

Riambientarsi (ma anche difendersi)

[dato il “cambio di paradigma”]

*I had over-anticipated the event. I don't
understand this idea of construction.*

*But there is another level of complexity
to ready-mades. Which gets us home if you talk poetry. You can say
what happens and have it be a part of that.*

If you want to say yes, say yes.

Barrett Watten, *Plasma* (1979)

1.

Se per consistente parte del Novecento non si è parlato che di sperimentalismo Officina avanguardia Novissimi tradizione neorealismo impegno scrittura materialista parola innamorata orfismo performance neometricismo eccetera – secondo le categorie oggi ultradecennali che i parlanti avevano stabilito a partire dal secondo dopoguerra e fino agli anni Ottanta-Novanta – è per certi aspetti evidente che qualcosa di più esteso e inafferrabile, un contesto che abbraccia(va) quasi tutti gli scriventi, può essere (e francamente è) passato inosservato.

È (o: sono persuaso possa essere) un contesto in cui il paradigma delle scritture, delle aperture ricettive, nei lettori, ma più ampiamente l'ambiente percettivo e dunque sociale non solo italiano ma mondiale che si è venuto a creare molto prima e subito dopo la rivoluzione digitale, è profondamente cambiato, *radicalmente* cambiato. Come se da un paradigma o visione/sentimento generale delle cose si fosse passati a qualcosa di irreversibilmente differente, difficilmente paragonabile a ciò che (e a come) eravamo.

Il mutamento è – iuxta propria principia – passato inavvertito in parte per la precoce sistematizzazione teorica delle correnti e dei singoli che lo esprimevano, ma direi soprattutto perché le generazioni di artisti che abitavano il nucleo del cambiamento non potevano che agirlo senza osservarlo (senza categorizzarne che fenomeni circoscritti, spesso in maniera scientificamente plausibile ma limitante).

La generazione a cui appartengo – nata al chiudersi degli anni Sessanta – è forse la prima che, *infans* appunto all'interno della nascita di quel mutamento, ne vive l'attestazione linguistica, tecnica, sociale, come fatto stabile/stabilizzato, ne assorbe i linguaggi in itinere praticamente insieme al latte materno, nel momento della formazione dei codici (introiettando forme e modi della tv, del cinema e dell'arte degli anni Settanta, per esempio), e poi assistendo e a propria volta *agendo* il passaggio – tra anni Ottanta e fine Novanta – al digitale, e l'insediarsi di quella trasformazione colossale – anche in termini gnoseologici – che è stata ed è internet, la connettività globale, l'accesso a comunicazione e saperi (ed errori) in tempo reale. È una generazione, in particolare, al 50% stabilmente linguisticamente mentalmente interna a un Novecento già mutato (ma ancora gutenberghiano, cartaceo, slow) e al 50% interna e attiva nelle differenze successive (di un XXI secolo digitale in pieno).

In letteratura, dunque – personalmente – limitando il campo ai cinquant'anni recenti e a quella che per sintesi chiamiamo scrittura di ricerca, a essere in gioco non è la persuasione di un gruppo di persone che si crede all'avanguardia e cerca di vendere come unici plausibili i propri *prodotti*, che per tutto il resto sarebbero oggetti qualsiasi, solo con un design un po' meno prevedibile, più accattivante o bizzarro e studiato per colpire o passare astutamente inosservato e proprio per questo stamparsi meglio nel risvolto inconscio della memoria. Si tratta semmai di riconoscere delle parti di panorama testuale come parti di identità (ormai) acquisita e parti del panorama sociale e percettivo, e *ambientale*, attorno. (Si rilegga il capitoletto “Dentro/Fuori”, in *L'impero dei segni*, di Barthes, sostituendo a «teatro occidentale» e «scena» la parola «poesia»: è già tutto scritto lì).

È sempre sorprendente vedere invece, addirittura dopo l'intero arco del Novecento, non solo un patto di reciproca illusione tra attore e spettatore, in teatro, ma proprio la pregressa cieca totale incontrovertibilità di quell'accordo. Come se *ogni* patto non fosse una convenzione ma una legge antropologica stampata nelle ossa da millenni. Come se gli ultimi due-tre secoli non avessero reso evanescenti e ricontrattabili linguaggi e “certezze”.

Nelle nuove scritture (*nuove* da almeno mezzo secolo, appunto) non c'è patto di illusione e agnizione se non per frammenti che *ai parlanti* è rimesso connettere o veder fluttuare nel contesto (riorganizzando un contesto, dunque, sempre). E, allo stesso tempo, tale “non-essere-patto”, se da una parte è diffuso a tutti i livelli (anche extra-artistici), dall'altra si rivela a sua volta non delineato da regole (daccapo pregresse), e non vuole vendere alcun *nouveau* formale che debba vantarsi “più” opportuno. (Una metrica “neo”, un a-capo “migliore”, un'epica 2.0, un engagement “dei giorni nostri”, un poemetto “che rinnova la tradizione”, una lirica “aggiornata”, un io “ritrovato”, e banalità simili).

Il fatto che l'incontro con il testo venga costantemente misinterpretato come puro incontro con la buccia sociale (letterariamente sociale) del testo, con l'ovvia clausola che per carità, dioliberi, “la forma è sostanza” (detto con esclamazione), è un fatto a sua volta mai osservato, mai criticato. Come non è percepito – in positivo – quel cambio di paradigma di cui si parla, di cui voglio parlare, sto per parlare.

L'incontro con il testo, sostengo, avviene o dovrebbe avvenire semmai in modo non diverso dall'incontro con un luogo, un ambiente non noto, a cui però non è né impossibile né ininteressante dedicare esplorazione. Atto imprescindibile, anzi, l'esplorazione. Non si tratta di classificare case, si tratta di entrarci.

Introducendo un ospite in una grande casa che non ha mai visitato, gli si illustrano le stanze, ma deve essere lui ad attraversarle e – volendo soffermarvisi – *deve* farne esperienza attivamente, percorrerle. Pretendere di portarlo in un campo di familiarità solo verbalmente, per via di descrizioni o chiose, prima ancora che lui fisicamente faccia quattro passi negli ambienti, è come voler spiegare il cinema a chi non l'ha mai visto. L'attore di fine Ottocento a cui si parli – e *si parli* soltanto – di «cinema» continuerà a ragionare in termini di «teatro», a impigliarsi in siparietti e cercharne, vederli in scena, o a pensare a fotografie giustapposte (o a circhi in piazza, balletti), ma la parola «cinema», «cinematografo», e la mera *descrizione* di un film non gli diranno niente. Per intendere una effettiva novità occorre giocoforza esperirla. Prendere lo spettatore, portarlo al cinema, piazzarlo seduto a vedere – finalmente – un film.

Allo stesso modo, portare fisicamente per via di percezione ambientale un lettore dentro i testi nuovi (p.es. quelli sul «verri» [n. 48](#), febbraio 2012), testi con cui per tanti aspetti già siamo in sintonia perché le radici da cui vengono rimontano almeno al tempo di nascita del contesto percettivo (in cui tutt'ora siamo) degli anni Sessanta, ha un valore non di conoscenza del nuovo, ma di riconoscimento di possibilità che *non sono estranee* – appunto – alla percezione normale, di cui siamo soggetti non passivi, usualmente, nella vita quotidiana.

