

il verri

consiglio di Charles Bernstein, Umberto Eco,
direzione Paolo Fabbri, Angelo Guglielmi,
Tomás Maldonado, Tom Raworth,
Jennifer Scappettone, Aldo Tagliaferri

comitato di redazione Giovanni Anceschi, Andrea Cortellessa,
Daniele Giglioli, Paolo Giovannetti,
Niva Lorenzini, Paolo Zublena

responsabile Milli Graffi

I saggi pubblicati dalla rivista sono sottoposti al giudizio di revisori anonimi designati dal comitato di redazione

direzione via Bramante 20 - 20154 Milano
telefono 02 33 19 455

e.mail info@ilverri.it

editore edizioni del verri
via Paolo Sarpi 9
20154 Milano
www.ilverri.it

abbonamenti privati Italia €31,00 – estero €52,00
enti e ist. Italia €80,00 – estero €140,00
Pagamento: bonifico Banca Intesa
IBAN IT57M0306909441100000011339
o tramite assegno.

Autorizzazione del Tribunale di Milano
n. 4691 del 11 luglio 1958

sistema grafico Giovanni Anceschi, Valerio Anceschi

stampa abc Tipografia - via Majorana 38/40
50019 Osmannoro-Sesto Fiorentino

© edizioni del verri, Milano - **febbraio 2016**
issn 0506-7715
isbn 9788898514182

Numero del repertorio ROC 22830.

Sommari dei numeri precedenti

n. 53 "scritture per immagini"

Copertina: Codex Mendoza folio 131.

Saggi di Paolo Fabbri – Tiziana Migliore – Antonio Perri, Paolo Fabbri, Antonio Perri, Giovanni Bove – Gionata Gesi Ozno, Luciano Perondi – Leonardo Romei, Tiziana Migliore, Silvia Sfligiotti, Caterina Marrone, Fabrizio Gay, Claudia S. Bianchini, Jacopo Mencacci – Fabrizio Radaelli – Maria Zaramella: Officina Tipografica Nove Punti, Alessandro Scarsella, Katiuscia Darici.

Il punto: Giulia Niccolai.

n. 54 "la parola all'offensiva"

Copertina di William Xerra.

Saggi di Fabbri, Ballerini, Rizzo, Picconi.

Interviste di Cogo, Mastroberoberto, Olivieri a Fois e Lucarelli,

Tre lettere di Italo Calvino a Paolo Fabbri.

Saggi e testi di Permunian, Barbieri, Annovi, Kemeny.

Il punto: Giovenale, De March, Niccolai.

n. 55 "eccessi dell'io"

Copertina di Donatella D'Angelo.

Saggi di Giglioli, Bricchi, Sullam, Dal Lago, Carmagnola, Fabbri, Curi, Petrollo.

Poesia di Janeczek, Schiavone.

Il punto: Niccolai, Cipriano

n. 56 "la mente in-diretta libera"

Copertina di Daniele Papuli.

Saggi di Sullam, Philippe, Cohn, Fludernik, Palmer, Zunshine, Jameson.

Traduzioni e schede di presentazione di Sullam, Pennacchio, Beltrami.

Il punto: Petrollo, Giovannetti, Giovenale.

n. 57 "le pietre lunari"

Copertina di Arthur Duff.

Saggi di Olivieri, Bonazzi, Porro, Giammei, de Cristofaro, Viscardi, Magrelli, Tataschiere.

Poesie di D. Ventre.

Il punto: Graffi, Niccolai, Costantini, Petrollo, Rovigatti.

n. 58 "totale Adriano Spatola"

Copertina di Lucio Lapietra.

Poesie di Balestrini, Vangelisti.

Saggi di Giovannetti, Graffi, Grosser, Niccolai, Arcari, Gazzola, Fontana, Blaine, Roffi, D'Amico.

Disegni di Xerra, Della Casa.

n. 59 "Roland Barthes. Mi piace"

Copertina di Dana De Luca.

Saggi di Giglioli, Agosti, Fabbri, Zublena, Marrone, Marsciani, Pezzini, Migliore, Pennacchio.

Il punto: Niccolai.

il verri
n. 60 – febbraio 2016

"comico e poesia"

Sommario

in copertina *Giano*, di Giovanni Aneschi, 1973.

- 5 Corrado Costa
"Recuperare il comico": una lettera
- 8 Gian Luca Picconi
Gli affetti del comico: poesia comica, campo letterario, tonalità affettive
- 31 Alessandro Giammei
Nonsense-verse Made in Italy
- 44 Gilda Policastro
Comicità del quotidiano nelle scritture di ricerca contemporanee: una prima ricognizione tra Italia e Francia
- 58 Marco Berisso
Edoardo Sanguineti, Enueg per Cenne
- 64 Erminio Risso
Giuliani e Sanguineti novissimi. Comico, ironia e straniamento: metodo e follia, un passo oltre l'espressionismo
- 79 Vincenzo Guarracino
M'affumico d'incenso: paradigmi e immagini della comicità nella poesia italiana contemporanea

95 Bernardo De Luca
Tra soggetto e speaker. Modi della satira in
Magrelli e Frasca

fuori tema

115 Fabio Moliterni
«Il fascino del rischio»: Vittorio Bodini, Luciano
Anceschi e le poetiche dell'avanguardia

136 Stefano Ghidinelli
Marco Giovenale e la *mise en livre*
Appunti su *tagli/tmesi* e *Delvaux*

il punto

159 Milli Graffi
(QUESTO LIBRO)
NON HA SENSO

«Recuperare il “comico”»: una lettera di Corrado Costa

Della lettera che qui si pubblica, grazie alla cortesia di Paolo Albani, cui di fatto Corrado Costa si rivolge, è già comparsa una trascrizione parziale su “*Tèchne*”, 12/13/14, 2003, 31-32, con il titolo redazionale *Un felice pretesto*. La lettera era anche accompagnata da una nota della redazione di cui si copia di seguito un breve stralcio che compare a p. 32: «Il brano che qui si pubblica è parte di una lettera inviata alla redazione di *Tèchne* da Corrado Costa il 25 settembre 1985, poco tempo dopo che l’“avvocato-poeta” ha ricevuto il numero zero della rivista, praticamente composto di pagine bianche». Il testo si può consultare alla seguente URL: <http://xoomer.virgilio.it/palbani/Costa.html>.

La lettera, di cui si fornisce qui la prima trascrizione integrale, è redatta sulle quattro facciate risultanti da un foglio bianco ripiegato in due sul margine lungo in modo da costituire un piccolo fascicolo; la datazione è stata desunta da Paolo Albani stesso dal timbro postale della busta.

È senz'altro negli ultimi capoversi della lettera che Corrado Costa rilascia una delle più interessanti e dirette dichiarazioni di poetica della sua carriera di scrittore. Il tentativo che dunque si esperisce in questo numero di “il verri” – e per questo la lettera di Costa è

Stefano Ghidinelli

Marco Giovenale e la *mise en livre* Appunti su *Tagli/tmesi e Delvaux*

1. Giovenale e la poesia «post-paradigmatica»

«Rigore» è una parola che ricorre di frequente nel discorso critico avviato negli ultimi anni sull'attività letteraria di Marco Giovenale. Sul risvolto di copertina di uno dei suoi libri più impegnativi, *La casa esposta*, già Andrea Cortellessa la usava del resto, oltre che in riferimento ad alcune qualità della sua scrittura, per presentarlo come la «figura, entro la sua generazione, (...) più caratterizzata da una "croce di collimazione" (forse inattuale oggi, quanto sempre indispensabile) fra critica, poetica e poesia»¹.

