio del romanziere Mario) salì agli onori della cronaca letteraria nel 1980, quando esordì con *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, un particolarissimo libro composto di violente schegge di prosa dal carattere magmatico, che molto risentiva di certi linguaggi poetici della fine degli anni Settanta, specialmente dell'avanguardia. Lo stile, e la volontà di confrontarsi con il linguaggio fecero dire a più di un critico che l'opera concludeva la stagione delle avanguardie di quegli anni; Edoardo Sanguineti, che fu promotore

della pubblicazione del libro presso Feltrinelli e che ne firmò la prefazione, confermava l'impressione con parole simili, come riportato dall'anonimo curatore della ristampa del 2008:

Una scrittura “angelica e infera” proveniente “dalla sesta luna di Saturno”, dove “sono portate a soddisfazione”, “pluriemulsionatamente”, le pulsioni più profonde e inesaurite di una stagione desiderante. (Sanguineti 2008, p. 3)

L'uso del linguaggio, dunque, sotto la lente d'ingrandimento dell'autore campano.

Continua il nostro anonimo redattore:

Il testo che ha svelato uno degli scrittori più vertiginosi e magmatici della letteratura italiana, che ha la forza di confrontarsi all'estremo con lo scarto, con lo scacco linguistico; sino a s/comporsi e “liquidarsi” dentro desideri plastici, fughe radicalmente orfiche, guerriglia estetica disambientata. Ottonieri annichilisce l'estasi della stasi che domina la società massmediale attraverso il sogno del verbo disincarnato, della lingua alchemica e làvica, accompagnata da suoni e ritmi trascinati. (Sanguineti **2008, p. 3**)

Se si pensa che tra il 1980 e 1982 iniziavano la loro carriera anche Valerio Magrelli e Patrizia Valduga, il cui poetare misuratissimo contrasta completamente con la descrizione di cui sopra. Magrelli, poi, è destinato a divenire in fretta il *pater familias* – amato e odiato in egual misura – dei poeti di quella generazione, e non farà eccezione Ottonieri, quando finalmente si confronterà con il medium poetico. Magrelli è il punto di riferimento necessario per capire le poetiche di questi due autori. Per il poeta romano avevamo constatato due punti prevalenti: il primo uno sguardo limitato che arruolava il corpo come sistema epistemologico per supplire al deficit della vista. Tale operazione portava alla reificazione del corpo in senso geologico, nel tentativo di farlo diventare una parte integrata, anche se pensante, della materia del mondo. Il secondo, un'incapacità di toccare il mondo stesso, tra slanci e barriere autoimposte, che delineava un senso di prigionia dell'io pensante nella carne. A tal proposito, fondamentali si erano dimostrate le innovazioni tecnologiche che avevano investito la società italiana negli anni Ottanta e Novanta, dalla televisione di massa alla rivoluzione internet. Quell'«estasi della stasi che domina la società

massmediale» era dunque in egual misura rifuggita e consolidata da Magrelli, il quale fa dell'immobilità un punto di vista privilegiato, seppure avverte i pericoli insiti nei *mass media*.

Tommaso Ottonieri, all'opposto, abbraccia la fluidità della lingua come forma di resistenza. Se i mezzi d'informazione e la tecnologia massmediatica sono uno schermo tra la vita quotidiana del cittadino medio e gli eventi, la loro spettacolarizzazione da parte dei mass media stessi provoca un senso di schizofrenia causato dal collidere, collimare e colludere (in un gioco di parole che probabilmente Ottonieri avrebbe apprezzato) di questi due elementi, in un'Italia che sembra incapace di sublimarli, come invece era accaduto in altri paesi, America in testa. in un .

Gli stessi quesiti su come integrare, se possibile, le nuove tecnologie e un'idea umanistica dell'essere umano? della vita? del corpo, venivano raccolti e discussi da molti negli Stati Uniti, già dalla fine degli anni Sessanta (e fino agli anni Ottanta), con le proposte del corpo androide, del cyborg e dell'intelligenza artificiale. In particolare, la critica femminista, con i lavori di Donna Haraway, avvertiva una forte comunanza tra la marginalizzazione dell'androide e quella della donna, entrambi considerati dalla società più solo corpo che espleta una o più funzioni, che un essere completo di cui il corpo è solo una parte. Haraway proponeva, in opposizione a politiche di genere, politiche di affinità (per le donne), che in questo modo avrebbero potuto abbattere le barriere imposte dalla società. Questa nuova donna avrebbe dovuto essere come un cyborg: «The cyborg does not dream of community – diceva – on the model of the organic family, this time without the oedipal project. The cyborg would not recognize the Garden of Eden; it is not made of mud and cannot dream of returning to dust».

Tali problematiche venivano discusse, seppure in termini di *entertainment*, anche dal cinema hollywoodiano; basterà pensare a Stanley Kubrick e al suo *2001: A Space Odyssey* del 1968 e all'abortito progetto *AI: Artificial Intelligence*, a cui il regista americano lavorò a fasi

intermittenti per lungo tempo negli anni 80 e 90 – ripreso con successo da Steven Spielberg nel 2001; e forse, ancora più importante, *Blade Runner* di Ridley Scott (1982), dove ad uno sfondo da film thriller (la lotta tra criminali ed esponenti della legge in un mondo dominato dalle multinazionali) venivano sollevati quesiti etici, quali se qualunque forma di vita, anche una androide, avesse il diritto di vivere e rifiutare la propria reificazione, ed essere considerato un essere senziente invece che una proprietà (il che può facilmente presentarsi come un'allegoria per molte classi sociali e di genere).

In questo capitolo allora ci prefiggiamo di constatare come un senso di prigionia della carne sussista e come non sia solo un fattore inerente alla sfera privata dell'autore campano, ma si intersechi con la persona, in quanto corpo e pensiero, e con la società. Questo porta a presupporre un distacco dall'azione poetica magrelliana, che aveva condizionato gli anni Ottanta e Novanta come una sorta di stella polare nel cielo della poesia. Magrelli, quando in *DLG* affronta la questione di un mondo distaccato dall'uomo, lo fa con occhio vigile ma limitato dalla sua posizione di intellettuale separato dall'elemento che descrive. Parlare di torre d'avorio non sarebbe azzardato, visto che lo stesso Magrelli rivendica la miopia come uno schermo separatore e privilegiato attraverso il cui osservare la realtà. Questo però si scontra con la visione di Ottonieri, il quale, da parte sua, invece rivendica una completa immersione nella realtà descritta, facendo del suo poetare uno strumento dai contorni politici, proprio per questo corpo a corpo che ingaggia con il reale, mai sottraendosi al concetto di essere parte integrante e vivente della materia. Annovi dichiara che per gli autori degli anni '90 «il linguaggio corporale diventa la cassa di risonanza per la denuncia politica e sociale di una situazione di disagio non più solo individuale». Allora noi qui ci prefiggiamo di dimostrare come l'azione politica e sociale di Ottonieri si manifesti in tutta la sua opera poetica e come essa passi necessariamente per il corpo, assuma una fisicità esasperata e

spesso distorta, che si immedesima attraverso il punto di vista dei soggetti presi in considerazione. Inoltre, ci prefiggeremo di constatare come l'affermazione del mezzo televisivo abbia per Ottonieri conseguenze fisiche sul corpo dell'utente, divenendo al contempo schermo che separa, non dissimile da quello individuato da Magrelli nella sua opera; ma anche condotto, molte volte aberrante, tra il visto e il fisicamente sentito.

L'azione politica di Ottonieri si dipana dunque anche attraverso lo stile poetico; e se confrontiamo la sua azione poetica con, ad esempio, quella della Valduga, possiamo constatare che assumono contorni politici diametralmente opposti: laddove per la poetessa veneta esiste una politica del corpo femminile che si attua nella sfera privata, tra ruoli imposti dalla società e libera – e a volte cinica – coscienza del proprio corpo, in Ottonieri si attua una “straordinaria e rara corrispondenza tra sostanza e forma”, tra un mondo “fatto di materia vischiosa e lingua plastica” (Manganelli 2005 p.349) .

### 3. *Elegia sanremese* e le ragioni di una poesia elegiaca: perché Sanremo è Sanremo?

Nel 1998 Tommaso Ottonieri pubblica la sua prima silloge di poesie dal titolo arcano di *Elegia sanremese*. Già a cominciare dal titolo, il lavoro si dimostra estremamente interessante. Perché elegia? Cosa ha a che vedere con Sanremo? Quale Sanremo? La città o il festival della canzone, che è l'evento canoro e televisivo più importante del Bel Paese? È un titolo misterioso, quello di quest'opera, ma che vedremo essere un condensato di indizi da decifrare.

L'elegia, si sa, ha una lunga storia e tradizione attraverso tutta la letteratura greca e latina, passando con alterna fortuna attraverso il medioevo fino a una rinascita in varie letterature europee nel Cinquecento, che si completerà solo tra Settecento e Ottocento, e che perdurerà con importanti esempi anche nel Novecento<sup>32</sup>. Ottonieri ne è ben conscio, e potremmo facilmente affermare che

---

<sup>32</sup> In area britannica furono autori di elegie John Donne (1601) Alexander Pope, (1717) e Thomas Gray (1751); in lingua tedesca, il poeta Goethe scrisse le famose *Elegie romane* (1795) e il suo connazionale Rilke le *Elegie duinesi*

la sua ripresa dell'elegia tiene conto di almeno due distinti periodi, ossia l'elegia delle origini e quella ottocentesca.

Per quanto riguarda l'antica elegia greca, i grecisti convengono su alcuni punti fondamentali e, in particolare tutte le teorie linguistiche ritornano a una sorta di radice comune. Ad esempio, alcune fonti antiche la volevano derivante da Ἑλεγος. ὁ θρήνος παρὰ τὸ εὖ λέγειν τοὺς θανόντας (*Élegos. ho thrénos. parà tò éu légein tous thanóntas*), ossia dal lamento funebre, sorta di elogio del defunto (εὖ λέγειν = ben parlare), che si è poi tramandato nell'idea occidentale e sopravvive nell'termine inglese "eulogy", che è appunto il tributo ad una persona morta.

Secondo le storie della letteratura greca, l'elegia, in quanto parte della poesia lirica, si sviluppò attorno all'VIII secolo a.c., terzo genere poetico dopo l'epica omerica e i poemi didascalici di Esiodo, dai quali riprende in chiave individualistica, molti dei temi. La grande differenza tra i due generi risiede in un'accresciuta coscienza dell'individuo e del suo destino, mentre l'epica, seppur incentrata sulle storie dei singoli eroi, in definitiva raccontava di uno scontro politico di civiltà a confronto.

Inizialmente, a definire l'elegia all'interno del genere più vasto della lirica era il metro, rigorosamente rappresentato dal distico elegiaco, ossia un esametro seguito da un pentametro dattilico, che assicurava – ancora una volta come retaggio dell'epica, che aveva nell'esametro dattilico il suo metro esclusivo<sup>33</sup> – un tono narrativo. E dall'epica erano stati mutuati anche molti dei temi, principali tra i quali la guerra e la politica. Difatti, secondo le greciste Suzanne Saïd e Monique Trédé «the archaic Greek elegy is a poetry of war and politics» (p.25). L'idea è rafforzata

---

(1923); e non mancarono autori famosi di elegie in area italiana, quali Leopardi (*Elegia II*) e D'Annunzio (*Elegie Romane*), e su su fino al 1954, quando Zanzotto diede alle stampe *Elegia e altri versi*.

<sup>33</sup> Ma anche la *Teogonia* e *Le opera e i giorni* di Esiodo erano composti in esametri.

da un'altra grecista, Jacqueline de Romilly, nella sua *Short History Of Greek Literature*, dove nella descrizione dei singoli poeti il motivo politico è ostinatamente ricorrente:

«[...] we have in Solon and Theognis the testimony of two men who took part in, and pondered, the political struggles of their time [...] (de Romilly, p. 30)

L'elegia, dunque, in quanto genere politico, si presta come un ideale contenitore di idee per Ottonieri che nei suoi versi vuole confrontarsi con la realtà sociale a lui contemporanea. All'elegia di stampo greco Ottonieri aggiunge però, in molti testi il carattere meditativo delle elegia ottocentesca di stampo inglese, quale *Elegy Written in a Country Churchyard* di Thomas Gray, i cui toni riflessivi non si appuntano sulla celebrazione di un singolo defunto. La rivisitazione in chiave ironica dell'*Elegia sanremese* rispetto ai temi presentati è del resto necessaria, in quanto meditazione e critica sociale si fondono nella lamentazione della morte allegorica del corpo della società intera.

Ma come funziona l'allegoria all'interno dell'opera? Partiamo dal primo punto, ossia dall'idea del "ben parlare", o meglio del parlar bene a favore dei defunti. Occorrerà in questo caso individuare in cosa consista questo "ben parlare" e chi siano i defunti, aldilà della società stessa. A tale scopo possiamo prendere ad esempio il testo iniziale della raccolta, (*Intro*) *Sanremo è Sanremo* e le cinque prose poetiche che invece la chiudono, a cominciare dalla prima, *Suite 222 (afterdark) – (24 febbraio, Martedì)*.

Quando ci confrontiamo con il primo testo, diviene subito evidente che il ben parlare elegiaco è una doppia referenza ironica: da una parte i testi delle canzoni, tutti uguali, buonisti, incentrati sullo stesso vocabolario fatto di amore, cuore e fiori vari<sup>34</sup> (la lezione di Saba riguardo

---

<sup>34</sup> In *Intro* Ottonieri le descrive come canzoni che «dicono di/ cuore, storie, cuore, varie cose/ varicose e altre farragini/ ulcerose [...]». *ES, Intro*, p. 4.



l'emissione dei suoni, rendendolo un reiterativo della modulazione del canto poetico. Ma il canto preso qui in considerazione attraverso il palco sanremese non ha nulla a che vedere con la modulazione del flauto, essendo come un grido funesto che si alza dalla gola; e che la funzione sociale del canto sia anch'essa defunta.

A contraltare di questi *automata* del palco, nella prima delle cinque prose finali, Ottonieri ci presenta un ospite d'eccezione, Luigi Tenco, cantautore simbolo della composizione poetica in musica. E se lo immagina assistere alla competizione della canzone italiana per eccellenza da una camera di un albergo di Sanremo famoso per ospitare cantanti, discografici e giornalisti musicali nei giorni del Festival. Questi personaggi albergavano a quello che per il Tenco di Ottonieri è «dentro del cuore ancor più in dissesto del cuore pineale dell'Hotel Savoy suite 222». L'albergo Savoy è lo stesso dove il cantante milanese morì suicida<sup>36</sup>. Ed è un luogo importante, quella camera dell'Hotel Savoy, quel «cuore pineale». In un mondo ancora intriso di cartesianesimo, diviso rigidamente tra *res cogita* e *res extensa*, in cui la dicotomia tra pensiero e mondo si fregia di numerosi alfieri, e il piano intellettuale vuole fieramente rimanere distaccato dal piano pragmatico, a Cartesio si affida Ottonieri per significare in senso corporale il luogo:

«Come si vede che questa ghiandola è la principale sede dell'anima. Mi sono convinto che l'anima non può avere in tutto il corpo altra localizzazione all'infuori di questa ghiandola, in cui esercita immediatamente le sue funzioni, perché ho osservato che tutte le altre parti del nostro cervello sono doppie, a quel modo stesso che abbiamo due occhi, due mani, due orecchi, come, infine, sono doppi tutti gli organi dei nostri sensi esterni. Ora, poiché abbiamo d'una cosa, in un certo momento, un solo e semplice pensiero, bisogna di necessità che ci sia qualche luogo in cui le due immagini provenienti dai due occhi, o altre duplici impressioni provenienti dallo stesso oggetto attraverso gli organi duplici degli altri sensi, si possano unificare prima di giungere all'anima, in modo che non le siano rappresentati due oggetti invece di uno: e si può agevolmente concepire che queste immagini, o altre impressioni, si riuniscano in questa ghiandola per mezzo degli spiriti che riempiono le cavità del cervello; non c'è infatti nessun altro luogo del corpo dove esse possano esser così

---

<sup>36</sup> Anche se Ottonieri non si fa scrupolo di insinuare la teoria dell'omicidio, che era circolata per decenni, fino a quando, il 15 febbraio 2006, dopo la riesumazione della salma e l'autopsia, non confermeranno l'ipotesi del suicidio

riunite, se la riunione non è avvenuta in questa ghiandola» (Descartes 1967, art. 32, pp. 420-421)

La Suite 222 è insomma il luogo fisico, la ghiandola pineale, in cui l'anima di Tenco è rinchiusa, stesso *trait d'union* tra corpo e anima; e forse Tenco è uno degli spiriti di cartesiana memoria, da riunire nella ghiandola pineale del sistema, e la stanza rappresenta una delle cavità del cervello. Allora, la duplicità degli oggetti diviene in qualche modo inquietante, poiché ve ne sarebbe una manifesta ed una nascosta, e solo la presenza demiurgica dello spirito-Tenco ne permetterebbe la riconciliazione (del resto una duplicità misterica esiste anche nella canzone, fatta di musica e testo; e nella sua accezione alta, alcuna delle due parti potrebbe risultare impenetrabile al non esperto, ma la sintesi delle parti è ciò che infine apprezziamo); le anime a cui il messaggio così codificato deve giungere, sono ovviamente le nostre in quanto utenti del prodotto.

Il processo cartesiano, così ridotto, risuona non dissimile da una strategia di marketing per il consumo della conoscenza e dell'arte musicale. Ma la stanza di Ottonieri è anche un «cuore pineale», il che suggerisce che il *tropos* dell'organo cardiaco come sede dei sentimenti, sia lo stesso di quello della sede dell'anima. Il fatto stesso poi, che questi due luoghi così contrastanti – cuore e ghiandola pineale – siano riuniti nell'idea di una camera d'albergo, dona al concetto grande fisicità, incorporandoli in un qualcosa di tangibile e penetrabile e, come vedremo, una spazialità abitabile.

Il cuore è soggetto indiscusso anche di un altro testo, *matto, matto, matto*:

matto, matto, matto  
mi tira, il cuore, a strappo

rotto, guarda, sotto  
la pelle, il cuore, un botto

forte, proprio, forte s'ietta, il cuore, e parte  
sbatte, e gira, batte

l'idea, che il derma stacca

che quindi sbanda se il cuore spacca

che lenta spacca  
(il contatto)

si stacca: (ES, p. 23)

Nota Annovi nella sua bella analisi di questo testo che:

Ottonieri impiega numerose figure retoriche tipiche del linguaggio stereotipato e commerciale della musica leggera (di cui San Remo è l'epitome peggiore): l'epanalessi, che consiste nella ripetizione di un termine nello stesso verso («matto, matto, matto») e l'epanadiplosi, in cui una parola viene ripetuta all'inizio e alla fine del verso («forte, proprio, forte»). L'effetto è quello di un rapidissimo campionamento e remixaggio verbale in cui anche il largo impiego di allitterazioni e rime interne («rotto, guarda, sotto») e rime bacciate, addirittura ottenute con la ripetizione dello stesso termine (stacca > spacca > spacca > stacca) contribuiscono alla creazione di un effetto ritmico da stereo impazzito. (Annovi2013 p. 287)

Se le notazioni foniche e i paralleli musicali sono importanti e ben delineati da Annovi, quello che più ci interessa del suo discorso è la rilevazione che Ottonieri non può esimersi dal connettere il tessuto ritmico e fonico dalla corporalità che va oltre il testo. Ancora Annovi dichiara che:

non solo ogni singolo verso si struttura come una serie di rapidi battiti in successione, rafforzati da un uso cadenzante della virgola, ma attraverso l'alternarsi di distici di senari e novenari, la poesia riproduce, anche visivamente, il tracciato di un battito cardiaco, il susseguirsi di sistole e diastole. Negli ultimi cinque versi, si assiste invece a un progressivo rallentamento del ritmo, in un passaggio da versi di cinque, quattro e infine tre sole sillabe, una sorta di arresto metrico-cardiaco coincidente con la perdita di contatto definitiva («si stacca:»). (Annovi2013 pp. 287-288)

Se si pensa allora al Tenco in uno stato di forte agitazione e scorporato che testimonia la esperienza dalla *Suite 222 (afterdark) – (24 febbraio, Martedì)*<sup>37</sup>, verrebbe da pensare similmente a un cuore pineale (cuore e mente) accelerato, in aritmia cardiaca, compromesso, prossimo a valvulopatia, «svalvolante» sia a livello cardiaco che cerebrale:

---

<sup>37</sup> Questo il titolo della prima prosa: *Suite 222 (afterdark) – (24 febbraio, Martedì)*<sup>37</sup>

Latro, sono fuori di me / e sto in pensiero /perché non mi vedo rientrare: le ghiandole tremendamente in disordine, svalvolante sono dei circuiti d'una memoria in subbuglio, la mia. (ES p. 61)

Per spiegare questa ambivalenza, che è anche ambiguità, si ricordino le parole di Jean-Luc Nancy in *Corpus* a proposito del trapianto di cuore a cui si sottopose nei primi anni '90:

My heart became my stranger: strange precisely because it was inside. The strangeness could only come from outside because it surged up first on the inside. What a void suddenly opened up in the chest or the soul - they're one and the same [...]. The intrusion of a body foreign to thought. This blank will stay with me like thought itself and its contrary, at one and the same time. (Nancy 2008 p. 162)

La risonanza che troviamo tra queste parole e la presenza di Tenco nel cuore pineale è notevole. Tenco è il (non) corpo estraneo, fuoriuscito da sé. Per dirla ancora con Nancy:

Just the physical sensation of a void already opened up in the chest, a sort of apnea where nothing, absolutely nothing, even today, could help me disentangle the organic from the symbolic and imaginary, or disentangle what was continuous from what was interrupted: it was like a single gasp, exhaled thereafter through a strange cavern already imperceptibly opened up and like the spectacle, indeed, of leaping overboard while staying up on the bridge. (Nancy 2008 p. 161)

Questo spazio non è dissimile da quello che Ottonieri ci offre per la stanza dell'Hotel Savoy. Entrambi assumono una fisicità inquietante proprio per il vuoto che vi si apre, per la possibilità di essere riempito da qualcosa di estraneo, qualcosa che si avverte non dovrebbe esserci. Per Nancy è il nuovo cuore, che come una parte spuria non riesce davvero a colmare la perdita dell'originale. Per Ottonieri è Tenco che rappresenta il cuore pineale, il misto di sentimenti e pensiero, che però è morto, esterno ed interno al contempo; anzi: esterno ed estraneo al contempo.

È questo gioco ironico di specchi il segno dell'architettura dell'intera raccolta, in cui il Tenco-zombie, cantante davvero morto al momento in cui Ottonieri scrive, possiede una vitalità feroce, violentemente attiva, contrapposta ai cantanti vivi, gli «albano» e i «reitano», che fuoriescono dalle tv al plasma (primo esempio di tv a schermo piatto degli anni '90 in Italia, simbolo di una modernità che fa della tecnologia un condotto idiota e di uno schermo tra l'atto del

canto e la sua ricezione), sembrano degli zombie piantati sul palco a vomitare sentimenti riciclati. I cantanti sono là fuori, sul palco, ma sono vuoti dentro, scatole musicali che vomitano «liquami di canzone a goccia a goccia / tela che si sfilava e sboccia dalla bocca».

Se torniamo al testo della prosa, si noti come il verbo che si riferisce a Tenco sia *latrare*, pertinente alla sfera animale, subito seguito da quel “*sto in pensiero*”, appartenente al linguaggio comune per indicare preoccupazione, ma che potrebbe essere interpretato anche come “essere nel pensiero”; e il fatto che la descrizione di un corpo ridotto all’animale e la sublimazione anti-corporale per eccellenza siano una dietro l’altro, segno di un distacco dicotomico insanabile (*non mi vedo rientrare*), rafforzato da un’altra alternanza subito di seguito, quella delle ghiandole, parte invisibile del corpo che rimanda a secrezioni, contrapposta alla memoria, parte interna del pensiero, secrezione intangibile e spesso incontrollabile dell’organo cerebrale. La memoria ha accenti onnivori, è «memoria-balena» (ES p. 65), dirà poi Ottonieri. Il Tenco di Ottonieri condensa tutta l’idea di un difficile rapporto simbiotico tra corpo e identità (fatta di memoria e pensiero), tra cuore e ghiandola. A questo si aggiunga l’idea di Bataille de l’*oeil pinéal*, l’occhio pineale, concetto sviluppato alla fine degli anni Venti e rimasto inedito per decenni (e pubblicato in traduzione italiana nel 1993 con il titolo di *Dossier dell’occhio pineale*). Il concetto di Bataille prevede che «la ghiandola pineale, situata al centro del cervello, sia in realtà un occhio» (Zuccarino p. 5), il cui scopo è di fugare i miti e le illusioni di cui l’uomo si riveste nel mondo. Ma è un mezzo epistemologico imperfetto, poiché il filosofo francese arriva alla conclusione che «il non-senso è l’esito di ogni possibile senso» (Bataille, p. 153).

Come si riconnette quest’idea del cuore pineale con la funzione sociale dell’*Elegia sanremese*? Ottonieri sembrerebbe intravedere una sorta di resistenza al mondo delle immagini e dei falsi miti in un oscuro meandro del cervello dove, grazie alla memoria e a incontrollabili

pulsazioni della ghiandola pineale si può esercitare un'innata resistenza. In fondo, collegata ad essa vi è quella che i neuro-anatomisti chiamano «cervello rettiliano» (“lizard brain”), che si occupa dei bisogni e degli istinti innati nell'uomo. È possibile dunque che Ottonieri ritenga che i nostri istinti ancestrali innati possano in qualche modo salvarci dalla vacuità del presente.

Ma perché Luigi Tenco viene posto a protagonista delle prose? In qualche modo, Tenco rappresenta proprio quell'occhio pineale batailliano all'interno della camera-ipofisi cartesiana. Ma è un occhio altalenante, che fuoriesce dallo spazio fisico eppure vi risiede; che trova ragione d'essere nel non senso e nel non essere corporeo; è un essere fatto più di istinti e bisogni, quasi animale, piuttosto che guidato dalla ragione. Del resto ad Ottonieri del Tenco reale importa poco visto che il numero della camera che ci fornisce è volutamente sbagliato<sup>38</sup>. Gli interessa più il ruolo di Luigi Tenco come cantautore, autore di versi in musica. È un ruolo che si era rafforzato con la sua morte, fino ad ascendere nel mondo della musica e nell'opinione popolare italiana a martire dell'arte musicale in contrapposizione all'industria popolare (in senso negativo) delle canzonette.

È Massimiliano Manganelli, nella sua presentazione dell'autore in *ParolaPlurale*, che definisce il corpo-Tenco come “uno zombie”, simbolo del “risvolto mortuario della società dei consumi” (Manganelli 2005 p. 349). Se così fosse, allora Sanremo è Sanremo anche perché rappresenta in un improbabile microcosmo tutte le ansie, le bassezze, le inutilità di una società che mette i lustrini al proprio peggio, che sceglie il canto che non dia fastidio (quello che invece dovrebbe essere uno dei punti di forza della poesia, aprire le coscienze).

---

<sup>38</sup> Per dovere di cronaca, Luigi Tenco alloggiava e fu trovato morto nella camera numero 219 dell'Hotel Savoy durante l'edizione del 1967. Che si tratti del cantautore non vi è alcun dubbio, grazie al preciso riferimento a fine pagina 61: «Da quella fatale edizione numero diciassette, che a me mi ha spezzato il cuore quando la commissione ripescò quella Rivoluzione tanghera di Gianni Pettenati e a me mi ha lasciato affondare al largo di questo scuro mare». In effetti la canzone di Tenco *Ciao, amore ciao*, fu esclusa dalla finale a favore di *Rivoluzione*, cantata da Gianni Pettenati, tramite ripescaggio e in molti attribuirono alla seguente delusione l'atto estremo del cantante piemontese.

A questo punto, anche perché l'elegia di Ottonieri sia sanremese dovrebbe apparire chiaro. Ma vi è un altro aspetto da tenere in considerazione. A tale scopo, potremmo rifarci alla canzonetta conosciuta come sigla per l'edizione del 1995: *Perché Sanremo è Sanremo!* Ossia: come contestato, dichiarato e alluso sia da certa opinione popolare che da fior di critici<sup>39</sup> perché Sanremo è lo specchio del peggio dell'italianità. È sotto questo aspetto che Ottonieri si appropria dell'aggettivo "sanremese". È un'operazione metonimica, quella che vuole in una delle figure retoriche più larghe nella casistica, l'utilizzo della parte per il tutto. Avrebbe, quindi, potuto chiamarla "*Elegia italiana*", seppur con tutta la ridondanza dell'accostamento tra una forma poetica corale e l'idea di un intero popolo. Ma ad Ottonieri interessa di più la ridondanza tra la forma poetica cantata e il luogo per eccellenza del canto in Italia. In Sanremo, inteso come festival, si addensa una cultura nazional-popolare che ha mistificato e abbruttito l'idea di canto e poesia che sta alla base del genere elegiaco. E il canto, essendo atto fisico, diviene analogia di un abbruttimento corporale che accompagna quella che il poeta vede come una lobotomia culturale.

Lupi e Mandelli, nella loro opera *Il libro nero del Festival di Sanremo* così parlano della canzonetta in questione:

Il 21 febbraio 1995 Pippo Baudo presentava la quarantacinquesima edizione del Festival. Con una sigla perentoria: *Perché Sanremo è Sanremo*, che sarà il motivo conduttore di tutti i suoi ritorni al teatro Ariston:

Parappappapparà  
 parappappapparà  
 parappappappararararà  
 pararà

Non sembra niente di entusiasmante. Però, andando avanti, si percepiscono sfumature più sottili, propositi espressi in prima persona con una certa chiarezza. Seguiamo la traccia interpretativa della rivista online *Orrore a 33 Giri*: le aspettative espresse dal nostro uomo rispetto alla musica sono elevate, vuole canzoni che dicano tante cose, dirompenti come *un colpo di cannone* che però deve essere un obice delicato, *che spari solo rose*. (Persuasione al posto della violenza, fino a quando è possibile, in un mix di citazioni che spazia tra

---

<sup>39</sup> Come ad esempio: Lomartire, Lupi, Mandelli e Giannotti (per titolo ed edizione delle loro opere, si veda la Bibliografia).

*Mettete dei fiori nei vostri cannoni e Io, tu e le rose.*) Viaggiatore dei sogni, cacciatore d'occasioni, mercante, pirata, ladro d'emozioni; si appassiona anche ai ritornelli scemi. Non è uno che gli viene un attacco isterico quando sente trottolino amoroso dududadadà. Sa che il sogno di creare un'umanità più evoluta è svanito e che nel postmoderno c'è spazio per tutto, anche per le canzoni sanremesi, ci mancherebbe altro, basta che servano a qualcosa. Fiumi di parole tutte uguali, monotone, che però potrebbero avere delle piccole ali, entrarti nelle orecchie e penetrare nel tuo cervello – ecco appunto – fino a non mollarti più, come un'allegria malattia neurodegenerativa che aiuta a sprofondare nell'oblio.<sup>40</sup>

L'articolo in questione proviene da quello che si usa chiamare un blog ed è a firma di un anonimo redattore. La recensione cui si appoggiano i due critici, azzardava addirittura che “quello che stupisce del pezzo è l'autoironia, pratica totalmente aliena alla manifestazione e all'intera regione che la ospita [...] “. Aldilà della condanna di sapore vagamente razzista (magari non verso il Festival che si è sempre preso troppo sul serio, ma contro la regione che ha dato i natali a Fabrizio De Andrè, Ivano Fossati, Paolo Conte e Bruno Lauzi – per citarne alcuni – che di ironia ne sapevano eccome), ci sembra che l'autore del pezzo abbia mancato il bersaglio anche con la prima parte dell'affermazione. E se nelle parole dei due critici non possiamo non ritrovare una dichiarazione d'intenti del nostro, anche Ottonieri sembra essere in disaccordo con l'idea di un festival autoironico, a favore invece di una tesi che vuole la manifestazione di un potere che si permette di sbeffeggiare il suo pubblico, addirittura dandogli del cretino in faccia, dell'ignorante o del falso intellettuale che preferisce «i ritornelli scemi» a testi di più acuta profondità. Se si vuole, è quindi il sarcasmo del potere quello che Ottonieri intravede nei tardi anni 90, quando fa uscire la sua prima raccolta di poesie; del resto gli anni della stesura sono quelli in cui Berlusconi si affaccia attivamente sulla scena politica, prima con la breve esperienza da Primo Ministro (Maggio-Dicembre 1994) e poi come capo dell'opposizione di centro-destra dal 1996 al 2001, anno in cui torna alla guida del governo. Forse non tanto il personaggio, pur colorito come ben sappiamo; ma

---

<sup>40</sup> Le citazioni vengono da una recensione pubblicata su <http://www.orrorea33giri.com/perche-sanremo-e-sanremo-sigla-festival/> e firmata da un anonimo “I collaboratori”.

il modo, il culto della persona e la spettacolarizzazione della politica, che fino ad allora si diceva “all’americana”, con una punta di provinciale disprezzo; e l’uso cinico del mezzo televisivo con l’annesso vantaggio di averne tre di proprietà per distribuire il proprio messaggio e raccontare la propria (falsa) narrativa di “uomo del popolo”; in definitiva, l’aver capito e sfruttato quello che Ruggiero definisce “an evolution of the self management of the politician’s image, which Statera (1986) identified as the first communicative skill of a political leader in the era of ‘the politics of spectacle’” (Ruggiero 2012 p. 307).

La politica dell’uomo del popolo può dunque confondersi facilmente con l’intrattenimento popolare, fino a diventarne un’estensione, se non altro per la condivisione degli stessi meccanismi di attrazione messi in atto verso il pubblico.

Il caso Tenco deve essere sembrato a Ottonieri, nel clima politico in cui lui, scrittore di prosa si volge alla poesia, particolarmente carico di suggestioni fatali. Si pensi anche che l’edizione sanremese in cui Tenco si tolse la vita è quella del 1967. agli albori del mito (poi) del Sessantotto, così carico di speranze in quegli anni, così smarrito nel senso e tradito a distanza di pressappoco venticinque anni dallo scandalo “Mani pulite” e dal non avvenuto, auspicato cambiamento a distanza di trent’anni (nel momento in cui pubblica la raccolta); si pensi che Tenco aveva perso al ripescaggio in quell’edizione perché gli era stata preferita dalla “giuria popolare” *La rivoluzione* di Gianni Pettenati, canzone, aldilà dell’ingannevole titolo, dai toni reazionari, inneggiante allo stesso stilema di amori vacui che ancora imperava nelle canzoni sanremesi degli anni Novanta.

Eccone la prima strofa e il ritornello:

Guarda quante facce scure  
piene di rancore  
sono ferme là  
guarda quei ragazzi uniti  
tutti colorati  
stan correndo qua

ma che succederà?  
 Ci sarà la rivoluzione  
 nemmeno un cannone però tuonerà  
 Ci sarà la rivoluzione  
 l'amore alla fine vedrai vincerà.

[...]

È finita la rivoluzione  
 per sempre è finita e mai più si farà  
 È finita la rivoluzione  
 l'amore alla fine ha vinto e vincerà.<sup>41</sup>

Se questa è una canzone scelta *ex-officio* è chiaro come l'elegia non sia il linguaggio di Sanremo (e della società italiana moderna, implica Ottonieri); ma con l'elegia si può parlare di Sanremo sia nel senso classico di impegno e dell'arte poetica, sia nella fattispecie più vicina cronologicamente a noi dell'elegia anglosassone, che Greenfield descrive come «a relatively short reflective or dramatic poem embodying a contrasting pattern of loss and consolation, ostensibly based upon a specific personal experience or observation, and expressing an attitude towards that experience» (Lingard Klinck p. 11). In Tenco ritroviamo, dunque, la riflessione personale sulla perdita della propria vita e una ricerca di consolazione, seppur sempre mancata; e l'osservazione di ciò che doveva essere un potente mezzo di diffusione poetica ridotto a commercializzazione di tesi e persone.

Allo svuotamento del linguaggio poetico (e non solo) segue uno svuotamento del pensiero che dovrebbe produrlo. Questo vuoto si riflette però in forma fisica e politica al contempo. L'esempio più forte offerto da Ottonieri è nella figura di Eva la "primadonna". Come sempre Ottonieri infonde doppi e tripli sensi in ogni figura. Eva è primadonna in quanto valletta del festival; è la prima donna Eva, simbolo di un peccato originario sognato dal represso popolo italiano, guscio vuoto e puro corpo, sogno erotico permesso e perdonato dalla distanza dello

---

<sup>41</sup> Strofa iniziale de *La rivoluzione*, cantata da Gianni Pettenati.

schermo, che la rende inavvicinabile. Non è il suo essere donna che la rende il perfetto esempio di un guscio vuoto; ma è il suo essere donna che la dipinge come guscio vuoto, simulacro di pura avvenenza agli occhi sia del telespettatore, sia del dirigente che per quello scopo l'ha messa lì su quel palco. Del resto la scelta dell'Eva, quella vera, non fu particolarmente azzeccata. Al secolo Eva Herzigova, modella ceca di 24 anni e già un passato notevole sulle passerelle di mezzo mondo, in Italia diviene famosa per la pubblicità del Wonderbra; quando approda a quel Sanremo del febbraio 1998 al fianco dell'attore Raimondo Vianello, presentatore per l'occasione, l'attenzione mediatica è altissima. E lei, incarnazione della "bionda mozzafiato," ottiene un incredibile successo, nonostante non parli una parola d'italiano, inciampi a più riprese sul palcoscenico, e non sembri capace di presentare correttamente nemmeno uno dei concorrenti in gara previsti per lei. Per farcene un'idea, ecco cosa scrisse della sua prestazione sul palco dell'Ariston Maria Pia Fusco su Repubblica (25 febbraio 1998):

SANREMO – Parla con i verbi all'infinito? Insulta l'italiano? Pronuncia suoni incomprensibili? Ha bisogno dei suggerimenti nell'auricolare per formulare una frasetta sensata? Benvenuta sul palcoscenico di Sanremo, purché sorrida e venga da lontano, meglio se preceduta dal glamour di una top model da quattro miliardi l'anno. Eva Herzigova appunto, l'immagine esotica del festival di quest'anno, che viene da Litvinov nell'ex Cecoslovacchia [...]