2.

Allo stesso tempo, i paragoni appena fatti (la grande casa con stanze da esplorare, il cinema) sono forse inopportuni. Il cambio di paradigma è più sottile. È, probabilmente, definibile come quell'oltrepassamento di linea al di là del quale il territorio è diverso non sotto un solo aspetto, ma in tutti.

Un po' come l'avvento della fotografia (altro paragone... Sarà calzante?).

La fotografia, sul piano dell'impatto percettivo che il singolo può aver affrontato (non parlo del clamore sociale sorto), nasce in modo forse *meno rumoroso* rispetto al cinema, ma è più legata a una vera torsione di dati e fenomeni antropologici di base.

In tutto questo, ancora nulla ho detto su cos'è il cambio di paradigma. (Ammesso che sia semplice o proprio possibile dare le dimensioni di un triviale “cos'è” alla questione). (E ho già negato la via, criticando la forma saggio; tuttavia persisto con queste righe).

Una delle difficoltà maggiori che si incontrano sta nel suo (=del cambio di paradigma) non essere altro che ciò che già siamo. È un po' come se, insomma, inventata la fotografia, noi si dovesse inventare l'autoscatto. Altrimenti non riusciremo a trovarci (dentro la fotografia).

Nella scrittura di secondo Novecento il principio del cambiamento, ipotizzo, può essere datato all'inizio/metà degli anni Sessanta. Alcune opere erano uscite, e avevano orientato il clima all'inizio di quel decennio. Non tanto Sanguineti ma Rosselli (di fatto isolata) sarebbe un nome da fare. Sicuramente Balestrini e Porta (non a caso i più giovani nella neoavanguardia). Esemplarmente e pienamente, soprattutto, Corrado Costa. Costa è stato il *punto* nodale di quella scrittura e performatività e arte: l'autore in cui gli esperimenti si sono dimostrati già solidi, stabili, da subito compiuti: testi (se non ci fossero state fiere opposizioni da parte, invece, del mainstream del tempo) fondativi.

Sono, questi, autori da tenere assieme *non più secondo le categorie analitiche fin qui da loro stessi espresse*. (Anche genialmente, come da Eco in *Opera aperta*, 1962). Il rischio, altrimenti, è proprio quello di non intendere cosa sia e perché intervenga un mutamento radicale in quegli anni.

Non si tratta di geometria del disordine, di Oulipo, di strutturalismo, di metatestualità, di Pasolini contro la labirintica palus putredinis, non si tratta di performance e happening, non si tratta di antilirica, né di abolizione solo grammaticale dell'io.

Tutti questi fenomeni sono il perimetro di un'area più vasta, imperimetrabile. Sono il tracciato disegnabile di un'identità che collettivamente, complessivamente, socialmente, extra-letterariamente, era (e resta tutt'ora) mutata. Non (=nemmeno) nel senso della mutazione

antropologica di cui Pasolini ha tanto parlato. La mutazione è stata e dunque irreversibilmente è ancora di carattere percettivo, è simile a quella che un'intera società ha testimoniato come ambiente/agente (in essere, in azione) intorno al 1839 quando è comparsa la fotografia, o alla fine di quello stesso secolo con l'avvento del cinema, o nella seconda metà del Novecento con lo sviluppo delle tecnologie digitali (=l'illimitata variabilità, non variazione ma variabilità, della stessa immateriale radicale *possibilità* dei segni: *ossia* il retrocedere dell'instabilità identitaria del segno scritto o parlato o visivo fin dentro il fondamento di possibilità di *qualsiasi* segno – *ossia* il reotragire dell'ombra sulla fonte della stessa, il retroagire dei giochi di luce e opacità sulla stessa fonte di luce, a farla o rivelarla fin da principio umbratile, incerta, scoprendo così l'incertezza come fondante e variante le basi medesime del certo, le basi della possibilità di *accertarsi* di alcunché).

Tentando una contro-sistematizzazione, cautamente incauta e in tutto provvisoria, annoto:

Se Kant nell'ultimo decennio del Settecento teorizzava nella terza Critica il possibile annidarsi del senso-non-senso in *qualsiasi* oggetto di percezione a prescindere dalla sua identità e finalità, una tecnica dimostrava poi questa lettura già attestata e in essere e in azione nel corpo sociale – percettivo e linguistico e segnico – collettivo, attraverso l'invenzione e poi la *naturale* diffusione della fotografia, alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento: la fotografia è il luogo che estroflette e rende raggianti il senso-non-senso di *qualsiasi* oggetto (soggetto), a prescindere dalla sua identità e finalità, svelandone non una fantasmatica aura oggettiva ma – precisamente all'opposto – il suo imprescrittibile e però non assurdo “significare per” (noi). Un giardino mal curato, un ripostiglio, uno spazio buio, un secchio a malapena visibile, in un'immagine scattata da Henri Le Secq, può tenere il campo e il centro della nostra percezione e dell'osservazione “incantata” (ma non ingannata) dello sguardo fermo all'oggetto, senza più (alcun) soggetto, pur essendo (e proprio perché è) il soggetto percipiente, cioè l'osservatore, a *inserire* in tal modo una linea di senso(-non-senso) in ciò che vede. Una adesione non blandita da alcunché.

I dettagli insignificanti e gli angoli miseri di Parigi nei primissimi anni del Novecento, che Atget coglie, non sono altra cosa. L'annidarsi di un senso quale che sia (di una qualche “bellezza”) all'interno di una corte privata, di gradini d'albergo, di una staccionata sghemba di legno (*Moulin de la Galette*, 1900), delle sudice baracche della *Porte d'Ivry* (1910) sembrerebbe eventualità remotissima, irrealizzabile; ci troveremmo, nel caso, di fronte al contrario di un'estasi davanti alla struttura, al “bello” inteso come armonioso; eppure l'immagine della rovina, del tralasciato, del pulviscolare, dell'insignificante *dà senso*, lo emette; meglio: *può* trasmetterlo. Non è il senso pomposo dell'impresa, dell'eccezionale. È il senso a basso voltaggio, mite – volendo – ma non inesistente, della vita per come già (comunemente, per tutti) è. (E per come questa è – distrattamente – accostata, sfiorata).

In sintesi, banalizzando: l'esito duchampiano radicalizza tutto ciò in forma cosciente. È, la sua, la sistematizzazione (anche ironica) di un modo di percepire che aveva praticamente già un secolo di vita. (E che il cinema stava costantemente riverificando e rendendo sempre più complesso, e diffuso; *naturalmente* diffuso).

Teniamolo a mente. *Dal 1839* in avanti, era già stata la fotografia a installare ruote di bicicletta capovolte, orinatoi, muri vuoti, come ogni luogo effimero, secondario, sfocato ma *desoggettivato*, non “crepuscolare” (al più, corpuscolare): Duchamp a Novecento avviato ha avuto l'intelligenza di riconoscere che proprio a queste cose attribuivamo valore, e ha *incorniciato* l'effimero. (Senza ri-dotarlo di una – proprio evaporata ormai – aura). (Immagino si possa

legittimamente risottolineare che si è trattato di uno dei tratti cruciali della storia del passaggio dalla metafisica all'ontologia, che l'Occidente aveva avviato direi da prima del Rinascimento).