Vero è che in buona misura Giovenale coltiva questa attitudine nel quadro di un programma di lavoro sovra- e inter- personale, che coinvolge e accomuna anzitutto, con tante ovvie specificità individuali ma anche con molte convergenze, la vivace pattuglia degli animatori del blog/collettivo GAMMM, in buona parte coincidente peraltro con la rosa di autori della fortunata antologia-manifesto *Prosa in prosa* (altro «fuoriformato» apparso per Le Lette-

1 — La nota, firmata A.C., appare sul risvolto di M. Giovenale, *La casa esposta*, Le Lettere, Firenze 2007. Il sintagma «croce di collimazione» è d'autore: proviene dal finale della prosa d'apertura della prima sezione dell'opera, *delle ellissi*: «la prova iterata iterata di far combaciate croci di collimazione di un sistema tutto fuori orbita, senza asse e inaffidabile, è affidata via via logorandosi il tempo stesso ad alcuni fogli, anche forse planimetrie di un castello. // era — è — un luogo reale», *ivi*, 19.

re nel 2009)². D'altronde, se è vero che nel suo caso l'esigenza di innestare la scrittura creativa sul tralcio di una robusta attività critico/speculativa attinge un'evidenza anche pubblica particolarmente rilevata (grazie ai tanti interventi di taglio propriamente saggistico disseminati sulla stampa o nel web, ma anche alle affilate schegge di discorso auto-critico generosamente inoculate negli scomparti peritestuali delle proprie opere), ciò che davvero colpisce della potente tensione *centripeta* espressa da questo fitto tegumento discorsivo secondario è il suo paradossale convivere con una non meno percepibile spinta di segno opposto, alla diffrazione e demoltiplicazione centrifuga, parossisticamente variata e segmentata, dei modi e delle direttrici della sua *ricerca*.

Al livello più superficiale questa dialettica si manifesta nella propensione ad affiancare e intersecare alla scrittura letteraria esperimenti creativi condotti attraverso altri linguaggi e codici artistici. Oltre alla copiosa produzione di installazioni audio/visuali³, particolarmente assidue sono le sue incursioni nell'ambito della fotografia e della poesia visiva. Sul primo fronte, se l'episodio più rilevante resta la serie fotografica collocata come sezione centrale (e vero baricentro, in effetti) del già ricordato *La casa esposta* — con un gesto che assegna dunque al *visivo* uno spazio e una funzione eminentemente *testuali* —, l'accostamento installativo di testi e immagini è poi una costante anche in pubblicazioni minori, senza contare che l'inventiva esplorazione di un immaginario ottico/fotometrico è da sempre uno degli ingredienti essenziali della sua scrittura. Sul secondo fronte la linea al momento più battuta sembra essere quella dell'*asemic writing*, in particolare con la nutrita serie delle «sibille asemantiche», che con operazione speculare neutralizzano il valore testuale del segno linguistico elicilandone la funzione puramente iconica⁴.

Quel che più conta, comunque, è che questa compresenza di linee di lavoro molteplici e divaricate caratterizza poi l'attività di Giovenale anche nel dominio della scrittura letteraria vera e propria. La matrice genetica della spinta alla diffrazione si può qui individuare in una doppia coppia di alternative polari, fra le quali la fantasia creativa di Giovenale oscilla e a partire dalle quali si esercita. La prima è l'alternativa fra il medium formale del verso e quello della

2 — Insieme a Giovenale il volume è firmato da Bortolotti, Broggi, Inglese, Raos, Zaffarano — tutti attualmente membri della redazione di GAMMM (insieme a Mariangela Guatteri e Fabio Teti). Di GAMMM Giovenale è stato tra i fondatori insieme a Bortolotti, Broggi, Zaffarano, Sannelli (quest'ultimo in seguito fuoriuscito dal gruppo).

3 — Un'ampia raccolta delle quali è attualmente fruibile sul canale *differx* in Youtube.

4 — Alla scrittura asemantica Giovenale ha dedicato un articolo apparso su «Alfabeto 2» il 15 febbraio 2015, *Gioco (e) radar # 05. Asemic writing* (www.alfabeto2.it/2015/02/15/gioco-e-radar-asemic-writing/)

prosa – o per meglio dire fra il modulo generico della *poesia in versi* e quello della *prosa in prosa*. La seconda oppone un modello di autorialità a matrice *enunciativa* o *assertiva* (per quanto nel solco di un programmatico rifiuto dell'io soggettivo forte) a un più espropriato modello di autorialità a base essenzialmente *manipolativa* (per cui l'autore agisce attraverso procedure di reperimento e messa in forma di materiale verbale altrui). Si tratta di opzioni che possono combinarsi in modo piuttosto libero, dando luogo a una notevole varietà tipologica di modi e forme ibride: almeno nella percezione autoriale, comunque, il campo di possibilità che se ne genera sembra polarizzato da una direttrice assiologica che ne individua nell'area della *poesia in versi di tipo assertivo* il baricentro inerziale, di maggior continuità-contiguità con modelli espressivi ereditati dal secolo scorso; e a quello della *prosa in prosa a dominante manipolativa* il valore di asintoto dinamizzante, in grado di far esorbitare l'esperienza di ricerca in un orizzonte ormai davvero altro, radicalmente «post-novecentesco».

Già in un articolo apparso qualche anno fa sul «verri» (43, giu. 2010) Giovenale utilizzava niente meno che l'aurea formula kuhniiana del «cambio di paradigma» per connotare lo scarto che alcune «scritture di ricerca (...) degli ultimi quindici-venti anni, specie in Francia e Stati Uniti e perfino in Italia», avrebbero determinato rispetto alla stessa tradizione delle avanguardie e a molti «esperimenti di fine Novecento a quelle legate», pur precisando fin da subito che «chi qui scrive *non iscrive* l'intera sua identità di autore nella detta area»⁵. I caratteri distintivi della poesia «post-paradigmatica» erano indicati in una lista articolata di fenomeni e predilezioni sintomatiche, che qui ricondurrò per semplicità a tre opzioni-chiave.

La prima ha a che fare appunto con la tematizzazione di una sostanziale «sfiducia o dubbio di fondo nei confronti del proprio garantire autoriale», e dunque con quella che Giovenale chiama attenuazione o perdita della «assertività del testo», «del momento/postura "io autore [ti] sto dicendo che"». Fra le diverse opzioni tecniche adottate/adottabili a tal fine c'è una vistosa aria di famiglia ma anche gradi di intensità differenti: si va dai modi della «scrittura senza soggetto», con espunzione «dei *pidocchi pronominali* – specie di prima persona», che sposta l'asse del testo su «un piano di falso resoconto, falso diario; o *veridico*, ma a temperatura bassissima»⁶, fi-

5 — M. Giovenale, *Cambio di paradigma*, «il verri», n. 43, giugno 2010. Ma ora il pezzo si può leggere anche su GAMMM, da cui cito (<http://gamm.org/index.php/2011/02/10/cambio-di-paradigma/>)

6 — Non per caso Vincenzo Ostuni ha parlato, nel cappello introduttivo dedicato a Giovenale della sua antologia *Poeti degli anni Zero* («l'illuminista», 30, set./dic. 2010, 147), del frequente ricorso a una sorta di «terza persona lirica» che produrrebbe «una forma di lirismo astratto o spostato».

no alle diverse forme di «scrittura procedurale» o per altro verso di «*sought poetry*», come il «*googlism*» o «il *flarf*» (che riprendono e aggiornano tecniche di prelievo e manipolazione linguistica invero tutt'altro che estranee alle varie declinazioni dell'avanguardismo novecentesco)⁷.

La seconda opzione-chiave riguarda la doppia tensione ad asciugare il testo «dai marcatori del poetico» ma anche da quelli «del testuale»: sicché al depotenziamento del «gioco [...] sillabico, rimico, 'culturale', etimologico, connotativo» e del tasso di figuratività metaforica (secondo la poetica gleiziana della «*littéralité*» o letteralismo), si assocerebbe però un generalizzato venir meno dei più elementari requisiti di coesione e coerenza del testo, della sua tenuta e efficienza discorsiva – anche in forza dell'originale riuso estetico di moduli testuali non continui come «sequenza ed elenco». Si colloca in questo quadro anche l'interesse di Giovenale per il fenomeno del *glitch* (ovvero per «l'idea (...) di improvviso *mal-funzionamento*, o disturbo»), categoria di ascendenza musicale ma esplicitamente valorizzata anche in relazione ad alcuni dispositivi costruttivi ed effetti estetici caratteristici di queste «nuove scritture di ricerca»⁸.