Scelta poco felice, certo, ma non per i telespettatori, a cui non interessano le doti oratorie della modella, purché si lasci ammirare<sup>42</sup> ed accetti di essere puro corpo. È contro questa concezione – non contro l'Herzigova in sé – che si schiera Ottonieri, quando prende la figura di Eva e la trasforma in un guscio sessuale, in un corpo androide:

Eva.

La replicante ceca. Clonata splendida colma d'oro in bocca se la apre, dico, la bocca. Monozigotica ecco, di sé.

Plasmata Eva in wonderbra da qualche delicato artista delle curve: evangelica icona e fasciata dalla Versace Sister dopo le tristi cerimonie di Cunanan.

---

<sup>42</sup> Tra l'altro, ad accendere ancora di più le fantasie dell'italiano medio, circolarono in quei giorni scatti osé della Herzigova.

E la dovrò guidare io giusto dal cuore di questo posto che sprofonda questo aidoru che è Eva, e la console è addirittura un mixer, e il mixer [nda: che poi dirà chiamarsi “mogol”] è il mixer che ho sempre sognato di avere e non ho avuto mai, e questo mixer funziona. 92-62-92, uno e ottanta d'altezza. Questa la lunghezza d'onda mi hanno detto per sintonizzarmi sulle sue curve. (ES, pp. 68-69)

E ancora:

Eva uscita bonissima dalla vasca se si stacca l'auricolare si svuota fino a cacciare vermi liquami fili microchips e finalmente un'anima la sua anima cruda: seriale. (ES p. 77)

L'unica soluzione a tale spettacolo, lo si vede, sta proprio nell'illusione di crederla androide, e quindi hackerizzabile. Di poterne prendere possesso in quanto corpo vuoto, ma dal di dentro. Così ogni inciampo, incapacità di esprimersi, e posa da carne in vetrina di macelleria viene giustificato come dovuto al controllo esercitato dalla mano nevrotica del suicida Tenco, privo di corpo ma nel corpo dell'*aidoru* (*idol* in giapponese; ma anche adorata) Eva. Quello stesso Tenco fuori di sé che aspira solo alle tenebre definitive ma è costretto continuamente a «riemergere Canzone. / Dalle straziate carni colliquo di canzoni», nel corpo di Eva s'impossessa della sua voce e denuncia l'orrore di una manifestazione commercializzata che punta più sugli scandali che sulla qualità delle canzoni. Ma la rivalsa del Tenco-zombie ha il sapore dell'inutilità. È una battaglia

contro un destino che ho consumato già, e che mi ulula dentro mentre fuori di me brandisco rituale la mia ascia.

Questa ritualità di un atto che dovrà ripetersi ogni anno<sup>43</sup>, è il segno che anche la ribellione poetica è stata inglobata e commercializzata. È divenuta inutile; e ce ne accorgiamo nello sconforto delle parole che Ottonieri attribuisce al suo Tenco:

E io colliquo, quasi, dal liquido di me, per risalire alla mia vera galla. Più cieco verso la superficie della vita finita, che già è finita, e più finita adesso, più finita per me se io risorgo come ogni anno ancora dall'oscurità, dentro dei roghi cupi della notte non-finita di Sanremo.

---

<sup>43</sup> «Dal rito che io dovrò celebrare peggio di Cunanan, come ogni anno, ogni febbraio». ES, p. 70. Il riferimento è a Andrew Cunanan, serial killer americano colpevole, tra le sue vittime, anche della morte dello stilista Gianni Versace, avvenuta il 15 luglio 1997 a Miami.

E fra le quinte dell'Ariston, Fantasma del Palcoscenico, l'aidoru imbellettato di me, Eva, dovrà cantare nella carne ancora il suo lungo canto d'automa.

Questo corpo artificiale, questo spazio invaso, invadibile e invasato si connette poi direttamente al concetto di uno schermo da film horror nel momento in cui dalla critica della storpiatura del canto si passa dall'altra parte dello schermo al corpo-zombie dello spettatore. In scene reminiscenti del *Videodrome* di David Cronenberg<sup>44</sup> lo spettatore viene risucchiato dallo schermo, annullando la separazione fisica tra lo spazio privato della casa e lo spazio pubblico del palcoscenico, ma è anche un punto di contatto che annullando la distanza, risucchia la sfera personale nella banalità della spettacolarizzazione:

Manlio Sgalambro, nella brevissima prefazione, all'opera dichiara che «il testo di canzone è poesia decaduta» (*ES* p. v). Se nei testi che abbiamo osservato la canzone nazional-popolare rappresenta l'assuefazione dell'italiano medio a lasciarsi conquistare dalla mediocrità, ciò non significa che essa non sia presente anche nella vita quotidiana. L'idea dell'Italia come «popolo di poeti» di fascista memoria, in fondo persiste nella pervasività delle canzonette nel quotidiano. E a scandire il ritmo di un Tempo inesorabile sono le melodie delle canzoni, che vengono ritmate dal nostro personale metronomo. Il cuore rimane l'intruso di Nancy, che batte un suo ritmo vitale, ma che invece di elevare e celebrare la vitalità, altro non è che lo strumento dell'animalità umana, tutta proiettata verso l'accoppiamento, e neanche con la preservazione della specie nel mirino. Così, sulle stesse note di *Cuore matto* di Little Tony, nel testo che aveva già rimarcato Annovi, il cuore è il motore che «tira [...] a strappo /rotto», e che invece di esprimere un sentimento unificante, perpetua una separazione, sia fisica («batte / l'idea, che il derma stacca»), sia sociale («che lenta spacca/ (il contatto) // si stacca:») (*ES*, p. 23).

---

<sup>44</sup> Film horror fantascientifico del 1983 in cui il regista affronta il tema della mutazione della carne e della fusione fra tecnologia e uomo. In una scena del film il protagonista ha un'allucinazione in cui un corpo sembra uscire dallo schermo del televisore.

Lo stesso concetto di separazione, viene illustrato nel progetto di morte di una *24,000 baci* di Celentano rivisitata in chiave necrofila, in cui morte e ardore sessuale si confondono, come se a parlare fosse un predatore sessuale omicida:

sai per sai per sai per  
ché mi piaci  
è per i 24  
e quattro mila baci  
che t'ho dati  
flautati acuminati  
da plastica e da stoffa  
soffocati,  
cioè dico in carne ed ossa, nella fossa  
che più non ti darò

giaci giaci giaci  
sull'asfalto  
il sangue ancora caldo  
m'estingue sul tuo corpo  
quando cado  
(vertigo!!)  
e a picco dal tuo corpo traggo il colpo  
più sordo  
che in te mi affonderò (*ES* pp. 20-21)

Un'immagine molto simile ce la restituisce anche un altro testo, in cui un incontro all'apparenza innocente si tinge di tinte fosche nei due versi finali, in cui il rifiuto della donna ad un approccio amoroso sembra risolversi in un brutale epilogo, dove non è il cuore, simbolo del desiderio e dei sentimenti a battere, ma bensì gli organi interni meno nobili, accorpati nel termine "cor[a]tella" del *serbo humilis* culinario delle cucine regionali, veicolato da termini del dialetto napoletano familiare a Ottonieri per via dei suoi natali, e lingua ufficiale di molte famose canzoni melodiche e neomelodiche:

il bosco, è quasi sera, un picchenicche  
che la cerniera ammé facette cricche  
mentre cerchi le fragole in quel posto  
vestuta a santa ammé dicisti picche –  
*ma tu lo senti che di dentro fremo*  
*va forte il corpo e debbo darci il freno –*

il bosco, adesso è sera, una cortella,  
la coratella dentro al corpo ti martella: (ES p. 26)

In queste immagini, oltre al rimescolamento di un sentimento di amore e morte che rifluisce, continuamente da un polo all'altro senza distinzione, vi è anche una voluta morbosità delle immagini, la stessa forse che si riscontra nel quotidiano dei mezzi d'informazione e dei molti programmi sensazionalistici della tv italiana<sup>45</sup>. È facile dunque che le immagini corporali più ricorrenti in Ottonieri, siano quelle del sangue e della pancia, e le forti allusioni agli organi genitali, quando non propriamente esplicite, simboli di una vita scevra di ogni nobiltà, in cui il Tempo è padrone indifferente dei destini umani:

è una linea di sangue  
dimenante  
che guida; oppure,  
oppure è la pancia - dico -  
che insedia questa botta pazza  
di vita:

    cinetica che sale  
su, cioè insinua-  
si ad angue, tenia, fango, rango, tipo  
tribolante che mica si langue ti tange no che  
ma ti si mangia (ti si attacca), e ti  
tarantola, mi tuca, mi tanga,  
che tanto è il sangue tutto in circolo  
e dissangua,

saltando, nella giga, sulla figa,  
salendo, dalla pancia, sulla faccia, salendo, dalla faccia, sulla rancida  
rancida terra che avanza  
mo che sperma si lancia  
dalla tribù che avanza  
sulla plancia di lancio,

*sui-ci -da!!!* (ES p. 41)

---

<sup>45</sup> Si pensi a certi episodi di *Mixer*, programma ideato e condotto dal giornalista Giovanni Minoli; *Mixer* fu parodiato dal comico Corrado Guzzanti a partire dal 1991 nel programma cult *Avanzi*, dove il comico, nei panni di Minoli stesso, evidenziava la ricerca continua e spasmodica di fatti di sangue ed eventi tragici, di cui raccontare i retroscena e i dettagli più macabri.

Anche lo stile poetico, così magmatico, ci restituisce un'idea di un flusso in divenire su cui non si riesce ad esercitare alcun controllo. È fatto di ripetizioni – epanalessi ed epanadiplosi – con continui agglomerati semantici in asindeto, come se la definizione della vita in flusso sia impossibile da afferrare. Ma è notevole l'uso dei termini che rimandano alla sfera del corpo e del tatto in particolare: sono immagini tutte legate al movimento del sangue nel corpo, ad una vita che sale dal di dentro, ma che non ha nulla di metaforico; siamo anzi nell'allusivo, ma sempre ancorato nella fisicità della persona. Non sembra esserci per Ottonieri nella società moderna una vita al di là della vitalità fisica, positiva o negativa che sia: un corpo deve essere occupato, riempito, poiché l'io non può esistere senza un corpo (in questo, l'Eva sanremese, così vuota, trova una giustificazione nell'occupazione di Tenco). Sembra quasi un postulato entropico: così come la natura rifugge il vuoto, l'io rifugge la mancanza di un corpo, non può esistere se non connaturato ad esso, seppure quasi da intruso, come un parassita, anche se è un destino di morte:

io cerco un corpo dentro cui abitare  
 quasi una tenia da agitarci dentro  
 voglio il tuo guscio che non vada a male  
 prima che avvampi e esploda in un momento (*ES*, p. 53)

Ma, nonostante tutto, Ottonieri ritiene necessario resistere alla corruzione del corpo operata dal tempo. Il corpo-guscio, non dissimile dal corpo-zombie di Tenco o dal corpo automa di Eva delle prose poetiche che abbiamo visto, va preservato. È l'uso della forma modale «voglio» che ci sembra veicolare un sentimento di cui Ottonieri si è fatto portavoce, allo stesso modo in cui nei versi precedenti veicolava una sessualità quasi maniacale. Essere «tenia» nel corpo, volerlo nello stadio pre-corruzione sembra racchiudere l'ossessione della società nei confronti della bellezza e del rimanere giovani ad ogni costo, con un'operazione di transfert psicologico in cui il desiderante vorrebbe impadronirsi dell'oggetto desiderato nel suo momento di maggior vigore: come

possedere un'auto nuova; ma è proprio questo parallelo tra universale e un banalissimo particolare, il punto cruciale dell'esposizione di Ottonieri.

Va da sé, che il desiderio espresso è ancora una volta legato alla sessualità: nella nostra lettura dell'ultimo verso della quartina, il desiderio di un corpo nuovo serve a soddisfare la sterilità di un atto ormai diventato puro piacere edonistico. Quest'impressione è rafforzata da altri testi: in uno "il pensiero [è] in fusione" e "la carne brucia" e "il sesso è tutto fuori" (*ES*, p. 50); in un altro, una luna di leopardiana memoria illumina gli "umidi membri" che "di mille verghe spèrper[ano] semenze" (*ES* p. 53). Quindi proiettarsi in un altro corpo, prenderne possesso, è il desiderio di

sci-  
volare, via, la mente dalla ria  
resistenza del Corpo, che ci tiene  
(del Tempo, che ci perde). (*ES*, p. 45)

Prima di passare oltre, sarà necessario rimarcare il linguaggio crudo e la volontà di esplicitare gli istinti, assenti di ogni aulicità, che si riversano e canalizzano nelle forme false e sdolciate delle canzoni "sanremesi".

Le coordinate presentate da questo testo e le altre che abbiamo osservato in *Elegia sanremese* – effetti del tempo sul corpo; vitalità sessuale come lente anche distorta per proiettarsi verso l'altro da sé; critica della spettacolarizzazione del corpo, inteso da certi mass media come un serbatoio di immagini morbose con cui attirare il pubblico; il conseguente abbassamento culturale, che fa di Sanremo il programma principe della canzonetta qualunque, specchio di una quotidianità come una Sanremo continua, in cui la riflessione ha ceduto il posto al riflesso della tv – rifluiscono seppur con le dovute differenze anche nella seconda opera di Ottonieri, dal titolo evocativo di *Contatto*, opera in cui ancora una volta il corpo ricopre un ruolo fondamentale.

L'opera, uscita nel 2002, raccoglie i "versi e le prose liriche che [Ottonieri] è andato scrivendo a partire dal 1979" (Annovi 2013 p. 286), ed ha un tono molto diverso da *Elegia*, che

invece spingeva sui toni di un aspro attacco verbale alla società. Seppure riverberi politici e sociali si affaccino frequentemente nei versi e nelle prose, ha sicuramente un tono più intimo. Questa intimità di toni può giustificare il fatto che, nonostante molti testi siano antecedenti o contemporanei alla stesura dell'*Elegia*, non vi abbiano trovato posto nella composizione finale.

Manganelli in *Parola Plurale* la definisce

“un’opera notturna [...] rischiarata da una luce soltanto artificiale, in cui si rivela la melanconia che pervade la scrittura di Ottonieri la quale, unita all’alterazione della visione e all’ipertrofia testuale, ha fatto spesso pensare a una sua disposizione espressionistica. E questa condizione di artificialità che tutto investe e nulla risparmia, lingua, corpo, cose [...]. (Manganelli 2005 p. 349-350)

Se ne può vedere un esempio nella prosa poetica *La Rientrata (intro)*, pervaso di malinconia dal sapore carducciano, dove il ricordo di una separazione diventa «sfinito [...] addio». Una scena degna di un film (del resto il titolo della sezione è *Insonnia, movie*), con tanto di immagine di una stazione nella nebbia e un porto sullo sfondo: un indefinito lui che accompagna alla stazione un’indefinita lei e la osserva accomodarsi nel vagone. E nell’attimo in cui se ne va, viene assalito dalla memoria del profumo della donna, che richiama immagini del suo corpo mai colto nella sua interezza, ma sempre in dettagli più o meno minuti:

Così, prendesse a liberarsi, adesso, l’odore di lei, un palpito soffice confitto nella mente, piano ansimando; la pelle, gli occhi, le gambe; la torre, morbida, mobile, carezza adesso al memorare di lui, non volto altrove che sul suo invisibile smembrarsi; così dal molo abbandonati gli scafi, s’innalzavano, si abbassavano, nell’olio denso del porto nel giallo elettrico dell’aria: quando un solo moto memoria percepisce, sùbita agli scafi ai sibili, quando affondasse in quel sottopassaggio, altro ventre, pungente ventre di odori di altro piscio. Come sfinito quell’addio!... (*Contatto* p. 29)

Il distacco subisce un abbassamento di tono notevole. L’entrata nel sottopassaggio (quello di collegamento tra i binari, probabilmente) diviene una metafora sessuale, l’entrata in un «altro ventre»; il luogo fisico assume una sua corporalità in parallelo a quella della donna, ma senza distinguersi da esso, poiché è «pungente ventre di odori di altro piscio», in parallelo al ventre della

donna, non descritto come fonte di fragranze paradisiache, ma ricordato invece nelle sue funzioni fisiologiche. Ed è proprio il contrasto che si compie nella memoria che smembra i ricordi (ancora «balena», come in *Elegia*) tra la realtà rappresentata dall'acre odore dell'urina e la sua accomunazione alla donna che rappresenta il punto di rottura della scena e la investe di malinconia, con il suo andare sognante, i personaggi indefiniti e la scena nebbiosa. Del resto in *Contatto* assumono un ruolo fondamentale il sonno e l'insonnia (a cui dedica addirittura tre sezioni della raccolta), due condizioni intrinsecamente legate al corpo. Si veda uno dei primissimi testi:

*io* nasce nei tuoi sonni:  
rimontando le rughe: croste,  
percorrendone i contorni, *io* cresce  
nel tuo sonno, ne nasce al corpo al  
soffio nell'iride gonfia a  
scoppiarmi, l'arco che  
non mi contiene: (*Contatto* p. 11)

È singolare che l'*io* (in corsivo), trovi il suo punto di origine nello stato di riposo del corpo, dove la mente vaga libera dalle costrizioni della razionalità. Qui assume un valore ancora più importante in quanto si tratta di un sonno amniotico. Ottonieri immagina la nascita dell'*io* nel momento della propria nascita. Si noti la dislocazione effettuata dall'uso degli aggettivi possessivi: l'*io* nel ventre nasce e cresce «nei tuoi sonni» e «nel tuo sonno», incapsulato nel ventre fatto di rughe, croste e contorni (anche qui come in *Rientrata*, l'organo sessuale femminile perde le sue caratteristiche anatomiche; qui a favore di una descrizione quasi geologica); ma nel momento in cui la vita vede la luce con il primo respiro, passa all'uso del pronome «-mi», come se le due parti separate si fossero unite in una coscienza unica.

In fondo l'intera raccolta è un lungo tentativo di definire l'*io* in rapporto con il proprio corpo, con il trascorrere del tempo, con il proprio posto nel mondo.

Il tempo è però anche una questione di percezione, ed Ottonieri ha ben chiaro che il tempo fenomenologico, è una costruzione umana, una sovrapposta imposizione che si riverbera

maggiormente nell'atto della visione, spesso non coincidente con l'atto del toccare, come in *Colla*, dove il binomio vista/tatto ritorna con accenti sempre problematici:

c'è sempre qualcosa che tiene attaccato  
 c'è sempre una colla che tiene distratto  
 un filo tra i denti che incide lo strappo  
 tra il tempo che vedi e il tempo del tatto (*Contatto* p. 35)

Si guardi anche questo passo dal testo *Il soffio della terra*, dove il poeta s'immagina la propria terra, composta dei corpi dei morti, che lo chiama in un abbraccio funebre, mentre il tempo ancora agisce sul corpo:

Un fazzoletto di terra dove sognare, e già che sogno. Spento, liquido, non qui, non altrove. Dove te ne vai, ragazzo? Perché non qui a mandarmi il tuo calore? Corpo vivo sulla terra morta. Quaggiù, con qualche buona spanna di terra sopra gli occhi... respiro... questo disciogliersi... qualcosa batte... più niente. Il freddo che fermenta dagli alluci in su, stando nella terra, la mia terra. Dimmi ci pensi?

[...]

Si diraderà questo tempo fra le zolle, fino a che non ci spolpa, ci lascia osso, e noi siamo, qui ricondotti fra geometrie di canali...

[...]

È sangue, quel che ne resta, a cibare la terra la mia terra avara cannibale di tutte le carni delle carni che verranno. (*Contatto* pp. 79-80)

Ancora una volta la vita esiste come un connubio imprescindibile di coscienza e corpo. Al tono negativo dell'ineluttabilità della morte corporale fa da contraltare la speranza di un ciclo naturale che si compie; il corpo, ormai destinato alla putrefazione è comunque nutrimento, speranza di divenire altro da sé, di perpetuare il ciclo della vita:

Sì nascerai in qualcosa, se tu ti pianti nella terra r avvolto a baco, nel tuo bozzolo lungo due metri e più non più a tenuta stagna come quando ti presero e ti piantarono quaggiù. (*Contatto* p. 80)

Il corpo può dunque trovare uno scopo nella morte, momento in cui le convenzioni sociali vengono a decadere. L'esempio è qui la falla nella bara, che permette un ricongiungimento tra la carne e la terra, finalmente a contatto l'una con l'altra, dopo che il corpo era stato depositato, simbolo di un'esistenza-oggetto a cui anche dopo la morte Ottonieri cerca di sfuggire. La ricerca

di un contatto, aldilà dell'ovvio richiamo al titolo della raccolta, è il punto su cui si interroga costantemente Ottonieri. Si veda il primo testo della sezione omonima, *Ascolta*, che precisa appunto che «di continuo tutti noi siamo toccati da eventi – cose – corpi che modificano in noi la percezione degli eventi – delle cose – dei corpi». Il nostro primo organo di contatto con il mondo è il derma, «la corteccia», parte metonimica della totalità corporale, che è barriera, ma anche primo organo esperienziale; e siccome l'essere umano acquisisce il suo io venendo al mondo e lo rinforza vivendo, «ci attraversa il pensiero che è la corteccia della cosa che è noi» (entrambe in *Contatto* p. 101). La coincidenza tra corpo, cosa e evento è possibile solo nel pensiero che percepisce sia lo scorrere del tempo, sia i cambiamenti che il tempo stesso e gli eventi apportano sul corpo. È una coincidenza necessaria, esistenziale, più che epistemologica, che viene rafforzata dal tessuto ritmico dei testi che, come già accaduto in *Elegia sanremese*, fanno un uso largo, quasi totale dell'epanalessi, qui addirittura in costante chiasmo. Possiamo però notare una differenza dall'opera precedente: il ritmo fonico testimoniava in quell'opera la perdita di un compasso anche morale che si rifletteva nel corpo, qui è il segno di una navigazione in quella realtà confusa, che passa dal proprio corpo come sistema epistemologico che lo assimila alla cosa e allo scorrere del tempo.

Un sentimento del tempo, se è permesso il riferimento ungarettiano, sussiste anche nell'opera successiva, *Geòdi*. Uscita nel 2015 per i tipi di Aragno, potremmo considerarla l'opera dell'assoluta maturità poetica dello scrittore campano. *Elegia sanremese* aveva il suo punto maggiore di forza nella denuncia sociale che rendeva gli uomini automi integrati in un sistema che annichiliva mente e corpo; *Contatto* individuava come forma di resistenza ad una realtà che abbruttiva una solitudine dal sapore quasi leopardiano, seppure un senso di sconfitta fisica, morale ed intellettuale ne pervadeva molti testi. *Geòdi* si distingue dalle due raccolte precedenti poiché si presenta come la ricerca di un uomo e di uno scrittore nel pieno della sua maturità, che prima di

addentrarsi nell'ultima fase della sua vita (al momento della pubblicazione Ottonieri ha 57 anni), invece di voltarsi indietro a riflettere sul passato, si volge all'intorno alla ricerca di nuovi punti fermi, dei geòdi appunto, formazioni rocciose di origine ignea che resistono alla lava di un mondo in costante divenire. Ma nella scelta del geòde vi è di più; Francucci così descrive la scelta del titolo della raccolta:

Originato dallo scorrere della lava in raffreddamento intorno a una bolla di gas, all'interno della quale si formano dei cristalli, per fenomeni di infiltrazione o meglio «percolazione» (tecnicismo a cui la raccolta riserva un'importanza del tutto dovuta, designando esso il processo determinante per la produzione dell'oggetto eponimo), il geòde è prima di tutto immagine della soggettivazione fortemente improbabile e pericolante in un panorama di forze fisiche (e psichiche) scatenate (ma il frutto del processo è una forma simile a quella della Terra, secondo il cortocircuito tra piani tipico di questa poesia); e poi, per la forma vagamente ovoidale e vuota al centro che assume al taglio, passa a fare le veci dell'occhio, fissato come si diceva tanto sull'Esterno inospite e distruttore, quanto sull'Interno ignoto e estraneo alla soggettività cosciente, di cui pure è la necessaria base. (Francucci 2016 p. 133)

Il geòde è dunque un corpo cristallizzato nel turbine del reale; ed è un occhio che guarda, finalmente punto fermo, non soggetto al movimento degli eventi, ma da essi consolidato.

A tal proposito, si veda il testo di *(sono reale, urlasti)*, in cui l'esperienza si presenta come un'illuminazione ed una conoscenza finalmente acquisita. Il tempo, che muoveva gli eventi in modo frenetico, è ora visto come la necessaria somma di esperienze che dovevano passare per e sul corpo al fine di raggiungere una più profonda comprensione di sé:

(sono reale, urlasti, e di discendere  
dagl'iperspazi dove ancora splende  
a intermittenza quello che qui avvolse:

e non sapevi che volevo giungerti  
nel cuore delle viscere, per ardere  
al fuoco vivo della tua materia

e non sapevo di volermi trarre  
ogni senso di te non dagli spiriti  
che assediano, no, solo dal contatto,

per seri che ci traggono:  
tatuandosi ogni onda sulla pelle.

altri iperspazi quelli in cui ti tendi  
nella piovra virtuale che moltiplica  
questa essenza inesplosa:  
che riverbera

su mille oscurità, diviene polvere,  
rumore,  
sabbia,  
si sgrana lieve o appiomba  
alla clessidra se il tempo si rovescia a farci folla  
e sul vetro della rétina si stride) (*Geodi* p. 87)

La percezione del mondo e del tempo esiste perché l'uomo le percepisce sulla propria pelle; ed è importante esserci, essere il testimone che vede i cambiamenti, ma anche quello che intuisce che vi è qualcosa oltre la realtà osservata, «un iperspazio» uno spazio oltre a cui apparteniamo, corpi immersi nel corpo del tempo. E la realtà irrompe a spezzare il ricordo attraverso il residuo di fluidi corporali; il dolce ricordo è innanzitutto fisico, corporale, così come sullo stesso livello è la realtà che ricaccia indietro la memoria. Ma la memoria di *Contatto*, così come la memoria-balena dell'*Elegia* non è mai dissociata da un sentimento del tempo che trascorre, «corpo fatto evento vibrato» come nella poesia *Io che tocco* (*Contatto* p. 103).

#### **4. Tutto passa per lo schermo, anche la morte**

Nel percorso da una condanna pubblica ad una coscienza più intima e personale del proprio essere – per un autore che comunque non manca mai di notare la reificazione del corpo nella società moderna – non poteva certo mancare un confronto con i moderni mezzi d'informazione.

In parte abbiamo già parlato di come il mezzo televisivo pervada *Elegia sanremese*; ma anche le opere ulteriori ne sono informate. La visione in cui il corpo e la cosa vengono a confondersi che avevamo notato in certi testi di *Contatto*, danno vita ad un *io* sbilanciato, quando sottoposto alla lente televisiva; l'*io* risulta appiattito, incapace sia come mente che come corpo di

divincolarsi dai lacci della mediocrità mediatica. La fonte di questo appiattimento è parzialmente attribuibile alla situazione della società italiana post anni '80 che, come constatato per il caso di Magrelli, cambia i modi di trasmissione dell'informazione e dell'intrattenimento, affidandosi sempre di più al mezzo televisivo, con un afflato polemico non dissimile a quello di *Didascalie per la lettura di un giornale* di Magrelli e al suo attacco contro i mezzi d'informazione che invece di offrirsi come un ponte tra il singolo e il mondo, lo isolano, tanto da far passare la morte (in)osservata su schermi per spettatori/lettori desensibilizzati. Ma, laddove la critica di Magrelli era piuttosto generalizzata, quella di Ottonieri si appunta su sfumature precise del prodotto televisivo, ossia l'informazione dei telegiornali e gli spot pubblicitari. Entrambi questi aspetti sono molto importanti per il nostro discorso, non in quanto siano una critica del sistema televisivo in Italia, ma perché Ottonieri ne intravede riflessi nel quotidiano anche a livello fisico e corporale. Per il primo punto è necessario ricordare la nascita dei telegiornali sulle reti private del gruppo Mediaset che seguivano il modello americano della spettacolarizzazione dell'informazione. Già dalla data di nascita di uno di essi era possibile notare come il corpo diveniva un oggetto da inquadrare e mettere a fuoco, possibilmente in situazioni che lo vedessero minacciato e soggetto a violenza. È l'insistenza sulla cronaca nera; ma soprattutto le dirette delle guerre, che segnano sin dalla prima puntata la direzione dell'informazione Mediaset. Memorabile in negativo rimane, a tal proposito la primissima edizione del tg di Italia 1 *Studio aperto* (16 gennaio 1991), in cui viene data in diretta la notizia dello scoppio della prima guerra del Golfo (*Operazione: Desert Storm*), da un'eccitatissima corrispondente che urla, senza alcun contegno giornalistico: *Hanno attaccato! Hanno attaccato! Hanno attaccato!*. Seguiranno interminabili edizioni che si protrarranno per tutta la notte, e successive gare ad accalappiare le immagini di una guerra raccontata come un film,

commentata con una superiorità morale noncurante, se non addirittura disprezzante delle vittime, viste come il nemico, lo straniero, e non come corpi una volta vivi.

Ed è invece su questi punti che Ottonieri discorda, con un testo frammentario nella struttura quanto la materia che tratta:

... è tardi: le Parole che dilatano  
Vento, Occhi, Mari, Bocche quando scoppiano  
dal Piombo all'Osso Voci che ti spolpano  
in Evento performandoti lontano ... (*Contatto, CNN Storm: IX Ariette da Combustione*, p. 93)

In questa quartina Ottonieri mette a nudo la connessione tra l'indifferenza delle parole spese nei servizi, che deumanizzano l'atrocità della guerra, rendendo il corpo umano parte del paesaggio generale, indistinto dal vento intangibile e dall'immensità del mare proprio nel momento in cui la guerra si mostra nei suoi risvolti più cruenti. È interessante anche che del corpo vengano presi gli occhi e la bocca, gli strumenti atti alla testimonianza, e che siano proprio le parole (immaginiamo dell'autore del servizio) a farsi bombe che distruggono il corpo; difatti sono le «Voci», scorporate e in fuori campo che spolpano e rendono evento i corpi delle vittime, in una performance solo da guardare da lontano. L'unica voce che dimostra una compassione misurata è quella del poeta, che in un rarefatto, quasi impercettibile lampo, si rivolge direttamente alle vittime («ti spolpano»). Ma è voce sola nel deserto, poiché la ritualizzazione della tv-spettacolo con la sua serie di tragedie in diretta è possibile solo con la complicità dello spettatore, che con la sua passività di fronte al mezzo televisivo avalla lo spettacolo che gli viene offerto, incapace di «smembrare questo Cumulo d'Immagini Rifratte» (*Contatto, CNN Storm: IX Ariette da Combustione*, p. 93):

... e già piantati a fecondare i Video  
vivi non siamo, Salme da Germoglio  
fin che lo show non renderà il Rigoglio  
di Crudo Seme per rinnovarne il Rito ...  
(*Contatto, CNN Storm: IX Ariette da Combustione*, p. 94)

Il vero cibo della tv non è il programma presentato, ma l'utente che lo consuma in maniera rituale e ripetuta. Lo spettatore, con la sua immobilità di fronte al mezzo televisivo diviene salma che feconda la propria morte cerebrale e si accende con lo show. Ancora una volta, corpo, cosa ed evento coincidono, seppure in modo negativo. Si noti anche come l'immagine del seme, particolarmente cara ad Ottonieri come simbolo di vita (anche non attuata, come in *Autour de la gare*, *Contatto*, p. 52), divenga ora il mezzo per rinnovare la propria passività.

Una mancanza d'attività sembra essere per Ottonieri una delle piaghe della nostra ricettività al mezzo televisivo e della nostra incapacità di usufruirne in modo produttivo, arrivando addirittura ai risvolti clinici di una sorta di forzata insonnia nella volontà morbosa di spiare il mondo attraverso la finestra della tv. La «quiete quotidiana» è allora «rovinosa»; le «insonnie» vengono «deglutite in un boccone» di un programma di cucina (*Contatto, Cucina (a New Haven)* p. 56-57); la tv è il «vorace uscio del tuo cedere / cedere al polso del televisore», che crea false simpatie, tensioni laddove non dovrebbero essercene. Il cibo, simbolo di vita, solo mostrato in un abuso d'immagini, diviene un altro mezzo per distoglierci dal reale:

il cibo: il  
cibo, lo spazio, la fame, il cibo  
di fame il boccone ingoiato e spu-  
tato e via - io dove qui a disfarmi  
sfarmi  
al trangugiarmi prego delle immagini  
argini  
(*Contatto, Cucina (a New Haven)* p. 56-57)

La perdita di contatto con il reale che il mezzo televisivo provoca è comunque sempre ambivalente, nel senso che in essa ritroviamo quel senso di separazione – di un effetto schermo, che era tipico anche di Magrelli – tra l'io e il reale; ma la separazione si fa più acuta proprio perché lo schermo sembra risucchiare lo spettatore, inglobarlo, fagocitarlo in un sistema in cui vedente e visto tendono a coincidere. Ancora una volta: «io che sono la cosa che sono l'evento». E questo

appare più evidente nel momento in cui entra nei versi il linguaggio pubblicitario e dei suoi prodotti. Un linguaggio che unito alla stasi imposta dalla tv, risucchia lo spettatore in una prigione di apatia paralizzante:

Seduto. Gli strati visivi promettono traslazioni, mondi di linee combinabili, bocche proiettate nello spazio: infinitività animale! Tra morti eterne in vite eterne: pesante, riconducendo mezzo quintale e più d'anima e acqua allo sforzo delle piante dal tallone all'alluce, captare il segnale d'una resurrezione lunga tutto uno spot.  
(*Contatto, Insonnia: Esilio Domestico*, p. 41)

La resurrezione è un reale risorgere alla posizione eretta. Per Ottonieri, solo due comportamenti sono possibili di fronte alla tv: usare gli spot pubblicitari che invadono lo schermo o lasciarsene assorbire. Nel primo caso, considerarli una pausa dalla morte cerebrale per espletare bisogni fisiologici, passando dalla bassezza della propria assuefazione a quella dell'atto fisiologico di cui solo lo specchio – altro schermo che il nostro sguardo cerca – è testimone:

Senti come goccia lo sciacquone... Stridendo; ansimi; cataratte di purificazione si gettano nel cunicolo sordo dove spasimano le feci, a incrostare sulla porcellana di Ginori a strati i calcari scroscianti. Sono da te, rivolo, io la tua merda, dà sciacquami torrente via, via, io giù alle fogne d'anime e stronzi, lo specchio che rimira i nuovi ridicoli sforzi, i sollievi lenti del sempre-ultimo distacco.  
(*Contatto, Insonnia: Esilio Domestico*, p. 42)

Questa scena, descritta così crudamente, diviene una specie di rito spogliato di ogni sacralità, ogni speranza di fuga, soprattutto perché destinato alla ripetizione «nel gorgo del prossimo spot, del prossimo risciacquo» (p. 42).

Se la fuga è temporanea e destinata a perdersi in gesti di desolante, squallida quotidianità, anche rimanere e affrontare le immagini offerte dagli spot non riconduce ad un destino migliore. In fondo, la pausa offerta era solo temporanea. Il testo di *Cucina a New Haven*<sup>46</sup> ad esempio, agglomera immagini prese dagli spot pubblicitari, gelati e bibite e personaggi di cartone, che aumentano la solitudine dello spettatore, e si intessono nell'appiattimento da morte cerebrale del

---

<sup>46</sup>.

mezzo televisivo. Seguendo il modello di *matto, matto, matto* dell'*Elegia Sanremese* – il testo, proprio facendo suoi alcuni prodotti pubblicitari replica nel tessuto fonico, tramite l'uso di bisillabi e trisillabi, un andamento rallentante. Ma se *matto* simulava un ritmo cardiaco discendente fino all'arresto, *Cucina* sembra quasi replicare le anomalie di un encefalogramma, con brevi segnali d'attività fino all'ultimo verso che dichiara la fine, la linea piatta che converge tra morte e *medium*: «si muore / da soli / di soda / si muore / di televisore» (*Contatto*, p. 56).