Se Hofmannsthal con la *Lettera di Lord Chandos* – daccapo a inizio Novecento – non rende ma *dimostra* (registra come) già imprevedibile e inarticolabile ogni affermazione, e osserva come instabili (o dà come già sentiti da tutti instabili) i signa del reale, e così dà il reale stesso come non delimitabile verbalmente in alcun modo, sempre sfuggente, a loro volta tutte le scritture e gli esperimenti di secondo Novecento sono tecniche che (come la fotografia che “invera” Kant) “inverano” Hofmannsthal/Chandos: dimostrano che questa sensazione o certezza da un certo momento in avanti è già attestata e in essere e in azione nel corpo sociale – percettivo e linguistico e segnico – collettivo. Non nella sola area | *arte* | o | *poesia* |.

Analogamente: quell'io (*je*) o *corpo-in-frammenti* che (in Lacan) il bambino esperisce integro e (ri)costruito prima ancora di possedere un linguaggio, nell'immagine nello specchio (che gli restituisce un *moi* coeso), cresce attingendo presto la coscienza o diffusa percezione dell'instabilità della coesione, dell'integrità. E si spinge a introiettare (anche linguisticamente) il sentimento di variabilità, di incertezza, di oscillazione identitaria, al punto da vederla/saperla riverberata al fondo di tutti i segni, cose e parole che avverte, incontra, manipola. Alla fine del secolo sarà una tecnica, ancora, la tecnica digitale, a evidenziare come originariamente *variabili e trasformabili* le occasioni percettive. Di nuovo nel segno della fotografia (*Photo/shop* non a caso unisce estetica ed economia: fotografia + negozio. Ridimostra così la corradicalità che lega il valore in senso estetico e il valore in senso economico, la cui storia deve in effetti, in questi termini, ancora essere scritta, pur avendo almeno due secoli e più di vicende).

Ma sarebbe limitante soffermarsi sulla sola incertezza, sull'ombra, sul non detto, sulla latenza. È chiaramente un punto mobile e connotante nell'intera produzione di Rosselli, Balestrini, Porta, Costa, e di molti altri. Ma non solo è insufficiente sul piano descrittivo. Sembra addirittura sviante.

3.

Quel che non (mi) riesce esplicitabile, nell'idea di *cambio di paradigma* (=nel passaggio da un mondo ancora aristotelicamente convinto, alla Chandos, che gli eventi possano esser detti ma che noi siamo incerti, e incapaci di parola; a un mondo heisenberghianamente cosciente, alla Costa, che la nostra stessa facoltà di linguaggio è la maggiore benedizione che ci viene proprio da quella precisa radicale incapacità e incertezza), è ciò che segue:

che non si tratta solo di ombra, di non detto, di latenza.

In Costa, volendo, anzi, tutto è *anche* detto e non latente, perfino troppo limpido; tutto è divergente/divertito o diretto, spesso. In Rosselli si parla (in forme scalene ma stagliate) di dolore. Balestrini disgrega cronache, in cui però permane una radiazione di fondo politica. Antonio Porta racconta vicende forse indefinibili ma concretissime, in *Partita*. Eccetera.

Sì, d'accordo, è il clima attorno (=sono gli anni Sessanta) ad essere in mutamento: dunque nelle pagine di quegli autori si sente l'*apertura dell'opera* (in ciò coerente con un contesto sociale di sdefinizione e disseminazione che non cambierà più – e contro il quale precisamente le forze politiche *reagiranno*, repressivamente, e tutt'ora reagiscono). Ma c'è un elemento ulteriore che

sfugge, cade fuori dal discorso dell'ombra e del *manque à être* (dove l'essere è poi asimmetricamente e contortamente anche *langage*).

Cerco di spiegarmi, se ne sono capace (so di dubitarne), e di venire poi, da ultimo, alla scrittura recente. Molti anni dopo la "fine" del paradigma.

Qual è la *cosa* che non sto riuscendo a definire? (O a sfocare, per poterne almeno apprezzare la macchia complessiva, per darle uno sfondo che mi aiuti topologicamente, nell'orientarmi in ciò che già so, senza negare quel che devo ancora capire). Si tratta della condivisione di contesto? Del parlare/dire una poesia o un testo, sapendo – nell'esprire come nell'ascoltare – che in quel preciso momento si accede a una negazione o alterazione o comunque alterità (o ironica o allegorica o altro) del testo stesso? Si tratta forse ancora di questa *digitalizzazione* dell'esperienza di fondo del testo, che suggerisce che l'oggetto testuale è variabile fin dalla nascita? Ma è solo *variabilità*? O c'è altro ancora? È forse solo il tratto oscillatorio e instabile della pagina? Ma se la pagina, invece, propendesse al contrario – e addirittura – per la didascalia, giocandola, beffandola?

Corrado Costa nel 1984 compone un libro totalmente astratto, di pagine fatte di ritagli, *découpage*, brandelli di fodere di libri, stralci, strisce sovrapposte e lacerate. Lo intitola *Storia complicata degli amanti indiani*. Grazie alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia se ne può sfogliare direttamente in rete la versione digitalizzata, a partire dal link <http://digilib.netribe.it/bdr01/Sezione.jsp?idSezione=92>. Ogni pagina o (volendo) "tavola", collocata a destra, trova a specchio, sulla sinistra, calligrafata a matita in basso, una didascalia che l'autore dà di suo pugno, e che è anche il titolo dell'opera grafica, della tavola medesima, così *spiegata* e firmata. Eccone la prima: *Porta di casa degli amanti indiani*.



Osserviamo come sostanzialmente pertinente la didascalia (se tale possiamo definirla: e a mio avviso non è *interamente* così) all'immagine. Giriamo pagina e troviamo il *Corridoio della casa degli amanti indiani*, daccapo una figura tra l'astratto e il (*possibilmente*) transitivo, in cui una banda nera orizzontale potrebbe ancora "suggerire un corridoio", e così blandire una certo sana inestirpabile e insieme banalizzante nostra tensione alla raffigurazione di ciò di cui il linguaggio (proprio per sua natura, per sua consistenza già nell'indefinizione *chandosiana*) non ha bisogno: la tensione o pretesa ingenua alla pertinenza, appunto. La tensione (prescrittiva) alla referenza, o – volendo – alla fisica classica.