È questo un punto che richiama da vicino le tesi di Paolo Zublena secondo cui proprio il livello della testualità sarebbe quello decisivo da tenere d'occhio per rendere conto del modo in cui la poesia di ricerca più recente «dissemina il senso» e realizza la propria «specificità rispetto allo standard» (a dispetto dei pur notevoli contatti con i domini della prosa o del parlato ravvisabili «se si fermi l'analisi ai livelli linguistici della morfologia, del lessico e – in parte – della sintassi»⁹). Proprio il riferimento alla combinazione *lettera-*

7 — Si veda a questo proposito il numero monografico del «verri» intitolato a *La poesia cercata* (48, feb. 2012), con interventi, fra gli altri, degli americani K. Silem Mohammad, *Sought poems*, e Ron Silliman, *La nuova frase* (entrambi tradotti da Bortolotti). Oltre alle sequenze incluse in *Prosa in prosa*, fra le opere di Giovenale meglio ascrivibili a questa linea si possono indicare *Quasi tutti. Prose in prosa nuove e non nuove*, Polimata, Roma 2010; ma in buona misura anche *In rebus*, Zona, Arezzo 2012.

8 — M. Giovenale, *Glitch, alterazioni, disfunzioni (e addenda 'politici')*, «puntocritico», 9 mag. 2013 (<http://puntocritico.eu/?p=5360>).

9 — Il passo è tratto dall'efficace sintesi di P. Zublena, *Come dissemina il senso la poesia "di ricerca"* (www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.htm), che aggiunge ad alcuni indici di problematizzazione della testualità già censiti da Enrico Testa in relazione a opere di ultimo Novecento (ad esempio l'uso anomalo di deittici e segni pronominali, di cui diventa impossibile rintracciare il referente; o le slogature del discorso dovute a inopinati cambi di voce o modalità enunciativa o focalizzazione; o gli avvii testuali nel mezzo di una situazione che resta però sottaciuta e indeterminabile) una serie di ulteriori fenomeni che «riducono la linearità del discorso», senza condurre «a una sparizione del senso, ma a una sua disseminazione», incrinando anzitutto «il postulato di un soggetto unitario» e «l'ipotesi di un suo coerente "voler dire"» (l'elenco comprende un «principio di esitazione che indebolisce i confini sintattici, costellando di indecidibili il processo di lettura» (...); il montaggio di segmenti testuali semanticamente estranei tra loro; il contraddire delle parentetiche; l'interruzione del discorso non più soltanto attraverso la reticenza formale retorica-

lismo + sequenza/elenco + glitch, d'altronde, consente forse di evidenziare il carattere più peculiare delle specifiche istanze *allo-testuali* (per così dire) variamente perseguite da Giovenale (ma più in generale, nell'ambito di GAMMM) anche rispetto ad altre, più e meno contigue, esperienze. Nel configurare la *mise en texte* come una sorta di *mise en place*, condotta secondo una logica essenzialmente anti-discorsiva e installativa, i moduli *schematici* dell'elenco, della tabella, del catalogo, sembrano in effetti costituire il paradigma guida, la forma matrice attraverso cui si mira a realizzare una sorta di riconfigurazione straniante del «radicale di presentazione» (Frye) del discorso letterario. Da un lato opponendo al modulo retorico base della *allocuzione* lirica (nelle sue pur varie modulazioni: io/tu, io/mondo, io/io) la mossa o postura quasi-gestuale di una *allocazione* espositiva (per cui più che detto/pronunciato il «testo» si vuole allestito/impiantato – né chiede di essere auscultato ma piuttosto osservato, visitato, scorso); dall'altro facendo interferire il principio di serrata *continuità logica* che fonda la coerenza del testo prosastico con il principio di *contiguità logistica* che governa la testualità posizionale/relazionale della tabella o dello schema (sicché all'idea del testo come catena sintattica lineare, con una direzione di sviluppo e percorrenza univoca, si sovrappone quella di una *repository* di componenti/entrate testuali organizzate in una struttura reticolare di slot o celle)¹⁰.

Il che ci conduce appunto all'ultimo tratto distintivo dell'area di scritture che Giovenale chiama post-paradigmatica:

“Installazione” – in queste aree – tende a prevalere su “performance”. Il testo non viene – o non viene *necessariamente* – performato, sottolineato, convocato nell'agorà, esibito; è semmai – al più – posto, orientato (spazialmente, verbalmente o meno), *eseguito*; non chiede poeta-dittatore “dittante”; a volte non necessita nemmeno di un *lettore* particolarmente coinvolto, non vuole uno spettatore necessariamente-fittamente preso, convocato; anche consi-

mente motivata, ma anche con un brusco e immotivato taglio»). Sono questi i tratti che, «senza necessariamente occorrere tutti insieme», sembrano caratterizzare la poesia «di ricerca» degli ultimi anni, determinando «una prossimità di codice tra poeti anche molto diversi fra loro per ragioni tematiche o stilistiche: da Mesa a Ottonieri, fino a Raos, Giovenale, ma anche Calandrone o Bonito». Per un più organico inquadramento degli aspetti della testualità nella poesia di secondo Novecento si può anche vedere, sempre di Zublena, il capitolo *Dopo la lirica* all'interno di G. Antonielli, M. Motolese, L. Tomasin, *Storia dell'italiano scritto. I. Poesia*, Carocci, Roma 2014, 403-452 (in particolare i paragrafi 4.4. *Interruzioni* e 5. *Testualità*).

10 — Devo la suggestione dell'interferenza fra *logica* e *logistica* alle penetranti note di Biagio Cepollaro a proposito del primo, folgorante libro di Bortolotti, *Canopo* (B. Cepollaro, *Sul Canopo di Gherardo Bortolotti, Poesia Italiana E-Book*, 2005, in Id., *Incontri con la poesia. Quattro anni di letture critiche on line* (2003-2007), Biagio Capollaro E-dizioni, 6-7: 6, www.cepollaro.it/poesiaitaliana/Inediti.htm).

derando che, spesso, si ha in campo del materiale linguistico che non è pensato per una “lettura” lineare seriale ma per una “visione” anche superficiale e “a blocchi” (Leftwich, Kervinen, Ganick, Novarina), o per una scorsa o scansione e osservazione e considerazione *distratta*, che salta, ecc¹¹.

L'impressione è che in questa luce possa essere in parte utilmente riarticolato anche il dibattito critico e teorico sulla natura “poetica” o “prosastica” del modulo formale della *prosa in prosa*¹²: in effetti l'anomalia dei testi di questi autori, in quanto prose e in quanto poesie, sembra dipendere in buona misura proprio da una messa in risonanza dei tradizionali paradigmi della prosa e del verso con un modulo di organizzazione testuale davvero altro, nella sua originaria anti-letterarietà (vista la sua tradizionale estraneità ad usi di tipo estetico) e iper-letteralità (non tanto per la vocazione eminentemente “funzionale” quanto per la dipendenza da una situazione comunicativa tutta scritturale, quant'altre mai lontana dalla primaria esperienza del radicamento dell'atto di parola in una voce concretamente enunciante) quale è appunto quello dello *schema*. Piuttosto che nelle più o meno inventive riproposizioni o metamorfosi del vecchio modulo del *cut-up*, forse l'elemento più originale, nel peraltro assai vario territorio espressivo che Giovenale si propone di circoscrivere, si può individuare anzitutto in *queste* modalità di straniamento dell'asse retorico del testo letterario (ferma restando la varietà dei risultati estetici che se ne possono conseguire).

2. Tra «flusso» e «restrizioni»: modi e paradossi di una poetica installativa

Questa concezione e prassi “installativa” della testualità sembra avere una implicazione molto evidente, d'altronde, con un altro livello di manifestazione di quella così caratteristica, paradossale tensione fra ipertrofia del centro e parossismo della ramificazione che contraddistingue in profondità l'attività letteraria di Giovenale. Mi riferisco al rapporto veramente irregolare, che il poeta romano sembra intrattenere o aver finora intrattenuto con il momen-

11 — M. Giovenale, *Cambio di paradigma* (<http://gamm.org/index.php/2011/02/10/cambio-di-paradigma/>).

12 — Si vedano a questo proposito, in particolare, l'introduzione di P. Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia*, e la postfazione di A. Loreto, *Di certe cose, che scritte in prosa si vedono meglio*, al più volte ricordato volume *Prosa in prosa*, Le Lettere, 2009. In effetti quando Giovannetti afferma – sfidando provocatoriamente la taurologica indicazione del titolo – che quelli degli autori antologizzati in *Prosa in prosa* in realtà «sono libri di poesia» (e sia pure di una «poesia del dopo-la-poesia», 6), ciò che sta suggerendo, mi pare, è che la natura platealmente e programmaticamente “anti-poetica” di

to della pubblicazione – e più specificamente ancora con il *formato editoriale* istituzionalmente deputato, nel Novecento, ad assolvere questo compito: vale a dire il libro di poesia, inteso sia, appunto, come *medium* preferenziale di messa in relazione con il pubblico dei lettori, e in definitiva di collocazione della propria opera in un contesto di socialità letteraria; sia come orizzonte compositivo e dispositivo strutturale specifico della significazione poetica.