Questi versi richiamano alla mente ancora Magrelli, e in particolare i due sonetti di *Ecce video* (*Contatto*, p. 57). Ma il discorso di Ottonieri ha note più inquietanti, perché non è frutto di un'osservazione esterna. Ottonieri, come sempre dà l'impressione di vivere in prima persona la fascinazione del mezzo e i pericoli annessi ad esso. In questo modo il processo di identificazione del lettore risulta acuito, in quanto, nella finzione poetica, più facilmente riconosciamo le nostre propensioni allo stesso comportamento; al fatto che anche noi lettori siamo

Questo cranio rivestito di muscoli, tendini, nervi, fili, pelle, e di materia che si appiccica alla pelle, di tessuti e di pelurie, ora si figge su una superficie liscia che rimanda. Rimanda qualcosa. [...] in quel relax, irrelato alle ombre che ci fanno mondo - tac la gamba che accenna un ritmo di tre quarti, in attesa di sopportare la pesa massa corporea attratta al fondo di gravità propria e che vi si sorreggerà, come in una scena già vista già adusa.  
(*Contatto* p.43)

Ottonieri sembra essersi arreso all'uso smodato che ne fa la persona media. Anche in *Geòdi*, se ne ricava un'impressione che «che non c'è strada che non sia di rendersi / al mutare». Ma dal 2002 di *Contatto* sono passati 13 anni, e non può più essere solo la tv il problema. Le nuove tecnologie, in particolare il computer, ripropongono gli stessi quesiti: quale interazione abbiamo con lo schermo? Quali effetti ha il nostro continuo affidarci all'occhio sul resto del nostro corpo?

Le risposte sembrano parzialmente arrivare dal testo di *Vita dello schermo*:

la grande mela bianca che sale lentamente,  
s'è aperta tutta, come una conchiglia,  
dalle tue gambe, prima di spiccare il salto.  
(*Geòdi*, p.117)

Il logo della *Apple*, notissima marca di computer portatili, diviene apparizione sullo schermo, con una lenta nascita, che sembra avere luogo dal grembo stesso dell'utente (che probabilmente tiene il portatile in grembo). Il fatto di un qualcosa, un'immagine che nasce quasi da noi allo schermo, sembra rendere l'uomo in parte macchina:

è sfrigolio di plastiche, e résine,                      di microvèntole  
 ascensionali, muti trapani al soffitto,  
 le dita ferme, dilatate nel chiarore.                      loro sanno  
 che non c'è strada che non sia di rendersi  
 al mutare, fuggire via dai fori, di rendere il mutare  
 la spinta urlante della conoscenza  
 dal seno stesso d'un punto che ci chiama  
 nel fragore dell'arsa intermittenza:  
 (*Geòdi*, p.117)

Impossibile non avere in mente le teorie *posthuman*, leggendo questi versi. Se si pensa al concetto espresso da Donna Haraway per cui un individuo posthuman «is not a singular, defined individual, but rather one who can "become" or embody different identities and understand the world from multiple, heterogeneous perspectives» (Haraway 1991 p. 196), non si può evitare di riscontrarne le tracce in questo testo. Il punto essenziale è proprio «la spinta urlante della conoscenza» che chiama «alla mutazione», dove uomo e macchina si fissano l'un l'altro, mentre il corpo – rappresentato dalle dita – rimane lungamente immobile. È come un geòde in cerca di un'epifania che si erge da una sorta di comunione con la macchina. Il riconoscimento passa dall'immobilità del corpo, in contrapposizione alla fluidità delle immagini sullo schermo:

ti scopre insetto            salamandra    preda  
 rapace multicolore alieno che si avvinghia  
 alla commessura che dovrà cifrare,  
 al chiarore che stinge del display, al paesaggio,  
 sotto di sé, occhi di falco,  
 da svolgere.  
 (*Geòdi*, p. 118)

Solo allora, accettata la mutazione e la stasi, il corpo («le dita»), può trascendere se stesso e la propria materialità, ritrovarsi senza peso nel guscio di una nuova consapevolezza:

è l'idea sola di un punto di stato  
 a mantenerti congiunta al tuo mutare  
 ora che i sensi estesi  
 trasalgono lontano da quel punto senza peso senza  
 centro e le tue dita  
 tessono ovunque, dalla cucitrice dei tasti,  
 scavano tracce al fuoco che hai raggiunto  
 (*Geòdi*, p. 118)

Ancora una volta il rapporto con lo schermo risulta ambivalente. Se da una parte Ottonieri lo guarda con sospetto, come ad una forza paralizzante, dall'altra ne subisce la fascinazione, e fedele alla propria poetica di uomo che abbraccia il mondo in cui vive, non può esimersi dal tentativo di misurarsi con esso. Inoltre, se lo schermo della tv gli appariva come un'azione subita da un corpo passivo, le possibilità di interagire con lo schermo del computer sembrano invece porlo su un piano diverso. Lo schermo del computer è meno una separazione; si può allungare la mano, battere le dita sui tasti, cucire la distanza, tramutarla in conoscenza (chissà se vedremo mai un testo che si misuri con i nuovi *touchscreen laptops*?). Le nuove tecnologie demitizzano l'invalidabilità dello schermo, viso della macchina corporizzata. Ed è proprio il passaggio da oggetto ad altro essere in cui specchiarsi che la rende accettabile. Si può accettare il mostro nel momento in cui gli si dà corpo riconoscibile, con le stesse proprietà di fragilità del corpo umano:

che senza pelle il cavo sotto sfrigola  
 fili dal basso a fiore delle labbra  
 flussi riaccende in cecità di battito

allarga d'ombra i corpi in cui s'intana  
 questo midollo alle pareti stende  
 arabeschi per fuoco di licheni:

un gelo di circuiti in questa cova  
 muti alfabeti bruciano di perla  
 per lievito di calce che concrezca

a fiotti da una gola di caverna:  
 sussulta il corpo fragile che suona  
 ciglio per ciglio al sibilo del taglio,

l'interruttore accende questa tenebra  
dal vetro d'occhi i lembi si frastagliano  
(*Geòdi*, p. 65)

È comunque una sorta di processo alchemico, di trasmutazione: l'inorganico diviene organico per essere compreso. Era questo un processo che Ottonieri aveva già individuato in diversa misura nella sezione *Stanze per una cella*, dove, per sua stessa ammissione nelle note ai testi, affermava:

Le *Stanze per una cella* sono i pezzi superstiti di un progetto "alchemico", in linea di principio assai ampio, e sicuramente inconcludibile. (Nota a *Geòdi* p. 148)

Se fosse solo l'ambizione del progetto a renderlo inconcludibile, non è dato saperlo. Si potrebbe ipotizzare però che il progetto di *Stanze per una cella* non possa concludersi visto che tratta un imminente paradosso, ossia quello in cui «*la pietra opaca del corpo prenderà a discendere il canale della sua propria risalita*» (*Geòdi* p. 27).

È la coincidenza nel corpo di nascita e morte, la necessità di riaffermare che l'*io* e il corpo coincidono, e in particolare coincidono nel «Verbo», nella parola poetica, unico strumento capace di ricomporre la frattura tra Sé e mondo. Si vedano questi versi dal terzo testo di *Stanze per una cella*:

è qui che del Sé brucio la materia:  
qui dove liquido risboccia l'oro  
per non fissarsi -  
olio animato - e spande, è qui  
che vive l'oro,  
d'olii animando, e striscia sulla pelle:  
che il corpo -  
il *mio* corpo,  
il corpo è così simile alla terra:  
e terra diventa quel che si attacca a questa terra:  
se, terra, è ricondotto nel suo corpo.  
(*Geòdi*, p. 32)

Geòdi, in sostanza rappresenta la chiusura di un cerchio per un poeta ormai maturo, che è giunto a ritrovare la materia del sé attraverso mille sguardi propri ed altrui. Ottonieri si è ritrovato

fatto della stessa sostanza del mondo e l'affermazione «il *mio* corpo» non è soltanto la constatazione di essere parte del mondo ma anche che il mondo è parte del sé. Se confrontiamo questo atteggiamento con quello dei libri precedenti (in particolare *Elegia sanremese*) in cui vi era uno stacco tra il sé osservante ed il mondo, ed in cui le interazioni sembravano mantenere un inconciliabile distanza, scopriamo un poeta ed un uomo che ha risolto il conflitto tra *io* e mondo scavando in sé e portando alla luce il nocciolo della sua essenza, il *geòde* temprato dal fuoco dei suoi mille dubbi e di un mondo che ha commercializzato tutto. Ecco perché Ottonieri spesso si rifugia in uno sguardo oltre le cose, in quella che Manganelli ha descritto come «science fiction poetry» (Manganelli 2005 p. 350). Ecco perché, in un mondo che sembra un film horror<sup>47</sup>, nell'opera della maturità è ancora importante affermare: «sono reale, urlasti».

Alla fine dei conti, il lavoro di Ottonieri, il quale a detta di molti è autore potente ma marginale, sembra riflettersi sui due autori da noi presi in considerazione, quasi ne sia un prodromo. Biagini sviluppa un concetto di derma, che sembra un'estensione di quella di Ottonieri, in cui la pelle è contatto e barriera; Annovi sembra riprendere lo sguardo crudele di *Elegia sanremese* e rielaborarlo in modi impreveduti e innovativi, spostando l'epicentro della sua ricerca poetica dalla sfera pubblica a quella privata.

---

<sup>47</sup> Donati 2014 ha rimarcato che un certo cinema horror degli anni Settanta sembra esser penetrato nella scrittura di Ottonieri.

### **Capitolo 3: Il solipsismo ermeneutico di Elisa Biagini nel corpo notomizzato del nuovo millennio**

Nel capitolo sulla poesia contemporanea del libro *Poesia e storia* a cura di Niva Lorenzini e Stefano Colangelo, Gian Maria Annovi, curatore del capitolo, afferma che «negli anni a cavallo tra la fine e l'inizio del nuovo millennio la poesia italiana non ha ancora chiarito i propri orizzonti, e pare piuttosto priva di direzioni condivise, sbigottita di fronte alla propria marginalità e bisognosa di orientamento». Difficile trovare qualcosa da eccepire in questa affermazione; le voci poetiche del nuovo millennio sembrano essere estremamente isolate e incapaci di trovare punti fermi e/o comuni con o nella realtà in cui si sviluppano. Il critico continua la sua disamina della situazione poetica affermando anche che «in particolare colpisce che il regesto delle nuove voci emerse in questo contesto sia spesso affidato non a principi di poetica condivisa, ma piuttosto a categorie aleatorie e obsolete come quella di generazione» (Annovi 2013, p. 296).

Seppure ci sentiamo di concordare in larga parte con tale affermazione, non possiamo evitare di chiederci se il concetto postumo di generazione non sia connaturato in qualche modo alla psiche del poeta e del lettore italiano, soprattutto quando cerca di venire a capo dei rapidi e sostanziali cambiamenti che hanno investito la società tra la fine dello scorso millennio e l'inizio del ventunesimo secolo, in particolare per quanto riguarda le nuove tecnologie telematiche. Se è vero che, seppure ci siano voci importanti nell'universo poetico italiano, manchi una figura-vate di riferimento – un Montale, per intenderci – e che le voci poetiche che si sono sviluppate a partire dagli anni Ottanta – con importanti prodromi già negli Settanta – sono isole nel mare della parola e anche della rete, a questo punto, è anche vero che la tecnologia rappresenta la Gorgone del Ventesimo e ventunesimo secolo; si pensi dunque che una coordinata generazionale sussiste nella nostra praticità quotidiana, come fattore culturale e antropologico, facilmente spiegabile a un livello molto basso: essere nati e vissuti a contatto con certe tecnologie ci porta a ritenerle come

una parte integrante della nostra vita, cosa che non succede a chi quelle tecnologie le ha viste introdotte ben aldilà dei propri anni formativi (seppure vi sono eccezioni). In tal senso, il concetto di generazione sussiste e va tenuto in forte considerazione.

Allora, se pensiamo alla poetica di Elisa Biagini<sup>48</sup>, l'autrice trattata in questo capitolo, e la confrontiamo con alcuni dei maggiori poeti attivi nel ventennio precedente, non possiamo non notare che uno stacco “generazionale” pur sussiste, ed in particolare, se prendiamo in considerazione uno degli strumenti ermeneutici preferiti di tali poeti, ossia la rappresentazione corporale.

Sembra dunque necessario partire da un confronto con alcuni di questi poeti, ed in particolare con Valerio Magrelli – *pater familias* della poesia italiana di fine Ventesimo secolo – e Tommaso Ottonieri – il poeta che forse ha più abbracciato l'intrusione tecnologica nei suoi versi – per capire come tale distacco generazionale abbia un suo peso nell'opera della Biagini, la poetessa che qui prendiamo in considerazione.

Certo, questo punto non è il cardine fondamentale del nostro discorso, ma serve ad evidenziare come il rapporto con le tecnologie audiovisive e l'uso della tecnologia – reale o metaforico/allegorico – non sia mai disgiunto in Elisa Biagini da un concetto di disposizione ed esplorazione del corpo, che le perviene anche dal contrasto con le esplorazioni operate dai poeti precedenti. Tale rapporto informa dialogicamente la sua poesia, che fa uso di fonti disparate per informare la propria poetica, dall'arte contemporanea, alle tecniche digitali.

Ci prefissiamo inoltre di esplorare come, in un mondo in cui l'informazione è divenuta immediatamente accessibile, l'io, invece di sentirsi libero di spaziare, si ritrovi alla deriva e avverta un senso di minaccia alla propria integrità. Le nuove tecnologie abbracciate dalla società nella

---

<sup>48</sup> Nel capitolo le opere della Biagini verranno identificate con la seguente nomenclatura: *QN* per *Questi Nodi*; *Morgue*; *AS* per *Acqua smossa*; *Ospite* per *L'ospite*; *Nel bosco*; *Da una crepa*.

contemporaneità sembrano concordare ad aumentare un ambivalente atteggiamento in cui da una parte vengono abbracciate come possibile mezzo di un'esplorazione (anche interna) del corpo alla ricerca del proprio io; dall'altra, constatato che io e corpo coincidono, portano ad un senso di minaccia anche fisica da cui si sente il bisogno di difendersi tramite l'isolamento ed atteggiamenti prima da «corpo in trincea» (Annovi 2013 p. 299), e innescando meccanismi di difesa che pongono il corpo come un baluardo sotto assedio. Tale sentimento porta ad una distorsione del punto di vista sulla realtà, che riflette la frattura del rapporto tra l'io e l'esterno, fino addirittura ad affidarsi all'allegoria della fiaba nel tentativo di operare un ritrovamento di sé.

Tale frattura mostra come le stesse siano parte integrante del concetto di *post-humanism*, inteso come pluralità di un *io* che «non solo non può commisurare il mondo – sia da un punto di vista epistemologico che etico – [...] ma non può nemmeno comprendere se stesso se non capisce il dialogo e l'ibridazione operata con la realtà esterna» (Marchesini 2005 p. 14). Questa pluralità si riflette – in Biagini – in una rappresentazione del corpo frammentata, che dà luogo a una difficile ibridazione con il mondo esterno ed a una – a tratti fantascientifica – altrettanto difficile ibridazione con l'interno del proprio corpo, il quale diviene un sofferto sistema epistemologico esperienziale nel suo continuo fondersi e ritrarsi dal mondo.

### **1. “Baby boomers” vs. “Generazione X”: diffidenza vs. accettazione del mondo tecnologico**

Per esplorare il primo punto vorremmo ricordare che la Biagini condivide con poeti quali Valerio Magrelli e Tommaso Ottonieri un'insistenza sulle tecniche dello sguardo e sul corpo guardato. Magrelli ha insistito molto sullo sguardo miope come mezzo per rielaborare la realtà; sguardo però, che quando intensificato dalle innovazioni tecnologiche, ha sempre provocato sbigottimento e paura (si pensi ai testi dedicati alla tv di *Didascalie per la lettura di un giornale o*

alla microcamera che esplora i meandri del ginocchio nel *Condominio di carne*). Ottonieri – in una sorta di «*Science fiction poetry*» (Manganelli 2005 p. 350) – si è immedesimato in sguardi non propri per accentuare un'idea di corpo reificato al livello di merce o distorto da morbosità. Incanalando lo «sguardo parassitario» (Donati 2014 p. 236) di certa tv, ha messo a nudo, in particolare nell'*Elegia sanremese* e in *Contatto*, il *voyerismo* e la passività dello spettatore medio, nutrito da *reality tv* e rotocalchi di cronaca nera che tendevano, i primi, a trattare la “vita” altrui come prodotto consumabile attraverso lo schermo, ed i secondi alla spettacolarizzazione della violenza.

In entrambi era, quindi, presente una feroce critica del mezzo televisivo come strumento che abbrutisce fisicamente e mentalmente. Siccome crediamo che i dati anagrafici abbiano, in questo caso, un certo peso, si renderà necessario delineare alcuni tratti della biografia della poetessa fiorentina in relazione ai due poeti qui citati. Biagini, appartenente ad una generazione successiva (quella che con alterne fortune è stata battezzata “Generazione X”, appunto), cresciuta con la tv e non sorpresa dalla rapidità dei cambiamenti tecnologici in atto negli anni '80 e '90. Perciò vive il mezzo tecnologico con un diverso approccio da i due poeti sopracitati, i quali, già maturi, vedono attuarsi i cambiamenti nella società prodotti da un maggiore consumo del mezzo televisivo. La generazione dei “baby boomers” – ossia dei nati tra il 1945 e l'inizio degli anni Sessanta – a cui appartengono Valerio Magrelli (nato nel '57) e Tommaso (Pomilio) Ottonieri (nato nel '58) ha un rapporto antagonista con le nuove tecnologie audio-visive, laddove i nati negli anni Settanta (Elisa Biagini è proprio del 1970) le accettano come qualcosa di esistente, parte integrante del mondo in cui vivono, oggetti e prodotti non dissimili da un'auto o l'elettricità in casa. Quindi, la ribellione contro quel senso di passività nei confronti delle nuove tecnologie (e del mezzo televisivo in particolare) che Magrelli e Ottonieri denunciavano lascia il posto nella Biagini ad

un'appropriazione dei mezzi audio-visivi, visti non come schermo e separazione dal reale e trattati con diffidenza, ma familiari possibilità di amplificazione del reale, da usarsi con una confidenza che la generazione precedente non sentiva e non aveva.

## 2. Sguardo cyborg e realtà manipolabile

Biagini, appartiene quindi ad una generazione che non solo subisce, più o meno consciamente, la fascinazione della tv, del personal computer e dell'internet, ma lo fa nel periodo formativo della propria vita, appropriandosi delle possibilità e capacità di manipolazione di suoni ed immagini che lo strumento permette. Questo atteggiamento di accettazione delle tecnologie audio-visive trova un suo riscontro diretto nella poesia di Elisa Biagini, in cui l'atto dell'osservare sembra attuato attraverso un "occhio-camera" puntato sul mondo, che registra e manipola in tempo reale la realtà con cui si confronta. Si veda il seguente testo:

Non c'è campionatura  
di quel suono,  
puoi solo immaginare di quel passo  
o la goccia che scende  
e lo stinge. (*Morgue* p. 21)

È indicativa del nostro punto la presenza di un termine altamente tecnico, quale "campionatura"<sup>49</sup>, che potremmo intendere sia come scelta selettiva che come analisi periodica, due atti che rimandano il primo ad un'azione unica e mirata, ed il secondo ad una costante osservazione diacronica; il suono è associato ad una presenza corporea, al «passo», ma non inteso come atto fisico, ma come sua rielaborazione, suono campionato, modificato, passato per dei filtri che rendono il ricettore del suono un tecnico, o forse un cyborg (viene alla mente il cyborg di

---

<sup>49</sup> L'Enciclopedia Treccani online (<http://www.treccani.it/vocabolario/campionamento/>) ci restituisce il vocabolo come un sinonimo di "campionamento", per cui dà la seguente definizione: "Nella teoria e nella tecnica delle telecomunicazioni, operazione (detta anche *campionatura*) che consiste nel rilevare i valori (*campioni*) assunti da una grandezza continua (per es., un segnale analogico) in una successione discreta di istanti (detti *istanti di c.*); i campioni possono poi essere sottoposti a *quantizzazione* per ottenere una conversione analogico-digitale del segnale.

*Terminator*, film del 1984 diretto da James Cameron, in cui il robot-killer interagisce selezionando risposte da liste ripescate dal proprio hard drive e campionando la voce per adattarla ai propri nefasti propositi). Il passaggio dal suono ad una manipolazione visiva negli ultimi due versi, lascia l'impressione di un potenziale lavoro sui materiali di provenienza che non è puro frutto dell'immaginazione, ma collusione sinestesica e fluidità rappresa. Simile idea di un suono derivato da filtri tecnici è in un testo più tardo, dove la Biagini scrive:

Nel chip del  
mio orecchio  
è il  
suono dell'acqua  
che hai smosso (AS p. 9)

Il primo testo proviene dalla plaquette *Morgue*<sup>50</sup> del 1997, seconda opera della poetessa fiorentina e quella dove sono già evidenti i primi segni della maturità. È un'opera particolare, in cui sguardo e corpo si intrecciano costantemente. Il corpo è costantemente osservato e notomizzato, come se solo appuntando lo sguardo sui corpi pezzo per pezzo, si potesse pervenire a dischiudere i segreti della propria persona e della propria carne. Ed è la qualità di quello sguardo che dà una costante impressione di un lavoro di fotoritocco, di voluta staticità dell'immagine o di zoom continuo, come se le immagini fossero osservate attraverso lo schermo del computer e le funzioni manipolatorie dell'Adobe Photoshop<sup>51</sup>. Si veda il seguente testo:

Sulla duna del naso  
giusto un segno  
come d'accetta,  
incavo per i liquidi  
e il colore degli occhi: come stinti. (*Morgue*, p. 18)

---

<sup>50</sup> La plaquette *Morgue* fu pubblicata in: Buffoni, Franco. *VI Quaderno di poesia*. Milano: Marcos y Marcos, 1998.

<sup>51</sup> La cui prima versione uscì nel 1988, e che dalla sua prima apparizione ebbe da subito un enorme successo, tanto da divenire il programma per antonomasia per le operazioni di fotoritocco e da originare un nuovo verbo nella lingua inglese per definire il ritocco di un'immagine digitale, *to photoshop*, appunto.

È evidente, qui come altrove, la presenza di quell'occhio-camera, capace di avvicinarsi indisturbato e di osservazione ravvicinata del corpo (qui, altrui; altrove il proprio); a livello sintattico, si denota «l'elusione di un qualsiasi "tu", un atteggiamento che propriamente esclude le dinamiche affettive e isola l'incubo in una dimensione più tragica e assoluta perché più impersonale e ordinaria [...] in una sua raggelata incomunicabilità col proprio oggetto e destinatario» (Stella 1998 p. 13). L'isolamento in questione è acuito dalla mancanza totale di un ambiente di contorno; le figure osservate campeggiano nella scena senza alcuno sfondo, così come l'occhio che osserva non sembra appartenere ad alcun osservatore, una tendenza che Juhani Pallasma ha individuato come un atteggiamento della contemporaneità:

The observer becomes detached from an incarnate, relation with the environment through the suppression of the other senses, in particular by means of technological extensions of the eye, and the proliferation of images, (Pallasma 2005 p. 27)

Lo scavo inquisitorio dal “dietro” al visto e l'idea costante che visione e corpo si intreccino di continuo, fino a quell'ultimo verso che rende l'organo della visione inutile mentre lo si guarda, in un incrociarsi di attivo e passivo, di guardare “dentro” ciò che non può vedere a occhio nudo, suggerisce un'analisi anatomica a profondità reminiscenti delle radiografie del *Condominio di carne* di Magrelli. In una delle prose poetiche del libro, Magrelli descrive la sua esperienza di spettatore dell'artroscopia al ginocchio a cui aveva dovuto sottoporsi in seguito ad un incidente:

Mi proposero di seguire l'intervento sul video [...]. Accettai entusiasta: legato all'albero, la cera ben calcata nelle orecchie, le avrei finalmente vedute le scricchiolanti sirene del Dentro [...]. Perciò, sopra un lettino, mi ritrovai di fronte a un monitor acceso, e mentre pinze e pompe lavoravano, ecco, la luce fu in me. L'anfiteatro buio del ginocchio venne investito dal raggio di una telecamera inserita al suo interno. La miniera luccicava. ((Magrelli 2003 p. 106))

In Biagini manca però il senso di scoperta e stupore presente in Magrelli. Nel teatro anatomico messo in scena dalla Biagini, le potenzialità della scoperta dell'interno sono necessaria ricerca della propria identità, non più riconosciuta nella sua interezza di essere umano, ma, secondo

i dettami del *post-human*, accettata come macchinario composto di parti umane, e che include funzioni pertinenti alla macchina. Sentirsi un cyborg, aumentare le capacità recettive dello sguardo è cosa semplicemente accettata, considerata come apportatrice di possibilità e non una deviazione da combattere. La rivisitazione di questo sguardo postumanistico è condivisa da una generazione di artisti, e per forza di cose ha interessato profondamente anche gli artisti visivi, che sono poi divenuti fonte d'ispirazione per la poesia.

### 3. Corpo notomizzato in visioni d'artista

Ma per capire chi sia Elisa Biagini e quali siano i segni salienti della sua opera, occorrerà una breve digressione. Per far ciò abbiamo deciso di affidarci alla breve biografia che ella stessa ci fornisce sul suo sito web ([www.elisabiagini.it](http://www.elisabiagini.it)), che, vedremo poi, ha esso stesso notevole rilevanza:

Vivo in Italia dopo aver studiato e insegnato negli Stati Uniti per vari anni. Mie poesie sono uscite su varie riviste e antologie italiane, americane e non solo (fra le più recenti *Nuovissima poesia italiana* Mondadori, 2004; *Parola plurale*, Sossella 2005). Ho pubblicato sette raccolte poetiche, alcune bilingui, fra cui *L'Ospite* (Einaudi, 2004), *Fiato. parole per musica* (Edizioniidif, 2006), *Nel Bosco* (Einaudi, 2007), *The guest in the wood* (Chelsea editions, 2013-2014 Best Translated Book Award) e la recente *Da una crepa* (Einaudi, 2014). Mie poesie sono tradotte in inglese, spagnolo, francese, tedesco, portoghese, giapponese, croato, slovacco, russo, sloveno, arabo, serbo e cinese. Ho partecipato ad importanti festival italiani e internazionali (fra gli altri, in Italia: "Festival della Letteratura", Mantova; "Festival Poesia", Parma; "RomaPoesia", Roma; "Stanza-Scotland's International Poetry Festival", St. Andrews, Scotland; "Dubai International Poetry Festival", UAE; "poesiefestivalberlin", Berlino; International Writers Workshop, Hong Kong; "Struga Poetry evenings," Struga, Macedonia; "Poetry Parnassus", London; "internationales literaturfestival berlin", Berlin) e sono stata fellow a "Residences Internationales pour ecrivains au Chateau de Lavigny", Suisse; "International Writers Workshop", Hong Kong; "Fundacion Valparaiso", Espana; "Fondazione Bogliasco-Centro studi ligure per le arti e le lettere", Italia; "Hawthornden International Retreat for Writers", Scotland. Sono inoltre traduttrice di poesia americana ed oltre ad alcune raccolte di poetesse americane contemporanee, ho curato il volume *Nuovi poeti americani* (Einaudi, 2006). Infine, insegno Scrittura Creativa (Poesia e Scrittura di viaggio), Storia dell'Arte in Italia e all'estero e collaboro con la Repubblica (Firenze). Inoltre, ho collaborato e collaboro con artisti di varie discipline: col musicista Filippo Gatti, alla realizzazione di un CD di canzoni; con il coreografo Virgilio Sieni (Festival Oltrarno 2006: UNCANNY BONE/OSSO; 2009: FEDERE; 2010: LE OSSA NON SONO POI

COSÌ SOLIDE); con gli artisti visivi Dejan Atanackovic, Francesca Ghermandi, Marina Gasparini e Renata Boero; come curatrice alla mostre “SISTEMI EMOTIVI”, Strozzi, Palazzo Strozzi, Firenze (2007/2008); “Rotte Metropolitane 2009” , Parco Stibbert, Firenze; “Emily Dickinson: Ho sentito la vita con entrambe le mani”, Assessorato alla cultura, Provincia di Firenze, 2010. Infine, per il mio lavoro come artista visiva, si veda [il link] INSTALLAZIONI.

Possiamo notare dalla biografia come, aldilà degli ovvi riferimenti all’attività letteraria con le pubblicazioni e l’istruzione poetica ricevuta nei vari percorsi formativi seguiti, risaltano le collaborazioni «con artisti di varie discipline», che spaziano dalla musica a, più importante per noi, le arti visive. A tal proposito, in un articolo nel n. 13 della rivista *Italies* del 2009, Estelle Ceccarini denota come la Biagini subisca «l’influence de formes artistiques non textuelles: arts visuels principalement, graphisme, photographie, cinéma, art-vidéo» (Ceccarini 2009 p. 28).

Allora, ancora esplorando la biografia nel sito web, è importante la constatazione che gli artisti



Elisa Biagini. *Le ossa non sono poi così solide*. Firenze, Museo della Specola (2010)

citati (Dejan Atanackovic, Francesca Ghermandi, Marina Gasparini e Renata Boero) siano «artisti visivi»; ossia autori di installazioni artistiche in cui la parte visuale e la parte materiale (e spesso anche corporale, in quanto non di rado figure umane vengono disposte all’interno di installazioni più teatralizzanti) si fondono per creare l’opera, spesso grazie all’ausilio di tecniche ibride e di innesti tecnologici. Se si clicca il link *Installazioni* nel sito sopracitato della poetessa, quindi, si viene rimandati ad una pagina in cui è esposta una galleria di foto delle collaborazioni artistiche della Biagini, dove appare evidente come fisicità – nel senso di presenza fisica dell’autore, ma incorporata nell’opera – e poesia si intreccino in queste installazioni; e che nel tentativo di fondere questi due aspetti anche la poetessa si è prestata a divenire parte di installazioni (es)temporanee. In una la vediamo – di spalle al pubblico della mostra – ritratta contro uno sfondo di resti antropologici, scheletri di mammut, di fronte ai quali sostenere una lettura di poesia, quasi il poeta debba ritornare a farsi

aedo, ricordare con il proprio corpo che la poesia appartiene e ci perviene dalla nostra preistoria. In un'altra, oggetti come piatti, camicie, lenzuola, ritratti a se stanti o con giusto l'importante dettaglio delle mani (segno dell'interpolazione fisica dell'autore) – oggetti la cui funzione specifica richiama una presenza/assenza



Camice: poesie su tessuto (2009)

umana – riportano versi; ma anche divani, sedie, un castello, o la facciata di un palazzo panneggiati di versi, vengono usati per propagare poesia e senso. In questi casi è l'assenza umana che più veicola la presenza corporale, in quanto le prove evidenti del lavoro umano sono sotto i nostri occhi e l'assenza di persone risalta cospicuamente. E il tutto è meticolosamente registrato dalle immagini nelle foto, segno che l'occhio di vetro della lente, non è sentito come antagonistico all'occhio del poeta, ma complementare alla creazione e diffusione poetica. È l'annullamento di quello schermo che avevamo notato in Magrelli e Ottonieri; ossia, lo schermo è ancora presente, ma il poeta se ne è appropriato, e ha fatto della distanza che esso produce un elemento ermeneutico della propria poetica.

Ritornando all'installazione di cui abbiamo inserito le foto, da notare è la presenza fisica del poeta, elemento corporeo insito nell'installazione artistica stessa che, sebbene più legata all'espressione dell'Arte Concettuale, richiama a suo modo fortemente i festival degli anni '70<sup>52</sup>; occorre però dire che le letture di poesia (a cui la Biagini ha partecipato per sua stessa ammissione se si guarda ancora alla sua (auto)biografia) sono state un elemento caratterizzante anche dei giovani poeti degli anni '90 e dell'inizio del nuovo secolo, che vivevano la lettura di poesia come *performance* fisica.

<sup>52</sup> Di quell'atteggiamento di poesia-spettacolo che era anche confronto fisico con il pubblico parla Gian Maria Annovi nel suo libro *Altri corpi: poesia e corporalità negli anni Sessanta*, il quale sottolinea come i vari poeti dell'avanguardia furono i primi a portare la corporeità del poeta al centro del palcoscenico. Per maggiori informazioni si veda: Annovi, Gian Maria. *Altri corpi: poesia e corporalità negli anni Sessanta*. Roma: Gedit, 2008.

Il corpo di molti testi della Biagini, nella sua descrizione, è disposto dai versi in pose e posizioni, i dettagli curati affinché divenga parte dell'installazione, con segni di una meticolosità degna dello stralunato iperrealismo delle sculture di John De Andrea<sup>53</sup>, spogliato però di ogni residuo erotico, e con l'aggiunta degli effetti allegorici e scioccanti delle composizioni fotografiche di Andres Serrano<sup>54</sup>.



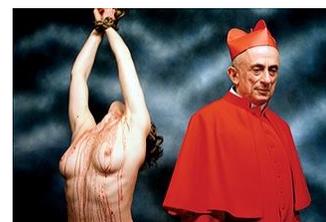
Serrano, *Fatal meningitis* (1992)

A proposito di questi due artisti, del fotografo Serrano la Biagini mutua la capacità compositiva nell'accostamento delle immagini, spesso in asindeto, che si articolano asciutte in un apparente mancanza di nessi logici; l'ispirazione delle opere del fotografo sono evidenti nei «crudi particolari anatomici di corpi sottoposti a morte violenta, immagini rubate alla gelida impersonalità di sale d'obitorio [...] (Annovi 2013 p. 297)», che hanno reso famoso l'artista americano.

Da De Andrea prende la precisione delle descrizioni corporali, che nelle sue sculture, come nei versi della Biagini, provocano un senso di alienazione e distacco. L'effetto risultante è una poesia fatta di visioni autoptiche, «rese con secca freddezza ecfastica» (Annovi 2013 p. 297):

Seccata dal veleno, più una goccia  
nel suo corpo un deserto:

anche il sangue di polvere  
e dal taglio come grani di clessidra  
perduti fuori dal meccanismo. (*Morgue* p. 21)



Andres Serrano, *Heaven and Hell*

<sup>53</sup> «John De Andrea (1941) is an American sculptor known for his realistic sculptures of human figures, dressed or nude and in true-to-life postures». [https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_De\\_Andrea](https://en.wikipedia.org/wiki/John_De_Andrea)

<sup>54</sup> «Andres Serrano (New York, 15 agosto 1950) è un fotografo statunitense, noto per le sue foto di cadaveri, per l'utilizzo di fluidi corporei nelle sue immagini, e per lavori controversi come *Piss Christ*, la foto di un crocifisso immerso nell'urina dell'artista stesso». [https://it.wikipedia.org/wiki/Andres\\_Serrano](https://it.wikipedia.org/wiki/Andres_Serrano)

Da notare ancora l'accorpamento delle immagini in asindeto: in parallelo, il sangue/ il taglio e la polvere/ la clessidra, a significare una connessione diretta e strettissima tra il fluido vitale e il tempo, in cui la vita è parte del meccanismo.

Si notino questi versi, descrizione di un uomo morto in un incendio, a cui affianchiamo l'immagine della *Bronze Lisa* di John De Andrea, per motivi che spiegheremo più sotto:

Morto di fuoco  
la sua pelle tira  
è un rosa che si spegne  
è carta morta,  
solo il cartello non arde  
con lo spago:  
si specchia enorme nella mia pupilla. (*Morgue* p. 18)



John De Andrea, *Bronze Lisa*

È l'occhio-camera che impassibile registra i contorni, si appunta sui dettagli, li rende con freddezza classificatoria, non dissimile dalle sculture di John De Andrea, ferme come fotogrammi rubati ad una pellicola, intrappolati in un istante, sospesi tra un'iperrealistica vitalità e una sembianza di immobilità cadaverica (come la statua della *Bronze Lisa* nella foto). L'immagine della scultura di De Andrea e il testo di Biagini non condividono un contenuto descrittivo, ma piuttosto un modo di osservare il reale e riproporlo al pubblico. In entrambi il corpo giace esposto alla vista e al *voyerismo* dello spettatore, offerto alla sua passiva disamina. Il cadavere di Biagini, comparato ad oggetti comuni come la carta e una rosa (che è anche un *tropos* della letteratura classica), seppur ribaltati dalla funzione creatrice a cui normalmente li associamo, induce appunto lo stesso senso di malinconica pietà dei bronzi policromi di De Andrea e del suo *Photorealism*, ma con tale distacco che anche gli elementi che dovrebbero renderli orrorifici (la pelle ustionata, le vene usate come corde), sono invece osservati senza alcuna compassione:

Ho fatto nodi  
con le vene dei polsi  
nel cavo trecce per un nido  
per non lasciare nulla intentato  
al mio letargo.