Ecco il *Corridoio*:

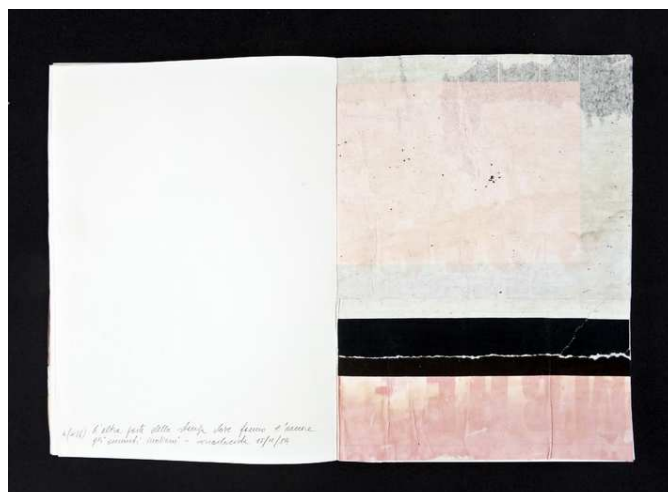


Proseguendo nel libro, vedremo la quarta riga di testo (saltando la terza, *Una finestra della casa degli amanti indiani*, fantasiosamente riconducibile davvero a una finestra con nuvole, anche se in negativo)... il quarto enunciato così dice: *L'altra parte della stanza dove fanno l'amore gli amanti indiani*. Ecco: inizia forse qui la convocazione del lettore in uno spazio testuale che diventa inesplicabilmente più libero di quanto possiamo immaginare sia lo spazio narrativo interno alla frase. Cos'è questa «altra parte della stanza»? In che senso è «altra»? È il lato opposto, come sarebbe logico? O un punto insignificante, o cosa?

Hanno poi senso queste domande? Banalizzo: non sono le stesse che si poneva, a inizio Novecento, chi non “capiva” l'arte astratta? Invece di ambientarsi nel testo grafico, voleva “capirlo”. (Invece di abitare la casa, classificarla).

Non siamo, semmai, convocati a fare ingresso (*ambientarci*) nella stanza degli amanti indiani senza inciampare in (*quelle*) domande? E non è forse precisamente *questo* (=questo prendere distanza da domande sul rapporto tra “didascalia” e immagine, o sulla localizzazione precisione ragionevolezza tipologia-topologia verbale e spaziale) ciò che conta e che dobbiamo leggere vivere e godere nel e del testo e libro complesso/semplissimo di Costa? Domande retoriche: a mio avviso è così; è semplicemente così che stanno le cose.

E si tratta di “qualcosa” (di indefinito) che non ha necessariamente nell'indefinito o nel non detto o nell'ombra in sé un contenuto o motore o oggetto o innesco di piacere. Semplicemente, non è “qualcosa”, ma è l'aria (il senso-non-senso) inaggrabile, non osservabile, di cui siamo fatti. Qui di seguito l'immagine dell'*altra parte della stanza dove fanno l'amore gli amanti indiani*:



Voltando i fogli, la quinta *opera* recita: *Ancora una parete della stanza dove fanno l'amore gli amanti indiani*. La «parte» è diventata «parete», ma è rimasta «altra». Questo ci condurrà forse a complicate osservazioni filologiche e ipotesi sull'inserzione della «e» in «par[e]te», o sulla permanenza di «altra»? O non sarà forse il caso, anche stavolta, di guardare in (davvero) ALTRA direzione, ossia sentire che Costa sta facendo appello non soltanto alla variazione e al gioco fonetico, ma a un nostro precedente, meno definibile, differente e anarchico sentimento di “pertinenza” – non didascalica – non solo della frase all’immagine, ma della frase al nostro lento avanzare nello spazio degli *amanti indiani*, e nella storia che sembra non essere (ancora o mai) una storia? È secondo me precisamente questo il caso.

Volersi introdurre con strumenti euclidei nelle linee geometriche e nei rapporti di didascalia in una scrittura (verbovisiva o meno) *dopo il paradigma* significa forse tentare di leggere il quark che siamo come leggeremmo la mela di Newton (che nemmeno Newton era). O costringersi a guardare il galoppo del cavallo come fosse un fermo-immagine sull’animale con le zampe innaturalmente rappresentate tutte distese, cioè come succedeva nei quadri precedenti gli esperimenti fotografici di Muybridge (che dimostrò in che modo *realmente* si disponevano le zampe degli animali in movimento). Senza strutturalismo, ci dice Costa facendo fare l’amore agli amanti indiani, forse si vive non meglio, ma con più *impertinenza* (e senza didascalie). Ecco dunque la quinta immagine, *Ancora una parete della stanza dove fanno l'amore gli amanti indiani*:



E qui, senza più alcuna chiosa da parte mia, la sesta, *Letto ancora intatto degli amanti indiani*:



Siamo assolutamente liberi, non c'è bisogno di dirlo, di riportare ogni figura a raffigurazione, a un momento transitivo, e ogni frase a uno statuto descrittivo, didascalico in senso classico (specie dove i collage si faranno meno astratti, come nella tavola a p. 8, *Fanno l'amore sulla moquette*, o nella divertita e “pornografica” tavola a p. 14, *Attenzione del membro maschile all'amante indiana*).

Ma (qui sta il cambio di paradigma:) *non è (più) un obbligo*. Lo spazio di flickering, libertà percettiva, divagazione dello sguardo, capovolgimento del senso, apertura all'alterità, è uno spazio che viene non *istituito* dal cambio di paradigma, bensì dimostrato possibile, già attuato (non incontrovertibilmente: tanto è vero che molti vi si oppongono e con ragioni per loro valide).

Lo spazio tra la pagina di sinistra, occupata da una semplice riga scritta che noi decodifichiamo e non possiamo fare a meno di decodificare (è un enunciato dotato di compiutezza, riferimenti possibili), e la pagina di destra, occupata da un insieme di segni lacerazioni colori frammenti pressoché astratti che perciò sembrano renderci *liberi* di non sottoporli a decodifica, è uno spazio di gioco, oscillazione, che il *contenuto* della riga di testo a sinistra non riempie con una modalità impositiva. Le frasi a sinistra, sono – sì – *assertive*, ci parlano di una finestra degli amanti, di un corridoio, di un letto, di sesso. Ma lo spazio di dissipazione di certezze che separa l'enunciato (a sinistra) dall'immagine (a destra) è una sorta di anti-calamita che invece di attrarre in un unico punto il nostro sistema di decifrazione, ne sparpaglia i vettori in direzioni inedite, senza vincolare né sistema né vettori a un solo significato. (E fa questo, per paradosso, anche e proprio giocando sulla limpidezza e l'assertività didascalica).

Poniamo tuttavia per un istante che quel significato unico si dia. Che Costa voglia *esattamente* che noi rintracciamo, nel lacerto nero tagliato da diagonali gialle, il *Letto intatto degli amanti indiani*. Se anche dessimo il nostro assenso a questa identificazione, resterebbero scoperti e raggianti (senso-non-senso) il margine di non corrispondenza della figura, il sospetto di ironia che inguaina la frase (se presa in rapporto *vero* con l'immagine), la complessità della figura, la

sua chiara connotazione di aleatorietà (avrebbe potuto essere diversa, sospettiamo, e la didascalia non sarebbe cambiata).

Ciò detto, aggiungo anche: la libertà di cui facciamo esperienza con questo libro d'artista di Corrado Costa non è diversa dall'ombra che nominavo prima.