Più precisamente, la peculiarità o anomalia del rapporto di Giovenale con il momento della *mise en livre* sembra consistere in una disorientante duplicità o ambivalenza. Da un lato è difficile non cogliere nella sua produzione un'attenzione nitida, seppur variamente declinata, alla costruzione macrotestuale. Più avanti cercherò di illustrarne meglio alcuni aspetti attraverso la lettura ravvicinata di un suo libro recente, *Delvaux* (Oédipus, 2013). In generale, comunque, a farsene traccia vistosa è anzitutto la ricca segnaletica paratestuale che sempre accompagna la presentazione in volume dei suoi testi: immagini e grafiche di copertina ricercate, scelte di titolazione composite e complesse (con sottotitoli, occhielli, indicazioni cronologiche), uso di epigrafi, inventiva manipolazione della scansione interna che spesso ne problematizza la supposta linearità (come in *La casa esposta*, dove la «V.» è ultima sezione del libro, «tranne un oggetto», è collocata dopo la pagina riservata alle Note all'edizione ed è stampata con un corpo tipografico differente; o come in *Sbeller*, dove le due sotto-serie della I sezione e le quattro della III presentano tutte la medesima titolazione «clinica I», ad enfatizzare il senso di una progressione bloccata, inceppata); senza contare le già citate note di auto-commento che spesso chiudono i volumi.

A questi segnali esterni sembra poi associarsi un atteggiamento compositivo stabile, all'insegna di un principio che si potrebbe in generale definire di *allestimento espositivo*¹³ (ma la parola autoriale, lo si è visto, è «installazione»). Quelli di Giovenale non sono

queste «prose» (il loro rifiuto della connotazione, la loro «combattiva e polemica (...) *silenziosità* intrinseca», la ricerca di «una scansione del tutto immanente, capace di ammutolire e di ridurre alla «*facies* ippocratica» dei grafemi il troppo di suono – e il troppo di simbolo – che occupa il mondo», 12-13) non è però meno rilevante della loro carica, in definitiva, non troppo sottilmente (e altrettanto agonisticamente) «anti-prosastica»: per cui, fra l'altro, la stessa «natura «installativa» – silente – che le caratterizza» non esclude l'occasionale ricorso «all'esecuzione, alla performance», né la possibilità che «la lingua frantumata e rimontata suggerisca da sé misteriose cadenze e nuove metriche «a fisarmonica», persuadendo il lettore a una qualche sia pur «abusiva» (rispetto agli stessi intenti autoriali) prova di (ri)vocalizzazione, «alla ricerca di aforismi memorabili e incongrui, da recitare se del caso borbottando, bofonchiando, comunque cadenzando la voce» (15). Ma appunto l'impressione è che, nell'attivazione di questa dinamica fruitiva all'insegna della «contraddizione» (14), di questo effetto di doppio o multiplo straniamento del radicale di presentazione del testo, proprio la mediazione del paradigma testuale non continuo dello *schema* giochi un ruolo strategico cruciale.

13 — S. Ghidinelli, *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*, Guida, Napoli 2013, 199-207.

cioè libri «diaristici», che fondino la propria coerenza sulla continuità di presenza di un io voce/personaggio univoco, pur nella sua intermittenza. Né d'altronde sono libri di stampo narrativo o poematico, che giochino sull'articolazione – attraverso la più o meno frammentata sequenza dei singoli testi – di un *discorso* dotato di una qualche unitarietà e continuità superiore. Piuttosto, essi appaiono organizzati a partire da un criterio di giustapposizione seriale, a matrice ostensiva e oggettivante, che assegna all'istanza autoriale una funzione eminentemente registica, curatoriale: nel collocare i testi nell'ambiente-set del libro, raggruppandoli in sezioni proprio come nelle sale di una mostra (o nelle cartelle di un dossier o catalogo), egli sollecita nel lettore/visitatore un'attenzione panoramica e collazionante, orientata al rintracciamento di rapporti di ricorrenza e variazione, analogia e contrasto all'interno della (e delle) serie di testi. «*Porgere l'incostanza*» recita del resto l'attacco di una delle prime poesie di *Delvaux*, ribadito poco dopo dall'ulteriore verso-motto «*Soltanto variare vale*» (ripreso/rimontato qui, peraltro, da un testo di *La casa esposta*, I, 7, v. 15): ad indicare un altro tratto connotante di questi libri, che in linea di massima vivono appunto di una coerenza a bassa risoluzione, policentrica e segmentata, che si nutre di ricercati effetti di disturbo, distorsione, interferenza. A questa forte accentuazione «locale» dei valori costruttivi della macrotestualità (forte naturalmente non perché i macrotesti che ne risultano abbiano i caratteri del *libro statua* perfettamente calibrato e simmetrico, ma in forza della presenza ben riconoscibile di una intenzionalità formalizzante significativa e caratteristica, nel suo valorizzare esteticamente gli stessi elementi di precarietà e ruvidezza dell'*assemblage*) fa da contraltare un rapporto del tutto fluttuante con il *formato* «libro di poesia»: o meglio, con i differenti formati che il libro poetico aveva istituzionalmente assunto, nel Novecento, in quanto cornici funzionalmente e gerarchicamente distinte nella presentazione in pubblico della poesia. Il fatto è che dal suo esordio ad oggi Giovenale ha pubblicato un numero di titoli altissimo anzi davvero abnorme: accanto alle raccolte di maggior respiro o consistenza (che già di per sé non sono poche) la sua produzione appare disseminata in una nebulosa di libretti, mini-libri, micro-libri, che solo in qualche caso anticipano o ripropongono testi ricompresi (in seguito o in precedenza) nelle sillogi maggiori, ospitando in tanti altri casi testi inediti che – almeno per ora – restano fruibili solo lì, in quella sede, in quella forma. Di fronte a un *corpus* del genere, le stesse categorie descrittive codificate nel Novecento risultano in fin dei conti inappropriate, spuntate, mal tarate. In particolare è la distinzione fra *libro* e *plaque*

ad apparire inadatta a rendere conto di una serie di oggetti editoriali di natura ibrida/anomala, non solo per i supporti e canali a cui si affidano (la rete e la stampa, l'e-book e il libro cartaceo) ma anche per le sfuggenti taglie dimensionali e funzionali che assumono. Paradigmatico è il caso del formato OPEB (One Page E-Book) varato proprio su GAMMM (Giovenale vi ha pubblicato l'“opera” *Due endoglosse*, 2006), o della preziosa sottoserie “Fogli” avviata nella collana Benway Series, co-diretta dallo stesso Giovenale (insieme a Mariangela Guatteri e Michele Zaffarano) per l'editore parmense Tiellesi (qui il titolo pubblicato da Giovenale, il n. 5 della collezione, è *Phobos*, 2014): iniziative che realizzano una sorta di codificazione proiettiva, all'interno dei circuiti editoriali, del micro-formato *post* all'interno del blog.