È un incubo  
 una valigia vuota:  
 tutte le pause dopo i punti  
 scendono un po' per giorno  
 sulla coperta fanno formicai.  
 Mi mangio i pollici  
 quello che resta lo serbo in una garza  
 ci scrivo il tuo messaggio  
 sulla benda, sull'orlo. (*Morgue* p. 16)

L'arte dunque, ancora una volta, come costante che informa la scrittura. Ma arte che ha sempre il corpo come epicentro. E lo ha ben notato Donati (2014 p. 218), il quale afferma che «l'arte contemporanea è il terreno su cui lo sguardo poetante di Elisa Biagini non solo si è formato nel corso degli anni, ma al quale continuamente ritorna in un incessante *va et vient* dalla pagina all'opera». Ancora Donati coglie due ulteriori autori contemporanei a cui la poesia della Biagini sembra rifarsi: Kiki Smith<sup>55</sup> e Mona Hatoum<sup>56</sup>, artiste su cui torneremo in seguito. Altri riferimenti li aveva colti Andrea Cortellessa, sicuramente il critico più attento all'opera della Biagini, che così aveva descritto in *ParolaPlurale* l'apparire sulla scena poetica della poetessa fiorentina:

Era stato forse inevitabile - all'apparire della poesia di Elisa Biagini, sul declinare degli anni Novanta - parlare di 'espressionismo': un titolo come *Morgue* non potendo non ricordare l'omonima raccolta di Gottfried Benn (1912). Invece il riferimento di quel set di istantanee – perturbanti proprio perché ghiacciate e composte –, nonché al tormentoso lacerarsi di Benn, era a un'altra opera omonima: quella del fotografo Andres Serrano. Riferimento molto più recente, dunque, e non letterario ma artistico. Come in prevalenza artistici sono, in origine, gli interessi di quest'autrice - che ha lavorato su una figura di confine come Ketty La Rocca (artista concettuale giunta - alla vigilia della morte

---

<sup>55</sup> «Kiki Smith (born January 18, 1954) is a West German-born American artist whose work has addressed the themes of sex, birth and regeneration. Her figurative work of the late 1980s and early 1990s confronted subjects such as [AIDS](#) and [gender](#), while recent works have depicted the human condition in relationship to nature». [https://en.wikipedia.org/wiki/Kiki\\_Smith](https://en.wikipedia.org/wiki/Kiki_Smith)

<sup>56</sup> Mona Hatoum was born in Beirut to Palestinian family in 1952. She lives in London. Hatoum challenges the movements of [surrealism](#) and [minimalism](#), making work which explores the conflicts and contradictions of our world. Her studies at the Slade School of Art coincided with developing ideas around gender and race, and she began to explore the relationship between politics and the individual through [performance](#). In the late 1980s she began to make installations and [sculptures](#) in a wide range of materials. These often use the grid or geometric forms to reference to systems of control within society. She has made a number of works using household objects which are scaled up or changed to make them familiar but uncanny». <https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum>

prematura, nel 1976 – a situazioni performative come le *Craniologie*, radiografie manipolate del tumore al cervello che la ucciderà). (Cortellessa 2005 p. 1029)

In tutto questo, ci sembra di particolare interesse il richiamo all'espressionismo tedesco e a Benn, proprio perché si intreccia con i suggerimenti artistici che sembrano informare la poesia della Biagini. Cortellessa giustamente denota che il titolo di *Morgue* ha origine nella mostra fotografica di Andres Serrano. A suo dire, quindi, il richiamo a Benn e all'espressionismo tedesco, individuati da Mariella Bettarini è solo parziale e l'opera andrebbe letta alla luce di fattori più moderni, quali il *post-humanism* e le arti visive:

«Sintomatico il richiamo al cadavere postmoderno" (Elio Grazioli) di Serrano; e in particolare a *Morgue*, serie apparsa lo stesso anno (il 1992) in cui, con la controversa mostra curata da Jeffrey Deitch al Castello di Rivoli, il termine *post-human* è entrato nel lessico comune.

In effetti a molte coordinate di questa categoria ormai quasi maggiorenne - assai meglio che a quelle dell'espressionismo moderno - andranno ricondotti i versi di Elisa Biagini [...].» (Cortellessa 2005 p. 1029)

Dell'influenza delle arti visive abbiamo già parzialmente parlato; di come la «categoria maggiorenne» del *post-humanism* rientri nella poetica della Biagini, risulta evidente sia dall'uso delle tecniche dello sguardo e dalle influenze tecnologiche sullo stesso che abbiamo denotato, sia proprio dall'insistenza sulle parti corporali disgiunte dall'unità del corpo-persona: appunto – come dice Cortellessa più sopra – «giustapposizione di *partes extra partes*: stoccaggio, assemblaggio». Ma vorremmo anche soffermarci sulla figura di Benn e sull'espressionismo, poiché ci pare che tale influenza sia sottovalutata nei giudizi sulla prima fase di formazione poetica della poetessa fiorentina. Aldilà della scelta del titolo della seconda *plaque* della Biagini, che richiama apertamente l'opera maggiore del poeta tedesco – *Morgue* – alcune similarità e parallelismi. Non sorprende il giudizio di Andrea Cortellessa, che ha individuato le coordinate poetiche di Biagini come radicate nel post-umanesimo a discapito del giudizio di Mariella Bettarini di un «ritorno espressionista», ma il problema è come tale giudizio abbia condizionato tutta la critica successiva.

Il giudizio di Bettarini è stato quindi ignorato o usato solo come esempio di una lettura semplicistica dei versi di *Morgue*, come se i concetti di espressionismo e post-umanesimo fossero antitetici. Bettarini, come Biagini, vede dei parallelismi tra il proprio tempo e avvenimenti avvenuti un secolo prima. Ciò che dunque avvicina Benn e Elisa Biagini è un'affinità di situazioni, eventi e forse più importante, una similarità di linguaggio, diretto, crudo, incentrato sulla precisione anatomica, che permea entrambe le opere, che Bettarini colse subito all'uscita della plaquette. Il che non esclude che tali affinità si riversino poi in una visione post-umanistica del corpo; ma rifiutarne gli echi radicati nelle fonti non serve certo a cancellarle.

Un confronto tra due poeti così distanti nel tempo non è semplice, ma certe simmetrie appaiono evidenti, seppur con le dovute cautele. Benn fu il poeta tedesco più importante tra le due guerre mondiali e il maggior esponente dell'espressionismo tedesco, un'eterogenea corrente artistica e letteraria, affermata storicamente nel tardo diciannovesimo e primo trentennio del ventesimo secolo) in cui l'artista si prefissava di descrivere non una realtà vista oggettivamente, ma piuttosto le emozioni soggettive e le reazioni che oggetti ed eventi provocavano all'interno dell'artista stesso.

Il bisogno di interpretare la realtà attraverso il filtro emozionale dell'artista, che imprimeva la sua personale interpretazione del mondo sovrapponendola alla visione oggettiva del reale, veniva espresso con diversi mezzi artistici, quali la distorsione, l'esagerazione, il primitivismo, il fantastico; nell'arte, esempi famosi sono *L'urlo* di Edvard Munch e *Composizione 7* di Wassili Kandinsky, dove l'uso violento del colore e di forme distorte si presenta come il tentativo di leggere l'anima e gli stati emozionali e psichici dietro alle cose e alle persone.

In letteratura in particolare, il mezzo principale era un uso vivido, e spesso violento, degli elementi formali del linguaggio, alla ricerca di un'applicazione dinamica scioccante.

L'espressionismo, secondo l'Enciclopedia Britannica,

in literature arose as a reaction against materialism, complacent bourgeois prosperity, rapid mechanization and urbanization, and the domination of the family within pre-World War I European society. It was the dominant literary movement in Germany during and immediately after World War I.<sup>57</sup>

Benn fu, di questa corrente, il più importante poeta ed intellettuale in Germania, disposto addirittura a compromettersi con il regime nazista, pur di avvanzarne l'importanza, forse attirato da certe tesi irrazionalistiche che sembravano pervadere il nazionalsocialismo degli anni '20 e '30, che sembrano ben sposarsi con gli ideali di sovvertimento e reazione contro la società borghese tardo-ottocentesca. O forse perché, come ancora sottolinea J. M. Ritchie nella sua monografia sull'autore tedesco: «Benn's sympathies, despite his avant-garde background, were clearly with the nationalist-conservative against the radical-democratic wing» (Ritchie 1972 p. 19). Il nazismo, da parte sua, lo abbracciò come padre letterario, per gli stessi motivi di rottura con il modello di società precedente (anche se andava verso la rotta che tutti noi ben conosciamo). L'alleanza con il Nazismo durò invero ben poco, appena due anni scarsi (1933-34): «within about a year and a half he was totally disillusioned and could see quite clearly what the brown battalions meant for Germany and the world» (p. 20). Da una parte Benn rimase negativamente impressionato dalla *Notte dei lunghi coltelli* (30 giugno-2 luglio 1934), in cui il partito nazista si macchiò di una serie di assassinii politici al fine di consolidare ed aumentare la presa sul potere; dall'altra, il suo sogno di dare preminenza all'espressionismo s'infranse contro gli attacchi di altri intellettuali tedeschi dell'epoca, in particolare quelli portati da Wolfgang Willrich, un ufficiale delle SS, che in un *pamphlet* del 1937 *Säuberung des Kunsttempels* (*Pulizia del tempio dell'arte*) bollò la sua

---

<sup>57</sup> <https://www.britannica.com/art/Expressionism>

produzione poetica, come “degenerata”. Questo truce commento veniva all’opera poetica di Benn a causa delle forti immagini descritte nella sua poesia, in particolare nella sua opera prima del 1912, appunto la plaquette di 6 poemetti *Morgue*, scritta nel periodo in cui Benn, appena congedatosi per motivi di salute da ufficiale medico dell’esercito prussiano, lavorava come anatomo-patologo a Brussels.

Leggendo i poemetti di quest’opera prima appare evidente che il suo lavoro quotidiano, che consisteva nel condurre diverse autopsie al giorno, nutrì fortemente il suo immaginario poetico. Si veda ad esempio, il seguente testo dalla plaquette del ‘12, intitolato *Kreislauf (Cycle)*, nella traduzione in inglese di Michael Hofmann:

<p>Der einsame Backzahn einer Dirne, die unbekannt verstorben war, trug eine Goldplombe. Die übrigen waren wie auf stille Verabredung ausgegangen. Den schlug der Leichendiener sich heraus, versetzte ihn und ging für tanzen. Denn, sagte er, nur Erde solle zur Erde werden</p>	<p>The solitary molar of a streetwalker Whose body had gone unclaimed had a gold filling. All the rest were gone, As if by tacit agreement. This one the morgue attendant snaffled for himself, flogged it, and had himself a night out on the proceeds. Because, so he said, only clay should revert to clay.</p>
--	--

(Benn 1961 p. 46)

Lo scenario è quello post-autoptico del furto dell’otturazione d’oro di una sconosciuta prostituta morta, allo scopo di finanziare una serata in una qualche balera; il tono in cui viene descritto il furto e la conseguente vendita a un qualsiasi banco dei pegni, è freddo, distaccato, mancante di qualsiasi compassione – tanto verso la fallibilità dell’avidio assistente patologo, quanto per la prostituta, ridotta a mero corpo-oggetto sul tavolo operatorio, della quale abbiamo notizia solo attraverso l’otturazione in oro del molare. Ma altrettanto mancante nella descrizione è un senso di condanna diretta: la sentenza finale in cui “solo la terra dovrebbe ritornare alla terra” è messa in bocca al “ladro” e non ha nessuna intenzionalità redentiva, anzi, rende più agghiacciante il processo della vita che continua nella sua meschinità, che vuole la “vittima”, colpevole del suo

non essere più viva, classificata come «terra», già liquefatta e riassorbita. Questo tono freddo si ammanta di lemmi di derivazione medica, quali «molare» invece del più generico «dente»; denota il particolare dell'otturazione d'oro, convogliando l'idea di un'esplorazione minuziosa del corpo, anche interna, disteso sul tavolo; del lavoro del patologo che va oltre l'analisi superficiale senza alcuna compassione. Forse perché insita nella professione – ma certamente è altro lo scopo della sua presenza – l'implicita immagine che i lemmi «molare» e «otturazione» (uno, un dente ben nascosto all'interno della cavità orale, l'altra un riempimento di una cavità all'interno del dente stesso) ci trasmette è di uno scavo, un addentrarsi oltre il visibile seppur entro i limiti corporei.

Questo scavo all'interno delle parti nascoste e meno nobili della corporeità, è tipico delle poesie di Benn, il quale attraverso di esso costruisce la sua “voce originale, parlando di corpi morti, organi malati» (Ritchie 1972 p. 16)<sup>58</sup>. Altri testi ne sono la prova, come vedremo più sotto. Per il momento sarà importante osservare che il mistero del corpo, tra visibile e da vedere è proprio uno dei punti di contatto tra i testi di Benn e quelli della Biagini sin dagli inizi, che però li introflette:

Poi, si osservi come il linguaggio abbia la stessa freddezza descrittiva. Confrontiamo il seguente testo di Benn, *Kleine Aster* – qui ancora nella traduzione inglese di Ritchie (1972 p. 12) – è uno dei suoi più famosi e quello stesso testo della poetessa fiorentina che avevamo già osservato a proposito del nostro discorso sullo sguardo autoptico dell'occhio-camera impiegato dalla Biagini (che qui riportiamo ancora una volta per comodità):

#### LITTLE ASTER

A drowned drayman was humped on to the slab.  
Someone or other had jammed a dark light violet  
aster  
between his teeth.  
And as I, working  
with a long knife

Morto di fuoco  
la sua pelle tira  
è un rosa che si spegne  
è carta morta,  
solo il cartello non arde  
con lo spago:

---

<sup>58</sup> La traduzione dall'inglese è mia.

under the skin from the breast  
 cut out tongue and gums,  
 I must have knocked it for it slid  
 into the adjacent brain.  
 I tucked it into his breast cavity for him  
 between the cotton wads  
 as he was being sewn up again.  
 Drink your fill in your vase!  
 Rest in peace  
 Little aster! <sup>59</sup>

si specchia enorme nella mia pupilla.  
 (*Morgue* p. 18)

Benn descrive il cadavere come puro corpo, somma di parti non nobili, nascoste; così spersonalizzato che assurge al ruolo di comprimario rispetto al fiore (l'astro). Il tono sembra quasi canzonatorio, viste le proprietà farmacologiche antiinfiammatorie del fiore, poi inutilmente ricucito nel torace del cadavere. E il linguaggio oscilla tra lo scientifico e il comune gergo colloquiale.

Allo stesso modo, nel testo della Biagini l'attenzione sembra appuntarsi sul cartellino legato al piede del morto in un incendio. I dettagli corporei rovesciano i *tropoi* della poesia amorosa, facendo della rosa e della carta due metafore per la pelle ustionata, orlo ormai distrutto tra corpo e mondo. E il verso finale, che insiste sulla presenza di un testimone, di un occhio che registra passivamente la scena, ci porta ancora una volta a constatare la presenza di quell'occhio-camera di cui parlavamo sopra. Sono gli stessi temi che avevamo riscontrato per *Sulla duna del naso*; pelle, mani, naso, ossa occhi, tendini e via descrivendo, palesano un trattamento del corpo da parte della poetessa fiorentina come di soggetto autoptico, a cui viene negata ogni interazione, movimento, e soprattutto interezza. Il corpo è presentato in parti, lacerti, come pertinenti ad un

---

<sup>59</sup> *Kleine Aster*: Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf/ den Tisch gestemmt./ Irgendeiner hatte ihm eine/ dunkelhellila Aster/ zwischen die Zähne geklemmt.// Als ich von der Brust aus/ unter der Haut/ mit einem langen Messer/ Zunge und Gaumen herauschnitt,/ muß ich sie angestoßen haben, den/ sie glitt/ in das nebenliegende Gehirn./ Ich packte sie ihm in die Brusthöhle/ zwischen die Holzwolle,/ als man zunähte./ Trinke dich satt in deiner Vase!/ Ruhe sanft,/ kleine Aster!//

cadavere osservato estremamente da vicino, quasi con un intento classificatorio sistematico, minuzioso e impietoso al contempo.

#### **4. Corpo in lacerti per tempi frammentati: la politica influenza la poesia**

Questa freddezza, il trattamento del corpo e l'uso di un lessico a volte comune e a volte specialistico sono i punti che accomunano Benn e la Biagini. Ma anche un altro punto, a latere dei testi, risulta interessante. Benn opera in un periodo di grande difficoltà e confusione politico-sociale in Germania. Ufficiale medico durante la Prima Guerra Mondiale, assiste in prima persona alla rovinosa disfatta della Germania (circa 2 milioni i soldati tedeschi uccisi) e vive sulla sua pelle le condizioni vessatorie imposte dal *Trattato di Versailles* (28 maggio 1919) che portò poi alla formazione della Repubblica di Weimar e all'ascesa del Nazismo. In parallelo, seppur senza i tragici eventi della vita di Benn, la Biagini svolge la sua prima attività poetica negli anni '90, in un'Italia devastata dal collasso politico di Tangentopoli (1992); dalle stragi mafiose di Capaci (23 maggio 1992) e via D'Amelio (19 luglio 1992); dalle bombe di Cosa Nostra e, in particolare per una fiorentina come lei, la bomba e la susseguente strage di via dei Georgofili (27 maggio 1993) a Firenze, dove 5 persone persero la vita. A tutto questo si aggiunga la nascita della Seconda Repubblica all'insegna della leadership politica di Silvio Berlusconi, imprenditore in odore di mafia, uomo di fiducia dell'inquisito segretario del Partito Socialista Bettino Craxi e uomo noto per uno spiccato sessismo. Che le impressioni psichiche residuali portino ad una poesia di corpi smembrati ed a un senso d'isolamento, non sorprende poi tanto.

Questo atteggiamento nei confronti del corpo, così notomizzato, non è però prerogativa solo di *Morgue*. Già nella prima opera del 1993, *Questi nodi*, si nota come il corpo, mai descritto nella sua interezza, sia al centro della poetica della Biagini, seppur con una differenza notevole,

ossia che il corpo messo sotto la lente è quello della poetessa stessa, quasi a suggerire un'identità tra corpo e *io* poetico:

Nella testa fa freddo:  
dimentico i piedi per mesi  
e il resto del corpo  
anche se i fari sono sempre accesi.  
Non ho paura di tagliare i capelli, adesso. (*QN* p. 15)

L'analisi corporale è incentrata su un io-corpo rappreso in un'istantanea raggelata, dove le varie parti sono come periferiche indipendenti di uno stesso sistema, compartecipanti alla sua funzionalità, ma non essenziali. Questo atteggiamento nei confronti del corpo – di ogni sua parte, anche quelle non vitali, come i capelli – ci sembra un meccanismo di difesa, in particolare leggendo l'ultimo verso, per cui si può pensare ad un'integrità preservata dell'io solo se lo si considera composto di parti separate. La visione d'insieme richiama ovviamente l'idea del corpo *post-human*, visto come portatore di una «tendenziale indistinzione fra organico e inorganico alla disorganizzazione del corpo in segmenti autonomi [...], non più organismo, ordinato come *organon*, appunto organico; bensì giustapposizione di *partes extra partes*, stoccaggio, assemblaggio, *corpus*» (Cortellessa 2005 p. 561). E in questo non è difficile ritrovare un parallelo tra la visione dell'*io*-corpo e l'attività artistica, in quanto anche le installazioni sono una forma d'arte che si compie attraverso l'assemblaggio. Allora possiamo riscontrare che, come in certe sue installazioni artistiche, il soggetto-poeta è al centro della lente, ma isolato e sbilanciato nella composizione di una scena più ampia, e periferico al suo svolgersi:

Il mio sguardo è radente i vetri,  
con tutte le parole che si sono dette qui,  
i sedimenti calcarei  
gli strati e strati di cimosa  
oltre al fumo mentre guida;  
di me è rimasto un odore e ad intervalli l'ombra;  
respiro di vostre parole.

Abbiamo squadernato insieme i libri

io sola sono schiacciata alla portiera. (QN p. 7)

Francesco Stella, nella prefazione sulla poetessa inserita nel *VI Quaderno di poesia italiana* a cura di Franco Buffoni, asserisce che questa poesia è fatta di «visioni allucinate, sensazioni lisergiche, orizzonti accartocciati sul proprio corpo, sulla materiale interiorità dei suoi incubi» (p. 11). Potremmo aggiungere che le visioni allucinate ritagliano costantemente uno spazio, non sono semplici elucubrazioni mentali, ma avvolgono la presenza corporea del poeta, che si fonde con il paesaggio allucinato che descrive:

Voglio far parte d'altro non di me,  
dimenticare gli angoli, le forme  
staccarmi le mani  
un colpo secco.  
Un percorso nuovo, sa di foglie marce  
mi vuole divorare, digerire:  
sondo col piede e affondo,  
abbandono anche i denti, cascano intorno come semi  
e i capelli pesanti e lanosi.  
Non sono segni per trovarmi:  
se li mangia la terra.  
Persa nel verde, diventata un tronco. (QN p. 5)

Non si tratta di una fusione con la natura di tipo panico, dannunziano, seppure ne siano certamente una rivisitazione personale<sup>60</sup>; né vi è alcuna della consolazione nel divenire parte della natura come in D'Annunzio, o come ad esempio in Ottonieri, ove il ricongiungimento con la terra in quanto salma generava la chiusura di un ciclo naturale, e in particolare quando l'ostacolo sociale della bara veniva a mancare. In Biagini la fusione con il paesaggio rappresenta la pura volontà di fondersi con il nulla, disfarsi di sé nell'abbandono ad una forza naturale minacciosa, capace di

---

<sup>60</sup> «[...] piove su i mirti / divini, / su le ginestre fulgenti / di fiori accolti, /su i ginepri folti / di coccole aulenti, / piove su i nostri vólti /silvani, / piove su le nostre mani / ignude», diceva D'Annunzio in *La pioggia nel pineto*. Ma lì il dettaglio delle mani (e del volto) era integrato in una carrellata d'immagini naturali, a volerle fondere nel paesaggio, nel tentativo di unificare corpo e natura. Qui, invece, rimangono elemento spurio, in una sorta di disfacimento corporale, di abbandono volontario dell'elemento corporale che più può manipolare il reale. I versi citati de *La pioggia nel pineto* provengono da: D'Annunzio, Gabriele. *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*. Libro III. *Alcyone*. Milano: Fratelli Treves Editori, 1908.

trasformare il corpo. Il tronco non è allora dissimile da i cadaveri osservati in *Morgue*, e l'atto della scrittura non ha lo scopo di esorcizzare le immagini a cui dà vita, ma diviene barriera istintiva, quasi un qualcosa che si perde per strada, involontariamente:

S'apre una crepa nel sole, una carie  
mi avverte del lutto quotidiano;  
mi sporgo per recuperarmi  
e lettere tonde rotolano lontano  
dal mio braccio. (*QN* p. 11)

Nella visione del corpo presentato in lacerti non si può non riconoscere la mano dell'artista concettuale Elisa Biagini. I corpi notomizzati sono non solo visti, ma bensì presentati, fermi in fotogrammi, in carrelate filmiche, primissimi piani, come disposti al pubblico (al lettore) in un percorso visivo guidato:

Nelle curve di mani  
nelle anse,  
tutta quell'ombra  
che cade male,  
quasi grafite  
e le conchiglie d'unghie  
in tono con le macchie della pelle. (*Morgue* p. 20)

##### **5. Orizzonti ed abissi: accecamento verticale e sguardo orizzontale**

Lo stesso percorso guidato può essere analizzato seguendo due distinte dimensioni: una verticale, che si addentra nei meandri del corpo, lo osserva al e dal suo interno; ed una orizzontale, che si confronta con il mondo. Non si deve però credere che le due sfere siano completamente separate; anzi, si intrecciano e inferiscono l'una all'altra costantemente, in una serie di rimandi tra interno/verticale ed esterno/orizzontale, in un indissolubile connubio tra realtà osservata e volontà di osservazione di una realtà più profonda ed immaginata.

Nella dimensione verticale, «lo spettatore era quindi invitato a *immergersi* nelle buie viscere dell'artista percorrendone con la vista i luoghi più segreti, compreso il ventre<sup>61</sup> — che visto da dentro si rivela per ciò che è: un luogo non erotico, una caverna solcata da [...] “gallerie nodose”» (Donati 2014 p. 223):

Il corpo viene vissuto dal soggetto poetante, che lo *guarda da dentro*, con un sentimento di estraneità ed innaturalità che niente ha a che vedere col fascino, la perversione, la gioia del sentirsi-cosa; a prevalere è piuttosto l'atroce, urticante sospetto che tutta questa materia che sente sia soprattutto un'inquietante improprietà ontologica, un'impurità emersa «dal trogolo dell'Essere». (Donati 2014 p. 228)

Il giudizio di Donati è forse estremo. Se Biagini provasse qualsiasi sorta di abbandono nell'essere cosa, la spersonalizzazione che è alla base della sua poetica e della sua critica sociale verrebbe a mancare. Ma questo scavo rimane una di quelle similarità con Benn, ma anche le sue differenze, in quanto il poeta tedesco rimaneva sempre spettatore esterno al corpo dissezionato, mentre la Biagini si introflette nel proprio corpo in una cieca ricerca, attraverso il bosco della propria fisicità (espressione che mutuiamo da Donati). Allora, se prendiamo il seguente testo per confrontare Benn e la Biagini possiamo cogliere un movimento verticale ascendente attraverso il corpo, dalla pancia al cervello, in uno stato di cecità apparente, dove il corpo, ancora una volta notomizzato, viene desensibilizzato, privato sia delle sensazioni visive («come pesci in uno stagno buio»), che di quelle uditive («non ci sentiamo nei lunghi monologhi»):

L'occhio non raccoglie  
le mie lunghe passeggiate per l'intestino,  
non raccoglie più i chiodi che ho seminato  
con un unico colpo in profondità, alle pareti

non ci sentiamo nei lunghi monologhi che saltano  
come pesci in uno stagno buio;  
i dolori strinati della pancia  
sono passati a fuoco lento nella testa, e poi lasciati qui:

---

<sup>61</sup> Il termine “ventre” potrebbe essere considerato improprio, in quanto non esattamente caro alla Biagini, che preferisce lemmi più precisamente anatomici, quali “stomaco”, “pancia”, “intestino”, i quali sottraggono la descrizione corporale allo sguardo (critico) e al linguaggio di matrice maschile, poiché il termine ventre è un simbolo della riproduttività e della sessualità ordinata dalla società che la Biagini sente come dominata dall'ottica appunto maschile.

finiscono quaggiù, a dormire tra le maglie dei villi. (*QN* p. 10)

Ciò che rimane è la sensazione del dolore, ma quasi intesa come una percezione aptica introiettata, un sentire con il corpo che non è percezione della propria posizione nello spazio esterno, ma di quello interno a sé: e in questo, il dolore funziona come una sorta di meccanoricettore. Lo stesso processo persiste anche in testi de *L'ospite*, il «primo libro importante di Biagini» (Annovi 2013 p. 298):

Succhiata d'acqua, il nero  
dello stomaco mi è

sceso nella gamba  
più corta. Ingoio

giornate dai calchi  
delle mani, come'

pasticche: è la tua foto  
stampata sul sapone di

Marsiglia, che si scioglie.  
Occhi e bocche nella

garza dei capelli, nella  
tenda. (*L'ospite* p. 51)

Qui il movimento verticale è discendente, ma allo stesso modo, l'esplorazione è privata di organi di senso, in quanto le parti corporali preposte alla loro funzione rimangono completamente passive. E tutto nasce sempre dal ventre, spogliato di ogni caratteristica femminile, essiccato a puro organo scorporato, «trasformato in stanza polisensoriale, in uno spazio visivo/uditivo tanto profondo e intimo da risultare ignoto, sconosciuto come un territorio straniero» (Donati 2014 pp. 223-224). Questa idea del corpo, proprio ed altrui, come un territorio straniero è stata influenzata – secondo Donati – dalle opere di due artiste contemporanee: Kiki Smith e Mona Hatoum.

Di Kiki Smith<sup>62</sup>, sono celebri almeno due opere che risuonano nei testi della poetessa fiorentina: la prima s'intitola *Glass stomach*, ed è una riproduzione in cristallo di uno stomaco umano; la seconda, *How I know I'm here*, è composta di «quattro pannelli stampati su linoleum che riproducono vari organi interni, tra cui gli apparati genitali maschile e femminile, oltre a parti del corpo dell'artista» (Donati, p. 223). Il risultato è un mettere in mostra



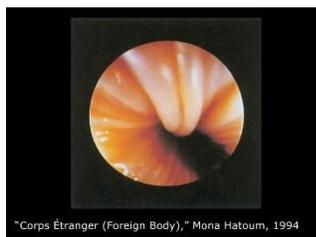
Kiki Smith, *Glass stomach*, 1985.



Kiki Smith, *How I know I'm here*, (1985-2000).

le parti meno nobili e nascoste del corpo; o comunque una desessualizzazione dell'essere umano, in quanto non riprodotto nella sua interezza, ma in dettagli anatomici trasfigurati. L'effetto è di un crudo realismo nel primo caso e di una sorta di mostruosa mitizzazione nel secondo (non a caso, il lavoro ricorda le pitture su vaso greche). Queste opere hanno però un'innata staticità, mancano di quel movimento che, seppur costretto ed interrotto, è spesso presente nei testi della Biagini («passeggiate / per l'intestino»).

L'idea di movimento interno al corpo che le perveniva dai lavori di Mona Hatoum, è mutuata anche da un'installazione appunto *Corps Étranger*, in cui era rappresentata



"Corps Étranger (Foreign Body)," Mona Hatoum, 1994

un'esplorazione totale del proprio corpo, impietosamente sondato attraverso camere endoscopiche e colonscopiche, fino a cogliere, grazie all'ecografia, il rumore della respirazione e i battiti del cuore. Tutti questi dati visivi e uditivi venivano poi convogliati entro un piccolo spazio cilindrico, sul pavimento del quale era posizionato uno schermo circolare che trasmetteva le immagini dei vari condotti ed orifizi incessantemente impegnati ad aspirare e palpitare. (Donati 2014 p. 223)

<sup>62</sup> attiva particolarmente tra il 1985 e il 2000 (quindi negli anni formativi e lavorativi della Biagini)

L'idea di un corpo d'autore cieco, di una ricerca con mezzi visivi tecnologici<sup>63</sup>, il cui prodotto finale è dato in pasto al pubblico, ma di cui l'autore stesso non è spettatore, è molto forte nell'opera della Biagini, che riprende l'idea dell'ecografia come di un'immagine del corpo interno, ma rarefatta e sfocata:

sfumati come  
in un'ecografia,  
siamo nebbia di corpo (AS, p. 21)

Una poesia che si addentra nel corpo, dunque, e diviene, per usare un'espressione di Marchesini (2002), *somato-landscape*, «corpo da esplorare come ambiente, come metropoli incognita» (p. 210):

A contraltare di questo movimento cieco nel corpo vi è un movimento che vuole il corpo – proprio ed altrui – àgito nel mondo. In questo movimento, corpo ed io continuano a coincidere, ma lo fanno in relazione all'esterno, e spesso ad un “tu” altro in cui specchiarsi, un tu che è sdoppiamento dell'io. Questo confrontarsi dell'io nel mondo si esplica maggiormente in due opere, *L'ospite* (2004) e *Il bosco* (2007).

## 6. L'inutile difendersi dal mondo: il corpo-casa come spazio violato

Questo mondo esterno, seppure estroflesso dal corpo della poetessa, è però fortemente limitato, almeno nella prima delle due opere, allo spazio chiuso della casa. In quanto archetipo, la casa è di solito sinonimo di protezione e sicurezza; ma tale assicurazione viene tolta all'io (e al lettore) sin dal titolo: è difatti una casa invasa, in cui la presenza di un misterioso ospite mina la sua inviolabilità:

Non ti vedo persona  
ma voce che scarnifica l'orecchio,  
violento ronzare nei polmoni.

---

<sup>63</sup> È in fondo l'idea espressa da Alfano Miglietti: «si percorre il luogo estraneo del proprio corpo in ogni sua cavità e mucosa, si esplora, ci si lascia colonizzare dalle telecamere.» Alfano Miglietti, Francesca. *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*. Genova: Costa & Nolan, 1997, p. 82.

Col tuo lento danzare della testa  
 mostri i nervi intrecciati,  
 le tue mani spellate sono arazzi. (*Ospite* p. 9)

Perfino l'idea di ospite convoglia una voluta ambiguità: nell'accezione latina (che è quella in uso in questo caso) "ospite" ha un'etimologia ben più oscura di quanto si potrebbe credere, poiché lo si vuole derivante o da "*hospes*" e "*potis*" o semplicemente da "*hostis*". Se accettiamo la seconda etimologia, l'idea dell'ospite è quella di un nemico, una figura antagonistica, di cui ogni azione risulta come un atto di guerra; se accettiamo la prima etimologia, all'idea di nemico (*hostis*) aggiungiamo quella di una figura che invade lo spazio che riteniamo nostro, lo conquista, e lo controlla, in quanto l'ospite richiama la radice Proto-Indo-Europea di *\*g<sup>h</sup>óstis*, da cui la parola slava *gospodin*, ossia "signore", "padrone". Che questa accezione – che sembra essere più complicata e lontana – possa essere conosciuta all'autrice perviene da due punti: il primo è la citazione in *ex ergo* di alcuni versi di Anna Achmatova («E tu l'ospite terribile lasciasti entrare/ e con lei, faccia a faccia rimanesti»); la seconda si evince dai testi del libro, nei quali l'idea stessa di ospite mantiene una voluta e intrinseca ambiguità. Difatti, molti dei testi si rivolgono ad un "tu" che si delinea come figura avversaria all'"io", ma ne condivide lo spazio (della casa). È un nemico da terra occupata da lungo tempo, in una commistione di antagonismo e complicità, familiare ed anonimo al contempo. Così non è mai chiaro – tra l'io e il tu – chi sia l'ospite ospitante e l'ospite ospitato; ma «l'"ospite terribile", cui rimanda la citazione della Achmatova in *esergo*, è il pretesto catturato dalla voce che dice "io" per una resa dei conti prettamente autobiografica» (Rotino 2004 p. i).

La casa, come metafora per il corpo stesso, non è quindi uno spazio apotropaico, ma claustrofobico che la poetessa condivide con un sé antagonistico, un "nemico" temprato dalla battaglia:

Mi mostri le ferite, da soldato

la tua battaglia  
 contro un'altra te che ti consuma  
 negli occhi, nelle ossa  
 nella pelle  
 che ha tagliato i tuoi tendini da tempo,  
 il filo tutto intero che ti tiene,  
 palombaro che più non risale. (*Ospite* p. 11)

È proprio la sua familiarità che lo rende “pericoloso” (nelle parole di Blanchot 2012), poiché «nel quotidiano non si ha nome, la realtà personale è scarsa, si ha a malapena un volto» (p. 327). E non può essere altrimenti, poiché la stessa confusione riguardo all’idea di ospite persiste riguardo all’identità del soggetto e «proprio la reversibilità dell’*io* e del *tu* è il nucleo concettuale de *L’ospite*» (Cortellessa 2005 p. 568):

Tu non dimentichi le facce  
 e i nomi  
 o i chili d'argento nel cassetto,  
 ma scordi i polsi e le mie vene torte  
 per il sangue ritornato troppe volte,  
 questa mia pelle che più non si colora.  
 Quell'argento è zavorra,  
 (le posate),  
 tiene noi qui  
 e fa segni profondi nel parquet  
 fa rotaie,  
 dalla porta nella stanza  
 e viceversa:  
 «là fuori è sempre buio: non andare». (*Ospite* p. 10)

È curioso che sia il “nemico”, il depositario delle identità, anche se tutte lontane, come se “quell’altra te” sia il segno di uno sdoppiamento in cui azione e memoria si contrappongano. Il “nemico” ricorda le facce e i nomi ma dimentica l’*io* con cui condivide l’ambiente claustrofobico della casa, ridotto a meri dettagli corporali (“vene”, “sangue”), seppure importanti poiché referenti allo scorrere della vita. E come per reazione, l’«*io*-soggetto straniero a se stesso» (Zublena 2005 p. 64) attua meccanismi di difesa, oppone all’invasore le barricate del suo vivere quotidiano<sup>64</sup>:

---

<sup>64</sup> Tale percezione della domesticità pare come mutuata da Alda Merini, uno dei *lari* personali di Elisa Biagini. La poetessa fiorentina ha dedicato alla Merini un breve saggio ma intenso saggio dal significativo titolo di *Nella prigione*

Coperte, -asciugamani, tovaglioli,  
 federe, tovaglie e poi presine,  
 ci facciamo una trincea  
 con questa roba  
 visto che non la merito,  
 che ho ferito di nuovo  
 e per questo aggiungi un tic alla collezione  
 e perdi diottrie,  
 gli occhi ormai acini marci:  
 non tieni più ago in mano  
 formeresti il tracciato del mio cuore,  
 non più fiori, animaletti o greche.  
 Questi panni che non mi copriranno  
 perché sola nel letto  
 perché con troppe uova nella pancia,  
 sono muro,  
 fortezza, intera rocca,  
 un fossato di lenzuola nuove. (*Ospite* p. 5)

A proposito di questi versi, Annovi li legge come in risposta a «l'ansia da contenimento di un esterno traumatico che preme e minaccia i confini del soggetto». Sono parole con cui ci sentiamo di concordare, ma vorremmo specificare che la minaccia al soggetto proviene da due livelli esterni distinti: uno è il mondo al di fuori della casa, che preme e cerca di insinuarsi nel rifugio domestico, l'altro, poiché quello stesso rifugio è comunque stato violato, apporta un senso di minaccia interno a quello stesso spazio. Se è vero che «il corpo non è più sufficiente a fare muraglia» (entrambe in Annovi 2013 p. 298), è proprio perché ha perso il proprio spazio sicuro dove poter guardare al sé e ricostituirsi nella sua interezza; ed è allora dalla «necessità di creare un dialogo tra la dimensione auto-percettiva e l'invadente presenza dello spazio esterno» (Donati 2014 p. 228) che nasce il bisogno di trincerarsi. Se la casa è la metafora del corpo, l'ambivalenza tra l'*io* e il *tu*, tra l'ospite e l'ospitato si riflette nell'ambivalenza tra spazio esterno alla casa-corpo e lo spazio in relazione al corpo stesso, a testimonianza che l'idea di un corpo mostrato anche dal

---

*della carne: appunti sul corpo nella poesia di Alda Merini.* Il saggio è prova della familiarità di Biagini con le opere di Alda Merini, seppure i loro rispettivi approcci al corpo sono fondamentalmente diversi: Merini vive il corpo con notazioni cristologiche tra trascendenza del corpo ed immanenza erotica; Biagini rifiuta ogni tipo di trascendenza se non allegorica; tutto si incista sul e nel corpo.

di dentro non significa mera accettazione passiva di uno sguardo (esterno) che «letteralmente abiti il nostro somato-landscape» (Marchesini 2002 p. 211).