È forse il caso di domandarsi dunque daccapo: è, questa libertà, come l'ombra o l'opacità di cui sopra, lo spin effettivo di mutamento indotto dal cambio di paradigma? Cosa si avverte, nella scrittura di Costa, di così diverso, cambiato? Se prendiamo le didascalie singolarmente (quelle citate e quelle che non abbiamo incluso e le successive non inserite qui), potremmo o no formare un testo, dato dalla serie di stringhe-enunciati in sequenza? Non una poesia, ma comunque un testo? Senz'altro. Sì. E azzardo: Costa lo avrebbe approvato. Sarebbe (stato) un racconto? In parte, certo, ma sarebbe errato etichettarlo senza porsi dubbi. Una poesia, dunque? Difficilmente inquadrabile, ma volendo sì: a patto di definirla *nuova*, appunto (e certo disamata dai guardiani di una certa tradizione, integralisti newtoniani).

L'ipotesi ulteriore che faccio è che l'ambiente testuale creato dal testo così organizzato (il testo dato dagli enunciati presi come insieme, come sequenza d'insieme) chieda al lettore un'entrata nel sistema o ambiente di segni che prescinde dall'idea di tessuto, textus. È semmai un discorso che diventa esperienziale, abitativo, (anti)architettonico. Il testo non sarebbe più – data la sua materialità di elenco di stringhe – sottoponibile a cuor leggero a tutta la serie di operazioni analitiche a cui la critica e la lettura seriale ci ha abituati. Non si tratta più di entrarci dentro *soltanto* attraverso una sequenzialità o scanning in caccia di nessi, isotopie, ricorrenze, o chissà quali “rime” nascoste. La pagina nuova chiede semmai una presenza o ascolto all'interno dell'ambiente o situazione che nella sua anche eccessiva semplicità – come in questo caso – è stata in grado di architettare.

Anche questo non mi soddisfa. So che non posso chiedere a tutti di visitare un ambiente vedendovi e sentendovi quello che vedo e sento io. Non ci si trova a proprio agio in tutte le situazioni e geometrie. Proviamo allora a pensare a un'altra opera di Costa.

4.

Retro (1990/91, cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=TL0KkRAUcZk>) è una geniale pagina sonora in cui l'autore ripete per interminabili minuti solo la parola «retro», appunto, e dà poche altre indicazioni: afferma – fra innumerevoli iterazioni di «retro, retro, retro, questo è il retro, state ascoltando il retro», che si tratta precisamente del *retro del nastro*, e che gli ascoltatori, i lettori, sono dei «testoni» che non hanno capito, che cocciutamente non vogliono capire, che stanno ascoltando il lato B della cassetta, quello sbagliato, il lato dove non c'è niente, «il retro del discorso» e «della poesia», e che dovrebbero semmai girare il nastro, andare a cercare sul “davanti” del discorso e della poesia, se mai avessero intenzione di capire qualcosa. Per oltre sette minuti Costa ripete che ci troviamo sul retro e abbiamo dunque sbagliato tutto.

Perché l'invenzione è geniale, a mio avviso? Perché ci immette in tutti i canali di quel che finora abbiamo visto e detto, a proposito di cambio di paradigma, con una spinta metatestuale che – se non è l'oggetto o l'intenzione di *Retro* – ne rappresenta comunque e imprescindibilmente uno dei valori aggiunti, perfino di poetica.

Elenchiamo infatti: *Retro* è un testo di mancanze, di latenze, non un tessuto, una “poesia”; non ci sono città laghi personaggi monti esperienze lirismi e affermazioni; non è un testo assertivo (pur asseverando maniacalmente sempre la stessa cosa!), non ci vende frottole narrative, né la storia del parlante, né l’io autoriale, o un’epica propria o collettiva; è un testo di ombra, di mancanza di parola, ma ombra non seriosa, anzi giocosissima; è niente affatto ermetico (lo capirebbe un bambino: è quasi un gioco, ma senza l’impalpabilità di un oggetto goduto e subito lasciato come bon mot; anzi lo si vuole riascoltare). *Retro* ci lascia liberi sia di cedere alla voglia di analizzarlo *come se* fosse un testo, sia di lasciarci al contrario attraversare dal divertimento che genera; non si impone neppure come definizione di anti-poesia (“io sono il retro del discorso e della poesia, sono l’opposto, il contrario, l’altro lato”); *eppure* è anche questo, può essere anche questo, metapoeticamente, come ho notato.

Distendendosi nel tempo, nell’iterazione, nei puntini di sospensione che il lettore anzi l’ascoltatore è libero di mettere dove vuole, *Retro* costruisce un ambiente, un’architettura (senza simmetrie o con troppe simmetrie: anche qui siamo liberi di scegliere). È voce, non è solo pagina. La sua è una casa di echi, varianti e identici. *Retro* è allo stesso tempo una performance, perché recitazione; e un’installazione, perché ossessiva e passibile di esser lasciata andare in loop per un’intera giornata, mentre facciamo altro, mentre le prestiamo ascolto (volendo) solo distrattamente, ogni tanto. È un’area, più che una tessitura. Ma è *anche* una trama (di ritorni, scarti).

Se, in consonanza, un esempio francese si può fare, descrittivo e oggettuale e antiassertivo-assertivissimo e *pongiano*, è quello della scrittura di Christophe Tarkos. Propongo che si ascolti, per esempio, *Le petit bidon* (1996): <http://www.youtube.com/watch?v=TrqpNYSDmN4>, testo (come di norma moltissimi in Tarkos) fondato su iterazione e variazione. (Ma, qui, senza alcuna – almeno esplicita – metatestualità; senza nessuna via al simbolo, all’allegoria, al connotativo). Tarkos semplicemente descrive quello che vede. Non ci dice quello che dovremmo vedere, non ha firmato al posto nostro un accordo retorico in base al quale ha deciso cosa e come interpretare i dati di realtà (di cui ci parla): parla di un oggetto e nient’altro, non proietta sulla distanza che ci separa da lui le regole secondo cui dovremmo, noi lettori, funzionare.

Leggiamo, sempre di Tarkos, il primo dei *Sette anacronismi* – scelti dal più ampio *Anacronisme*, P.O.L., Parigi 2001 – tradotti da Michele Zaffarano nella collana ChapBook di Arcipelago (<http://gamm.org/index.php/chap/>):

Attraverso il ponte, il ponte attraversa la Senna, attraverso la Senna, cammino lungo il ponte non mi fermo, guardo la Senna camminando, l’acqua, sono su un ponte, cammino sopra l’acqua, il ponte passa sopra l’acqua, il ponte è lungo, cammino a lungo, sto contro la balaustra del ponte, il ponte passa sopra la Senna, guardo la Senna, l’acqua, l’acqua grigia, non sono da solo, la Senna non è da sola, sono su un ponte, cammino guardando il fiume, l’acqua del fiume, l’acqua grigia del fiume, costeggio il ponte, il ponte è lungo da una sponda all’altra della Senna, cammino cocciutamente, il ponte lascia scorrere la Senna, non guardo i flutti, ho sotto gli occhi l’acqua grigia e larga che passa, io passo, costeggio, proseguo la mia strada, proseguo il ponte, attraverso il ponte, buttando ogni tanto un’occhiata sull’acqua grigia della Senna, il ponte largo attraversa tutta la larghezza della Senna, non farò altro che camminare.