Last but non least, un altro capitale tratto costitutivo del libro novecentesco che Giovenale mette in crisi è quello della *modularità*. Per lui la pubblicazione di un volume non si dà – come di norma avviene almeno dall'inizio del Novecento – come il punto d'approdo e il momento di sintesi, periodicamente raggiunto a intervalli di tempo più o meno brevi, di una fase o stagione circoscritta della propria attività creativa, che dà luogo a un'opera-individuo successiva e distinta da quelle precedenti (e future). Le sue sillogi sembrano collocarsi invece in un prismatico regime di quasi-sincronia, intrecciando e sovrapponendo con ricorsività ossessiva i propri orli perimetrali. Per rendersene conto è sufficiente allineare alcune delle sillogi pubblicate nell'ultimo decennio, affiancandovi da un lato la data d'uscita e, dall'altro, l'intervallo temporale di riferimento o sfondo indicato dall'autore nel titolo o (tutt'al più) nella nota d'accompagnamento al volume:

Data d'uscita	Titolo	Intervallo dichiarato
2003	<i>Il segno meno. Parte di prosimetro</i>	(1998-2003)
2004	<i>Endoglosse. Venticinque piccoli preludi</i>	(1999-2000)
2005	<i>Numeri primi</i>	(1999-2005)
2007	<i>A gunless tea</i>	(2003-2007)
2007	<i>La casa esposta</i>	(1996-2007)
2007	<i>Criterio dei vetri</i>	(2001-2006)
2010	<i>Shelter</i>	(2003-2009)
2010	<i>Quasi tutti. Prose in prosa nuove e non nuove</i>	(2008-2010)
2012	<i>In rebus</i>	(2006-2009)
2013	<i>Delvaux. Inizio della distanza</i>	(2002-2010)

Certo tutto ciò si potrebbe anche interpretare, sbrigativamente, come l'effetto di una poco commendevole idiosincrasia: Giovenale pubblica troppo, pubblica tutto, con una assenza di filtri e un'incontinenza che hanno qualcosa di compulsivo. A complicare un poco le cose, tuttavia, è il tasso di autoconsapevolezza e controllo meta-critico come sempre acuminatissimo con cui Giovenale sorregge e giustifica le proprie operazioni. Lo dimostra in particolare un episodio editoriale a sua volta caratterizzato da una plateale (e paradigmatica) anomalia. Si tratta della pubblicazione, avvenuta nel 2013 per le edizioni La camera verde di Giovanni Andrea Semerano (che con Giovenale ha del resto un lungo rapporto di vicinanza e sintonia), del volumetto *Tagli/tmesi*, che presenta – nella forma di un dettagliato, asciutto catalogo – una sintetica mappatura o atlante di questo universo di pubblicazioni in espansione continua. Il titolo che apre il registro è «Marco Giovenale. *Bibliografia essenziale*»: e nonostante il censimento raccolga, dal 2002 al 2013, niente meno che 36 voci, l'aggettivo non è affatto ironico se sul suo blog personale (<http://slowforward.wordpress.com>) è disponibile una *Bibliografia (quasi) completa* (!) in cui il solo conteggio delle opere creative oltrepassa le cinquanta voci. Anche nella densa introduzione *Raggiera e scacchiera (con maggior celia che non si dica)*, l'iniziale orientamento «ironico» e «giocososo» dell'auto-bibliografante («un barocco [che] si finge razionalista») lascia presto il posto alla consueta *verve* analitico/notomizzante: che giunge al culmine quando, per chiarire il senso della paradossale operazione compiuta (e del paradossale percorso che essa provvisoriamente illustra), si arriva a discutere del «titolo che da parecchio il parlante immagina comprensivo del percorso intero, del libro che raccoglie tutti i libri: *Delle restrizioni*»:

Il senso di *Delle restrizioni* sta nel termine “raggiera”: il libro-di-libri sarà fra tanti anni, *opus* (s) finito, una raggiera di stili, pezzi staccati da un cerchietto nodale monocromatico che li calcia, li espelle. Raggi o segmenti composibili anche quando in conflitto reciproco perfino frontale. Ecco allora che una prima mossa di avvicinamento alla raggiera sta proprio nella scacchiera apparecchiata qui dalla Camera verde.

MD gioca a scacchi dopo l'opus. Qui, invece, passati cent'anni circa, e in sessantaquattresimo, la scacchiera è prefazione. (Segno di barocco, appunto).

Si parla di paradosso già entro il cerchio del primo significato di *restringere*, così come dell'idea di “taglio”, “tmesi”. Se una cosa è confinata, disegnata, tagliata, anche brutal-

mente spezzata per e costretta a stare dentro una forma, un perimetro, uno o più dolori, come può convivere con l'«omnia», o con l'ampiezza o bulimia che già un catalogo come questo del decennio 2002-2013 figura?

In che rapporto le spezzature col flusso?

In un rapporto, precisamente, paradossale. Non vi sarebbe allusione al flux (e sua nascita) se non per via di mancanza, latenza che apre la via al piano e al discorso (e al piano discorso) dell'ombra.

La ferita o taglio letterale, biografico, dal canto suo, parla – e anche straparla – proprio in e attraverso la mossa laterale e obliqua del flusso detto. Del verbigerante.

In parte, dunque, il permanere dell'opera di Giovenale in questo stato di aggregazione pulviscolare, il suo configurarsi come una fita nebulosa di particole mappabile tutt'al più attraverso un catalogo/scacchiera ordinato ma statico, senza profondità prospettica, ci viene presentato come un effetto temporaneo e provvisorio: l'approdo al libro unico fornirà quella struttura paratattica di un baricentro gravitazionale, restituendo evidenza proprio a quel «cerchietto nodale monocratico» che – tenacemente combattuto estromesso negato nei testi – riaffermerà da ultimo la propria irrinunciabile legge, riorientando l'intero sistema fino a disporlo appunto in figura di raggiera. Per intanto, però, il modo in cui Giovenale vive e affronta il costitutivo conflitto fra la continuità di un «flusso» creativo e le «restrizioni» imposte dai «tagli» intermedi delle pubblicazioni, sembra rivelare una modalità di rapporto con l'orizzonte editoriale che davvero ha qualcosa di post-novecentesco. Formato privilegiato ma niente affatto univoco di esposizione pubblica della propria opera, il libro non può che garantirne di volta in volta una messa in forma parziale/locale benché in sé esteticamente orientata e significativa, una concrezione sinodotica icastica e nondimeno sempre in qualche modo precaria, revocabile. In effetti se l'evocazione anticipata di quel così novecentesco, in sé, «libro-di-libri» riassuntivo trasforma già ogni atto di «restrizione» intermedio in qualcosa di analogo a un *allestimento temporaneo*, per altro verso la demoltiplicazione oltranzistica delle occasioni e dei formati di pubblicazione tradisce l'aspirazione a una esposizione infinita, continua, parcellizzata, a una «disseminazione virale» dei prodotti del proprio operare che di nuovo si può anche interpretare come l'indizio di una sensibilità essenzialmente «installativa». Ma l'ambiente-cornice entro cui *questa* (davvero provvisoria?)

poetica-politica dell'installazione perpetua può esercitarsi non è certo il collettore centripeto del libro né può avere, in definitiva, la struttura chiusa e ben perimetrata di una (sia pure post-duchampiana) scacchiera, ma rimanda semmai alla virtualità relazionale illimitata della Rete o al cartiglio infinitamente espandibile di un immenso data-base: supporti/contenitore che, nell'assecondare plasticamente un ideale azzeramento della mediazione fra scrittoio e vetrina, schermo proprio e schermo altrui, sembrano però presupporre o legittimare anche il passaggio a un modello di fruizione nuovo – specularmente parcellizzato, disgregato, persino desultorio, in cui l'immediata accessibilità del singolo nodo o dato fa premio sulla disponibilità del tutto.

3. Una «verticale» auto-filologica: la struttura di *Delvaux*. Apparso nel 2013 per i tipi di Oèdipus, *Delvaux* è da molti punti di vista un distillato quintessenziale dell'atteggiamento compositivo di Giovenale. Per descriverne la fisionomia non si può non partire dal ricco apparato paratestuale che, come di consueto, inguaina i testi – dalle caratteristiche con cui è configurato lo spazio espositivo che li accoglie e orienta la nostra ricezione. Il titolo inusuale, con la sua carica già intrinsecamente meta-poetica (un nome d'artista evocato a suggello di un'opera letteraria), è offerto al lettore una prima volta in copertina, associato soltanto a una immagine la cui implicazione con alcuni aspetti della poetica di Giovenale è d'altronde evidente: la fotografia in bianco e nero (di Pietro D'Agostino) ritrae un oggetto vagamente informe, sfuocato e non ben identificabile (uno straccio o un foglio appallottolato, o forse un fiore), appeso o incastrato, come un grumo di materia opaca e porosa, al centro di una prismatica struttura in vetro a losanghe variamente inclinate, da cui si produce un'intricata geometria di trasparenze, riflessi, opacità. Appena dentro il libro il titolo è riproposto in una pagina di frontespizio dove risulta corredato, questa volta, da un'estensione, un sottotitolo, un'indicazione cronologica:

Delvaux. Inizio della distanza
(sezioni, resezioni, ripetizioni)
2002-2010

La prima cosa che colpisce – in questo reticolo di nuove informazioni – è proprio l'intervallo temporale posto a cornice o sfondo dell'opera: sia per la sua singolare dilatazione (che di fatto ci riporta addirittura all'inizio della carriera poetica di Giovenale poeta: del 2002 è infatti la sua opera d'esordio, *Curvature*) sia per il singo-

lare scollamento rispetto al presente della data di pubblicazione (*Delvaux* esce nel 2013 ma non accoglie testi successivi al 2010). È una circostanza che sembra richiamare anzitutto le due parole – *inizio* e *distanza* – intorno a cui ruota la chiosa introdotta ora a integrazione del titolo: *Delvaux* sembra insomma configurarsi come il prodotto di un'operazione di archeologia autofilologica, di risalita all'indietro nel flusso della propria produzione, sulle tracce dei primi indizi o antefatti di uno "strappo da" allora venturo, oggi ormai avvenuto. Strumenti chiave nella attuazione di questo proposito sarebbero allora i tre sostantivi-azione indicati nel sottotitolo: *sezioni*, certo con allusione alla scansione interna del libro ma forse anche al suo svilupparsi per tagli stratigrafici verticali, per così dire, di una vicenda poetica; *resezioni*, probabilmente nel senso che i testi si danno qui come l'esito di atti di chirurgica asportazione di prelievi-campione da un tessuto-flusso vitale originario; e *ripetizioni*, ad accentuare, si direbbe, il carattere in fin dei conti *seriale* tanto dei testi e/o dei modi della scrittura in sé quanto dell'atto di (ri)presentazione editoriale cui sono sottoposti (un discreto numero di poesie – come dichiara la *Nota* finale – non sono comunque inedite). Fatto sta che le sette sezioni (anticipate da un testo-soglia introduttivo il cui primo verso, «Si allarga allaga il criterio», contiene subito un rinvio implicito a un altro libro-snodò di Giovenale, *Criterio dei vetri*), davvero sembrano voler richiamare, fin dai titoli, alcuni temi-guida o interessi di lungo periodo della sua poesia: dal ganglio concettuale e rappresentativo della casa («CASA» si intitola la II sezione) a quello della clinica («QUALCHE DECLINO AVANZATO» è la V, e l'allusione obliqua del gioco etimologico è rafforzata dal verso d'esordio del primo testo della serie: «Clima della clinica.»), passando per la centralità delle straniate descrizioni di luoghi e personaggi («AREA APERTA», la III, peraltro in vistosa relazione "oppositiva" con il titolo della sezione precedente; e «CON PERSONA», la IV) per giungere all'evocazione della sfera semantica dell'ottica («LATO LUCE», la VI, di nuovo non senza un effetto di rovesciamento dell'atmosfera crepuscolare della V). Aprono e chiudono due sezioni («LAB» e «PASSETTI») i cui titoli, anche considerata la netta dominante meta-letteraria dei testi che accolgono, probabilmente andranno letti come ulteriore riformulazione del motivo-cornice dell'«inizio della distanza» – e insomma dell'avvio, in conclusione di percorso, di un *moto oltre* il luogo o modo della ricerca di cui il libro ci propone un (ri)attraversamento. Emblematica in quest'ottica è anche la svelta poesia-epigramma di chiusura, che con una mossa auto-riflessiva ironicamente enfatizzata dall'incorniciamento fra parentesi (e dal fitto addensarsi di contrassegni del poetico di

ogni sorta: il ritmo scandito sul piede dell'anfibraco nei primi due versi, i due perfetti settenari seguenti, il ricco gioco di rime assonanze e parallelismi fonici), pone a sigillo dell'intera opera una figura di mancanza e distacco che può anche essere letta come una schizzata *mise en abyme* del proprio stesso *non essere più qui*:

(L'igrometro segna barocco
è umido il doppio
– profondo la metà.
Chi già non sta più qui
lo sa.)

La responsabilità di sancire definitivamente questa prospettiva di lettura è assolta infine dalla postilla «(Esplicito)» inserita in coda al volume. Con il consueto impasto di rigore analitico e barocchismo argomentativo, qui Giovenale spiega il senso dell'operazione compiuta attraverso una concettosa analogia con il celebre dipinto di Paul Delvaux *L'eco*, le cui «donne in fuga prospettica, moltiplicate», con i loro sguardi «indirizzati fuori dal quadro», sarebbero «lì per far evadere lo stile (noto) dai margini. È un dipinto che sta uscendo dal Novecento». Analogamente, quella che Giovenale ha allestito è una specie di contro-raccolta, un libro-*retrospettiva* che, attraverso un sistematico *repêchage* di «rime rimanenze e novità» di un decennio di attività (ancora contrassegnato dall'ossequio residuale a una serie di «timbri e firme del Novecento»¹⁴ per altro verso già abbandonate, superate), mira a dare pubblica illustrazione all'«avviamento del distare/distaccarsi (incompleto o *incompibile*) del mio lavoro, con altri libri, dal mood assertivo ancora in qualche maniera pertinente al secolo passato».

Il filo argomentativo è il medesimo che innerva il saggio *Cambio di paradigma*, e analoghe sono le riserve critiche rispetto all'assiologia che lo orienta. Detto altrimenti: non c'è dubbio che un libro come *Delvaux* si collochi, nella «raggiera di stili» della produzione di Giovenale, in una zona espressiva di maggiore continuità con quella perseguita in lavori come *Criterio dei vetri*, o *La casa esposta*, o *Shelter*, restando in sostanza «al di qua» degli esiti «post-paradigmatici» (secondo l'auto-rappresentazione autoriale) attestati ad esempio nelle pagine di *Prosa in prosa* o *Quasi tutti* (in particolare qui la sua ricerca perviene non a una plateale dissoluzione critica o sofisticazione ludica bensì ad un più screziato effetto di straniamento in senso installativo delle strutture della enunciazione e rap-

14 — Sono «metri, sintassi, un certo raziocinio (esplicitante), una qualche modalità assertiva (io vedo questo, definisco quello, e mi aspetto che anche tu... ecc.) se non addirittura aforistica» (*Delvaux*, cit., 85).

presentazione " lirica "). Ma il punto è che – proprio per le ragioni che l'autore stesso adduce nei diversi testi autocritici che abbiamo appena richiamato – per chi legge il " riemergere " di questa maniera non sollecita affatto l'impressione di un testa-coda, di una accusata ricaduta in un *prima* più o meno lontano. Senza la sottolineatura enfatica cui l'autore la espone, la stessa struttura *analettica* di Delvaux non sarebbe in effetti così percepibile – anche perché, a ben vedere, non rappresenta una soluzione davvero inedita e deviante rispetto al modo in cui sono allestiti tanti altri libri precedenti (di cui semmai qui Giovenale radicalizza una propensione strutturale diffusa).

Sul piano metrico, ad esempio, i testi di *Delvaux* presentano una gamma di soluzioni a prima vista piuttosto eterogenee, che sembrano però tutte interpretabili alla luce dell'interferenza, insistita quanto variata, fra le armoniche di un versoliberismo tardo-novecentesco abbastanza moderato (giocato su un sillabismo irregolare movimentato da innesti ritmico-accidentali) e una concezione della compaginazione versale di stampo essenzialmente posizionale-topologico, che ha le sue tracce più vistose nell'uso di bianchi orizzontali e spaziature anomale, segni interpuntivi e altri dispositivi grafici che segmentano e stratificano la linearità del testo (parentesi tonde e quadre, barre trattini asterischi, cambi di corpo tipografico), ma si manifesta poi anche in modi meno esibiti, in particolare attraverso il degenerare della concatenazione sintattico/testuale in forme di sequenzialità aggregativa che procedono per giustapposizione e montaggio di elementi lessicali o frastici. Una dialettica formale che assume una rilevanza peculiare anche in forza della diffusa vena di autoriflessività meta-discorsiva che la accompagna e in certo modo incornicia o giustifica.