A questo possiamo aggiungere un altro aspetto: se riportiamo la confusione tra io e tu ad un *io* che si confronta con se stesso, è necessario chiedersi cosa l'ospite rappresenti per il corpo. Se preso come figura esterna, il *tu* è l'indefinita minaccia del mondo. Ma se preso come un diverso aspetto del sé, allora il rapporto tra io e corpo assume contorni di dicotomia schizofrenica, in quanto la minaccia da cui bisogna difendersi proviene da se stessi.

Un'ultima difesa è rappresentata da un desiderio di pace che coincide con lo stato prenatale

Si veda ad esempio il seguente testo:

l'uovo spezzato  
sarà l'offerta  
ogni mese - che  
anche tu mangi -,  
il debito che io  
saldo a rate, per  
il cibo e le ombre,  
un mio pezzo di rosso,  
di tempo. (*Ospite*, p. 84)

La chiara allusione è al ciclo mestruale. Interessante il fatto che il debito saldato è nella non prosecuzione della vita, nell'uovo-ovulo sacrificato (altrove dirà, manifestando sorpresa per la propria intima femminilità: «queste uova/ cresciute/ nottetempo/ come funghi»). Il breve testo è fitto di referenze: in quale modo l'uovo spezzato è cibo? Perché il pagamento di tale debito avviene tramite il sangue mestruale? E perché sangue e tempo sembrano coincidere?

### **7. Se questa è un uovo.**

L'uovo, che accompagna la produzione poetica della Biagini fin dagli esordi, è sicuramente una figura-simbolo della poetica della Biagini (così come certe figure provenienti dalle fiabe classiche, in particolare i personaggi di Gretel e Cappuccetto Rosso, di cui parleremo in seguito).

Per quanto riguarda la figura allegorica dell'uovo, bisognerà partire da una rapida descrizione:

L'uovo è una cellula germinale femminile costituita essenzialmente da guscio, tuorlo e albume. A queste parti si affiancano una serie di altre strutture, a cominciare dalla *cuticola* che riveste esternamente il guscio ed è la prima barriera di protezione contro la penetrazione di germi. Se la cuticola permette il passaggio dei gas che filtrano attraverso i pori del guscio, impedisce invece la perdita di acqua importante per la sopravvivenza dell'embrione.<sup>65</sup>

Già a partire da questi pochi dati è facile immaginare perché questo alimento di uso comune sia secondo la poetessa la perfetta controparte del suo io. Poiché l'uovo è una singola cellula di genere femminile, risulta semplice correlarne la figura a quella della donna nella sua interezza: nella sua ripartizione fisica il guscio corrisponde alla pelle, all'integrità sia fisica che dell'io (rompere il guscio significa il disfacimento dell'uovo e un suo straripamento, e quindi un disfacimento uno straripamento dell'interezza della persona, sia fisica che psichica); per esteso, il tuorlo è la parte indissolubile e costituente dell'io, quella che nutre l'essere (il tuorlo è la parte contenente le vitamine A e D), laddove l'albume è un'ulteriore protezione, riconducibile alle frequenti allusioni all'atto della scrittura. Il bianco dell'albume richiama quello della pagina (i riferimenti all'atto della scrittura come conseguenza del vivere sono molto frequenti sin da *QN*), e allargando la metafora, essendo l'uovo una cellula *totipotente* (ossia, «una cellula staminale che, non essendosi ancora differenziata, può evolvere in qualunque tipo di cellula dell'organismo»<sup>66</sup>), l'uovo stesso si presenta come una dualità aristotelica di potenza e atto, sebbene limitata, di marca prettamente femminile. L'uovo (gamete femminile; nella concezione comune è l'uovo di gallina, banale ma non trascurabile, come vedremo) è cellula unica sufficiente a creare l'organismo completo; l'uovo-donna ha in sé la stessa potenzialità (gli ovuli) per creare vita a sua volta; ma in

<sup>65</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Uovo\\_\(alimento\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Uovo_(alimento))

<sup>66</sup> <http://www.treccani.it/enciclopedia/uovo/>

più il suo essere donna ha in sé la potenzialità di evolvere in un essere completo non potenziale. Ma se l'uovo è cibo, e l'essere che evolve dall'uovo è cibo – la gallina, derivante dall'uovo e in età fertile per deporre uova a sua volta – ne conviene che la visione dell'uovo in quanto figura rappresentativa dell'essere donna ha connotati non positivi. L'essere uovo è allegoria della donna, della potenzialità della vita, ma anche di una percezione corporale spesso illusoria. Vedere la donna come un uovo, è vederla come una superficie compatta ma fragile, divorabile una volta che il guscio è rotto, senza comprenderne la commistione di semplicità (unicellulare) e complessa potenzialità (totipotente). È anche la percezione che la donna sia essenzialmente la potenzialità delle uova-ovuli, che sono sì parte fondamentale del suo essere, ma non esclusiva e in coabitazione con le altre differenti parti del corpo, che nella Biagini sono rappresentazioni del pensiero.

Il poeta e critico Marco Simonelli dà questa interpretazione della figura delle uova:

Le “uova” di Elisa Biagini sono il simbolo del guscio da infrangere (un moto confessionale che spacca la pagina e fuoriesce nella sua verità personale), sono la condizione della donna che ogni mese vive il rinnovarsi di un corpo che non procrea, sono quelle kinder da aprire e gustare cercando una sorpresa, un banale accadimento che renda speciale il quotidiano. (Simonelli 2014)

La connotazione esistenziale della lettura dei versi implica un aspetto politico nella poesia della Biagini, che del resto già lei stessa non aveva esitato nel sottolineare:

Mi si chiede spesso perché io scriva poesia: scrivere è obbligarsi a riscoprire la realtà, a guardarla con occhi diversi e anche se si parla di dettagli all'apparenza privati (perché credo che sia onesto scrivere solo di ciò che si conosce) si racconta comunque dell'esperienza di tutti, del comune “male di vivere”. Scrivere è imparare a leggere il mondo, a sentire la vita nascosta delle cose: si deve avere occhi aperti sul reale e voglia di “reinventarsi” ogni volta che ci si confronta con l'esterno. E si deve creare una nuova lingua per “tradurre” le proprie scoperte quotidiane agli altri.

In questo senso mi piace pensare la mia poesia come “politica” nel senso di un mezzo che analizza l'esperienza del vivere e le sue contraddizioni e che mira dunque a far riflettere il lettore e non a consolarlo. Scrivere è un atto di responsabilità che presuppone piena e costante consapevolezza delle proprie azioni, dove l'abbandono c'è ma deve essere controllato.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> La biografia proviene da: <http://www.elisabiagini.it/online/chi-sono/>

Il «male di vivere» del quotidiano - *ennuì* di baudelairiana memoria – è dunque ciò a cui la Biagini si oppone con la sua poesia. In questo senso l'ospite della raccolta omonima è la parte di sé che sottostà a regole preordinate che limitano la lettura del mondo. Se si guarda a diversi componimenti presenti ne *L'ospite*, si nota che l'alter-ego della poetessa è la nonna, figura al contempo amata ed odiata. Lo stacco generazionale rappresentato da una figura più anziana di almeno quarant'anni rappresenta l'aderenza ad una tradizione che vuole la donna relegata in un preciso ruolo all'interno della casa, in un ordine domestico che rattrappisce le possibilità, popolato da inquietanti lari domestici, oscuri segni idiosincratici di un preordinato destino da doversi compiere nel quotidiano:

I piatti mai lasciati della cena  
 perché sennò si affacciano i morti  
 e zuppano il pane nel brodo  
 facendo attenzione,  
 altrimenti tu noti il cucchiaino spostato  
 domattina.  
 Non vuoi che contino le briciole,  
 ti leggano la sorte negli avanzi,  
 assaggino il tuo corpo  
 nottetempo. (*Ospite*, p. 33)

In questi pochi versi è raggrumato tutto il contrasto tra il vecchio e il nuovo, tra il passato fatto di superstiziose tradizioni e un presente carico di possibilità ironicamente spaventose (nonché sessuali, se leggiamo gli ultimi due versi in tal senso, secondo l'equivalenza corpo-casa, oltre alla chiara metafora antropofagica). Vi è una carica ribelle e sovversiva nella Biagini riguardo l'idea di due dei punti fermi della cultura italiana, ossia la casa – vista come luogo inquietante – e la famiglia – che invece di essere conforto e alleata diviene ostile contro chi non procrea e non rafforza i numeri del clan, vivendo – come diceva Simonelli – «la condizione della donna che ogni mese vive il rinnovarsi di un corpo che non procrea»:

La cugina è lo schermo,  
 la grata del confessionale,

per dirmi ciò che pensi senza faccia,  
 per annullare il peso delle frasi:  
 «diranno che...»  
 ma tu sola mi vedi scarpe grosse,  
 dita senza un anello,  
 gli occhi miei grandi  
 due organi cavi. (*Ospite*, p. 25)

Elisa Biagini presentandosi come l'uovo che rinuncia alla sua totipotenza, come il corpo che non procrea, si espone alle critiche della società che la nonna e la figura-*proxy* della cugina incarnano. La metafora dell'uovo-ovulo rappresenta inoltre “il sentimento del tempo” della poetessa fiorentina, a metà tra l'opinione pubblica privata della società e della famiglia e l'autopercezione del tempo che scorre, cosicché offrire il proprio sangue mestruale era offrire parte del proprio ciclo riproduttivo anche in termini diacronici. Le uova-ovuli, inutilizzate, scandiscono un'inesorabile marcia verso quella che la società percepisce come la fase d'inutilità della donna, ossia il periodo in cui smette di essere fertile:

controlla la  
 scadenza a  
 queste uova  
 cresciute  
 nottetempo  
 come funghi,  
 croste bianco-midollo,  
 senza entrata. (*Nel bosco* p. 74)

Questa rinuncia – e le conseguenze che ne derivano – sono esplicate particolarmente nella raccolta del 2007 *Nel bosco* – da cui proviene il testo sopra – opera che conferma la maturità raggiunta, per temi e stile, ne *L'ospite*, l'opera precedente. La raccolta è divisa in tre sezioni, tutte molto importanti per il nostro discorso. In particolare, è da notare, per continuare la disamina della figura dell'uovo-donna, la seconda sezione – che si intitola appunto *La sorpresa nell'uovo*. La sezione comprende 43 brevi testi, in cui le metafore si appuntano ossessivamente sul disfaccimento del corpo. Tale disfaccimento sembra attuarsi in due direzioni: la prima, a continuazione di quanto

detto riguardo le uova, è la sensazione di ritrovarsi privati dalla possibilità totipotente, e quindi essere divenuti semplicemente cibo, oggetto consumabile. Le metafore fagiche e autofagiche si moltiplicano in immagini in cui la poetessa si vede «boccone» divorabile:

[...] mi hai fatta  
e mi puoi sfare,  
un boccone  
alla volta. (*Nel bosco* p. 43)

E ancora, in un altro testo:

ti sto nel  
palmo, con  
gli occhi  
sbottonati  
e la mia coda  
che non si  
sa annodare:  
un boccone. (*Nel bosco* p. 73)

Non sfugge nel secondo testo l'assimilazione della donna ad una specie di animale domestico (o addomesticato), sottomesso, che si nutre dalla mano del padrone ma che potrebbe a sua volta divenire nutrimento.

A ruoli inversi, l'*io* femminile della poetessa si rivolge ad un indefinito *tu*, il quale però esiste solo in relazione all'*io*. Il tu, allora, potrebbe essere considerato non semplicemente un necessario altro-da-sé in un dialogo che si apre all'esterno (al mondo), ma la società *in toto*. E in tale procedimento, gli aspetti sociali divengono funzione digestiva, processo corporeo assimilabile solo nel momento in cui viene internalizzato da e nell'*io*. Si evince chiaramente una necessità di inglobare, di fagocitare l'esterno e farlo divenire parte di sé per preservare almeno una parvenza di integrità:

in me muore il  
tuo pane e si fa  
ossa,  
le briciole  
imbiancano il

sangue come  
globuli, sassolini  
di Gretel. (*Nel bosco*, p. 78)

È da notare il riferimento a Gretel, non persa nel bosco corporale, ma bensì suo sistema di difesa corporale; allo stesso modo in cui Gretel lascia una traccia dietro di sé per ritrovare la strada, l'*io* s'impossessa dell'*altro-da-sé* per riportarlo a termini che lo rafforzano e difendono, fagocitandolo come i globuli bianchi fanno contro ciò che minaccia il corpo, in quanto «la funzione principale dei leucociti è quella di preservare l'integrità biologica dell'organismo tramite l'attuazione dell'immunità cellulare». <sup>68</sup> Due spunti d'interesse sono il fatto che l'altro è visto come una specie di virus che invade il corpo (che rimanda al minaccioso ospite di altre raccolte) e che «tutti i leucociti derivano una cellula staminale multipotente» <sup>69</sup>, che richiama l'uovo-ovulo e le sue potenzialità totipotenti di svilupparsi in nuova vita, come già osservato in precedenza.

## 8. Un corpo da favola

Questa figura di Gretel poi, assume ancora più importanza se ritorniamo alla tripartizione della raccolta di cui parlavamo. A contorno della sezione centrale (*La sorpresa nell'uovo*), la prima e la terza sono intitolate, rispettivamente, *Cappuccio rosso* e *Gretel o del perdersi*. È chiaro il riferimento alle fiabe della tradizione europea, da Charles Perrault ai fratelli Grimm; bisognerà però tenere conto anche delle tradizioni antecedenti (ad esempio *La finta nonna*, fiaba abruzzese del XIV secolo, raccolta da Italo Calvino nel 1956 nelle *Fiabe italiane*, considerata una rivisitazione della storia francese del X secolo di *Le petit chaperon rouge*, a sua volta una rivisitazione orale del testo latino *Fecunda Ratis* di Egberto di Liegi [Egbert de Liège 2013]); e tradizioni molto



Kiki Smith, *Lying with the wolf*, ink and pencil on paper 88 x 73 inches (Centre Pompidou, Paris)

<sup>68</sup> <https://it.wikipedia.org/wiki/Leucocita>

<sup>69</sup> «le cellule staminali sono cellule primitive, non specializzate, dotate della capacità di trasformarsi in diversi altri tipi di cellule del corpo attraverso un processo denominato differenziamento cellulare» (Gilbert 2005).

più recenti, come il poema *Little red cap* di Carol Ann Duffy (Duffy 2000), che prende chiara ispirazione dalla fiaba in chiave femminista, e il disegno dell'artista Kiki Smith (di cui avevamo già notato l'influenza grazie al lavoro di Donati, Annovi e Ceccarini) *Lying with the Wolf*, (2001), in cui la tradizionale trama del lupo scaltro e della bambina ingenua viene abbandonata a favore di un'adulta Cappuccetto rosso, la quale, dismessi i panni omonimi, appare come figura (materna o forse d'amante, ma in posizione predominante) intrinsecamente annodata a quella del lupo.

Le due figure fiabesche di Cappuccio Rosso e Gretel segnano nella raccolta due diversi momenti dell'evoluzione della persona e dell'io della Biagini. La prima s'incentra sugli anni evolutivi della giovinezza, mentre la seconda ne caratterizza la fase della maturità, preceduta dagli assestamenti osservati proprio in quella sezione centrale (*La sorpresa nell'uovo*) di cui avevamo parlato. Le tre parti si presentano allora come una sorta di fittizia ed oscura biografia che percorre tre fasi della vita della donna. L'opera, in quanto lavoro della piena maturità ripercorre molti dei temi osservati in precedenza e li investe di un carattere apotropaico, ma sempre sviluppandosi nel e per il corpo, poiché tutte e tre le fasi sono comunque inerenti alla maturazione fisica e sessuale.

Le storie a cui si riferiscono le figure di Cappuccio rosso e Gretel sono arcinote, ma di fondamentale importanza è la rilettura operata dalla poetessa fiorentina e come il corpo sia sempre centrale nel loro sviluppo.

Partiamo dalla prima figura in cui è rilevante l'assenza del diminutivo. Cappuccetto è divenuta Cappuccio, chiara indicazione di una sua evoluzione più matura ed adulta. La scelta può essere fatta risalire alle sue fonti più antiche, poiché sono quelle meno edulcorate e più corporali. Ad esempio, *Fecunda Ratis*, considerato il primo precedente nella cultura europea. Il libro, scritto in latino nel 1023 da Egberto de Liege, ha in realtà come argomento l'amore cortese, ma non

rifugge dall'inclusione dell'atto sessuale come ultimo atto del corteggiamento galante. Il critico spagnolo Antonio Martín Infante così lo commenta:

In uno dei suoi passaggi appare una bambina in compagnia di lupi con vestiti rossi, molto importanti per lei. Questo particolare tematico è molto significativo perché caratterizza il primo riferimento scritto [della storia di Cappuccetto rosso] in un'opera dal tono erotico, e prefigura la forte connotazione sessuale di alcune versioni del racconto. (Infante 2010)<sup>70</sup>

Anche la fiaba originaria (e sue varianti) del XIV secolo, nonché *Le petit chaperon rouge* di Charles Perrault (1948)<sup>71</sup>, ha aspetti molto corporali. In Perrault il cappuccio è addirittura assente in favore di un cappello rosso (*chaperon rouge*), «ma non uno qualsiasi, un "chaperon rouge", un cappellino alla moda ai tempi di Perrault» (Infante 2010), non poche volte – così come il mantello rosso – nel 17° secolo associato alla prostituzione.

La trama delle storie più antiche ha tinte molto meno consolatorie della successiva e più conosciuta versione della fiaba scritta dai Fratelli Grimm. Si veda a proposito il secco finale di Perrault, in cui la bambina non viene salvata da alcun cacciatore (né si salva da sé con astuzia – da un'orchessa, invero – come nella variante abruzzese raccolta da Calvino):

- Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents!

- C'est pour te manger!

Et, en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit Chaperon rouge, et la mangea.<sup>72</sup>

L'influsso di Perrault sui testi della Biagini sembra pervenire da una stessa volontà di sceverare la scena di qualsiasi tono apologetico o possibilità redentiva. C'è un costante senso di pericolo nella storie che i brevi testi della sezione vanno costruendo, dalla nascita («stretta/ così

---

<sup>70</sup> Infante, Antonio Martín. *La "donna" in rosso: un approccio alla figura di Cappuccetto rosso*. Apparso originariamente in <http://www.palabrasdiversas.com> e poi in traduzione italiana di Agata Sapienza il 21 aprile 2010 sul sito [www.asterischi.it](http://www.asterischi.it), nella sezione "Asterischi traduce".

<sup>71</sup> Perrault, Charles. *Contes de ma mère l'Oye*. Paris: Éditions de Cluny, 1948. La versione della favola di Perrault (1697) è scavra, seguendo la tradizione più antica, del lieto fine (aggiunto poi dai Fratelli Grimm nella loro versione del 1812) e termina con il lupo che divora la bambina e una nota autoriale che ne spiega la morale (difatti il titolo più antico dell'opera era *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*).

<sup>72</sup>: «O nonna mia, che denti grandi che avete!" "Gli è per mangiarti meglio." E nel dir così, quel malanno di Lupo si gettò sul povero Cappuccetto Rosso, e ne fece un boccone.» Riportiamo qui la traduzione in italiano di Carlo Collodi da *I racconti delle fate*.

stretta che esce/ il sangue, di/ testa, come/ tappo di/ bottiglia»<sup>73</sup>), costruita come un atto forzoso, quasi non voluta, perché significante un presentarsi alla vita di un incerto destino, «scodellata»<sup>74</sup> come una possibile vittima sacrificale; e bambina, «indurita dal/ bosco»<sup>75</sup> della placenta, mandata fuori con il suo paniere di cose buone; poiché è essa stessa – il suo corpo – quel paniere di cose buone. Cibo e corpo si confondono e nel cibo s'intravede la crescita della «bimba di pasta e burro»<sup>76</sup> – pane e pelle, vino e sangue – ma virata in negativo, non declinata verso un futuro di prospettive:

portati i pezzi  
di come sarai  
se non ti ferma  
il lupo. (*Bosco* p. 9)

Anche il lupo, antagonista della storia, è vittima a sua volta degli eventi:

sbucciato  
di fame,  
peli, denti  
tutto occhi-  
laghi dal raggio  
conosciuto,  
ti sfoglio  
e vedo ciglia,  
rosa d'unghie,  
caviglie, vedo  
seno di mamma  
col mio dente. (*Bosco* p. 18)

È un lupo miserabile, quello che si affaccia nel bosco della Biagini, estremamente corporale, fino nel bisogno che lo guida, tanto che la sua coscienza si riconosce solo nella propria fame e il suo sistema ermeneutico è completamente interconnesso con l'atto del divorare, che riflette perfettamente quell'idea di un corpo-cibo che avevamo rilevato in altri casi e in altre

---

<sup>73</sup> *Bosco*, p. 7.

<sup>74</sup> *Bosco*, p. 8.

<sup>75</sup> *Bosco*, p. 7.

<sup>76</sup> *Bosco*, p. 10

istanze. Il lupo in quanto corpo e in quanto predatore rappresenta un «anoressico rapporto con l'esterno, sbocconcellatura di un reale sbriciolato, sminuzzato, proprio come i [...] versi [della Biagini]» (Annovi 2013 p. 299), la cui appropriazione è un atto digestivo; nel lupo la distinzione tra corpo e pensiero scompare, poiché il lupo è un insieme di bisogni corporali primitivi, giocati tutti sull'asse fame/cibo:

ti penso  
 ad unghia ad  
 unghia, mia  
 piatta di  
 biscotto, sei  
 di sfoglia, di  
 rosso marmellata,  
 sei burro che  
 non ingrassa, sei  
 l'impasto di  
 ogni mio  
 pane. (*Bosco* p. 21)

In questa alternanza del punto di vista “narrativo”, tra Cappuccio e il Lupo, ancora reminiscenze dell'ambiguità dell'*Ospite*, a giocare un ruolo forte è anche l'ambientazione di fondo. Ogni scena di questa rilettura della fiaba ruota attorno al bosco o vi è completamente immersa. Il bosco è un luogo ambivalente, poiché rappresenta rifugio e pericolo al contempo. Del resto, se consideriamo la raccolta – seguendo le linee della fiaba – come un'allegoria del percorso verso la maturità sessuale, in particolare negli anni adolescenziali (e allora il cappuccio è la rappresentazione sinestetica del ciclo mestruale, simbolo della maturità sessuale stessa), non è difficile immaginare che il bosco rappresenti sia un luogo dove avventurarsi volontariamente per entrare nel mondo dei grandi, sia un luogo pericoloso da temere. La bambina che diventa donna – Cappuccetto che diventa Cappuccio – scopre il potere della sessualità, sempre ambivalente, poiché non lo padroneggia ancora: divenire donna significa avere timore del lupo, ma anche esserne affascinata.

In questo ritroviamo gli echi della figura adulta Cappuccio del poema di Carol Ann Duffy – *The little red cap* – e delle antiche fonti, in cui il lupo non è sempre raffigurato come il cattivo della situazione; Esso è antagonista e talvolta addirittura amante (come il disegno di Kiki Smith ci ricordava). Bruno Bettelheim (1977), nella sua lettura freudiana, dice della fiaba di Perrault:

Possiamo pensare che Cappuccetto sia stupida o piuttosto che vuole essere sedotta, perché, in risposta a questa seduzione così evidente e chiara, non fa nessun movimento per scappare né per opporsi a lui.

Nel poema della Duffy, il lupo è una figura adulta che la giovane seduce ed usa come guida per entrare nel mondo adulto, dichiarandosi da subito intrigata da quelle stesse caratteristiche fisiche che nelle fiabe vengono usate per scoraggiare: le orecchie e gli occhi grandi, le “zampe” pelose, i denti – tutti dettagli esagerati di una figura maschile adulta. Nel poema, l’incontro con il lupo rappresenta la fine dell’infanzia e l’inizio della transizione nel mondo degli adulti. Insistiamo su questi punti, poiché, ve ne è in certa misura anche ne *Il bosco*. Inoltre, cosa vi è di più legato al corpo della scoperta della sessualità?

Le connotazioni sessuali nella raccolta della Biagini non sono così forti come nelle fonti citate, ma non sono assenti:

ti rivolti nella  
teglia del letto  
come pasta, carichi  
farina ad ogni giro,  
ti fai pronta, dolce  
sopra un vassoio. (*Bosco* p. 35)

Il punto di visto sembra essere quello del lupo; suoi i desideri; suo il *transfert* che fa del corpo di Cappuccio che gli si offre nel letto, cibo, la oggettivizza. Chiara l’allegoria sessuale, e l’atavica opinione degli uomini come lupi; ma – come appunto attestava Bettelheim – Cappuccio è volutamente ingenua, per nulla vittima sacrificale del lupo, che appare altrettanto perso nel bosco della corporalità quanto Cappuccio, a disagio nel proprio corpo, quando Cappuccio, elemento

esterno, lo mette sotto i riflettori della propria curiosità, notando ed esagerando i dettagli che lo rendono diverso da sé, proprio come faceva la Duffy:

coi vestiti pesanti  
 come alghe, tu  
 che sudi nel  
 bianco, che ti copri  
 come non depilato,  
 ti nascondi il  
 diverso, il tuo  
 odore, quasi tagli  
 la coda, quel  
 cordone segreto. (*Bosco* p. 19)

È questo, il momento culminante dell'incontro tra Cappuccio e il lupo, scena chiave anche nella fiaba di Perrault. L'ambientazione della scena, anche se, come di consuetudine per la Biagini, abbastanza asettica, non emozionale e certamente non erotica, non lascia dubbi al fatto che vi sia un sottofondo sessuale che si rivela nei due versi finali, in cui compare un dettaglio anatomico che nella lettura allegorica, può certamente essere considerato fallico. È in fondo la rilettura di antichi archetipi del comportamento umano con cui gioca la Biagini: l'uomo è lupo, e la ragazza è corpo e preda. Ma poi li sovverte. Nella trepidazione del momento («impastami questa paura», dice Cappuccio), non vi è però alcun dubbio che la protagonista sia una vittima volontaria che si appropria del suo essere preda per convertirlo in una maturazione fisica (e sessuale), attestata nel testo conclusivo della sezione:

beviti il  
 nero che ti  
 goccia  
 dentro al  
 cappuccio,  
 che insiste  
 nella bocca  
 come capello  
 tra i denti  
 (e già è  
 macchiato il  
 bianco agli occhi):

lasciati bere  
 e fa del bosco  
 pancia,  
 tornati a quel ruotare  
 come di lavatrice. (*Bosco* p. 39)

Sono chiare certe connotazioni funebri nella prima parte del testo: il nero che cola e rimane nella bocca come capello (che è parte “morta” del corpo); a queste ci sentiamo di dare l’importanza allegorica della morte dell’infanzia, avvenuto il rito di passaggio dell’atto sessuale. È una “morte accettata e digerita che coesiste in parallelo all’offerta di sé («lasciati bere») come preda-vittima volontaria. Ciò che ne risulta è la perpetuazione del ciclo della vita femminile – non per forza poi accettata – che si incentra sulla pancia, intesa sia come apparato (digestivo) che accoglie il sostentamento alla vita (propria), sia come ventre, organo capace di generare vita a sua volta.

Il bosco si prefigura da subito come un luogo ambivalente, in quanto rappresenta il bosco della formazione della corporalità, sia come ventre materno pre-nascita, sia come necessario luogo in cui perdersi per attuare una crescita. Si potrebbe benissimo considerare il bosco come un’allegoria della pubertà e dell’adolescenza, in quanto periodo di confusione e crescita mentale e fisica. Perdersi nel bosco è necessario ed inevitabile, seppure la possibilità di non riemergere, è costante minaccia:

...ed entra la foresta,  
 e il buio e poi  
 2 zanne-falci:  
 un respiro e ti ha digerita  
 il tempo, ti ha  
 ritornata al  
 tondo della  
 pancia. (*Bosco* p. 39)

Allora il bosco è spaventoso e necessario – formativo – al contempo, con il compito esplicito di indurire e rafforzare:

(risputata dal bosco,

senza paura, tonda  
 di sé: un uovo senza  
 crepe, con una bussola  
 per ombelico). (*Bosco* p. 11)

La stessa idea di un bosco minaccioso si ritrova nella terza parte della raccolta, *Gretel o del perdersi*. Il titolo è già significativo: intanto, la “piccola Greta” è sola, senza la compagnia di Hansel, co-protagonista della fiaba. Gretel è Cappuccio ormai adulta, in cui è il ventre («l’ombelico») che sembra dover dare la direzione. Passata dalle aspettative del mondo verso il suo essere donna, si riafferma più come essere *post-human* (ne *La sorpresa nell’uovo* la seconda sezione), con il suo rifiuto del ruolo riproduttivo, che come entità femminile plasmata sulle aspettative della società.

*Gretel* è incredibilmente reminiscente di molti testi de *L’ospite*. Nella raccolta del 2004 si assisteva ad una «rappresentazione del focolare, esplorato metro per metro [...] con l’acutezza di uno sguardo disindividualizzante capace di esplorare le plurime imbricazioni del sé con l’ambiente fisico e umano che lo circonda» (Donati 2014 p. 229).

La casa, e gli oggetti ivi compresi, diveniva estensione del corpo; ed essendo spazio invaso, la casa non era luogo rassicurante, ma minacciato, anche in modo fisico. Ne *L’ospite* ne risente in particolare la cucina, luogo per eccellenza della vita e del sostentamento, anch’essa invasa, «mappata» dall’ospite-nemico:

Questa cucina mappata,  
 ogni fessura, i confini (*Ospite*, p. 18)

La casa mappata, con i suoi oggetti è un’estensione del corpo in perfetta coincidenza con esso, poiché «gli oggetti si incistano sui corpi, facendosi arti, viscere, nuovi organi di un corpo disarticolato», *post-human* nella sua ramificazione in lacerti nel processo di «divenire cosa» (Donati 2014 p. 231):

quel tavolo,

le sedie, i cento  
soprammobili, sono  
il tuo corpo, [...] (Ospite, p. 123)

In questo modo, casa e bosco si somigliano, poiché in entrambi avviene una perdita del sé operata in rapporto allo spazio circostante. Il corpo *post-human* de *L'ospite* era – nelle parole di Cortellessa (2005 p. 562) – una «costellazione di microtraumi [...] cui segue la scrittura-cucitura di una seconda pelle cicatriziale percorsa da infinite, doloranti commessure»; il corpo della *Gretel* di *Nel bosco* non è più limitato allo spazio circoscritto della casa ma s'irradia in un esterno altrettanto minaccioso, «bosco / che mi segue, che beve / la mia ombra».

Il bosco navigabile come la casa, in cui sussiste ancora una sorta di mappatura, dell'esterno, del bosco, con accenti kafkiani, a cui la lingua, il dettato poetico cerca di dare una direzione:

mappa masticata  
e risputata:  
È nella gola,  
la lingua direzione. (*Bosco* p. 103.)

Ma è una mappatura in cui il corpo perde pezzi di sé, quasi fossero le briciole di pane della fiaba. L'io-Gretel è perso nel bosco per scelta, in cerca di una direzione in una selva corporale terrificante, dove spesso cuore e mente non marciano nella stessa direzione. A livello emozionale, l'io percepisce la minaccia, ma anche di essere parte integrante di quell'esterno insistentemente esplorato.

La ricerca della direzione è tutta incentrata su di sé e sul rapporto solipsistico con il mondo (indicativa l'assenza sia di Hansel che della figura antagonista della strega in tal senso). Gretel Cappuccio ormai adulta, padrona del suo corpo e del suo essere, che volontariamente si perde nel bosco della corporalità, che volontariamente rifiuta la funzione riproduttiva e quindi fa dell'organo sessuale/riproduttivo uno strumento ermeneutico slegato dalla preservazione della specie. Se ne *L'ospite* e nella sezione de *La sorpresa nell'uovo* il corpo era «l'ultimo posto / dove nascondermi»,

in *Gretel*, l'io donna osserva senza trepidazioni il ciclico ripetersi del proprio divenire-cosa, consapevole che il suo io è indissolubilmente legato al proprio corpo (seppure non mancano momenti antagonistici, come nel seguente testo):

perduta? è il bosco  
che mi segue, che beve  
la mia ombra, mi  
svuota, tronco cavo:  
io foglia, tra le  
pagine di un libro. (*Bosco*, p. 110)

È parte di un percorso che era cominciato in *Questi nodi*, ma non affatto finito. Le stesse immagini ritornano, aggiustate per la raggiunta maturità personale. In un testo citato l'autrice affermava lo smarrimento nel verde e la trasformazione in "tronco". Qui l'immagine del tronco è data come già avvenuta, ora erosa dal suo interno dal suo essere corpo tra i corpi e quindi soggetto alle regole della diacronia. Da notare la figura dell'ombra, qui come altrove usata come una litografia dell'io, prova della propria esistenza nella materialità corporale. La perdita di sé è dettata dall'atto fisico del bere, seppure quella parte di noi così intangibile come l'ombra. Del resto, l'ombra si presta ad essere il perfetto ponte di collegamento tra corpo ed io: ha una sua visibilità ben delineata, proprietà fisiche precise; ma è anche sfuggente, parte dimenticata di noi stessi, che ci accompagna sempre, addirittura scontata, riflesso in negativo del nostro corpo che si plasma in dimensione ed intensità con la luce. In questo è perfetto contraltare del rapporto tra io e corpo, in quanto condivide caratteristiche con entrambi: l'impressione di solidità con il secondo, l'intangibilità con il primo. Questo sguardo esterno è complementare allo sguardo radiografico che attraversa tutta l'opera di Biagini. Sguardo che si appunta anche su questo alter ego dell'autrice, convergendo interno ed esterno del corpo a quella stessa possibilità totipotente:

il mio corpo che si cerca  
converge all'ombelico,  
si rivolta come calza  
che sfugge il rammendo,

offre alla luce  
le stalattiti dei polmoni. (*Bosco* p. 109)

In evidenza in questo testo è la mancata risoluzione del conflitto tra esterno ed interno corporale. Il movimento dal fuori al dentro è significato da una convergenza all'ombelico, simbolo sia erotico da tempi immemori<sup>77</sup> sia considerato il centro del corpo e del mondo fin dall'Antica Grecia, e quindi legato antropologicamente al sesso e alla riproduzione. Inoltre, in un articolo del 2009 Ari Sinkkonen sembra confermare quello che Biagini intuiva nella sua raccolta del 2007, seppure da un punto di vista diverso. L'autore finlandese dell'articolo avanza l'ipotesi che l'ombelico serva una funzione non meramente estetica, ma sia un importante segnalatore dello stato di salute della donna e del suo potenziale riproduttivo:

«I propose that umbilicus, together with the surrounding skin area, is an honest signal of individual vigor. More precisely, I suggest that the symmetry, shape, and position of umbilicus can be used to estimate the reproductive potential of fertile females, including risks of certain genetically and maternally inherited fetal anomalies». (Sinkkonen 2009 p. 1)

Biagini, ovviamente, considera la convergenza all'ombelico come il simbolo di tutto ciò che è negativo: il corpo che si cerca converge verso il centro di sé, la zona erogena che è anche simbolo della vitalità e della salute della donna; ma è un corpo che non si trova e quindi si rivolta alla ricerca del collegamento interrotto – del “centro che non tiene”, per parafrasare Yeats. Il collegamento rimane però sfuggente, e finisce per offrire allo sguardo-sonda solo il proprio laborioso atto di sopravvivenza, il mero, cavernoso respiro.