Brani come quelli di Costa (così come potremmo prenderne da Porta o Balestrini, da Alessandro Broggi o Gherardo Bortolotti, da Mariangela Guatteri o Roberto Cavallera, da Andrea Inglese, Andrea Raos, da Zaffarano stesso) vengono additati dal cipiglio di chi non ama la scrittura di ricerca come testi complessi, malati di “strutturalismo”, nostalgici di *Laborintus*, indecifrabili. Mi domando cosa ci sia di indecifrabile in *Retro* di Costa, o in Tarkos, o nel brano

di Ida Börjel *Una storia senza chiasso*, dalla serie *Europeiska Midjemått*, tradotto dall'inglese da Bortolotti (cfr. <http://gamm.org/index.php/2009/04/16/da-europeiska-midjematt-ida-borjel-2001-ii/>), che qui riporto:

I confini lussemburghesi sono facili da sorvegliare. Noi viviamo dentro e al di là di essi. I lussemburghesi sono persone pulite e precise. I lussemburghesi hanno vestiti stirati fatti con cuciture che non verranno via. I lussemburghesi sono persone senza brutte facce o nomi o numeri. Gli austriaci non sono abbastanza smacchiati per cancellare via i loro tratti e le loro caratteristiche. Gli austriaci si imbrattano nella foresta con il sangue della carne di cinghiale. I lussemburghesi sono persone benestanti ed educate senza chiassi che li coinvolgano. Tutte le nazioni insieme continuano a far chiasso fuori dai confini lussemburghesi. Tutte le case lussemburghesi sono superfici pulite e passate con l'aspirapolvere su cui stare in piedi. I greci camminano a piedi nudi sul pavimento della cucina sul pavimento del bagno e fuori in sala. Gli uomini lussemburghesi non camminano mai in nessun fango e mai e poi mai mostrano dello sporco sotto le unghie. I bambini lussemburghesi sono puliti bianchi silenziosi. E poi abbiamo vinto il Gran Premio Eurovisione della canzone. Io sono il lussemburghese senza nome senza faccia senza numero. Siedo al tavolo della cucina dopo il lavoro con un bicchiere di vino in mano. Il cielo senza espressione: muto. Dall'altra parte della strada nella casa di fronte un uomo è seduto. Ha probabilmente la mia età ed ha un aspetto molto simile al mio. Evitiamo di guardarci l'un l'altro. La prima cosa che controllo quando mi siedo dopo il lavoro è se sta seduto di fronte a me o no e so che fa la stessa cosa. Le macchine passano. A volte mi alzo subito e me ne vado, più spesso sto seduto un quarto d'ora. Il cielo immobile, rigido. Del tutto muto. Come un coperchio sopra i pensieri. Capiterà alle volte che staremo seduti per ore, tutti e due.

Potremmo trovare altre affinità fra la scena francese, anglofona, svedese, e quella italiana, sia alle origini del cambio di paradigma, negli anni Sessanta di Tel Quel e della neoavanguardia, sia negli anni Settanta della poesia visiva e degli happening, o negli Ottanta della videoarte, o nei Novanta in cui in Italia si andava purtroppo spegnendo o si era spenta una generazione (Porta, Reta, Vicinelli, Spatola, Costa, Rosselli, Pedio) mentre in Francia ma anche in tanti paesi di area anglofona le numerose linee della scrittura di ricerca non si limitavano più a singoli gruppi circoscritti ma erano le strutture di base di innumerevoli iniziative, riviste, serie di letture, festival, case editrici, siti eccetera.

La situazione italiana era ed è disperante. Da un lato schiacciata dal mainstream più canonizzato e canzonettista e petrarcaico, o per altri aspetti degradata da un sottobosco di epigoni paroliberisti o lirici egocentrati, oppure da ripetitori di clichés *formali*, di presunta avanguardia (neofuturisti, lettere sanguinanti, vocalizzi, cyberpunk esausti, Artaud al cubo), è una situazione che non riesce a liberarsi dal simbolo, dalla parenesi, dalla connotazione-a-tutti-i-costi, da un volenteroso anzi voluttuoso garibaldinismo neorealista totalmente kitsch, da Pasolini, da Sanguineti-contro-Pasolini, dall'aforisma, dagli ermetici, dalla parola sempre reinnamorata, dall'asserzione (io poeta ti dico com'è fatto il [mio] mondo e come devi ascoltare le [mie] parole), dall'avversione al frammento, alla forma breve, all'inesplicito.

È una situazione in cui il patto di illusione scrittore-lettore è dettato dal primo; e non a caso il secondo manca. Scappa. È altrove. Non c'è pubblico per *questa* poesia.

Il bello è che lo scrittore stesso non si rende conto di essere altrove. Viaggia in aereo, legge le notizie sul cellulare, scarica valanghe di mp3 su cui interviene manipolandoli, programma pagine web, ma – attenzione – quando scrive una “poesia” gli casca sempre la penna all'undicesima sillaba, o all'ennesimo calembour, rima, gioco di saggia teoria, esortazione, lamentazione, «procomberò sol io», «mamma son tanto felice», «sacco di membrane opache», eccetera.

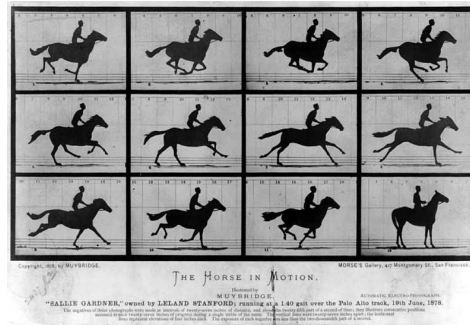
Il *petit bidon* di Tarkos è sul tavolo da quindici anni (si starà impolverando). Il *Retro* del nastro di Costa da venti. Ma sembra ci siano ancora tanti tramonti, composti o scomposti, da dipingere in versi in bella calligrafia, dove il sì suona pulito e forte, perfino feroce.

5.

Dopo Muybridge, che nel 1878 mostra grazie alla fotografia come sono *veramente* disposte le zampe del cavallo durante il galoppo, non “il cinema e la fotografia hanno ragione e i pittori sbagliano” (quando raffigurano cavalli in corsa) ma semmai “mi è più difficile vedere un cavallo al modo dei pittori”. Da pittore, o da innamorato di pittura, potrò *comunque* continuare a illudermi, sapendo di illudermi: questa possibilità di autoillusione però non va certo ascritta a pregio dei pittori, semmai sarà un ulteriore merito *di Muybridge*. Ovvero: io so che le zampe non sono nelle posizioni che il pittore in qualche modo impone (a sé e agli osservatori) di pensare, e questo sapere non mi paralizza, semmai – al contrario – mi libera.