Lo si vede già nell'emblematica poesia d'apertura, in cui Giovenale formula qualcosa come un menu o programma estetico attraverso una pseudo-descrizione narrativizzata, che monta in un lasco, " difettoso " *script* un piccolo sistema di immagini-emblema (a evidente quanto cifrata valenza meta-poetica) diffusamente riprese e rimodulate poi in tanti testi successivi. Il testo gioca sull'opposizione fra la minaccia di allagamento e dispersione di una vitale, primaria onda equorea e sonora che «viene incontro» (figura forse dell'originaria dipendenza della parola-segno da una *voce enunciante* e dunque da un *soggetto esperiente* destinati però ad essere anestetizzati/obliterati) e l'imperfetta istanza di rigore e «criterio» di una architettura solida, freddamente inorganica, geometrica seppur grezza (latrice, si direbbe, di una messa in forma che discrimina calcificando, devitalizza per archiviare ed esporre), la cui tenuta è d'altronde

struttura e garanzia della visitabilità (di un invito alla visita, addirittura) di questo disadorno luogo della «dedizione»:

Si allarga allaga il criterio	<i>ottonario</i>
le opere in muratura	<i>settenario</i>
l'acqua viene incontro	<i>senario</i>
la dedizione	<i>quinario</i>
(del <i>sonoro</i>) ha	<i>senario</i>
inizio molto basso	<i>settenario</i>
poi non si deve	<i>quinario</i>
chiedere rassegna	<i>senario</i>
anche domani si può visitare,	<i>endecasillabo</i>
divisare (elce / leccio / falce)	<i>decasillabo (?)</i>
<i>andremo insieme e vedremo</i>	<i>ottonario</i>
l'opera meno attenta	<i>settenario</i>
l'opera solo murata.	<i>ottonario</i>

Quel che adesso interessa rilevare, comunque, è come una dialettica tensiva non dissimile intrida anche le procedure formali e costruttive. L'apparente "fluidità" dell'alternanza anisosillabica intorno alla misura del settenario (con oscillazioni fino al quinario verso il basso, fino all'endecasillabo verso l'alto, secondo una vaga progressione "a fisarmonica") appare infatti sottilmente contraffatta, nella prima parte del testo (vv. 1-4), da una costruzione sintattica che, isolando in ogni verso una proposizione bloccata, incompiuta e non coesa (benché semanticamente contigua) con ciò che precede o segue, determina un effetto di reiterata interruzione e ripresa spostata dell'inizio del discorso, che quasi fa collassare l'immagine della *sequenza versale* in quella di un *assemblage elencatorio* di monconi falliti e via via scartati d'un possibile avvio testuale. Nella seconda parte della poesia la dinamica si rovescia. Una volta avviata la campata enunciativa (che in specie dal v. 7 prosegue con una certa continuità anche sintattica fino alla fine), essa risulta però continuamente complicata da dispositivi di interruzione e incapsulamento che vi inoculano materiali verbali collaterali, con un effetto di ramificazione sinottica, radiale, della catena testuale. Così l'*a lato* esplicativo della parentetica al v. 5 "recupera" un genitivo soggetto semanticamente essenziale riportando a testo (benché in una sorta di doppiofondo o stipetto a scomparsa) un elemento logico che la voce aveva per così dire trascurato di tematizzare (forse segnalandone anche – attraverso il corsivo – la valenza di *correctio* di-sambiguante rispetto al soggetto del verbo di moto della frase precedente). La parentetica seguente, al v. 10, rinuncia addirittura del tutto all'articolazione discorsiva, limitandosi ad ostendere nella forma anche grafica di un *non-enunciato* (una schematica lista di lem-

mi allestita più che detta, a dispetto della rilevanza che la dimensione sonora ha, con ogni evidenza, nel determinarne lo sviluppo) una serie associativa che in qualche modo riformula la medesima opposizione-chiave sviluppata dalla linea sintattica principale (per cui dalla vitalità arborea del «leccio» si slitta verso la mortuaria vocazione al taglio della «falce»). Subito dopo il corsivo del v. 11 sembra ellitticamente segnalare (come spesso in altri testi nella raccolta) una sorta di cripto-citazione, che innesta/integra qui (con illusionistico effetto di continuità sintattica) un lacerto discorsivo prelevato da un non meglio precisabile – almeno per me – altrove testuale (potrebbe essere un enunciato proprio o altrui, scritto o orale, letterario o no).

Comunque l'esito primario di una così insistita, reiterata problematizzazione della linearità del testo sembra consistere proprio nella disorientante compromissione dell'elementare struttura retorica «voce testuale». Irriducibile all'immagine di un individuo impegnato in un atto di parola, qui l'«istanza autoriale» emerge non in quanto responsabile della costruzione di un testo organico e coerente, ma dell'allestimento di un testo-palimpsesto che in qualche modo già interpola – in una crisi fatalmente dissonante – un repertorio di altre ipotesi o alternative, diverse e concorrenziali, di testualizzazione: evocando così il *fantasma* di una coerenza illusoria, insoddisfacente, mistificatoria, proprio mentre la rifiuta ostendendone un surrogato degradato e disturbato (o per dirla con una parola autoriale, irrimediabilmente *glitched*).

È una strategia di cui, sul piano strettamente letterario, è facile cogliere la valenza al tempo stesso schiettamente anti-lirica e anti-narrativa, come d'altronde uno dei primi testi della I sezione, *a taleteller tool*, tematizza esplicitamente. Anche in questo caso il testo si compone di due strofe o blocchi (separati da un asterisco) in cui l'interferenza fra paradigma metrico/versale e paradigma schematico/installativo è risolta in modo speculare:

Memoria marmo-mare (step, liquescenza-urna)

è:

il filo grigio della vigna delle gocce

le ramature,

primo matura novembre

*

dì -dille il racconto – spiégale come fa
il conto del giusto, sintassi seguita
a fiale (a sale) di grigio, a dare al posto
del marcire storia teso il mosto

morto – mondo
ritratto, corto

Nel primo blocco a essere messo in dominante è il criterio schematico, che inquadra e strania nella propria afona “retorica” logistico-posizionale segmenti o tracce testuali invero tutt'altro che sprovviste, in sé, di una riconoscibile identità ritmico/metrica (e/o sintattica). Ad esempio il primo verso (che rimodula peraltro il tema della poesia iniziale) potrebbe essere e almeno nominalmente è un doppio settenario, peraltro con triplice allitterazione in *m* nel primo emistichio, se non fosse che la pertinenza delle leggi prosodiche è in qualche modo già inibita o comunque devitalizzata dall'esibita dipendenza del testo da una impaginazione di tipo “grossolanamente” tabulare, anti-discorsivo (quanto è plausibile, ad esempio, assegnare una quantità sillabica alla stringa testuale «step», usata qui come una sorta di a-verbale operatore logico più che come una vera parola?). Nella seconda strofa, dove a venire in primo piano è invece una impaginazione di tipo più propriamente versale, l'istanza critica rispetto alla illusionistica continuità della catena ritmico-sintattica (cioè appunto del malizioso utensile/attrezzo attraverso cui il “contastorie” può perpetrare le proprie sofisticazioni della realtà) torna ad agire in contropelo, con la forza d'attrito dapprima dei consueti procedimenti di segmentazione e interruzione (trattini e parentetiche) e poi nel finale attraverso l'abnorme proliferazione dei rimbalzi rimico/fonici, che determina a un tempo il degenerare della sintassi in una accelerata catena associativa e il fulmineo accapponarsi del verso, come per una violenta contrazione o torsione spastica interna.

Si tratta di dinamiche che, in dosaggi e configurazioni varie, ricorrono nella scrittura di Giovenale in modo pressoché sistematico: talora ora con effetti di portata anche molto locale/circoscritta, come nell'avvio del testo d'apertura della sezione *CASA* («La casa è di un / altro adesso (...)»), dove l'*enjambement* non solo concretizza in un salto grafico il drammatico senso di perdita e separazione che era già stato al centro di *La casa esposta*, ma ne diffrange e duplica la valenza attraverso la sottile anfibologia che se ne determina rispetto alla funzione grammaticale del pronome personale «altro»: confuso per un momento con un aggettivo, potrebbe allungare la propria ombra semantica anche sull'avverbio temporale successivo); oppure nel testo d'avvio della sezione *LATO LUCE*, una sorta di miniaturizzazione o calco scheggiato – si direbbe – della celebre *Nella neve* di Vittorio Sereni, che nel complesso presenta senz'altro una struttura più tradizionalmente “poetica”:

Questi? che rami? di quando?
quali? – non sono lo stesso. Altre
volte i versanti tornano
da rigati limpidi

o: solo l'acqua dopo dice il vero
nome, va a scottare sul riflesso

L'impressione di regolarità della struttura quartina + distico epigrammatico è sostenuta, fin dall'inizio, dall'evidenza del ritmo dattilico che scandisce, doppiando l'ansioso accumulo delle interrogative, i primi due versi, mentre l'uscita sdrucchiola lega in rima ritmica gli altri due. Proprio il passaggio fra quartina e distico finale segna il momento di (lieve, ma sensibile) straniamento in senso installativo del testo, con la disgiuntiva seguita dai due punti che funziona come struttura quasi a-discorsiva di un rapido montaggio ellittico a vista fra due momenti della riflessione sulla costitutiva enigmatica o inattingibilità del reale¹⁵ (anche metricamente, il v. 5 può essere letto come una sorta di falso endecasillabo che in realtà ingloba, a valle dell'a-prosodico «o:», un decasillabo trocaico perfettamente sovrapponibile, quanto a struttura ritmica, all'ultimo). In altri casi l'impaginazione installativa del testo assume invece carattere sistemico/strutturale, come ad esempio nella densa, impegnativa terza poesia della sezione *CASA* (ma caratteri analoghi hanno anche componimenti come *in villa*, nella sezione *AREA APERTA*, oppure «Ogni poco andando» in *PASSETTI*):

<i>Father/fader</i> (name). "genuit"	<i>gentile</i>	<i>further</i>
<i>solutus, e?</i> <i>e spazio, anche</i>	<i>e vanità –</i>	
<i>(insalubre, è)</i> <i>(disvalore)</i>		
il padre è avanti a sventura e svanire casata stata, cosa resa, a		ΥΕΒΟC

15 — Rispetto alla poesia sereniana, al di là dell'evidente de-soggettivizzazione cui la scena è sottoposta qui (grazie alla soppressione di ogni esplicito segno dell'io), la poesia di Giovenale sembra comunque spostare il fuoco dell'interrogazione dall'interpretazione di più o meno prosaici *segni* di un invito o appello, di contenuto etico-esistenziale, che il paesaggio o qualcosa nel paesaggio rivolge all'io (e che l'io colpevolmente non raccoglie), a una più astratta/fredda problematizzazione del rapporto fra struttura del reale e meccanismi della rappresentazione (percettiva – forse memoriale – e verbale) del reale.

a quel tempo iniziava da un assai
alto
piano (via
Crispi, centro) – è
l'asse assito che biancia – ma non è
l'equilibrio, né lo
insegna, lui (non ha).

Dove è evidente, peraltro, come la cornice installativa funzioni di norma, in Giovenale, come argine di contenimento o cristallo isolante anche rispetto a quegli episodi di sollecitazione intensiva e anti-discorsiva dei valori del significante che potrebbero facilmente denunciare, a loro volta, un'evidente ascendenza novecentesca (diciamo, alla grossa, zanzottiana) ma che in questo tipo di scrittura figurano semmai come *uno* dei vettori strutturanti/destrutturanti convocati dall'autore nel campo di forze entro cui si gioca la messa in testo: sicché la spinta della deriva associativa può assumere (come in alcuni degli esempi visti in precedenza) il valore di istanza deformante o dispositivo di inceppamento di un meccanismo della coerenza già in atto oppure (come qui) può dare icastica rappresentazione a un momento germinale-propedeutico, fluido e magmatico del processo di elaborazione testuale, da cui si innesca un tentativo di linearizzazione semantica destinato fatalmente a fallire, incepparsi, diramarsi nella consueta ragnatela di fughe disturbate interferenze: ma, in ogni caso, costituendosi come un momento/strumento gerarchicamente subordinato nella strategia installativa che governa il procedimento di testualizzazione. Le ragioni di funzionalità di questo essenziale sistema di predilezioni compositive, in relazione tanto a una serie di interessi tematici e coordinate rappresentative della poesia di Giovenale, quanto alle motivazioni filosofiche ed etico/ideologiche che la animano e innervano, sono evidenti. In primo luogo, si capisce, si tratta di un paradigma stilistico/formale quanto mai coerente con un'opzione di drastico rifiuto non solo di una prospettiva di stampo saldamente "lirico" ma, anche più in generale, di ogni sia pur problematico atto d'affidamento sulle risorse della soggettività individuale in vista della ricerca o edificazione di un orizzonte di autenticità e senso. Da questo punto di vista, la programmatica rinuncia al pronome di prima persona (sempre eluso e sostituito, anche in *Delvaux*, da formule d'impersonalità e anonimata) non è che l'epifenomeno di una strategia retorica più complessiva, che mira appunto a una messa in questione dell'apriori dell'io in quanto medium esperienziale fatalmente vocato alla costruzione di ipotesi di coerenza illusorie, che falsificano i termini del nostro rapporto con il mondo risol-

vendone indebitamente la costitutiva disarticolazione e indecifrabilità. D'altro canto la radicale critica alle forme del discorso e del racconto – in quanto strutture primarie dell'*inter-soggettività* – veicola anche una agguerrita contestazione delle forme attraverso cui operano, tanto più nell'odierno "mondo della comunicazione", i processi di rappresentazione e in definitiva di costruzione sociale del mondo. C'è insomma nella poesia di Giovenale, come è stato d'altronde diffusamente notato, una spiccata tensione etico/politica, che al di là degli episodi più esposti (come questo che conclude la V sezione, *QUALCHE DECLINO AVANZATO*, 64: «*luce punto chiuso. / tutto il reale è commerciale / e il commerciale è reale*») è strettamente implicata anche con la centralità ossessiva assunta – più che da certi temi – da certi soggetti della rappresentazione, tutti nel segno di una residualità bloccata e disturbante, di una insistenza incongrua quanto più devitalizzata o inerte: si tratti dei paradigmatici luoghi di reclusione e riparo, stoccaggio del marginale e accumulo di detriti (la casa e la clinica anzitutto, ma anche la «bottega dei gessi» che «non sa che vende / se vende», luogo della calcificazione e del «tempo fuori margine», dove staziona «ovunque / il millimetro della polvere», 15; o il disadorno negozio di fiori «tutto male / accomodato», in cui «le forbici arricciano il fiocco / e gli danno di tanta giornata *la composizione*», 32) o della sequela di esterni suburbani desolati ed esposti nel loro destino di improprietà e dispersione (il «Canale. Sterile» in cui è arenato, in un «paesaggio di morti», un labile «vascelletto» della memoria, 31; o la marcescente «serra» in disuso, dove «L'ovale libero dei vetri / è tutto per gli occhi dei cani», che «guardano dentro (mucchi alle pareti / – corda, bastoni, doghe) strisciano / avanti, non c'è da mangiare / – l'odore è di abbandono / finito in corpi», 33), oppure ancora smunte e sinistre figure che in questi scenari consumano gesti o esistenze («Nella panchina di fronte / – impiegato piegato, il frate segna / disegna da mezz'ora fitto / e più (anche nascosto) / qualcosa come una sua sua / mappa della fine del tesoro (*Carta. Della dislocazione*)», 44; o l'addetto che «a volte a volte (due, tre volte) è molto tardi / nei corridoi dello stoccaggio, / e ripete il conto, / lui, i colli da far combaciare (o domani / al limite). sottovaluta. dopo due giorni / ripete ripetere, appunto. si vede / rivendere i diamantini / bijoux. chiude continuamente gli occhi / per riso (chi altro lo fa? È un tic diffuso / tipo tra i cani)», 49).

In effetti è evidente che, in questo assillato censimento di sconnesioni e disturbi, in questo quasi stocastico processo di «*descrizione del mondo*» (*AREA APERTA*, 40, v. 1), la riconoscibilità residua di una pur deteriorata e corrotta latenza figurativa e referenziale è il

correlato indispensabile per la stessa possibilità d'efficacia e forza d'urto dell'effetto *glitch*. Proprio come avviene insomma nella complessa dialettica fra paradigmi di testualizzazione difformi cui Giovenale affida, in *Delvaux* (e in altri libri analoghi), la messa in questione del grado di «assertività» del testo: senza proporsi – come in altri suoi esperimenti in apparenza più radicali – di cancellare *del tutto* le tracce testuali di quel baricentro intenzionale/progettuale (quel «cerchietto nodale monocratico») in ultima analisi incancellabile che è appunto l'istanza autoriale, ma piuttosto funzionalizzandone le residue modalità di manifestazione e emergenza alla messinscena del suo stato di malfunzionamento, della sua inefficienza a porsi davvero come garante dell'atto demiurgico che istituzionalmente gli spetterebbe.