In definitiva, tutta la poetica della Biagini ruota attorno alla ricerca di un luogo che sia difesa dai traumi della società, della famiglia, del mondo esterno. Questo luogo lo si vorrebbe anche come un punto d'osservazione privilegiato, poiché alle esplorazioni corporali, esterne ed

---

<sup>77</sup> Dell'ombelico in senso erotico parla già il *Cantico dei Cantici* 7, 3: «Il tuo ombelico è una coppa rotonda / che non manca mai di vino aromatico. / Il tuo ventre è un covone di grano, / circondato da gigli.» Dell'ombelico come centro del corpo e del mondo, in una relazione macrocosmo/microcosmo, se ne hanno tracce in molti testi, dai *Purana* indiani del 6° secolo d. c. alla letteratura greca da Pindaro in poi.

interne, corrisponde una forte visionarietà espressiva, che si attua nei versi attraverso modelli artistici e tecnologici uniti a prestiti da tecniche cinematografiche. La pura visione sembra da subito insufficiente a cogliere il reale, il quale viene rappresentato attraverso una precisa *mise en scène*, in cui tutti i personaggi ricoprono un ruolo ben preciso nella loro ambiguità. Si passa allora dall'io-personaggio di *Questi nodi* – che vive in prima persona la ricerca di uno spazio fisico nel mondo che gli appartenga – all'occhio camera, totalmente esterno, di *Morgue*, che si appunta sui corpi cercando una via per compenetrarli, per sondare più in profondità; e poi dal dualismo io/altro Elisa/Nonna de *L'ospite*, così reminiscente dei beckettiani Vladimir ed Estragon di *Aspettando Godot*, con passaggi di un metaforico cappello, che rende ambigua l'identità dell'ospite, alternando coincidenza e netta separazione in un andirivieni che fa dello spazio claustrofobico della casa una *mise en abîme* all'interno della messinscena. Questa oscillazione identitaria, in cui l'io sembra animare corpi diversi (o almeno riconoscersi) per brevi tratti, in un dialogo visto come un esercizio impossibile – per parafrasare Beatrice Manetti (Repubblica di Firenze. 28 marzo 2004) – si conferma anche in *Nel bosco*, dove le figure di Cappuccio e Gretel assumono una fisicità tutt'altro che allegorica, in particolare quando entra in gioco l'onnipresente senso di minaccia che pervade le raccolte della poetessa fiorentina. Ciò non toglie che agli atteggiamenti iniziali di separazione e solipsismo sia sopravvenuto un bisogno di confrontarsi con il senso di minaccia. E l'io riconosce che la sua controparte materica, il corpo gli è indissolubilmente legato, tanto che le ferite dell'io vengono espresse con figure di smembramento e ricostruzione fisica.

Come sempre, ogni opera poetica percorre due livelli al contempo: il primo, autoreferenziale che va dalla prima alla quarta di copertina, in cui l'opera autocontenuta racconta un'intera poetica; il secondo, diacronico, se vogliamo, che fa di un'opera un tassello della biografia del suo autore (certo non vogliamo dire che l'opera rispecchia la vita di chi scrive!). In tal senso,

le varie raccolte hanno una valenza politica, mentre testimoniano la progressione e lo sviluppo dell'io poetico di Elisa Biagini, un io che si confronta costantemente con il proprio corpo – sempre preso in lacerti, sempre smontato come un oggetto – e con il suo essere donna.

#### Capitolo 4: Gian Maria Annovi: il corpo e la voce

Il nome di Gian Maria Annovi ricorre spesso quando ci si occupi della poesia del secondo novecento e del ventunesimo secolo. L'alacre attività critica di questo poeta, ha spaziato da lavori su Pier Paolo Pasolini a Amelia Rosselli, da Porta a capitoli antologici sui più recenti poeti, spesso in collaborazione con Niva Lorenzini, fin dai tempi del dottorato in Italia. Ad una lettura di alcuni dei suoi interventi maggiori, una costante appare chiara e cioè che il suo operato di critico si è incentrato su un aspetto ben preciso dell'opera degli autori che ha preso in disamina: il corpo.

Il più chiaro esempio di questo suo interesse è il suo primo libro critico, *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni sessanta* (2008 per i tipi della Gedit Edizioni); ma anche l'interesse dimostrato con gli studi su Pasolini e Porta, due autori estremamente materici, ci indirizza verso una constatazione di un percorso poetico che fa del corpo il suo polo d'attrazione. Ma quegli stessi autori, uniti ai lavori critici di Annovi sulla Rosselli, rivelano un'estrema attenzione alla lingua poetica che questa matericità deve esprimere, e che quindi dovremo ben tenere presente.

Non suscita quindi stupore quando ritroviamo insistentemente quella stessa tematica nella ormai ventennale opera poetica di Annovi, iniziata nel 1998 con *Denkmal*, e proseguita poi con *Self eaters* e *Terza persona cortese* (entrambi usciti nel 2007), *Kamikaze e altre persone* (2010), *Italics* (2013), *La scolta* (2013)<sup>78</sup>.

##### 1. Poesia al tempo di internet

Dato l'inizio della sua avventura poetica negli anni di passaggio tra il Novecento e il Ventunesimo secolo, non sarà incorretto ascrivere Annovi tra i poeti del nuovo millennio.

Ma per capire in quale momento storico si muova, sarà necessario dare delle coordinate

---

<sup>78</sup> La bibliografia poetica di Annovi comprende: *Denkmal*; *Atlante Amoroso Piccolo*; *Self eaters*; *Terza persona cortese*; *Kamikaze e altre persone*; *Italics*; *La scolta*. D'ora in poi i libri saranno contrassegnati rispettivamente con la seguente dicitura: *Denkmal*; AAP; *Self eaters*; TPC, *Kamikaze*; *Italics*; *La scolta*.

che risulteranno poi intrinsecamente legate al suo poetare. Prima di tutto, vale ricordare che Annovi inizia a scrivere nel pieno dell'era internet, non più da considerarsi un oggetto misterioso, ma talmente integrato nel tessuto quotidiano da influenzare vita e scrittura in modo ormai ontologico. Niva Lorenzini e Stefano Colangelo, nel loro libro *Poesia e storia* (Lorenzini e Colangelo 2013 p. 322) descrivono come l'avvento dell'era digitale abbia permesso il moltiplicarsi di poeti e testi poetici, slegati dagli usuali canali della pubblicazione:

La realtà diviene sempre più iper-virtuale, dislocandosi nella simultaneità dei non-luoghi della Rete, in cui la corporalità si muta in un agglomerato di impulsi elettrici e controfigure possibili (pseudonimi, profili. avatar).

È così sorta – suggeriscono Lorenzini e Colangelo – una schiera di pessimi poeti, spesso nascosti dietro *alias, nomi utente e avatar*; motivo fondamentale della produzione di testi di livello estremamente basso. Poeti a cui l'anonimato ha garantito la dissociazione dal giudizio dei propri pari, impedendone sia il confronto che una possibile crescita intellettuale e poetica.

Diversi sono stati gli effetti sociali e letterari: in primis, le possibilità di questa scrittura che si vela di anonimità, rimette a suo modo in discussione l'annosa diatriba Barthes-Foucault sull'autorità dei testi (diatriba che dura tuttora, se giusto pensiamo al caso Wikipedia: quanto possiamo fidarci di un'enciclopedia di cui tutti sono autori); poi, il fatto che l'internet permette una possibilità di sdoppiamento della personalità tra vita reale e vita virtuale, in completa simultaneità, un fattore che – come Lorenzini e Colangelo ci ricordano – aveva constatato «con lungimiranza Michel Foucault già nel 1967 in una conferenza sul concetto di "eterotopia", anticipando gli sviluppi dell'era digitale» (Lorenzini e Colangelo p. 318):

«Viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso. Viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta, credo, più che come grande percorso che si sviluppa nel tempo, come

un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa» (Foucault in Lorenzini 2001, p. 19).

La possibilità di scrivere essendo qualcun altro, costruendosi una *dramatis persona*, unita a una ricezione e distribuzione del testo da navigazione a vista (e a suon di click), che porta a una scissione tra il poeta e la persona poetante, ha come conseguenza un *io* altrettanto scisso, fin dentro la sua collocazione fisica:

Internet, dunque, ha reso accessibile una realtà virtuale, in cui ognuno di noi può essere se stesso ma anche anonimo e polimorfo avatar, determinando però, una conseguente virtualizzazione del quotidiano, poiché ci possiamo trovare simultaneamente in un "qui" concreto e in un "altrove" intangibile e metamorfico.<sup>79</sup>

Sebbene si debba considerare che non tutti i poeti emersi negli ultimi 20 anni (data fittizia ma indicativa a cavallo tra i due secoli fino all'anno corrente) sono passati per pubblicazioni su internet è indubbio che essi vivano in una dimensione connaturata al suo uso e consumo e che ritengano la "letteratura virtuale" come normalmente appartenente al loro mondo psico-fisico. Allora, come una sorta di manifestazione di quella scissione tra identità del poeta e testo caricato sul web, perso nella foresta dei link, si riflette nelle opere un poetare senza un chiaro *io* e un chiaro corpo, poiché all'*io* poetante non corrisponde una persona in carne ed ossa tangibile, corredata di dati anagrafici e di un'esistenza quotidiana. Il che, ovviamente, riecheggia di quel mondo *cyberpunk* profetizzato da William Gibson nei suoi romanzi<sup>80</sup> – «a combination of lowlife and high tech» (Sterling 1986 p. xiv), fatto di innesti tra uomo e macchina e di una ricerca spirituale ed identitaria da attuarsi in quel luogo altro, in quell'"altrove intangibile e metamorfico" (per riusare le parole di Lorenzini e Colangelo) che il mondo della rete rappresenta e che l'autore canadese chiamava *cyberspace*; lo stesso mondo di cui, a livello teorico, parlava Donna Haraway

---

<sup>79</sup> Lorenzini-Colangelo, p.

<sup>80</sup> Molti dei romanzi di Gibson hanno come sfondo un mondo di corporazioni, spionaggio industriale e crimine, dove la tecnologia protesica ha raggiunto vette ancora lontane dal mondo attuale e i personaggi sono o di alto livello o provengono dai bassifondi della società.

nel suo ormai celeberrimo saggio, conosciuto ai più come il *Cyborg Manifesto* (Haraway 1985), dove attraverso la figura del cyborg – un organismo composto di componenti biologiche e tecnologiche – invitava gli esponenti del femminismo dell'epoca a liberarsi dagli stereotipi e dalle classificazioni di genere. Questi elementi sono ora confluiti nella rete come noi la conosciamo, perdendo a tratti le propulsioni positive che li avevano caratterizzati alla nascita. La rete attuale, l'internet non il *cyberspace*, non è una porta verso una superiore spiritualità o una ricerca della propria identità; il riconoscersi *cyborg* – ovviamente allargato ad entrambi i generi - è divenuto più che altro l'indossare una maschera che crea assoluto anonimato, e troppo frequentemente per scopi illegali, o comunque in svariate forme di raggiro (è dei nostri giorni la creazione in quasi tutti i Paesi di sezioni della polizia specifiche per combattere i crimini perpetuati attraverso internet):

La relazione tra corpo e processi mediali è un tema con il quale i poeti contemporanei si devono inevitabilmente confrontare. L'esperienza della navigazione in rete, tra perdita di sé come individualità e conquista di altrove virtuali, propone una condizione di assolutizzazione delle coordinate spazio-temporali nella quale l'atto comunicativo si fa più concreto della percezione sensoriale. (Lorenzini e Colangelo p. 322)

Percezione sensoriale significa, ovviamente corpo. La poesia contemporanea cerca dunque di sbarazzarsi del concetto di *io*=identità, ma finisce in qualche modo a disfarsi anche del soggetto inteso come corpo nella sua interezza, disgregandolo in segmenti sensoriali; e il corpo diventa oggetto tra gli oggetti, o anche, strumento tra gli strumenti, coacervo di programmi sensoriali – occhi, orecchie, tatto – gestiti in modo intuitivo e con scarsa riflessione sul loro funzionamento o sulle loro reali capacità. Se venissero in mente i programmi del sistema Windows, il paragone è certamente voluto.

Ma vi è di più: la disgregazione corporale porta ad un nuovo genere di afasia; o meglio ad una bulimia verbale per quanto concerne il corpo. La poesia contemporanea – Annovi incluso –

quando parla di corpo, ne parla assai, mistificando l'io dietro un paravento di parole, esattamente nell'accezione di Lorenzini e Colangelo sopra citata, in cui scrivere dell'atto di scrivere e/o di percepire, ha assunto più importanza della percezione stessa, delle sue cause e dei suoi effetti.

Allora, in un'ennesima reiterazione del concetto di post-umanismo nella letteratura del nuovo millennio, la tastiera del computer e la navigazione virtuale divengono estensione del corpo. Il sarcasmo e la diffidenza con cui Valerio Magrelli – tanto per citare il nume tutelare della poesia italiana dal 1980 in poi – trattava l'argomento computer in *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999) è completamente assente nella poesia di Annovi, nonostante il libro di Magrelli sia stato pubblicato l'anno dopo la prima opera, *Denkmal* (1998).

In questo meccanismo, il linguaggio risente della situazione descritta. Se le varie avanguardie generazionali – Gruppo '63 e '93 in testa – cercavano attivamente di sbarazzarsi dell'io lirico, la Generazione Z – così come, ormai davvero con scarsa fantasia quasi escatologica, è stata soprannominata quest'ultima anagrafica generazione – non risente neanche quasi più del problema, accettando in maniera inconscia e scontata che l'io lirico sia destinato alla sua morte naturale dopo lunga agonia.

Inoltre, la familiarità con il mondo internet ha creato la possibilità di muoversi acronicamente in non-luoghi. Lorenzini-Colangelo, riprendendo l'accezione ormai consacrata del villaggio globale di McLuhan (1967) così descrivono il mondo della rete:

L'avvento di Internet ha contribuito alla rapida diffusione della Rete multi-mediale globale (il World Wide Web), accorciando le distanze e accelerando le comunicazioni tra coloro che hanno accesso alla Rete, i cosiddetti "internauti". Nel passaggio dall'era dell'analogico a quella del digitale, le categorie di spazio e tempo hanno subito contemporaneamente la spinta di due forze divergenti: una di compressione, in quanto possibilità di comunicare con estrema velocità a distanze ragguardevoli; l'altra di dilatazione, ovvero la possibilità di creare connessioni a distanza nell'infinita disponibilità dello spazio virtuale. Ogni internauta si muove in un mondo in continua trasformazione e apparentemente inesauribile, all'interno del quale le coordinate spazio-temporali tradizionali vengono annientate, perché la comunicazione multimediale si basa sulla dislocazione della miriade di soggetti che la

supportano attraverso una rapidità di aggiornamento delle informazioni impensabile fino a vent'anni fa. (Lorenzini 2001, p. 307)

Questo è lo sfondo da cui deriva e su cui si basa la riflessione poetica di Annovi e questi sono gli elementi della sua poesia: una persistente analisi del linguaggio, correlata alla sua articolazione fisica; un corpo reificato, disperso in periferiche, quasi parti di un computer desktop, o siti dispersi nella rete, accessibili tramite *links*, in un viaggio ormai più che ventennale che ha visto attorno a questi punti principali, mutamenti ed aggiustamenti.

Di particolare importanza è anche l'idea di uno spazio non spazio, infinito e circoscritto al contempo. In questo ci sentiamo di dissentire con la citazione qui sopra. Il mondo internet sembra «apparentemente inesauribile», ma rimane comunque circoscritto e determinato dalla foresta dei link che ci si presentano. In un mondo che è diventato sempre più visuale, i link aprono finestre ma sono anche le sbarre della temporanea prigione in cui ci ritroviamo di volta in volta. Non vi è spazio aperto da esplorare – misterioso e apparentemente infinito, con accenti mistici e *loa*, divinità della rete quali Gibson ci presentava – ma infiniti spazi chiusi, un elemento che ritorna con forza in alcune opere di Annovi, in particolare *Terza persona cortese*. Ma per arrivare a quell'opera, che lo stesso autore considera come lo spartiacque tra due fasi della sua poetica bisogna analizzare le due tappe per cui Annovi è passato, ossia *Denkmal* e *Self Eaters*.

### **1. *Denkmal*: la parola poetica come pelle cicatriziale**

Il debutto poetico di Annovi è avvenuto nel 1998 con *Denkmal*. Il poeta è a malapena ventenne e il suo poetare in qualche modo acerbo, ma s'intravedono già certi cardini che lo accompagneranno per il resto della sua carriera poetica. Innanzitutto, essendo il terzo millennio alle porte, emerge l'idea che certo Novecento debba essere lasciato alle spalle e la consapevolezza di appartenere alla generazione in limine destinata a disfarsene: ecco che siamo confine

stare ben fissi nel buco  
dei piedi. nel poco. nel meno.  
attenti alle antenne dei grilli  
tutte spezzate di nuovo.

noi senza sperma  
noi senza bordi  
a fare le ciglia sul corpo  
dei morti

a fare il silenzio più forte  
che viene (*Denkmal* p. 22)

In questo testo, chiaramente dedicato all'atto della scrittura poetica, notiamo la presenza di un *noi* generazionale che si pone in un'impossibile posizione di raccordo. Il poeta, letteralmente prende una ferma posizione, si fa ponte umano di una comunicazione interrotta tra il passato letterario che emette segnali più volte interrotti. Degna di nota la figura dei grilli con il loro frinire, a significare una tradizione letteraria sempre sullo sfondo, invisibile ma rumorosa, costantemente presente e se si vuole anche ignorata, come il canto dei grilli. A questo si aggiunga che il mezzo di trasmissione del messaggio è rappresentato dalle antenne spezzate (a più riprese), segno di un messaggio che comunque arriva distorto ed incompleto ad una generazione che sente di non avere potenza creatrice, che si sente senza forma e senza confini nella duplice valenza di essere non definiti e senza limiti potenziali, espressa dall'uso del sintagma "bordi", che si presta ad un'interpretazione volutamente ambigua. Ma vi è ancora una notazione negativa, in quanto sente che è solo un abbellimento del già fatto, un lavoro di *make up* su cadaveri, che inevitabilmente porta all'afasia.

Landolfi (1999), ne *L'opera comune*, coglie bene il senso di passaggio al nuovo millennio e come esso sia acutamente sentito, quasi vi fosse una sorta di preparazione a una data, a un momento che si aspetta con trepidazione:

«[...] il poeta dimostra coscienza della necessità di chiudere il Novecento, di «fare operazione di confine», avverte il bisogno di unire arte e vita per una «riparazione del dire»,

comprende che è finita la linea novecentesca con la conseguente «auto-castrazione della gola // del pronome» "io" e la sliricizzazione della poesia, anche se teme di non riuscire a tracciare le linee di un progetto e di rimanere «statue e mucchietti o figure // senza testa né arti». (p. 42)

Il lavoro sulla lingua poetica allora deve andare oltre il rifacimento e la venerazione per i maestri. In questo – come nota bene Landolfi – si ritrovano echi costanti del conterraneo veneto Zanzotto e della sua lezione sulla decostruzione del linguaggio. Landolfi sottolinea che

Gian Maria Annovi si serve di versi brevi, di una musicalità sommessa, "scavalcata" da un lessico concreto desunto dalla natura («campi», «seme», «miele»), dall'anatomia umana (tallone», «gomito», «polsi», «caviglia», «piede») o da elementi fisici («rondine, «lama», «foro», «basamento», «polvere», «maglia», «mutande») in funzione analogica, che racchiudono inesprese suggestioni cromatiche. I moti dell'anima si attuano in locuzioni vigorose, scultoreamente delineate, che non consentono alcun cedimento al sentimento. (p. 41)

In particolare, la funzione analogica quando usata in relazione alle parti corporali ha una sua precipua importanza. Se consideriamo il titolo dell'opera – *Denkmal* – ad esempio, possiamo rifarci alla nota che lo stesso Annovi mette a piè di pagina della poesia omonima: «Denkmal è un sostantivo neutro tedesco che significa monumento. È composto dai termini Denken, pensiero, e Mal, segno, termine, confine». <sup>81</sup> Landolfi dà la seguente spiegazione della nota:

La fine del pensiero può essere intesa sotto il profilo personale come termine di un'epoca della vita, sotto il profilo letterario come il luogo-limite della poesia. (p. 41)

In questo ci sentiamo di concordare, ma vorremmo aggiungere come Annovi, in linea con altri poeti quali ad esempio Elisa Biagini, attui un sistema di disseminazione corporale – in cui descrizioni fisiche attestano mani, piedi, capillari, esterno del braccio, e altre parti non nobilitate dalla letteratura tradizionale – quasi che le parti così disperse sulla pagina rappresentino tanto i segni dei confini del suo poetare – se si vuole, con termine inglese, i suoi *landmarks* – quanto i *bookmarks* all'interno di quello spazio che ricordano il proprio passaggio:

se mi ricrescesse

---

<sup>81</sup> *Denkmal* p. 21.

il cuore

(se spunta la coda di nuovo  
all'iguana)

(il ramarro)

(la lucertolina di muro)

se non fossi gonfio di scuro  
ci fosse qualcosa da dire

se anche per pochi  
per sommi capi  
per solo rispetto

dei miei capillari (*Denkmal* p. 17)

[...]  
ridotta la clonazione  
la clorazione del sangue

che non torna puro.  
che non torna dentro.

ridotto il sentiero  
del corpo

contratto ogni poro  
ogni precisazione di  
percorso:  
lobo/clavicola

inguine/ascella

e la parola senza involucro

derma, o pellicola (*Denkmal*, p. 14)

Proprio perché *marcano* i confini della propria presenza senza essere realmente fisici – essendo analogici – sono anche àncore gettate per potervi ritornare velocemente, pietre miliari che segnano il percorso, quasi riavvolgendo il proprio io attorno a quella parte corporale lasciata

indietro. E lo scopo – come per altri poeti attivi in quegli anni – è uscire dall’afasia con una parola che si plasmì sulla vita dello scrivente, atto quasi impossibile.

## **2. *Atlante amoroso piccolo: il corpo amato in absentia e lacerti***

Se dire il sé è una costante battaglia alla ricerca di una parola che si conformi alla vita, dialogare con l’altro-da-sé ha aspetti simili e differenti al contempo. Riprova ne è la suite *Atlante amoroso piccolo*, uscita nel giugno 1999 sul numero 14 della rivista di poesia online *Atelier*. La suite si presenta come una serie di brevi dichiarazioni verso un non specificato “tu”, oggetto amato del poeta. I testi rappresentano anche una mappatura del corpo amato, mappatura che avviene come attraverso le funzioni di *Google Earth*, con focalizzazioni esagerate del campo visivo – che così si allarga fino a restringere l’unità d’insieme – e continui cambi di angolatura, come se si andasse alla ricerca di parti sconosciute in un circondario familiare. Si noti il primo testo della suite, che si apre immediatamente su una figura ossimorica:

che per trovarti mi chiudo  
e vado per campi sporchi  
per pochi cercare di seme  
di germogliature di mani

di miele sui piedi. (AAP)

Da subito, lo spazio si prefigura come un luogo eterotopico fantastico, fatto di luoghi possibili ma irreali. È all’interno di questo tipo di spazio (non dissimile dallo schermo del computer, reale ed interconnesso, ma riempito di luoghi irreali) che il poeta attua – attraverso l’oggetto delle sue attenzioni amorose – una «contemplazione narcisistica di sé e del proprio mondo interiore» (Landolfi 1999 p. 21).

Nelle parole di presentazione, a firma di Andrea Temporelli, ve ne ritroviamo un’ulteriore conferma:

Le liriche che presentiamo si svolgono come ricerca che inizia "acefala" come continuazione di un preesistente colloquio dell'autore con se stesso e si attua in una serie di percorsi metaforici. (*Atelier* n. 14 1999 p. 39)

Ma c'è da aggiungere che rimane incerta l'identificazione del soggetto amoroso. Temporelli la individua in una non meglio specificata figura femminile, di cui non vi è riscontro nella voluta ambiguità delle descrizioni insite nei versi di Annovi. Vediamo un altro testo in cui viene descritta la passione del poeta:

e da leccarti i talloni  
da morderti le caviglie  
che prendo colore di rondine  
che rubo salive (*AAP*)

In questo testo i particolari fisici sono talloni e caviglie; altrove il labbro, la schiena, i polpastrelli, le gambe, il braccio, il gomito, i polsi, il piede. Vi è una decisione cosciente di non dare indizi riguardanti il genere dell'oggetto del desiderio. Crediamo che questa indefinitezza rafforzi ancora maggiormente l'idea che ci troviamo di fronte, in fondo, ad «un petrarchismo senza scampo»<sup>82</sup>, in cui

anche l'elenco delle parti fisiche assume una forte connotazione, indicativa di reiterati tentativi, deludenti, di stringere un rapporto profondo con la persona amata presente e assente, perché il vero soggetto della piccola raccolta è il mondo interiore del poeta stesso. (*Atelier* n. 14 1999 p. 39)

È un *io* che nel corpo dell'altro cerca se stesso. Dare una connotazione erotica – seppur scevra degli indicatori più comuni, quali le zone erogene – parla di una ricerca che deve necessariamente passare per il corpo, plasmare la parola e l'atto intellettuale sulla propria e altrui fisicità. Inoltre, questo tu indefinito che cerca l'io può essere considerato il prodromo della poetica successiva di Annovi, che in *TPC* arriverà all'assoluta negazione della dialettica soggetto-oggetto, reinventandosi un Lei dal sapore antico, provenzale, specificamente mirato alla dissoluzione dell'io come protagonista poetico.

---

<sup>82</sup> Lorenzini, p. .

### 3. *Dal primo corpo poetico al corpo critico*

*AAP* segna l'inizio di un iato poetico che durerà ben 9 anni, nei quali Annovi segue il *cursus honorum* studentesco a Bologna, tra laurea in filosofia e dottorato di ricerca in Letteratura Italiana Contemporanea (sotto la tutela di Niva Lorenzini, la quale frequentemente lo assocerà a suoi progetti critici, spesso incentrati sull'idea di corporalità nel Novecento). Il frutto degli studi bolognesi, diretta conseguenza della sua tesi di dottorato, vedrà le stampe nel 2008 con *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, un libro che racchiude le sue teorie su alcuni autori cardine del decennio, quali Pasolini, Zanzotto, Rosselli, Sanguineti, Porta e Spatola. Al centro di questo libro è «la relazione tra testo e corpo» (p. 6). Ma, come chiarisce Annovi stesso nella premessa del libro, si tratta di un corpo molto lontano dalla concezione tradizionale:

Un corpo, occorre subito precisare che non corrisponde affatto a quello sublimato, ridotto a sterile entità astratta dal formalismo della tradizione lirica che ha tanto influenzato le sorti della poesia italiana. Ritrovare e conoscere il corpo nella sua complessità, con tutti i suoi organi e le sue funzioni, è infatti possibile solo dando voce anche agli aspetti tralasciati dalla tradizione, che includono la sessualità e la malattia, la deformazione e la violenza. Le pagine che seguono hanno infatti al proprio centro *altri corpi*, altri rispetto non solo a un'immagine rassicurante e asessuata della corporeità, ma soprattutto perché in aperto antagonismo con le modalità di rappresentazione del soggetto nella nostra tradizione poetica. (p.8)

Prendendo in considerazione le parole dello stesso autore, non è difficile individuare *Altri corpi* come posto sullo stesso percorso di poetiche che avevano ispirato *Denkmal* e *AAP*. In particolare, Annovi da subito aveva tentato il distacco dalla tradizionale sublimazione del corpo amoroso, per infondere nei suoi versi la descrizione corporale “bassa” – il Dante infernale invece del Petrarca del *Rerum Vulgarium Fragmenta* – fatta di parti anatomiche poco nobili, addirittura di organi digestivi, e fluidi vari (sangue, sudore, piscio, bile), tutti elementi estranei alla poesia amorosa e da cui persino la poesia barocca, con il suo fervore verso il particolare morboso, si era tenuta lontana.

Vi erano esempi di corpi malati in *Denkmal*, la cui sezione *Maiuscole (da dirsi in piedi)* sembrava a tratti il delirio, lucido e allucinato al contempo, di un tossicodipendente:

LA MANO INFILATA  
 NEI VETRI NEL FANGO  
 AFFILATA LA MENTE  
 PER PERDERE TEMPO  
 PER PERDERE TE  
 PER PERDERE FORZA  
 DI CORPO DI CASO  
 PROFONDO CHE TOGLIE  
 LA TESTA SE GIRA  
 LA SPINA SE È L'AGO  
 LA MIA MEDICINA (*Denkmal*, p. 27)

È un testo dal ritmo roboante, che come tutti gli altri di questa sezione, rafforzato dal carattere tipografico; è un testo tutto giocato sugli *enjambment* quasi che lo spettatore/protagonista di questa tragedia misuri il suo tempo, e in piedi (come da sottotitolo della sezione) si affretti a dar conto di un momento destinato ad esaurirsi in fretta e nel modo più finale. Interessante è l'insistenza dell'uso dei verbi di sottrazione (“perdere”; “toglie”), che sottolineano lo svuotamento di vita di chi ha scelto invece di aggiungere e riempire il proprio corpo con un oggetto estraneo (“l'ago”), il quale nel contesto richiama la tossicodipendenza.

Apparivano più “talloni” e “sudore” in *APP* che occhi e mani gentili; un “mento”, ma mai una gota. Che il lavoro critico svolto durante la scrittura di *Altri corpi* si riversi nella sua poesia successiva appare evidente quando a nove anni di distanza dalle prime prove poetiche, Annovi dà alle stampe ben due *plaquettes*, *Self Eaters* e, più importante, *Terza persona cortese*.

#### **4. Il ritorno alla poesia: i tableau vivant di *Self eaters* e il crudele reality show di *Terza persona cortese***

Nel 2013, Annovi dà alle stampe due opere molto diverse tra loro, ma che condividono delle similarità. La prima di queste è la presenza di una narrazione interna all'opera, non composta di testi completamente autosufficienti, ma bensì di scene, momenti di cui il poeta si fa testimone,

correlate come momenti di una biografia atemporale di uno strano protagonista, metà bestia metà conte Ugolino (ma autofagico). La *plaquette*, 14 brevi testi, suddivisi in due sezioni (*Self eaters* e *Interruption*), nasce dall'osservazione di una serie pittorica del 2003 dell'artista americana Dana Schutz, appunto intitolata *Self Eaters and the people who love them*, che Annovi ebbe modo di vedere esposta. Meghan Dailey<sup>83</sup>, descrivendo l'opera della Schutz, afferma che «The body, frequently in its more vulnerable states, is central to Schutz's work, and is often the site of real and painterly transformation and even violence». E difatti, le tele della pittrice americana sono esplosioni di colore in cui figure vividissime vengono ritratte in atti di violenza surreale e inaudita. L'influenza della serie della Schutz si riversa nella *plaquette* in due modi: la prima è quella di chiudere un cerchio tra arte visiva e parola scritta, dove l'influenza artistica genera influenza artistica e ad ogni testo della *plaquette* si accompagna un disegno a colori (ad opera di Massimo Kaufmann) che è ispirato dal tema di un componimento di Annovi. Questo cerchio “opera pittorica - testo poetico - disegno” sembra la reiterazione del rapporto di contaminazione tra arte e scrittura, sentito in particolare alla fine del Novecento, intesa come capacità di manipolare o accostare testo e immagini, quasi a farle divenire un'installazione grafica. E subito viene alla mente, in tale processo, *Morgue* di Biagini. La poetessa fiorentina aveva subito l'influenza dell'opera omonima del fotografo Andrés Serrano (Cortellessa 2002 era stato il primo a notare la fonte di quella *plaquette*), il quale aveva messo in mostra le foto di cadaveri che aveva scattato appunto in un obitorio. Questo dato era stato ben notato da Giorgia Bongiorno (2017):

[...] [Un] punto di contatto essenziale è il contatto con l'arte. Se Annovi è infatti fotografo, e Biagini autrice di installazioni, se entrambi collaborano con artisti di diverse discipline in realtà l'intreccio tra poesia e arte va ben al di là della pratica individuale, basandosi su di un ascolto più ampio. Sta a dimostrarlo il dialogo che intercorre fra le poesie di *Morgue* (1998) di Biagini e la ben nota serie fotografica omonima di Andrés Serrano (1991), così

---

<sup>83</sup> Dailey, Meghan. *The triumph of painting*. <https://www.saatchigallery.com/art/essays4.htm>. L'articolo non è datato

come fra la raccolta di Annovi *Self Eaters* (2007) e la serie pittorica dallo stesso nome della giovane artista new-yorkese Dana Schutz (2003). (pp. 41-42)

Aldilà delle possibili vicinanze tra i due autori, ai fini della nostra ricerca risulta più importante che, come afferma ancora Buongiorno (p. 42), la contaminazione visiva produce «[...] scene allucinatorie dai confini indistinti e nello stesso tempo bagnate da una luce affilata», dove vi è una forte «indistinzione tra organico e inorganico». Il più forte esempio per Annovi in quest'opera è *Self-Eaters # 5*, dove il corpo del protagonista viene descritto dopo l'atto autofagico:

non si regge con i piedi e con le mani  
le protesi che devono restare  
fin quando non sono ricresciute

piegato col mento sul costato  
si squama e si distacca come niente  
lo scatolo di ossa che lo tiene  
ne pendono le parti dai cordoni  
che morde e subito divora

è come parlare dello scrivere  
un atto che ingoia la parola (*Self eaters*, p 13)

Un essere come la creatura di Frankenstein, verrebbe da dire. Ma ciò che colpisce di più sono i due versi finali, che accostano questa creatura autofagica, composta di parti quasi indistinte con l'atto della scrittura, evidentemente ritenuta come, letteralmente nelle parole di Annovi, «un atto che ingoia la parola». Viene anche da chiedersi se la creatura non sia anche il poeta, figura rappezzata in qualche modo nella sua arte, fatta di corpo e utensili, carne e protesi che danno vita alla poesia. E la carne divorata è forse una metafora per la sua vita interiore ed esperienziale, che il poeta fagocita in se stesso per risputarla fuori nella sua arte. Un'ulteriore riprova potrebbe darcela *Self eaters 1*, in cui, la figura della creatura che non distingue differenze tra gli arti potrebbe far pensare all'inizio del processo creativo:

SELF-EATER #1  
non distingue le dita delle mani

dalle dita dei piedi non distingue

la cartilagine dall'unghia  
che è la cosa morta che  
gli cresce

e se ne nutre:

si allunga dunque e flette e piega  
gli arti di plastilina

l'arte è lui: contorsionista bambina

deformata dall'idea di perfezione (*Self eaters*, p. 7)

L'artista come «contorsionista bambina/ deformata dall'idea di perfezione», reitera l'idea dell'opera poetica ancora nella sua infanzia, ma anche la necessità di uno sguardo sul mondo capace di innocenza e di svincolarsi dalla percezione comune. Ecco la necessità del contorsionismo, perché il processo deve passare per il proprio corpo, rincantucciarsi su se stesso, deformarsi per inseguire «l'idea di perfezione».

Seguendo questa logica, anche la seconda parte intitolata <*Interruption*> – dove un non specificato gruppo di cannibali armati di «spranghe [e] videofonini»<sup>84</sup> cattura l'autofago per legarlo ad un palo della tortura, approfittando delle sue capacità autorigenerative per nutrirsi ad oltranza – rientrerebbe nell'idea autoriale che vuole quest'opera come un insieme allegorico sull'arte poetica. Se la «contorsionista bambina», il mostro che mangia se stesso che Annovi rende protagonista della *plaque* è il poeta, i cannibali che lo catturano, addirittura aspettando la sua rigenerazione, sono certi lettori di poesia.

Si veda a proposito l'ultimo testo della *plaque* (senza titolo):

attorno al tavolo operatorio  
allestito di fretta nella palestra



Massimo Kaufmann - *Self eater #1*



Dana Schutz - *Face eater*



Dana Schutz. *Self eater #3*

<sup>84</sup> Annovi, *Self eaters*, <*Interruption*>, p. 22

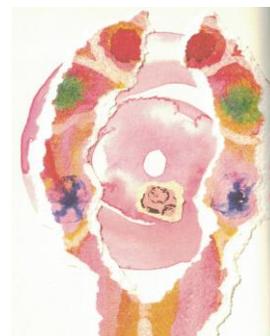
chi gli taglia la mano  
la coscia

chi gli mozza la testa

.....

stride nel microfono  
la voce di chi prega

poi spartiscono le parti  
in fogli di stagnola (*Self eaters* p. 32)



Massimo Kauffmann. *Self eaters* #3

Se nella prima parte si assiste ad «un tipo di approccio [...] notomizzante, anatomico-patologico, capace di registrare un corpo “vivo e morto” (Bongiorno 2017, p. 42), nella seconda l’azione notomizzante viene attribuita a un pubblico della poesia<sup>85</sup> che fa della disamina la dissezione del poeta stesso. Se questa critica sia rivolta a certa critica specializzata non è chiaro. Considerando le armi critiche che Annovi gli attribuisce, ossia «spranghe» (simbolo di violenza da stadio, beccera e insensata) e «videofonini» (simbolo di tecnologia attuale, ma anche di un mondo basato sul vedere e sull’apparire, quale è poi larga parte del mondo di internet), possiamo tentativamente ipotizzare che si tratti di una critica formata di lettori impreparati, e superficiali, che della poesia prendono “la polpa”, cannibalizzano la poesia e il poeta insieme, noncuranti del messaggio. Non è escluso che anche parte della critica professionistica sia raccolta nel numero; ce lo suggerisce il secondo verso, che vuole l’azione svolgersi in una «palestra», termine che non può che richiamare “l’esercizio della poesia”, espressione cara alla critica di qualche decennio fa, la quale implica che l’atto poetico sia un esercizio muscolare, una ginnastica benefica, a cui Annovi contrappone le immagini di una “ginnastica” autofagica, autodistruttiva, sebbene destinata dolorosamente a ripetersi. L’autofago è in fondo una variazione del Prometeo della letteratura

---

<sup>85</sup> In questo, ci sentiamo di affermare che non sia il comune lettore.

greca classica (e non era forse un Prometeo, il Frankenstein di Mary Shelley?)<sup>86</sup> che si oppone a chi ne vorrebbe fare un atleta della scrittura, che sforna opere da conservarsi nella «stagnola», in credenza o in frigo. Ma tutto ciò in fin dei conti – ci dice Annovi – è solo un'interruzione; quello che rimane è la poesia, atto che esige una parziale perdita di sé, temporanea ma ciclica. E se è la critica specialistica, quella che Annovi attacca con tali immagini, armarli di spranghe è un velato insulto ben più tagliente di qualsiasi fioretto avrebbe potuto fornirgli; poiché il poeta non li vede allora neanche capaci di velate frecciate, ma solo di colpi indistintamente violenti.