Théodore Géricault, *Le derby d'Epsom*, 1821



Eadweard Muybridge, *The Horse in Motion*, 1878

[fonte: http://it.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge]

Una apparente restrizione posta in essere dalla tecnica fotografica (foto, montaggio di foto, cinema) non è vincolante nei termini di una chiusura dell’immaginario. All’opposto: proprio adesso, *dopo* Muybridge, posso davvero disegnare un cavallo come lo pensava Géricault, perfino così, con le quattro zampe tese, e però (e perciò) posso farlo con intenzionale straniante deformazione rispetto a quei dati conoscitivi reali, effettivi, oggettivi, di cui la pittura prima della fotografia semplicemente non disponeva. Posso insomma essere libero, ora, in questo modo, sia di fare una pittura *realistica*, sia di fare invece fotografia, sia – al contrario ma non per forza ‘regressivamente’ – di riappropriarmi di una tecnica “lenta”, sognante, di pittura, ritraendo un cavallo con zampe innaturalmente parallele, e trasmettere la mia consapevolezza di star operando appunto in piena coscienza contro i dati di natura, senza con ciò disconoscere quanto so della corretta rappresentazione della corsa di un cavallo.

Invece, quello che non funziona in quella pittura contemporanea che arretra vertiginosamente a un’epoca preimpressionista, è che vuole proprio *essere* Géricault, *senza* Muybridge; ossia vuole proprio che io osservatore entri nel quadro all’altezza degli anni Venti dell’Ottocento e mi persuada che i cavalli *davvero* galoppano così.

Cioè si tratta di una pittura, o di una poesia che – usando Géricault/Muybridge come pietre di paragone – mi chiede di entrare in un patto che proprio non funziona. Non è semplicemente

un patto che “torna” a una lirica da posizioni post-liriche, o rincula all'Ottocento da posizioni di Novecento addirittura superato, bensì è un patto che vuole direttamente collocarsi o *essere nella lirica* (ottocentesca). Vuole davvero *trovarsi nella* parola pura, o innamorata, o orfica (o “anni Cinquanta”, laborintica; o “anni Dieci”, marinettiana).

Se, insomma, in poesia tu “dipingi” un cavallo *ingenuamente* (senza alcuna purezza naïf, beninteso) collocandoti al tempo in cui si credeva che le zampe fossero distese e disposte in parallelo, e *insieme* fai ciò seriamente, assertivamente, ossia intenzionando la percezione di chi osserva il tuo quadro e pretendendo che costui ti segua con fiducia nella tua ingenuità (inintenzionale, dunque kitsch), io non posso non avvertire che il tuo narciso sta chiedendo qualcosa che al lettore/osservatore sembrerà del tutto *legittimo* rifiutare.

Lo stai trascinando dentro un patto da cui lui è *più svincolato di prima*, che lui – più di prima – può benissimo non sottoscrivere. (Lui è in sostanza più libero di te, che resti fisso e fissato al “prima” con fermezza, al pre-Muybridge).

Fra l'altro: c'è spesso una “ideologia” dietro la permanenza di un patto di riconoscimento che solo uno dei contraenti sa non essere più vincolante. Da una parte c'è la volontà di far rispettare il patto per motivi di “potere”: ...se tu aderisci riconosci non solo la permanenza del patto ma anche quella di strutture e attori che lo tramandano.

Ma possono esserci anche ragioni di “contenuto”. Osserviamo, come fa Deleuze nelle prime pagine de *L'immagine-movimento*, il cinema a fronte della fotografia (che già è *anche* fotografia dello scarto, del non memorabile, ma che viene spesso comunque considerata, al contrario, come fotografia dell'eccezionale, del momento tipico, eccetera): «La rivoluzione scientifica moderna è consistita nel ricondurre il movimento, non più a degli istanti privilegiati, ma all'istante qualsiasi. [...] Il cinema è il sistema che riproduce il movimento in funzione del *momento qualsiasi*» (tr.it. Ubulibri, Milano 1984, 2010⁷: pp. 16 e 17). Sono «momenti qualsiasi» i racconti dei *Dubliners*, anche. E le *Epiphanies*. Joyce lavora su quelli che non sono picchi di senso, almeno non per statuto. Sono momenti qualsiasi i singoli fotogrammi del cavallo di Muybridge. Ma infine pure la loro somma, conoscitivamente eccezionale, è... un semplice cavallo al galoppo.

Deleuze chiarisce che ciascun fotogramma diventa (perché è) (ontologia *versus* metafisica) l'istantanea di un «momento qualsiasi», che quasi manca a sé, si cancella, sul diagramma della storia (come Aion rispetto a Kronos nelle pagine forse più celebri de *La logica del senso*, 1969, tr.it. Feltrinelli, Milano 1975). È, sì, un fotogramma *epifanico*, ma proprio in quanto (all'inglese) *trivial*, insignificante, come una pietra trovata, un qualsiasi ruscello con alberi (*Ruscello nella foresta*, [foto](#) di Le Secq, 1853, ora al Musée d'Orsay. Rispetto alle foto di architetture, sono queste le immagini di Le Secq che sembrano effettivamente “a noi contemporanee”: cfr. [Rochers de Montmirail](#), 1850).

Il restringersi=allargarsi dell'obiettivo su *momenti qualsiasi* non nega ce ne siano di “eccellenti”, ma nega recisamente ogni sudditanza della nostra percezione verso questi. I gloriosi cavalli di Géricault non differiscono dalle foto seriali di Muybridge solo per la diversa disposizione delle zampe, ma anche perché sono diversi già gli oggetti «glorioso» e «seriale», cioè «eccellente» e «qualsiasi».

La fotografia, nascendo nel 1839 (circa) non faceva altro che registrare – registrando momenti qualsiasi anche credendo di immortalare picchi di senso – il funzionamento interiore, le percezioni, l'esperire comune di *tutti* gli uomini, che Kant aveva iniziato a descrivere, in filosofia, meno di cinquant'anni prima.

La polaroid, collocabile giusto negli anni del cambio di paradigma del Novecento, si inserisce precisamente in questo paradosso: il paradosso del personale, del ricordo, dello sfocato, dell'umbratile, del giocoso, che allo stesso tempo è non eccezionale, è comune, di tutti, dimenticabile, e – infine – malinconico. (Ma pure soggettivo, certo, e – paradossalmente – con ciò indimenticabile, dal singolo).

Ecco dunque il problema di “contenuto”, per molti autori contemporanei, di poesia (tradizionale), nel XXI secolo. Volendo riportarsi addirittura a un'epoca pre-Muybridge, volendo inchiodare il lettore a un patto serio con la scena teatrale di un testo che non si prevede ironico, che non si vuole denotativo, che anzi esige un batiscafo critico che ne sondi le oceaniche (narcissiche, storiche, etimologiche, mitologiche) profondità, non può tollerare i «momenti qualsiasi» (o *L'infra-ordinaire* di Perce, 1989).

I momenti qualsiasi e sfocati e umbratili e giocosi sottraggono (a detta della miopia degli auctores seriosi) spazio a parecchi contenuti, e ampliano casomai il dominio dell'ironia, del futile (ma non insensato), dell'infinitamente elencabile.