Questa esigua plaquette non mi sembra l'opera più importante del poeta, ma questa volontà narrativa insita nella struttura del libro è un tratto importante per le opere che verranno poi, già a cominciare da *TPC*, uscito nello stesso anno.

##### **5. *Terza Persona Cortese: reality tv a livello corpo-personale***

Nelle opere precedenti, quei prodromi germinali che avevano investito l'iniziale fase poetica prima, e gli studi critici poi, arrivano a maturazione. Annovi, nella *Nota al testo* posta a termine del libro, così presenta la plaquette *TPC*:

Predella di un polittico invisibile, *Terza persona cortese* [...] [è] un dialogo per voce sequestrata e persona che tace, dialogo che ha luogo in sette camere, al tempo stesso stanze di una realtà ridotta a reality e inquadrature – visioni – offerte al lettore/spettatore.  
(*TPC, Nota al testo*, p. 27)

La *Nota* si presenta ricca di spunti per comprendere i testi. Intanto il fatto che l'opera sia solo la predella, implica il fatto che ciò che ci viene mostrato non è che la base del disegno principale di quel «polittico invisibile», e che Annovi cela accuratamente, indirizzando il nostro sguardo verso una parte di sostegno, operando un cosciente atto d'illusionismo. La predella è il simbolo (l'avatar?) di una presenza forte e mai inquadrata, ma necessaria a sostenere l'impianto.

---

<sup>86</sup> Il titolo originario dell'opera di Mary Wollstonecraft Shelley era appunto *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (*Frankenstein, o il Prometeo moderno*).

In questo modo crea una distrazione dello sguardo, concomitata ad una disseminazione di tracce fisiche, di assenze in spazi dominati, come già nel primo testo della silloge, *camera #1* in cui tale meccanismo si fa subito evidente:

mi lascia un appunto sul cartone del latte  
perché Lei lo sa che gli oggetti caducano  
e gocciano a volte  
le mie cosce i miei capezzoli (per esempio)

spazzo la casa per Lei solamente  
che mi lascia i post-it sulle cose  
le Sue impronte  
(*TPC, Camera #1*, p. 11)

La figura dominante, quella che Annovi nella *Nota* definisce «Grande Altro o partner inumano, amante o assassino, questo «Lei» così cortese da eliminare la prima persona», appare solo per cenni, per le tracce e i messaggi che lascia nello spazio che domina. La sua assenza corporale, la mancata presenza fisica reiterano il suo dominio sullo spazio, che invece il suo amante-vittima inabita ma subisce al contempo, divenendo testimone della propria agonia e del proprio martirio, fino all'ultimo istante, come illustrato nel testo conclusivo di *TPC, camera #7* (p. 26):

poi finalmente mi prende  
e come Lei solamente sa fare  
mi sigillale orecchie con scaglie  
di sapone di Marsiglia originale  
mi copre le dita con cera di ape  
e gli occhi e le labbra e i vari orifizi  
di certo il Suo amore è perfetto mi dico

non fiato

(è il delitto)

L'assente torturatore è definito come il regista delle crudeltà messe in atto, e il suo sadismo più accentuato poiché raccontato dalla sua vittima, come in *camera # 2.1* (p. 13):

[...]

Lei è il regista e mi dirige nel supplizio  
come un pierrot che però non ha la lacrima

ma una mosca che agonizza sulla guancia.

Ma che cos'è questo «grande torturatore», se non un avatar, presente nelle conseguenze ma assente nell'atto? Il luogo della tortura, interno di una casa descritta in vaghi frammenti – il frigorifero, cuscini (camera da letto, salotto?) – assomiglia, nella sua familiarità ed estraneità al contempo, alla nostra prefigurazione dello spazio cibernetico. Ne riconosciamo i tratti salienti, sappiamo come aggirarci nei suoi meandri – a vista, ovviamente – ma non possiamo vincere un qual senso di non appartenenza, anche quando – ammettiamolo – ne facciamo un uso quotidiano nella nostra assuefazione.

Lo spazio e la sua visione sono elementi dominanti della raccolta. Si pensi alla titolazione dei singoli poemi, tutti enumerati ma tutti con lo stesso titolo di “camera”, per cui si va da *Camera #1* a *Camera #13*. “Camera” è termine ovviamente ambivalente che allude sia alla camera intesa come spazio fisico, sia alla camera come macchina fotografica o telecamera, mezzo sostitutivo dello sguardo, alter ego (tecnologico? cibernetico?) dell'occhio poetante<sup>87</sup>. La qualità della camera intesa come spazio ha una sua importanza. La camera non è uno spazio qualunque; quando parliamo di camera intendiamo solitamente la camera da letto, lo spazio più intimo, dove ci sentiamo e ci permettiamo di essere più indifesi. È lo spazio che arriviamo a condividere con cautela, il *sanctum sanctorum* del nostro corpo. Questa qualità dello spazio-camera deve essere sempre tenuta a mente leggendo *TPC*, le vignette fotografate dai versi di Annovi (solo in *Camera #1* vi sono chiari riferimenti alla cucina), nonostante non tutti i testi diano coordinate spaziali tali da individuare l'ambiente dove si svolgono. In fondo Annovi ci avverte sia all'inizio che nella nota a fine opera che vi è una cortesia amorosa nei suoi crudelissimi testi; e l'amore, che lo si intenda

---

<sup>87</sup> A questo proposito bisogna ricordare la carriera post-universitaria americana di Annovi, che ha studiato vive e lavora negli Stati Uniti da una parte; e dall'altra il fatto che Annovi si diletta seriamente di fotografia, tanto che suoi scatti sono stati esposti in mostre.

come sentimento o come sensazione, trova – nell’immaginario collettivo – il suo fulcro nella camera da letto<sup>88</sup>.

La violenza corporale messa in scena ha una fortissima intimità erotica, tale da arrecare nel lettore l’idea di uno svolgimento tra le pareti di una camera chiusa. È però anche in linea con il mondo cibernetico in cui viviamo. Anche l’internet può essere considerato una camera chiusa, seppure con molte porte apribili. Le sue pareti sono i contorni dello schermo, nell’orizzonte visibile della pagina web. E su questo schermo di fronte a noi Annovi mette in scena le sue vignette al limite tra Eugene Ionescu e Antonin Artaud. Se del primo riprende in modo originale l’incomunicabilità umana, trasformandola in unidirezionalità della comunicazione, del secondo rielabora le teorie del Teatro della crudeltà, facendo sua la “funzione Artaud” che già Cortellessa aveva notato nella poesia contemporanea. quando nel 2004 discuteva di come diversi autori imprimevano nella carne i tormenti esistenziali contemporanei, dando descrizione fisica alle inquietudini psicologiche.

Il concetto è stato poi reiterato in saggi più recenti, sia da De March (2013) che da Bongiorno (2017). Per parte sua Annovi accetta e riadatta la teoria sulla crudeltà e il teatro, non semplicemente accontentandosi di metterla in atto nei suoi versi, ma assorbendola e cambiandola per i tempi in cui vive.

La crudeltà, per Artaud non era primariamente il gioco sadomaso che Annovi mette in scena; nelle sue famose lettere a Jean Paulhan, il drammaturgo francese è estremamente chiaro su questo:

This cruelty is a matter of neither sadism nor bloodshed, at least not in any exclusive way. [...] One can very well imagine a pure cruelty, without bodily laceration. ( Artaud 1968 p. 101)

---

<sup>88</sup> Si pensi anche che Attilio Bertolucci, per indicare la qualità intima della narrazione della sua saga familiare, intitola la sua *opera magna proprio La camera da letto*.

Per l'autore francese la crudeltà era sinonimo di rigore morale:

The Theatre of Cruelty has been created in order to restore to the theatre a passionate and convulsive conception of life, and it is in this sense of violent rigour and extreme condensation of scenic elements that the cruelty on which it is based must be understood. This cruelty, which will be bloody when necessary but not systematically so, can thus be identified with a kind of severe moral purity which is not afraid to pay life the price it must be paid. (*Artaud 1968 p. 66*)

Per Annovi la componente di crudeltà fisica sembra invece essere connaturata all'esperienza poetica. Ed è questa una differenza rimarcata in una diversa concezione dell'uso del corpo: per il francese la corporalità è un veicolo di coinvolgimento del pubblico, elemento fondante ma non esclusivo di un insieme di significanti scenici, volti allo scopo di catturare e – quasi remore della tragedia greca – irretire in una crudele συμπάθεια (*sympátheia*, reciproca interdipendenza); per Annovi, l'elemento di identificazione (e dunque catartico) deve per forza cessare. Sebbene per entrambi si tratti di una messinscena, quella di Annovi assomiglia più al *voyerismo* dei reality contemporanei, in cui il pubblico partecipa delle vicissitudini visive solo a livello morboso, cosciente del distacco dello schermo. Lo spettatore di *TPC* non soffre con il personaggio-vittima, se non ad un livello superficiale; si immedesima molto di più con il grande torturatore, come se ne condividesse la visione attraverso le (tele)camere di un circuito chiuso, spettatore di un horror dal quale potrà distaccarsi “spegnendo” il libro.

Ma se dobbiamo pensare che Annovi paghi il suo tributo ad Artaud, è proprio – e questo ce lo conferma il poeta stesso<sup>89</sup> - in quell'idea di rigore morale passata per Porta, che fa della poesia «un'operazione sul proprio corpo proiettato (ma incarnato, anche) nell'opera» (Annovi 2008 p. 7).

Dobbiamo allora considerare la vittima volontaria di *TPC* in quanto corpo e corpo poetico.

Le torture che subisce e accetta, che sembrano il simbolo di un rapporto sadomasochistico estremo, si ribaltano in una ricerca positiva se le intendiamo come una continua sperimentazione

---

<sup>89</sup> Annovi *Ulisse* n. 12 luglio 2013

dell'autore sul corpo della poesia. Allora davvero diviene una storia d'amore, in cui l'assenza del poeta è un atto di devozione verso l'opera, e le torture, la continua manipolazione, estrema, crudele verso se stesso e il proprio operato. Fino a che non è ora di sigillare il tutto, l'ultima crudeltà/manipolazione del testo – come in *Camera #7*, che abbiamo già citato – non è compiuta, consapevoli che consegnare il testo alle stampe è come consegnarlo alla tomba, che non è più ristretto all'intimità della scrittura, ma aperto alla dissacrazione della lettura.

#### **6. *Kamikaze e altre persone: il corpo-testimonianza***

Ma è una dissacrazione necessaria. Compito del poeta è anche dare voce a queste testimonianze, ad aspetti reconditi dell'io che si nasconde – il che assomiglia molto alla poesia degli avatar internet, con la differenza che non vi è vero anonimato nella molteplicità di voci che il poeta mette in scena, seppure è necessario che la sua voce si nasconda per dare corpo alle testimonianze. Questa molteplicità, che in *TPC* è ancora limitata all'alter ego dell'amante-vittima, ritorna con ancora maggiore insistenza nell'opera che Annovi dà alle stampe tre anni dopo per i tipi di Transeuropa, *Kamikaze e altre persone*. È un'opera che condivide similitudini con la precedente, ma anche profondamente diversa. Di *TPC* rimane la volontà di cancellare l'io, che difatti non appare nei testi; a contraltare di questa assenza, il "Lei" di *TPC* viene sostituito da un più intimo "tu". È un interessante contrasto notare che l'opera forse più intima di Annovi conservava dei forti tratti formali, quando invece la successiva – che per molti versi possiamo considerare un libro di poesia civile – s'interroga costantemente sull'esistenza umana, sul destino del corpo, la sua deposizione in quanto cosa morta e oggetto, reinterpretandone l'atto della morte, spesso violenta, con rara empatia e toni sommessi, come indica Antonella Anedda nella prefazione alla *plaque*:

Ciò che del suo lavoro mi colpisce [...] è il contrasto tra un tono basso, mai gridato, e la nudità abbagliante delle immagini, tra un'esattezza chirurgica e un abbandono che trapela dalle grate del linguaggio. Il processo è una composizione, proprio come si compongono

un corpo morto e il suo corteo di oggetti. Squame, cartilagini, unghie, ossa, sono presenze che condividiamo come la paura, il desiderio, l'attesa della notte. (Anedda 2010 p. iii)

Gli spunti d'interesse sono molti: intanto l'atto di dare voce a un corpo morto. In questo ci soccorre l'idea nascosta dietro il titolo. Esistono 3 precise istanze in cui la figura del *kamikaze* è nota: la prima, forse la più oscura, è quella che ne vede la nascita. Originariamente il termine *kamikaze* significa “vento divino”, ma allude anche fortemente alla respirazione in quanto *ka* significa inspirare e *ze* espirare. Narra la storia giapponese che Kublai Khan (lo stesso che ne *Il milione* investe di onori e incarichi Marco Polo), nelle sue mire espansionistiche, avesse due volte cercato di conquistare il Giappone – nel 1274 e nel 1281 – ed entrambe le volte ne era rimasto scornato a causa, una volta di un uragano che ne danneggiò gravemente la flotta sulla via della prima invasione; la seconda da un tifone tanto violento che la decimò in modo tale che metà del suo imponente esercito (dicono alcune fonti di 140.000 uomini) perse la vita in mare. La seconda istanza è quella degli attacchi suicidi giapponesi durante la Seconda Guerra Mondiale, i più conosciuti dei quali sono quelli dei piloti degli *Zero*, gli aerei da caccia che, riempiti di esplosivo, venivano poi pilotati in attacchi suicidi in modo da schiantarsi contro le navi americane con effetti devastanti. Da questo secondo contesto nasce la terza, più dolorosa (perché più vicina nel tempo) e moderna istanza, ossia quella dei *kamikaze* moderni, passati alla storia recente con la distruzione del World Trade Center (o come sono più comunemente conosciute, le Torri Gemelle) nell'ormai famigerato attacco del settembre 2001. È questo un fatto di notevole impatto, sia perché – particolarmente in ambito statunitense, ma non solo – il “nine-eleven” è considerato come la ferita collettiva di più forte impatto psichico, paragonabile solo a quello che è stata la Seconda Guerra Mondiale per certi paesi europei, Italia inclusa; sia perché Annovi ha vissuto in anni di poco successivi nella stessa città, studente di dottorato alla Columbia University (2011), e non può non

aver respirato il trauma di una città ferita quasi a morte che tentava di rimettersi in piedi dopo un attacco che aveva mietuto in un colpo solo quasi tremila vittime.<sup>90</sup>

Certo, quei “kamikaze” non sono eroi da osannare in poesia. E difatti non è questo il punto del libro, ma piuttosto di plasmare una lingua-kamikaze, evocativa, politica, «che tramortisce» (Anedda 2010 p. iv), che divenga «realtà, verità fisica, materica, piuttosto, che non vuole comunicare, veicolare messaggi, ma esplodere, «decorparsi», in modi performativi» (Lorenzini, Il Manifesto 29 ottobre 2010 p. 12). Una lingua dunque che sia vento divino e uragano che spazza via, ma anche respiro, «una parola plurima che prende voce e forma nel corpo-kamikaze o nel corpo-ostaggio, nella lingua-protesi o lingua-tatuaggio o lingua-malanno, carne nella parola-cicchino, “imbottita di chiodi e tritolo”» (Lorenzini, Il Manifesto 29 ottobre 2010 p. 12):

la senti tra i cadaveri

tra i labbri spaccati

fare strage di nomi

parola imbottita di chiodi e

tritolo

che stritola il coro degli assedi

(sommara esecuzione ed

atti corporali)

la lingua (ti dico) non muore

---

<sup>90</sup> <https://www.cnn.com/2013/07/27/us/september-11-anniversary-fast-facts/index.html>

ma tramortisce (Annovi, *Kamikaze*, p. 21)

Se quindi possiamo considerare il kamikaze anche l'avatar dell'io negato del poeta, non possiamo in tutto questo dimenticare l'altra metà del titolo. Chi sono le *altre persone*?

Nell'operazione di disseminazione dell'io, Annovi si immedesima nei testimoni e nelle vittime, lancia moniti, si impossessa dei corpi denudandoli sotto una luce vivida e impietosa, per dar loro una voce che gli è in qualche modo negata. Non vi è in questa operazione "alla *Spoon river*" nessun tentativo di rivalsa, ma piuttosto una necessità di far sì che il testimone si materializzi; ricostruire voce e corpo rende reale la testimonianza. Si pensi al discorso iniziale che avevamo fatto seguendo Lorenzini: se l'internet è uno strumento che permette l'anonimato a orribili e molte volte oltraggiosi "scrittori", che nascondono il proprio io dietro un avatar, la poesia che nega il proprio io non può farlo accettando maschere di comodo. Le maschere devono essere scomode, riflettere di verità; l'io si nega solo a favore di un avatar che dia significato alla testimonianza; che gli dia un valore di civiltà, che si faccia veicolo di verità aldilà della lingua. In questo, la lezione pasoliniana – di cui Annovi è uno studioso – è stata completamente assimilata:

lo dico a te  
in questa lingua che non riconosci  
lo dico facendo segnali di  
luce  
con la tapparella e il riflesso  
delle posate

lo dico a parola che non risponde  
alle pressanti richieste di cibo  
del mondo

tu taci sventrato dal silenzio

(il buco della bocca spalancato) (*Kamikaze*, p.)

L'esempio più evidente dell'istanza morale e etica di Annovi è forse nella poesia dedicata a Carlo Giuliani, figura polarizzante, morto durante gli scontri che caratterizzarono il G8 di Genova

nel 2001. Per certa sinistra Giuliani era un martire della repressione poliziesca (soprattutto alla luce degli orrendi misfatti della scuola Diaz, di cui si macchiarono le forze dell'ordine); per il campo opposto, un teppista e un agitatore, affiliato ai famigerati *Black blocs*. Annovi lo coglie nel momento della sua morte corporale, quando pensiero e corpo prendono strade separate, interessato, come egli stesso ebbe a dire, alla realtà, dopo aver «scartata la possibilità del tu» (Ostuni p. 45) (e naturalmente quella dell'io). Non vi è giudizio morale o schieramento politico, ma piuttosto un desiderio di non lasciare una vita sfuggire nell'oblio, poiché quella vita è stata corpo e pensiero, ed ora è solo una sensazione finale, un corpo divenuto come tanti altri «esposto ad ogni aggressione» (Bongiorno 2017 p. 51):

*Genova, 2001*

e il pensiero si stacca dal cranio  
ti intaglia una stella tra  
i capelli

tu credi nell'acutezza della cute  
nel rossore della pelle  
appena percepibile sulla nuca  
sotto il passamontagna  
che cede alla sassata e al colpo  
di rivoltella

ti rivolti a terra in un rivolo di sputi

e petali e cera

(caduto)

per non cadere tra i caduti (*Kamikaze* p. )

C'è un che di vignettistico nelle figure ritagliate da Annovi, che è come se le riprendesse con l'occhio di una telecamera, o forse degli onnipresenti *media*, sovrapponendo però al commento di un possibile mezzobusto il proprio, carico di umana compassione. La scelta non può non ricordare certe visioni di Magrelli e Ottonieri quando criticavano il potere dell'informazione e gli

effetti deleteri della tv; ma Annovi dimostra rara maturità nel non lasciarsi andare ad alcun commento, lasciando che le immagini che ci offre attraverso i suoi versi davvero parlino da sole.

Interessante è anche la materialità attribuita al pensiero in questo testo, come elemento che ha contatto fisico con il corpo, così come l'importanza data alla "cute" in quanto punto di contatto tra l'essere il mondo; un concetto che non può non richiamare le teorie di Merleau-Ponty, che stipulava il derma come il ponte tra il mondo e il corpo, così come ben spiega Bongiorno (p. 46). In questo il corpo diviene mappa della propria esistenza, portata nei rilievi sulla pelle; e ciò che incide il corpo incide anche l'io.

### **7. *Italics*: i corpi e le voci**

La stessa tecnica compositiva di agir per microsequenze più o meno lunghe, la ritroviamo nell'opera successiva *Italics* (Milana 2013). Il libro si suddivide in 5 sezioni: *TT/Duet (The tempest in LA)*; una riedizione integrale di *Self-eaters*; *La gloriola*; *Rapture*; e infine *9/10 (dittico in due tempi)*. Di *Self-eaters* abbiamo già parlato e non è produttivo tornare sopra gli stessi argomenti. Sebbene la prima sezione sia la più autobiografica, reminiscente com'è della situazione di esule volontario<sup>91</sup> comune a tanti di noi che Annovi vive, per ciò che ci interessa, prenderemo in particolare considerazione alcuni testi di *TT/ Duet*, *La gloriola* e *Rapture*.

#### Tempesta mediatica in America

In *TT/Duet* ritroviamo la stessa attenzione per la realtà intesa anche come visione esasperata del reale. In questa breve rivisitazione di alcune scene della *Tempesta* di Shakespeare, è lo stesso Annovi ad avvisarci quando, introducendo le sue *Dramatis personae*, attesta che la scena si svolge tra Los Angeles, l'"oceano mediatico" e il deserto. Sembra interessante che tra queste *locations*, che ci ricordano la condizione di esule dell'autore (fisicamente a Los Angeles,

---

<sup>91</sup> [...] esule (non esiliato)/ *in the desert of Hollywood*. *Italics* p. 8.

ma disperso nel deserto tra patria adottiva e patria d'origine), venga inserito l' "oceano mediatico", sintomatico di una realtà divenuta sovraesposta nella fisicità reale dei luoghi, incubo da grande fratello e CCTV, come se fosse impossibile non tenere l'occhio sulla realtà, seppure una realtà falsata e quindi da maneggiarsi con cura; o anche che vi è, nel mondo dei «videofonini» (come Annovi li chiama in *Self-eaters*), di Facebook, Instagram e Youtube da una parte e della spettacolarizzazione dell'informazione e del bombardamento televisivo di prodotti dall'altra, un'impossibilità di fondo a sottrarsi all'occhio dei *media*:

cali banalmente  
dagli schermi / cosa di buio  
stregati dall'utero catodico  
i tuoi gemiti gemelli  
sono la pienezza dei nostri  
stomaci  
*fast food* e fasti  
di plastiche  
il reale concima / non coincide  
con la riavvolta Realtà

(decide il taglio nel nastro)

tali tele bani-  
*shed products are sponsored by*

*us* (*Italics* p. 14)

Si aggiunga a quanto già detto una mancanza di filtro che accomuna tutte quelle componenti alla sua origine filmica, quell' «utero catodico» da cui tutto scaturisce «banalmente», e in cui una tragedia - «i gemiti gemelli» appaiono fin troppo un chiaro richiamo alla distruzione in diretta televisiva delle torri del World Trade Center –finisce per coincidere con la nostra apatia da spettatore seriale, con lo “stomaco” già appagato d'immagini, vere o finte che siano. Annovi allora ci suggerisce neanche troppo velatamente che la realtà televisiva fittizia di cui ci nutriamo come ad un *fast food* è ciò che a sua volta nutre a livello infimo il reale fittizio in cui viviamo e la

sua mancata coincidenza con il mondo reale è in fondo una scelta autoimposta, in quanto siamo noi stessi gli sponsor di quel prodotto distorto.

Non è esente anche una tragedia immane come quella che colpì le Torri gemelle l'undici settembre 2001:

Scene rapite da un comune razzismo: *Rapture*

*Rapture* è, in tutta la raccolta, la sezione che più ricorda *Kamikaze (ed altre persone)*. Laddove in *Kamikaze* vittime e testimoni erano in cerca di una voce che ne raccontasse le ragioni, qui Annovi ripete l'operazione, ma spostando drammaticamente il bersaglio, ammantando l'esultanza degli immigrati di giudizi terribili, infarciti di stereotipi lanciati come anatema da comuni italiani:

vengono a portarci via            le donne  
per farci figli            le  
riempiono di robe loro            le  
coprono come            le  
bestie

le innestano coi loro bastoni. (*Italics* p. 41)

Ambientata nell'isola di Lampedusa, che negli anni è divenuta, secondo i detrattori degli immigrati, la Termopoli italiana, è facile riconoscere in questi versi gli stereotipi di tanta della popolazione media, sempre pronta a condannare senza sapere cosa significhi emigrare, qualcosa che gli italiani hanno ormai dimenticato (ben lo dimostrava Gianni Amelio in *Lamerica*). I fatti, descritti per minimi termini e così terribilmente attuali anche in questo 2019, di travagliati sbarchi proprio su quella stessa isola non sono ciò che colpisce di più; è piuttosto lo stereotipo da invasione barbarica, così carico di violenza fisica; e la capacità (finto-?) mimetica di Annovi nel (ri)creare un linguaggio che ancora il parlante veicolato ad un sostrato basso, quasi sgrammaticato. È questa un'operazione ironica che deflagra nella lingua del giudicante e così facendo la disinnescava.

Una recensione anonima su uno stimato sito web che si occupa di poesia ([www.retidedalus.com](http://www.retidedalus.com)) offre interessanti spunti sulla sezione:

Un procedimento autoriale che continua per certi versi anche nel gruppo di testimonianze fantasmatiche ma fisicissime di *Rapture*, dove un coro di nervosi benpensanti pure poveri e precari (casalinghe, giostrai, pensionati... e poeti) sacramenta con la crudeltà della paura contro gli ultimi arrivati [...].<sup>92</sup>

In qualcosa ci sentiamo in qualche modo di dissentire con la recensione. L'aspetto più cospicuo della sezione è proprio la mancanza di fisicità. Entrambi gli schieramenti sembrano scorporati – i benpensanti italiani ridotti a pure voci, con scarsi tratti fisici; e gli immigrati clandestini sono ridotti ad ombre silenziose, descritte da quegli stessi benpensanti per caratteristiche negative, tratti minacciosi, possibile violenza, ma non per parti corporee:

[O. A., 33 anni, negoziante]  
 vengono con navicelle  
 di notte                      mica  
 carrette                      vengono  
 da tutti i lati

ma soprattutto

vengono malati e vuoti (*Italics* p. 58)

Ed è significativo che la chiusa di questa sezione spetti al poeta, che come in *Kamikaze* dà corpo alle voci di testimonianza. Ma diversamente da *Kamikaze*, subentra una nota negativa; in questo mondo cinico e mancante di solidarietà il poeta non sopravvive:

[A. R. 65 anni, poeta]  
 Ci sono modi di esistenza  
 inavvicinati.  
 inavvicinabili                      cose

dice sporgendosi  
 dal                                      davanzale

Roma è una scaglia di                      cemento

scarti di cielo e                      pattume

---

<sup>92</sup> Recensione a *Italics*. [http://www.retidedalus.it/archivi/2013/giugno/LETTURE/3\\_annovi.htm](http://www.retidedalus.it/archivi/2013/giugno/LETTURE/3_annovi.htm)

si lascia andare (*Italics* p. 59)

Un punto d'interesse del testo è la rappresentazione grafica dell'evento tragico nella sua progressione attraverso le quattro parole fine verso «cose-davanzale-cemento-pattume», le quali fissano imperiose nella loro semplicità la parabola discendente di una vita che si spegne. L'uomo-poeta ha cose (bello ed efficace l'uso del comunissimo termine dal parlato quotidiano) che lo rendono disperato; si sporge dal davanzale e dopo un momento rapido come una scheggia, c'è solo il cemento; compiuto l'atto, pure chi aveva fatto della parola e della comunione tra essa e il mondo non è altro che pattume. Questa visione affidata ai fine verso ha una forza quasi fisica. La verticalità dell'azione descritta nei quattro termini restituisce un'idea visualizzata della tragedia occorsa, quasi permettendoci di prefigurarci l'uomo nell'atto suicida.

#### **8. *La scelta*: spazio comunemente condiviso con un “nemico” “altro”**

È tra *Kamikaze* e *Italics* che il progetto di Annovi si è fatto ambizioso e maturo. Le tecniche poetiche si reinnestano da libro a libro, arrivando a una fusione ne *La scelta*, uscito in libreria nel 2013.

Lo stesso sistema di dare voce a personaggi, maschere e *personae* si ripropone anche in questo libro, unito alla rinnovata volontà di assicurare una voce unica e peculiare ai personaggi messi in scena. Si tratta di un vero e proprio atto unico in versi, come Francesca Matteoni, recensendo il libro su Nazione Indiana ben sintetizza:

La scena che si svolge ne *La scelta* è la stessa che si ripete ogni giorno in molte case, Italiane, soprattutto. Un'anziana signora a cui la malattia ha sottratto il movimento e la parola, assistita da una giovane badante straniera, venuta dall'Est. Una scena che ci suona familiare, comune, nella sua amarezza asciutta, ordinaria, e tanto da farsi quasi norma, consuetudine.

Questo piccolo, denso libro racconta - no, anzi, mette in scena, drammatizza - la storia di un dialogo sottinteso, impronunciato, in cui le voci si alternano senza risponderci, composto dei monologhi proferiti dalle due donne. Una conversazione tutta mentale, a distanza, a dispetto della coabitazione, della prossimità fisica forzata delle due figure,

dramatis personae che interpretano se stesse nella nudità smascherata della propria condizione. (Matteoni 2016 p. 1)

È evidente il gusto teatralizzante con cui Annovi – non nuovo a questo tipo di esperimenti se si pensa a *TPC* – mette in scena il confronto tra questi due *topoi* moderni (l’anziano e il giovane) e al contempo dal sapore antico, stando a quanto anche Andrea Cortellessa afferma, descrivendo *La scolta* come una «crudele psicomachia di un monodramma» (Cortellessa in Matteoni 2016). E non a caso, i due incipit scelti da Annovi per l’opera, vengono l’uno dal “prologo della scolta” dell’*Agamennone* di Eschilo<sup>93</sup>; e l’altro dal film culto di Ingmar Bergman *Persona*<sup>94</sup>, chiaramente ispirato all’archetipo jungiano dello stesso nome, e la cui idea generale Annovi ricalca molto da vicino – due donne isolate in una casa, una invalida e l’altra, l’infermiera che l’accudisce, vivono a stretto contatto fino al punto di confondersi l’una nell’altra.

Marco Corsi, recensendo il libro su Nuovi Argomenti si appunta su un’interpretazione più radicata nel tessuto sociale dell’Italia contemporanea (che del resto anche Matteoni non aveva ignorato):

Non abbiamo nemmeno bisogno di vederle rappresentate quelle due donne che si alternano per ruoli di voce. Non c’è bisogno di nessuna didascalia per illustrare quello che sta succedendo. [...] Tutto è detto in questo libro, la dizione è sintomatica rispetto all’azione e fissa le modalità secondo cui il lettore deve inquadrare la vista sul mondo, sull’universo delle badanti, sulle presenze che via via si sono fatte sempre più insistenti nei nostri vicinati: presenze riunite in circolo, a gruppi, a grappoli, appese al nostro futuro di morte e alla nostra solitudine. (Borio 2014)

Naturalmente, hanno entrambi ragione, in quanto vedono nell’opera due aspetti separati ma entrambi presenti, l’uno la struttura teatrale della *plaque*, l’altro i temi sociali che la pervadono. Ma colpisce ancora una volta come Annovi focalizzi questo incontro-scontro tra due

<sup>93</sup> «Le mura stesse, se avessero lingua, / parlerebbero chiaramente». Eschilo. *Agamennone*. "Prologo della scolta". In: Annovi. *La scolta*, p. 3.

<sup>94</sup> «Penso che potrei diventare te, se ci provassi. Dentro, intendo.» Dal film *Persona* di Ingmar Bergman, In: Annovi. *La scolta*, p. 3.

culture e due mondi in collisione attraverso l'idea di corpo, reinventando i concetti junghiani. Per Jung, la *persona* è «una specie di maschera, progettata, da una parte, per fare una definitiva impressione sugli altri; e dall'altra per nascondere la vera natura degli individui»<sup>95</sup>; Annovi spinge il concetto più in là, immaginando una professoressa di liceo (insegnava letteratura italiana, latino e greco) inferma, che offre al mondo un'immagine non scelta, dettata dalla semi-immobilità del proprio corpo, divenuto una maschera-oggetto, manipolato da altri. In contrapposizione ci offre una deuteragonista libera nei movimenti ma imprigionata nel suo essere tutto corpo, poiché vista solo in quei termini dalla società. A entrambe è negata la lingua – alla signora per impossibilità d'uso e alla badante per incomprensione, che la rendono totale maschera *per sona*, che emette suoni – che le eleverebbe dallo status di reificazione a cui sono soggette; all'una a causa della sua infermità, e all'altra, a causa dell'incomprensione che le barriere linguistiche creano.

È quindi una fisicità obbligatoria quella che pervade questo libro. Ma la fisicità di questa raccolta è tutta racchiusa in minimi dettagli corporali, quali l'accostamento reificante della badante-schiava alla carne di maiale nel frizer nel camion che la porta in Italia, l'immagine delle mani e dei piedi legati, nel «seno gonfio»<sup>96</sup>, che la signora le rimarca come una colpa.

Annovi si spinge ancora più in là nell'uso di questi dettagli, contrapponendo i due punti di vista – della signora e della badante – come in due reificazioni contrapposte e progressive in destinazione diametralmente contraria. Matteoni descrive

«Un divario linguistico e culturale, oltre che fisico e anagrafico, tra estremi (italiana/straniera, colta/ignorante - almeno nel contesto in cui è "ospite", giovane/anziana, sana/malata), che sembra incolmabile, che pone le due donne in dolorosa, astiosa antitesi». (Matteoni 2016 p. 4.)

---

<sup>95</sup> La traduzione dall'inglese è mia.

<sup>96</sup> *La scolta, La signora #2*.

Nell'andamento della plaquette, la badante appare nei testi in cui ha e non ha voce come un oggetto, prima trasportato e poi abusato, corpo che occupa spazio:

in camio ti porta Signore a confine  
in piedi nel gelo di frizer  
in mezzo a la carne di maiale

poi in macchina chiude  
in dietro di bagagliaio  
mano legate piedi con corda  
con nastro marrone

poi c'è strada la notte per mesi  
la fuga

poi c'è casa in campagna

donna malata che  
non può parlare:

la bada (*La scolta, Canto d'ingresso*)<sup>97</sup>

Cosa definisce, dunque, la figura della badante dell'est che Annovi ci presenta? Da una parte la badante è la "scolta" dell'*Orestide*, in tutta la sua pienezza di ambigui significati, come Annovi ce la spiega nella nota alla plaquette:

L'*Oresteia* di Eschilo inizia con il monologo di un personaggio destinato a non comparire mai più nell'intera trilogia. È la scolta, o guardia, che racconta del suo anno passato in attesa del segno - il fuoco di Troia che brucia - che lo libererà dal suo compito. Giunto il segnale, il suo personaggio scompare per sempre. La sua funzione, il senso della sua esistenza di personaggio, è unicamente nell'attendere. (*Nota a La scolta*)

La nostra scolta è un personaggio tragico, come quello di Eschilo, in attesa del segno che la faccia scomparire dalla scena, il segno che significa un dolente ritorno in patria (in questo diametralmente opposto al felice ritorno di Agamennone, che il fuoco avvistato dalla scolta dell'*Oresteia* annunciava). Ma è anche, con spostamento fonico e semantico, colei che [a]scolta,

---

<sup>97</sup> La raccolta non presenta numeri di pagina.

testimone della vita che si spegne nella *Signora*, che la rende un testimone su entrambi i livelli percettivi, sia visivo che uditivo.

Oppure ne *La signora #3*, in cui “la scolta” del titolo è solo una presenza, anche fisica, un intruso che occupa gli spazi e disperde il benessere della “persona”. Ma è proprio in questo testo, nei due versi finali in parentesi che avvertiamo il cambiamento di prospettiva della signora, lieve, che da un giudizio iniziale durissimo («un sacco di ossa e respiro»<sup>98</sup>) inizia a vedere la propria badante come un essere umano, aldilà di un corpo invasore e finalmente dotata di propria memoria. Eppure nel testo successivo, il suo ruolo di oggetto lavorante torna in primo piano, negli abusi (sessuali) a cui il figlio la sottopone:

luce di frigor si è rotto.  
chiamo telefono e viene  
figlio grande di Signora.

dice andare in giardino.

poi dietro albero di uva  
dico luce è problema  
che più non funziona.  
lui dice sì e mette mano.  
mi tocca. e io lascia fare.

che frigor nuovo domani mi arriva. (*La scolta - La scolta #3*)

Ma arriva ad un certo punto una cesura, laddove, nello spazio di pochi testi, le *personae* di jungiana memoria cessano di esistere. È il momento in cui i treni si ritrovano alla stessa altezza sui binari paralleli in direzioni opposte. Il momento viene cristallizzato dal poeta con un testo referenziale in cui la scolta vede alla tv *Persona* di Ingmar Bergman:

in tele fanno  
film interessante.  
bianco anche  
e nero.

---

<sup>98</sup> *La scolta - La signora #1*

con due signora  
che sono come solo  
una persona.

donna malata  
una

altra  
donna fermiera. (*La scolta - La scolta #5*)

È questo il momento in cui le due deuteragoniste sono senza maschera, spogliate della proiezione percettiva verso il mondo, seppure il mondo è in gran parte rappresentato dall'una per l'altra. Da questo punto in poi, nella ricerca di una nuova identità, la scolta si avvia a divenire la signora («io sono la stessa di/ Signora»<sup>99</sup>), e la signora si avvia alla liberazione da un corpo che la tiene prigioniera, in cui solo il respiro è libero di vagare («una pace che invade le narici/ la go/la»<sup>100</sup>).

Di recente, nel 2018, è uscita una nuova raccolta intitolata *Persona presente con passato imperfetto*.<sup>101</sup> Annovi stesso la descrive, nella *Nota dell'autore*, come «un registro dalle pagine strappare (sic) di ciò che è stata e in buona misura e non potrà più essere la mia poesia» (Annovi 2017).

In questo contesto è giusto notare una costante delle opere poetiche di Annovi, ossia il perdurare di una certa metaletteratura postumanista. Annovi scrive molti versi sulla funzione della lingua, e lo fa perché l'afasia non pertiene a questa generazione di poeti. Allo stesso modo in cui l'internet è inondato di messaggi, storie, post che in gran parte mancano di alcuna sostanza, una poesia che ne veicola i modi, dice la sua incapacità di comunicare. È questa, se si vuole, l'afasia

---

<sup>99</sup> *La scolta - La scolta #8.*

<sup>100</sup> *La scolta - Canto d'entrata.*

<sup>101</sup> *La scolta - La scolta #5*

del terzo millennio, distratta dietro un costante *white noise* di parole, fisica come l'atto del parlare, terrorizzata di non lasciare traccia. E nonostante il popolo internet molte volte non abbia granché da dire, Annovi canalizza questa tendenza e la rende alta materia poetica, evidenziando «una lingua sempre inadeguata nel suo patetico tentativo di dire l'altro e il mondo», tramite una «parola che esclude tutto il resto» (Milana 2013).

In conclusione, la traccia più importante della poesia di Annovi è quella sua capacità di fare una poesia che si plasma sul reale contemporaneo, incanalandone gli umori e i modi dispersi. Allo stesso modo in cui l'io si disperde in un mondo veloce e schizofrenico, così la sua poesia rinuncia ad un io centralizzato, ne accetta le maschere, ma non per nascondersi, bensì piuttosto per assumerne un'identità quasi attoriale, e donargli così parola di testimonianza. Nei mille volti che assume il poeta nei suoi versi, nelle mille sfaccettature risiede l'io del nuovo millennio.

## Conclusioni

Quando richiesta di dare un commento sulle ragioni della propria poesia, così vicina a modelli antichi, quali Petrarca e il petrarchismo Cinque-Seicentesco, e così lontana dai modelli prevalenti degli anni Ottanta – periodo in cui la sua poesia prendeva le mosse – Patrizia Valduga affermò in un'intervista che tutti vogliono scrivere come Magrelli.

Riportiamo questo aneddoto per rimarcare l'importanza del nostro punto di partenza. Ci rendiamo conto che i poeti scelti coprono un periodo piuttosto ampio – dal 1980 al 2016; da Magrelli ad Annovi – ma il nostro discorso non avrebbe potuto svilupparsi senza quella base di partenza, seppur fittizia, che Valerio Magrelli rappresenta. Il suo apparire sulla scena della poesia con *Ora serrata retinae* (1980) ha cambiato molte prospettive. Prima di lui, nessun poeta aveva affrontato la percezione fisica nello stesso modo, considerando l'intero corpo come un network sensoriale compensatorio della vista – da sempre considerato il senso primario a cui è assegnato un compito di organo al contempo ingannevole e portatore di verità proprio nella sua inefficenza. La compensazione aptica che ne deriva non solo riprende teorie filosofiche specifiche quali quelle di Merleau Ponty, ma sembrano incanalare in maniera psicologica una dinamica tipica della fine del Novecento, ossia una reazione al mondo consumistico che ha fatto della vista un mezzo di autoinganno, per cui il solo guardare è sintomatico di un sistema inaffidabile, tanto che la visione d'insieme non può che essere considerata ingannevole. Allora la vista, per tornare ad avere qualche credibilità, deve appuntarsi sui dettagli, notomizzare mondo, società e corpo. Fare a pezzi l'io, che è fare a pezzi il corpo, in quanto, in vi è un intrensica visione nichilista.

I punti sviluppati nella poetica di Magrelli diventeranno poi elementi importanti della poetica degli altri nostri autori. La percezione aptica si riflette nella pelle cicatriziale di Biagini, mappatura del sé e dell'altro, solo modo di avvicinarlo e conoscerlo; lo sguardo miope diviene

l'occhio morboso sulla realtà canalizzato in molti testi di Ottonieri; il gioco di specchi e di decostruzione dell'io che si nasconde, diviene la negazione dell'io poetico di Annovi, in favore di una terza persona solo a tratti "cortese".

Ma altre diramazioni prendono il via dall'opus magrelliano. Un punto di svolta particolarmente degno di nota è la pubblicazione nel 1999, in pieno berlusconismo, di *Didascalie per una lettura di un giornale*. Il libro denota in maniera indiretta un momento di passaggio sociale nella vita italiana, ossia il momento in cui i media divengono, televisione in testa, il principale strumento di intrattenimento ed informazione italiani, con conseguenze non solo intellettuali e sociali, ma anche fisiche, cambiando il modo di relazionarsi (o non relazionarsi) con l'esterno da una parte, e dall'altra un atteggiamento psicologico che rende l'utente non un ricercatore dell'utile, ma bensì un passivo usufruttore del dilettevole a tutti i costi. L'idea viene nel contempo estremizzata da Ottonieri (in *Elegia sanremese* del 1998), che con falsa complicità pone il lettore nei panni dell'utente per eccellenza da decenni, ossia quello della *kermesse* sanremese che, pur sapendo che gli si mente e che non ha alcun reale potere sulle decisioni per il vincitore, rimane incollato al *medium* televisivo, felice di essere raggirato.

In quello stesso anno Annovi esordisce con *Denkmal*, opera lontana dalle raccolte che definiranno la sua poetica, mentre Biagini è già attiva da alcuni anni. In entrambi il problema corpo è vivissimo, inteso come strumento esperienziale e oggetto autoscopico da osservare. E qui inizia il *sequitur* dell'esperienza magrelliana con il *medium*. Se Magrelli si interroga sul rapporto tra *media-io-corpo* e Ottonieri lo riproduce coscientemente attraverso un procedimento puramente intellettuale, Biagini e Annovi li applicano alle loro poetiche in modo totalmente istintivo e connaturato.

Le ragioni vanno ricercate anche in uno sviluppo generazionale che ha reso le tecnologie mediatiche quali l'internet completamente connaturate al *modus pensandi* dei tempi in cui scrivono. Biagini incanala le possibilità distortive di manipolazione dell'immagine, le tecnologie radiografiche (già usate da Magrelli ne *Il condominio di carne*), per restituirci una visione di uno scavo del corpo dall'interno.

In ultimo vorremmo rimarcare una spiccata corrente civile non subito evidente nei testi. Una vecchia teoria marxista adduceva che un'opera letteraria è lo specchio dei suoi tempi. Nel corso dei miei studi, grazie anche all'apporto di bravi mentori, sono anch'io giunto alla conclusione che sia una teoria superata. Mi è rimasta però la sensazione forte che nei poeti contemporanei i tempi si disseminano nell'opera. Un assioma del genere non potrebbe mai essere vero nella libertà inventiva della prosa; la poesia, però – genere che in tempi recenti appare nascere per “reazione a” – non solo lo conserva, ma lo nutre, come se vi fosse bisogno di affiggere a muri di strade poco battute manifesti che mostrino in totale chiarezza le pecche del mondo in cui viviamo. Allora, Magrelli che parla soprattutto di sé, descrive la solitudine dell'individuo nella società post-industriale; l'ironia di Ottonieri ci mostra le nostre ipocrisie come singoli e come comunità, intenti a cogliere le morbosità altrui e non le proprie; le disamine familiari e il modo in cui vediamo l'altro in inimicizia di Biagini svelano che anche i rapporti familiari e le relazioni con gli altri sono minate da un disagio di base e dall'incertezza; le pseudo-cronache di Annovi sulla vita di provincia e le vite di personaggi più o meno storicizzati tra Italia e Stati Uniti, rivelano come la nostra attenzione si appunta principalmente sulla tragedia. E tutto questo, passa inevitabilmente per il corpo. Perché i poeti contemporanei, più degli altri, hanno capito che mettersi in gioco e decifrare la realtà non è più un gioco intellettuale, ma vita scritta sulla propria

pelle o sulla pelle di qualcun altro. E quando è la pelle la carta su cui scrivi, non c'è molto spazio per il lirismo tradizionale.

Questo è quanto speriamo sia apparso evidente dalle pagine di questa tesi. Questa visione esperienziale che diventa visione epistemologica grazie al connubio di elementi apparentemente agli antipodi, quali il corpo e la tecnologia massmediatica, la carne e la tecnologia, il tangibile per eccellenza e l'intangibile della funzione insita nella macchina. Questo ci eravamo prefissi di dimostrare.

Alla fine del nostro lavoro rimangono domande e lavori che per forza di cose non sono potute rientrare in questa tesi. Sarebbe interessante, per esempio, occuparsi di aspetti a latere di quelli che sono rientrati nel nostro discorso. Ad esempio, la reazione viscerale di Magrelli alla televisione di massa è operazione personale ed elitaria – come del resto molta della sua poesia – o trova riscontri in altri poeti dell'epoca? Se così fosse, quali sono le reazioni dei poeti attivi alla fine degli anni Ottanta e all'inizio dei Novanta? Simili a quelle di Magrelli o diverse, magari addirittura antitetiche ed inclusive del mezzo televisivo? E se in questo uno spiraglio ce lo offre l'interesse quasi ossessivo di Ottonieri – che è però coetaneo di Magrelli, seppure inizi a scrivere poesie ben più tardi – bisognerà pur ricordare che la sua veicolazione dello sguardo televisivo conserva caratteristiche negative. Come vi si pongono invece autori di poesia nati, diciamo, una decade dopo e attivi al contempo di Ottonieri?

Quanto sono estese le veicolazioni dei sistemi telematici, con la loro capacità di manipolazione dell'immagine nella poesia contemporanea italiana? Unitamente alle domande più specifiche aperte dalla tesi, queste questioni dovrebbero in seguito essere affrontate, e portate a risoluzione.

Infine, rimane la curiosità di scoprire dove i quesiti sollevati riguardo l'uso e lo studio del corpo condurranno gli autori presi in questione. Ripensando alle teorie postumaniste, viene da chiedersi se la concezione del corpo rimarrà quella di un sistema di parti co-dipendenti, o se invece ritroverà una sua compiutezza, e quanto questo percorso si avvicinerà o si allontanerà da una percezione del "simian" umano come un cyborg almeno a livello intellettuale.

Questo discorso vale in particolare per Biagini e Annovi, i quali, per motivi anagrafici, hanno ancora ampi margini evolutivi. Nei loro lavori (ed in quelli di altri) andrebbe poi accertato se continuerà la tendenza alla dispersione dell'io nelle maschere teatranti e per estensione, il teatro in cui si muovono. Il nostro studio degli spazi poetici è stato, per forza di cose limitato e andrebbe esplorato, in particolare alla luce delle teorie del "posthuman ecocriticism", che sempre più, in tempi recenti, sembra accavallarsi e sovrapporsi al percorso del postumanesimo così come era stato inteso negli ultimi tre decenni.

### Bibliografia

1. Aa. Vv. *Fragments for a history of the human body*. Edited by Michel Feher with Ramona Naddaff and Nadia Tazi. Cambridge (MA), London (GB): MIT Press, 1989.
2. AA. VV. *Il pensiero della poesia: da Leopardi ai contemporanei: letture dal mondo di poeti italiani*. A cura di Cristina Caracchini ed Enrico Minardi. Firenze: Firenze University Press, 2017.
3. AA. VV. *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*. Bologna: Luca Sossella Editore, 2005.
4. Alfano Miglietti, Francesca. *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*. Milano: Bruno Mondadori, 2008.
5. Alfano, Giancarlo. *Modelli mediali*. In: *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti fra due secoli*. Bologna: Luca Sossella Editore, 2005.
6. Allen, Roy F. *Literary life in German Expressionism and the Berlin circles*. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle, 1974.
7. Alter, Reinhard. *Gottfried Benn. The artist and Politics (1910-1934)*. Bern: Herbert Lang, 1976.
8. Anedda, Antonella. *Prefazione a Kamikaze (e altre persone)*. Massa Toscana: Transeuropa, 2010.
9. Annovi, Gian Maria. «Con tutte le dita recise cadute»: un appunto su di me e quattro appunti su Porta ed altri poeti. *Ulisse* n. 12 (Luglio 2013). Como: Lietocolle, 2013.
10. Annovi, Gian Maria. *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni sessanta*. Bologna: Gedit Edizioni, 2008.
11. Annovi, Gian Maria. *Corpo (1980-2000). Poesia e storia* pp. 277-305. Milano: Paerson-Bruno Mondadori, 2013.
12. Annovi, Gian Maria. *Denkmal*. Brescia: L'Obliquo, 1998.
13. Annovi, Gian Maria. *Italics*. Torino: Aragno, 2013.
14. Annovi, Gian Maria. *Kamikaze e altre persone*. Massa: Transeuropa, 2010.
15. Annovi, Gian Maria. *Self-eaters*. Modena: Emilio Mazzoli Editore, 2007.
16. Annovi, Gian Maria. *Terza persona cortese*. Napoli: d'if, 2007.
17. Arcurio, Bruno. *Valerio Magrelli tra Montaigne e Proust*. *Il Veltro*, anno XXVIII, n. 1-2 (gennaio-aprile 1984), pp. 114-120.
18. Artaud, Antonin. *The theater and its double*. New York City (NY): Grove Press, 1958.
19. Artaud, Antonin. *The Theatre of Cruelty*. In: *The Theory of the Modern Stage* (ed. Eric Bentley). London: Penguin, 1968.
20. Ascari, Maurizio. *Literature of the global age*. Jefferson (NC) and London: McFarland, 2011.

21. Baldissonne, Giusi. *Gli occhi della letteratura: miti, figure, generi*. Novara: Interlinea Edizioni, 1999.
22. Bannon, Bryan E. *Flesh and Nature: Understanding Merleau-Ponty's Relational Ontology*. *Research in Phenomenology/Brill* 41, 2011, pp. 327-357. Online resource.
23. Barral, Mary Rose. *Merleau-Ponty on the body*. *Southern Journal of Philosophy*, 1969. Now online at <http://www.wiley.com/bw/journal.asp?ref=SJP>. Resource of the University of Memphis Philosophy Dept.
24. Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on photography*. New York: Hill and Wang, 1981.
25. Bataille, George. *Dossier dell'occhio pineale*. Milano: ES, 1993.
26. Belletti, Gabriele. *Sujet, objet et les institutions littéraires: La nouvelle phénoménologie critique appliquée à la poésie italienne après la Linea Lombarda et la Neoavanguardia*. Tesi di dottorato, 2015.
27. Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1998.
28. Benn, Gottfried. *Primal visions*. Edited by E. B. Ashton. London: The Bodley Head Ltd., 1961.
29. Bettelheim, Bruno. *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*. Milano: Feltrinelli, 1977.
30. Biagini, Elisa. *Acqua smossa*. Como: Lietocolle, 2005.
31. Biagini, Elisa. *Corpo - cleaning the house. Poesie* (edizione bilingue). Poi in: *Poesie dell'inizio del mondo*. Roma: Sossella editore, 2003.
32. Biagini, Elisa. *Da una crepa*, Torino: Einaudi 2014.
33. Biagini, Elisa. *Fiato: parole per musica. Poems*. Napoli: D'If, 2006.
34. Biagini, Elisa. *L'ospite*. Torino: Einaudi 2004.
35. Biagini, Elisa. *L'ospite*. Torino: Einaudi, 2004.
36. Biagini, Elisa. *Morgue*. In: *Sesto quaderno italiano di poesia contemporanea* (antologia poetica curata da Franco Buffoni). Milano: Marcos y Marcos, 1998.
37. Biagini, Elisa. *Nel bosco*. Torino: Einaudi, 2007.
38. Biagini, Elisa. *Nell'osso/into the bone/in den knochen*. Venezia: Damocle, 2012.
39. Biagini, Elisa. *Nella prigione della carne: appunti sul corpo nella poesia di Alda Merini*. *Forum Italicum*, Vol. 35, issue 2 (Fall issue). New York: Suny at Stony Brook, 2001, pp.442-456.
40. Biagini, Elisa. *Questi nodi*, Firenze: Gazebo Edizioni, 1993.
41. Biagini, Elisa. Torino: *Da una crepa*. Einaudi, 2014.

42. Biagini, Elisa. *Uova*. (poesie; edizione bilingue). Genova: ZONA edizioni, 1999.
43. Biagini: <http://www.elisabiagini.it/online/chi-sono/>
44. Blanchot, Maurice. Hanson, Susan. *La parole quotidienne*. In: Yale French Studies, No. 73, pp. 12-20. Yale University Press Stable, 2012. <http://www.jstor.org/stable/2930194>
45. Boccia Artieri, Giovanni. *I media-mondo*. Roma: Meltemi, 2004.
- 46.** Bongiorno, Giorgia. *Poesia sintetica: il pensiero del corpo in Elisa Biagini e Gian Maria Annovi*. In: Caracchini, Cristina. Minardi, Enrico. A cura di. *Il pensiero della poesia da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo di poeti italiani*. Firenze: Firenze University Press, 2017.
47. Bonito, Vitaniello. *Il gelo e lo sguardo. La poesia di Cosimo Ortosta e Valerio Magrelli*. Bologna: Clueb, 1996.
48. Bonito, Vitaniello. Lombardo, Fabrizio. *L'architettura della poesia. Intervista a Valerio Magrelli*. Versodove 13, dicembre 2001.
49. Bonito, Vitaniello. *Valerio Magrelli*. in Lorenzini 2002, 297-300; Vol. 91, No. 3, Fall 2014.
50. Borio, Maria. "La scelta" di Gian Maria Annovi. Nuovi Argomenti online, 2 maggio 2014. <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/la-scolta-di-gian-maria-annovi/>
51. Borra, Antonello. *Cinema e poesia: appunti su una scena da "La stanza del figlio"*. In: Italica, settembre 2014.
52. Boscagli, Maurizia. *Stuff theory. Everyday objects, radical materialism*. Bloomsbury: New York-London, 2014.
53. Calvino, Italo. *Fiabe italiane*. Collana *I millenni*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1956.
54. Canfarelli, Maria Gabriella. *Effrazione corporale e domestica in L'ospite, di Elisa Biagini*. <http://www.girodivite.it/Effrazione-corporale-e-domestica.html>. Mercoledì 8 settembre 2004
55. Cappellini, Elena. *Tra profondità e superficie. Anatomia, visione e scrittura in Valerio Magrelli e Michel Tournier*. Between, vol. 1. Maggio 2011.
56. Carotenuto, Luigi. *Intervista al poeta Gian Maria Annovi*. L'EstroVerso Anno VII n. 4 (Novembre- Dicembre 2013). <https://www.lestroverso.it/intervista-al-poeta-gian-maria-annovi/>
- 57. Ceccarini, Estelle**. *La poésie d'Elisa Biagini, images de l'intime et démystification du monde*. In: *Italies* 13/2009, pp. 27-42. Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), Centre de Recherches d'Aix, Marseille Université.
58. Collodi, Carlo. *I racconti delle fate*. Firenze: Paggi editore, 1876.
59. Corrigan, Timothy. White, Patricia. *The Film Experience*. NY: Bedford/St. Martin's and Palgrave Macmillan, 2012.
60. Corrigan, Timothy. *Writing About Film*. New York: Longman, 8th Ed., 2012

61. Cortellessa Andrea. *Parola plurale Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*. A cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena. Luca Sossella Editore, 2005.
62. Cortellessa, Andrea. *Elisa Biagini. L'orlo del corpo*. In: *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*. Roma: Luca Sossella, 2005.
63. Cortellessa, Andrea. *Io è un corpo*. In: *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti fra due secoli*. Bologna: Luca Sossella Editore, 2005.
64. Cortellessa, Andrea. *L'io-morgue della Biagini*. Alias - Supplemento de "Il manifesto", 17 luglio 2004.
65. Cortellessa, Andrea. *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*. Roma: Fazi, 2006.
66. Cortellessa, Andrea. *La terra, la morte e la salute. Disturbi creativi di Valerio Magrelli*. In: *Poeti della malinconia, atti del Convegno di Roma*. Novembre-dicembre 1999. A cura di Biancamaria Frabotta. Roma: Donzelli, 2001, pp. 219-33.
67. Cortellessa, Andrea. *Tre espressioni sull'unghia*. Alias - supplemento de "Il manifesto", 16 ottobre 1999.
68. Cortellessa, Andrea. *Viaggio al termine del corpo*. "La Rivista dei Libri", dicembre 2004, pp. 31-2.
69. Crooker, Arthur. *Body drift*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2012.
70. Cucchi, Maurizio. Giovanardi, Stefano. Introduzione a: *Poeti italiani del secondo Novecento*. A cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi. Milano: Mondadori, 2009.
71. Dailey, Meghan. *The triumph of painting*. <https://www.saatchigallery.com/art/essays4.htm>
72. De March, Silvia. *La passione della realtà*. Tesi di Dottorato. 2013.
73. de Romilly, Jacqueline. *Short History Of Greek Literature*. Translated by Lillian Doherty. Chicago and London: The University Of Chicago Press, 1985.
74. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
75. Descartes, Renè. *Le passioni dell'anima*. Il tripode Editore, 1968.
76. Descartes, Renè. *Opere*. Vol. II. Bari: Laterza 1967.
77. Di Mario, Stefania. *L'esplosione dell'industria televisiva*. In: *Il medioevo italiano*. A cura di Mario Morcellini. Roma: Carocci Editore, 2005.
78. Donati, Riccardo. "Il corpo risonante. Cinque artisti contemporanei e la poesia di Elisa Biagini." *Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana*, vol. 38, no. 3, 2009, pp. 221-234. JSTOR, [www.jstor.org/stable/23938403](http://www.jstor.org/stable/23938403).

79. Donati, Riccardo. *Nella palpebra interna, Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*. Firenze: Le Lettere, 2014.
80. Duffy, Carol Ann. *Little red cap*. In: *The world wife*. New York: Faber and Faber, 2000.
81. Eco, Umberto. *A passo di gambero. Guerre calde e populismo mediatico*. Milano: Bompiani Overlook, 2006.
82. Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani; 1977.
83. Eco, Umberto. *Fenomenologia di Mike Bongiorno*. In: *Diario minimo*. Milano: Mondadori, 1975.
84. Egbert de Liège. *The well-laden ship*. Translated by Robert Gary Babcock. Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press, 2013.
85. Elio Grazioli. *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, 1998.
86. Fantuzzi, Matteo. *Corpi offerti disperatamente*. Recensione su *La Voce di Romagna*. 09 agosto 2010.
87. Ferri, Giovanni. *Il problema dell'intenzionalità nella filosofia di Merleau-Ponty*. Tesi di Laurea.
88. Francucci, Federico. *Il mio corpo estraneo*. Sesto San Giovanni (MI): Mimesis Edizioni, 2013.
89. Francucci, Federico. *Il sonno, il soggetto, il «cielo del cervello»: una linea della poesia di Valerio Magrelli*. Studi Novecenteschi, Vol. 30, n. 65, 2003, pp. 99-131.
90. Fusco, Maria Pia. *Eva, bella da morire di risate*. Repubblica, 25 febbraio 1998.
91. Galaverni, Roberto. *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*. Roma: Fazi, 2002.
92. Galaverni, Roberto. *Nuovi poeti italiani contemporanei*. Rimini: Guaraldi, 1996, pp. 63-70.
93. Giannotti, Marcello. *Sanremo: Fermate quel Festival! Dietro le quinte del più popolare evento musicale italiano*. Edizioni Tarab, 1997.
94. Gibson, James J. *Perception of the visual world*. Cambridge (MA): The Riverside Press, 1950.
95. Gibson, James J. *Senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin, 1966.
96. Gilbert, Scott F. *Biologia dello sviluppo* (Terza edizione). Bologna: Zanichelli, 2005.
97. Giuliani, Alfredo. *Usando come penna il nostro corpo*. La Repubblica, 9 agosto 1980.
98. Graf, Diane. *Rereading female bodies in Little Snow-white: Independence and autonomy versus subjugation and invisibility*. Doctoral dissertation.
99. Haraway, Donna. *Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*. Socialist Review 80, 1985.
100. Haraway, Donna. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. Routledge: New York and London, 1989.

101. Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Includes a reprinting of *A Cyborg Manifesto*. New York: Routledge, and London: Free Association Books, 1991.
102. Hayles, Katherine. *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. South Bend: University of Notre Dame Press, 2008.
103. Hayles, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
104. Hayles, Katherine. *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.
105. Hayles, Katherine. *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
106. <http://www.orrorea33giri.com/perche-sanremo-e-sanremo-sigla-festival/>
107. Hurst, R.J. Failler, A. Cavanagh, SL. *Skin, Culture and Psychoanalysis*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
108. *Il pensiero della poesia*. A cura di Cristina Caracchini e Enrico Minardi. Firenze: Firenze University Press, 2017.
109. Infante, Antonio Martín. *La "donna" in rosso: un approccio alla figura di Cappuccetto rosso*. Apparso originariamente in <http://www.palabrasdiversas.com> e poi in traduzione italiana di Agata Sapienza il 21 aprile 2010 sul sito [www.asterischi.it](http://www.asterischi.it), nella sezione “Asterischi traduce”.
110. Inglese, Mario. *Valerio Magrelli. Poesia come ricognizione*. Ravenna, Longo, 2004.
111. Jansen, Stein. Polito, Paola. *Tema e metafora in testi poetici di Leopardi, Montale e Magrelli*. Saggi di lessicografia letteraria. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2000.
112. Jorgensen, Jeana. *Gender and body in classical European fairytales*. Doctoral dissertation.
113. Jung, Carl Gustav. *Two Essays on Analytical Psychology*. London: Routledge, 1953.
114. Kant, Immanuel. *Critica della ragion pratica*. Bari: Laterza, 2017, p. 242.
115. Kroker, Arthur. *Body drift. Butler, Hayles, Haraway*. Minneapolis (MN), London (GB): University of Minnesota Press, 2012.
116. Landolfi, Giuliano. *L'opera comune. Antologia dei poeti nati negli Anni Settanta*. Borgomanero (NO): Atelier, 1999.
117. Landolfi, Giuliano. *L'opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta*. A cura di Giuliano Landolfi. *Gian Maria Annovi*. Roma: Edizioni Atelier, 1999.
118. Lingard Klinck, Anne. *The Old English Elegies: A Critical Edition and Genre Study*. Montreal; Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2001.
119. Lisa, Tommaso. *Scritture del riconoscimento. Su «Ora serrata retinae» di Valerio Magrelli*. Roma: Bulzoni, 2004.

120. Lomartire, Carlo Maria. Festival. *L'Italia di Sanremo*. Milano: Mondadori, 2012.
121. Lorenzini Niva. Colangelo, Stefano. *Poesia e storia*. Milano: Mondadori, 2013.
122. Lorenzini, Niva. *Corpo e poesia nel Novecento italiano*. Milano: Mondadori, 2009.
123. Lorenzini, Niva. *Corporalità e crudeltà nella poesia degli anni Sessanta*. In: Lorenzini, Niva. *La poesia. Tecniche d'ascolto*. Lecce: Piero Manni, 2003, pp. 145-57.
124. Lorenzini, Niva. *I segni corporali della parola*. Alfabetà, ottobre 1980.
125. Lorenzini, Niva. *Il presente della poesia. 1960-1990*. Bologna, il Mulino, 1991.
126. Lorenzini, Niva. *La poesia italiana del Novecento*. Bologna: il Mulino, 1999.
127. Lorenzini, Niva. *Nei versi di Annovi la nudità abbagliante delle immagini*. Il Manifesto, 29 ottobre 2010.
128. Lupi, Romano. Mandelli, Riccardo. *Il libro nero del Festival di Sanremo*. Bologna: Odoja, 2016.
129. Magrelli, Valerio. *Condominio di carne*. Torino: Einaudi, 2003, p. 106.
130. Magrelli, Valerio. *Didascalie per la lettura di un giornale*. Torino: Einaudi, 1999
131. Magrelli, Valerio. *Esercizi di tiptologia*. Milano: Mondadori, 1992.
132. Magrelli, Valerio. *L'arte della miopia*. <http://www.laletteraturaenoi.it/>
133. Magrelli, Valerio. *Nature e venature*. Milano: Mondadori, 1987.
134. Magrelli, Valerio. *Nel condominio di carne*. Torino, Einaudi, 2003.
135. Magrelli, Valerio. *Ora serrata retina*. Milano: Feltrinelli, 1980.
136. Magrelli, Valerio. *Poesie (1980-1992) e altre poesie*. Torino: Einaudi, 1996.
137. Magrelli, Valerio. *Vedersi vedersi*. Torino: Einaudi, 2002.
138. Manetti Beatrice. *Elisa Biagini. Il dialogo questo esercizio impossibile*. La Repubblica-Firenze. 28 Marzo 2004.
139. Manganelli, Massimiliano. *Deformazioni. Comico, grottesco e altre vie*. In: *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*. Roma: Luca Sossella, 2005.
140. Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.
141. Marchesini, Roberto. *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*. Torino: Bollati Borlinghieri, 2002.
142. Matteoni Francesca. *La condizione corsiva*. Per Gian Maria Annovi. Nazione indiana. 7 Gennaio 2016. (<https://www.nazioneindiana.com/2016/01/07/la-condizione-corsiva-per-gian-maria-annovi/>)
143. McLuhan, Marshall. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il saggiatore, 1967
144. Merleau Ponty, Maurice. *Chiasms*. Albany: State University of New York Press, 2000.

145. Merleau Ponty, Maurice. *Fenomenologia della percezione*. Milano: Bompiani, 2003.
146. Merleau Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge, 2012.
147. Merleau Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible, Followed by Working Notes*. Translated by Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1968.
148. Milana, Roberto. *Recensione a Italics*. Giugno, 2013. [http://www.retidededalus.it/archivi/2013/giugno/LETTURE/3\\_annovi.htm](http://www.retidededalus.it/archivi/2013/giugno/LETTURE/3_annovi.htm)
149. Nancy, Jean-Luc. *The intruder*. In *Corpus*, New York: Fordham University Press, 2008.
150. Nasi, Franco. *Sugli ultimi "Esercizi" di Valerio Magrelli*. In *Stile e comprensione. Esercizi di critica fenomenologia sul Novecento italiano*. Bologna: Clueb, 1999, pp. 139-52.
151. Ortoleva, Peppino. Di Marco, Maria Teresa. *Luci del teleschermo. Televisione e cultura in Italia*, Milano: Electa, 2004.
152. Ortoleva, Peppino. *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*. Milano: Il Saggiatore, 2002.
153. Ortoleva, Peppino. *Un ventennio a colori. Televisione privata e società italiana*. Firenze: Giunti, 1995.
154. Ortoleva, Peppino. *Il secolo dei media*, Milano: Il Saggiatore, 2009.
155. Ottonieri, Tommaso. *Contatto*, Napoli: Cronopio, 2002.
- 156. Ottonieri, Tommaso. *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*. Milano: No Reply Editore, 2008.**
157. Ottonieri, Tommaso. *Elegia Sanremese*. Milano: Bompiani, 1998.
158. Pallasma, Juhani. *The eves of the skin. Architecture and the senses*. Chichester (EN): John Wiley and Sons Ltd, 2005.
159. Papa, Marco. *La morte, la scomparsa, il sonno (qualche appunto sulla nuova poesia)*. La Rassegna della Letteratura Italiana, LXXXVIII, 3, settembre-dicembre 1984, pp. 491-98.
160. Pedullà, Gabriele. *Il santo, il malato, il dittatore*. Il Caffè illustrato, 13-14, luglio-ottobre 2003, pp. 31- 39.
161. Perrault, Charles. *Contes de ma mère l'Oye*. Paris: Éditions de Cluny, 1948.
162. Prefazione a: Ottonieri, Tommaso. *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*. Milano: No Reply Editore, 2008.
163. Pugno, Laura. Annovi, Gian Maria. *Echi di voci sequestrate*. Il Manifesto, 8 maggio 2013.
164. Pugno, Laura. Annovi, Gian Maria. *Scrivere è convivere con una bestia immaginaria e selvaggia*. Nuovi argomenti online, Gennaio 2015. <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/dialogo-tra-gian-maria-annovi-e-laura-pugno-scrivere-e-convivere-con-una-bestia-immaginaria-e-selvaggia/>
165. Raboni, Giovanni. *Tentar non guasta*. Il Messaggero, 15 aprile 1986.

166. Redazione. *Recensione a Italics.*  
[http://www.retidededalus.it/archivi/2013/giugno/LETTURE/3\\_annovi.htm](http://www.retidededalus.it/archivi/2013/giugno/LETTURE/3_annovi.htm)
167. Ritchie, J. M. *Gottfried Benn. The unreconstructed expressionist.* Modern German authors text and context vol. 6. London: Oswald Wolff, 1972.
168. Rotino, Sergio. *Introduzione a "L'ospite"*. Torino: Einaudi 2004.
169. Ruggiero, Christian. *Forecasting in the Politics of Spectacle, From Berlusconi to Grillo: The Narrative of Impolite Politics.* Bulletin of Italian Politics Vol. 4, No. 2, 2012.
170. Saïd, Suzanne. Trédé, Monique. *A Short History of Greek Literature.* Translated by Trista Selous and others. Routledge: London and New York, 1999.
171. Sanguineti, Edoardo. *Prefazione* In: Ottonieri, Tommaso. *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico.* Milano: No Reply Editore, 2008
172. Santagostini, Mario. *I poeti di vent'anni.* Brunello (VA): Stampa, 2000, pp. 38-9.
173. Scarpa, Domenico. *Magrelli in camice bianco.* La Rivista dei libri, dicembre 1999.
174. Scheu, René. *Il soggetto debole. Sul pensiero di Pier Aldo Rovatti,* pp. 265, Milano: mimesis, 2010.
175. Simonelli, Marco. *Le ossa filmiche: appunti di lettura sulla poesia di Elisa Biagini (con un'intervista).* 22 aprile 2014. <https://puntocritico2.wordpress.com/2014/04/22/le-ossa-filmiche-appunti-sulla-poesia-di-elisa-biagini-con-unintervista/#more-6202>
176. Sinkkonen, Ari. *Umbilicus as a fitness signal in humans.* Published online in The FASEB Journal. Vol. 23 No. 1, Gennaio 2009.
177. Starobinski, Jean. *A short history of bodily sensation.* In: *Fragments for a history of the human body, pt. 2.* Edited by Michel Feher with Ramona Naddaff and Nadia Tazi. New York, N.Y.: Zone; Cambridge, Mass.: Distributed by the MIT Press, 1989.
178. Starobinski, Jean. *The living eye.* Cambridge (MA): Harvard University Press, 1989.
179. Stefano Agosti. *Poesia italiana contemporanea: saggi e interventi,* Milano: Bompiani, 1995.
180. Stella, Francesco. *Prefazione a: Biagini, Elisa. Morgue.* In: *Sesto quaderno italiano di poesia contemporanea* (antologia poetica curata da Franco Buffoni). Milano: Marcos y Marcos, 1998.
181. Sterling, Bruce. *Preface to: Gibson, William. Burning Chrome.* New York: Harper Collins, 1986.
182. Telèma. AA. VV. *Il corpo e lo spazio.* A cura di Tommaso Lisa. Numero monografico dell'Apostrofo. Figurano due interventi di Riccardo Donati, un contributo di Matteo Corrias, uno di Giulio Niccoli e uno dello stesso Lisa.
183. Temporelli, Andrea. *Atelier n. 14.*

184. Tommaso Lisa, *Scritture del riconoscimento. Su «Ora serrata retinae» di Valerio Magrelli*. Roma: Bulzoni, 2004.
185. University of Tennessee's *Internet Encyclopedia of philosophy. A peer-reviewed Academic Resource*. Website at <http://www.iep.utm.edu/>.
186. Valcanis, Tom. *An Iphone In Every Hand: Media Ecology, Communication Structures, And The Global Village. ETC: A Review of General Semantics*, 1 January 2011, Vol.68(1), pp.33-45. Institute of General Semantics, 2011.
187. Zublena, Paolo. *Il domestico che atterrisce. La tematizzazione del quotidiano nella poesia di oggi*. In: *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti fra due secoli*. Bologna: Luca Sossella Editore, 2005.
188. Zuccarino, Giuseppe. *Fisiologia fantastica. Bataille e Descartes*. <http://philosophykitchen.com/wp-content/uploads/2015/12/Zuccarino-Bataille-e-Descartes.pdf>
189. Zucco, Rodolfo. *Il primo Magrelli. Note di metrica e stile*. *Il lettore di provincia*, XXVII, 96, agosto 1996, pp. 35-50.