Vecchi pittori di «pose» plastiche preferiranno tornare a queste. Moltiplicarle. Restando nella loro metà del patto, non accorgendosi di essere fatti oggetto di sorriso, o sdegnandone l'evidenza. Per mantenere un ruolo parentetico e assertivo, autori che si sono conferiti il titolo di maestri da soli sono disposti a tollerare anche lo scherno (e lo schermo, che di asserzioni e falsi maestri è maestro a sua volta).

6.

La scrittura che finge che un cambio di paradigma non sia né avvenuto né aleggi in alcun modo “nell'aria” assomiglia (mi abbandono a un ultimo paragone) al nevrotico che, in analisi, mette in ordine i pezzi del proprio racconto per presentarli quasi preinterpretati all'analista, per offrirli nella conversazione già inquadrati in schemi e narrazione, in storia data come letta e compresa. (Il riferimento – sommessamente suggerito – è a J.Lacan, *Des Noms-du-Père*, 1953, tr. it. Einaudi, Torino 2006). Si tratta insomma di un nevrotico che non esce dalle prime fasi dell'analisi. Il paziente non racconta ma già spiega e analizza e cerca (come scrive Lacan) di mettersi, «secondo un ben noto meccanismo narcisistico, al posto dell'interlocutore» (*cit.*, p. 15), ossia al posto dell'analista. Ovviamente quest'ultimo paragone da cui mi lascio tentare si limita a istituire l'analogia e non è forse legittimo andare molto oltre, articolandola in dettagli e corrispondenze troppo definite. Non esiste infatti (non sempre esiste, non necessariamente esiste) una qualche verità o «ordine simbolico» nel testo letterario, che – spiegando e dispiegando dettagli – l'autore velerebbe. O forse sì.

Fatto sta, a fare blocco, a creare problema, è la velatura data dal mettere l'altro, l'interlocutore, nella posizione prearredata dal proprio narcisismo. Io preoriento la tua lettura dei miei sintomi, magari per non farli spiccare come tali, come segni di patologia, di mancanza. *Mi metto al tuo posto, interlocutore, predisponendoti all'accoglienza del mio materiale: firmo in vece tua il patto con me, interno e*

intorno a una poesia che dunque – firmato il patto – non potrà che essere quella che ti darò, guarda caso. Certificata. E se sorriderai, o ti sottrarrai all'illusione, mi sentirò ferito e ti sentirò ingrato, come per un patto infranto, esattamente.

Un comportamento del genere, da parte del nevrotico (o del poeta), non può non cadere in quello che Lacan stesso chiama «registro delle resistenze».

Ora. Il problema non è il sintomo espresso in (e al di là di) questa velatura, o il patto fittizio prefirmato da chi lo pretende e redige; né il “simbolo” che si manifesterebbe se questa intenzionalità del nevrotico narrante o del poeta poetante cadesse. Ossia: il problema non è il quid, il qualcosa che origina le difese del nevrotico, dell'autore (e il suo afferrarsi a forme retoriche note, per esempio). Il problema sta semmai nell'intenzionalità stessa, nelle difese come esempi di narcisismo velante. Ossia: *non* siamo in un set analitico. Il paragone finisce qui: siamo a un reading di poesia, e il poeta in questo momento sta leggendo versi orribili, kitsch, mi sta imponendo un patto (una “sua-preinterpretazione-mia”) che non riconosco. Il problema è qui: sta *nel fatto che* l'autore si sostituisce a me che ascolto, e mi impone *Géricault come Géricault*, senza accorgersene; mi impone elementi che so non miei, che so essere sue strategie autocentrate, suoi intimismi (o il suo sgargiante sventolio di bandiera *civile*), sue finzioni, come se non mi fossero già familiari. (Come se non mi fossero venute a noia da lungo tempo, già dopo l'adolescenza).

Sta (fra tanti esempi scelgo questo) prendendo con leggerezza Auschwitz come sagoma di balsa da sovrapporre a quello che non smette di essere il suo proprio profilo, la sua voce, distaccata o compresa, fredda o patetica, lo skyline seghettato dei suoi poeticissimi (civilissimi) a-capo, le frecce rivolte a quel che di lui già so: e, di conseguenza, una certa retorica, o trama, o metrica, o “poesia”-poetese, o sistema di metafore, o persino un letteralismo ingenuo, o un birignao di scrittura di ricerca, uno scimmiettamento di autori che costui sa noti o graditi, un idioletto che lui assume in sé come volendo dare a una foto che conosco bene (e che magari ho scattato io) una didascalia sfacciatamente pertinente, coerente. Se è didascalia, e se è così pertinente, in verità mi dice assai meno sulla foto che sul narcisismo di chi l'ha scritta. (Per invitarmi a non smentire il patto che lui suppone anzi esige io abbia sottoscritto).

Solitamente poi l'autore (*i mainstream* fanno così, in particolare), di fronte alle mie osservazioni, dirà che il tipo di scrittura che si pretende(rebbe) *invece* da lui è o sarebbe arida, limitante, limitativa, prescrittiva addirittura.

Lui fa endecasillabi, e dà a me del prescrittivo. Lui mi sciorina i suoi viaggetti in automobile e le sue case di campagna, e dà a me del gelido o monotono. Lui si fa rapire in cielo da Swinburne e con buona pace dell'analisi dà a me del sanguinetiano (così, fantasiosamente, in astratto). Lui racconta per filo e per segno un suo evidentemente allegorico momento di vita, e accusa me di privilegiare il frammento. Lui è l'oggetto del 90% della critica letteraria che si scrive nei dipartimenti di Italianistica, e accusa me di produrre teoria che ruba tempo ai critici letterari e ne fa perdere ai lettori. Lui è l'interlocutore di collane di major a distribuzione nazionale, e si lagna che la “scrittura sperimentale” (di cui non saprebbe per altro dare descrizione) monopolizza il mercato. Lui e i suoi epigoni kitsch ingolfano la rete di penne d'oca facebook e di rose mistiche, e si lamenta che blog e siti di scrittura di ricerca finiscano per traviare i gusti dei navigatori. Lui divora allegro i gettoni le cadillac le infiorate le ospitalità in tutti i festival mainstream o sottoboschivi dello stivale, e brontola se partecipo a una lettura (magari non pagata) o mi invento io un reading collettivo dove non ci sono rimborsi e si deve arrivare a

piedi. Lui scrive la scrittura che gli almanacchi e le collane e i (rari) quotidiani pubblicano per statuto, e che le Mondadori fanno debordare dagli scaffali, e dà a me (che mi stampo e mi spillo in casa un fascicolo e lo metto in rete su issuu.com) dell'egemone occupa-spazi.

Vuole il panino e anche il soldino (Fortini).

È il secondo momento dell'allegra vita del nevrotico. Pretendere e prendere *anche* il potere esterno al set analitico, dipingere i sani come artefici di un complotto ai suoi danni, e mettere la psicoanalisi in dubbio (comprando o virusando o denigrando ciò che non è patologico).

Di qui un cambiamento di rotta. La sua resistenza all'analisi cede il passo necessariamente alla *mia* resistenza a lui.