



Ulisse n° 21 – Anno 2018 – Saggi in versi, saggi poetici, lyrical essays: forme ibride e innesti nelle scritture contemporanee

Il numero XXI de *L'Ulisse* è dedicato, nella parte monografica, al tema *Saggi in versi, saggi poetici, lyrical essays: forme ibride e innesti nelle scritture contemporanee*. Abbiamo chiesto ad un nutrito gruppo di saggisti di indagare sulla rilevanza nelle scritture contemporanee, in particolare di poeti, di modalità poetico-saggistiche ibride quanto alla forma e al contenuto, che si muovano tra riflessione filosofica, memoir, critica d'arte, pamphlet politico, manifesto teorico, combinando variamente prosa, versi, immagini. Si tratta di un fenomeno che nell'ultimo decennio ha assunto sempre più peso, per certi versi incrociando le questioni dell'autofiction cui è stato dedicato il numero precedente, ma che merita di essere tematizzato autonomamente da un punto di vista critico e anche nell'ottica della teoria dei generi letterari. È vero, come sostengono alcuni, che queste forme di scrittura – variamente denominate 'saggio poetico', 'saggio in versi', 'poesia saggistica', 'lyrical essay', 'non fiction creative essay' – stanno venendo a costituire un genere o sottogenere autonomo? Quali sono, se vi sono, i tratti distintivi di queste scritture? Quali rapporti le legano ad altre forme più consolidate quali la tradizione del saggismo filosofico e letterario, la prosa poetica nelle sue varie forme, la prosa d'arte, il memoir? Quali autori si possono ritenere significativi in questo orizzonte? Tali questioni costituiscono lo sfondo di una vasta indagine, che fa interagire la tradizione del secondo novecento italiano con le scritture più recenti nel panorama italiano e internazionale.

La sezione SAGGI IN VERSI E SAGGI POETICI NEL SECONDO NOVECENTO apre il numero con un intervento di **Gianluca Picconi** sulla questione del 'saggio in versi', a partire dai testi apparsi su "il menabò" di *Paolo Volponi*, *Francesco Leonetti*, *Pier Paolo Pasolini*, ricostruendo la discussione in merito che ha coinvolto tra gli altri Elio Vittorini, Franco Fortini e Elio Pagliarani. Il lavoro di *Pasolini* è al centro dell'attenzione anche del contributo di **Alessandro Cadoni**, che riflette sulla forma del 'saggio ideologico e poetico' e la contaminazione totale di linguaggi nell'opera cinematografica dell'autore ("La rabbia"), e quindi del lavoro di **Gabriele Fichera**, in cui la poesia saggio di "Transumanar e organizzar" dedicata a "Il mondo salvato dai ragazzini" diventa l'occasione per un confronto con la prospettiva di *Elsa Morante*. Ad *Amelia Rosselli* dedica invece la sua indagine **Francesco Brancati**, sulle tracce di una scrittura prosastico-saggistica che, tanto in "Spazi metrici" quanto nei "Primi scritti", viola il patto con il lettore ed è usata per esplorare la componente biografica anziché in senso oggettivante. La stagione sperimentale della poesia italiana è quindi ripercorsa da **Erminio Riso**, che a partire da "Laborintus 20", mostra come nell'itinerario di *Edoardo Sanguineti*, muovendo da un progetto originario di prosimetro dantesco, e in funzione antilirica, la materia saggistica spinga il testo verso la prosa, prendendo la forma di 'trattato in versi'. L'autoantologia "Nel fare poesia" di *Antonio Porta* è invece oggetto dell'analisi di **Rodolfo Zucco**, che ne indaga la forma macrotestuale ibrida di poesia e prosa, individuando i legami strutturali per cui i testi poetici si prolungano nei commenti, dando luogo ad una sorta di romanzo sui generis. **Chiara Portesine** individua quindi nel laboratorio di *Emilio Villa* una costante sincronicità e reversibilità tra scrittura poetica e saggistica, che fa saltare la classificazione per generi e rivela sostanziale continuità tipografica, sintattica e lessicale tra poesia e prosa critica. Chiude la sezione un intervento di **Luca Mazzachiodi**, sulla figura di *Michele Ranchetti*, prendendo in esame la sua scrittura saggistica e a tesi, sospesa tra storia e salvezza, tempo-ora e momento escatologico-apocalittico.

La sezione LA PROSA NELLA POESIA, curata e introdotta da **Giuseppe Carrara** e **Laura Neri**, si interroga quindi sulla funzione della prosa nel libro di poesia, con particolare attenzione all'importanza della forma del prosimetro, e nell'ottica di un progressivo venir meno di una rigida divisione tra i generi letterari. Apre la sezione **Alberto Bertoni**, che nella forma di un'intervista riflette sul fatto che la divisione tra poesia e prosa non è più definibile a priori, soffermandosi in particolare sul caso della presenza del prosimetro ne "La bufera" e quindi del rapporto di *Eugenio Montale* con la tradizione del poemetto in prosa. **Paolo Giovannetti** invece contribuisce al numero con una sorta di decalogo critico, in cui riflette sul doppio legame – un essere insieme dentro e fuori – che 'post-poesia' e 'prosa in prosa' intrattengono con la forma del verso da cui intenderebbero prender congedo. Al secondo novecento torna invece il saggio di **Giulia Raboni**, occupandosi di Vittorio Sereni e della funzione del prosimetro nella ristrutturazione del "Diario d'Algeria" nell'edizione del 1965, ove la rottura del diaframma prosa-poesia consentirebbe di liberare la dimensione lirica all'interno di un'impalcatura ragionativa e prosastica. **Paolo Jachia**, quindi, analizzando i poemetti in prosa "L'ordine e il disordine" e "Il comunismo" di *Franco Fortini*, mostra come prosa e poesia entro la dialettica figurale di questo autore siano termini contingui, tra i quali sussiste una differenza formale ma insieme una continuità ideologico-figurale.

La sezione LYRICAL ESSAYS E ALTRE FRONTIERE propone un'escursione sull'interazione tra saggio e poesia nel panorama internazionale contemporaneo. All'ibridismo tra modalità poetico-figurative e critico-riflessive nel lavoro di *Durs Grünbein* è dedicata l'indagine di **Silvia Ruzzenenti**, che indaga la nozione di 'saggio poetico' formulata dall'autore alla luce dell'idea di "figuratività universale" e nell'ottica del rapporto di identità e differenza tra filosofia e poesia. **Federico Italiano**, muovendo dall'intuizione di una affinità tra il saggio come esperimento e prova e l'eredità della lirica provenzale, ci offre un'incursione nella poesia europea contemporanea, presentando quattro autori mossi da ratio saggistica – *Alice Oswald*, *Vincente Luis Mora*, *Jan Wagner*, *Sarah Howe*. A *Uwe Nettelbeck*, uno dei più grandi stilisti di lingua tedesca nel contemporaneo, e ancora poco noto in Italia, si dedica invece **Ulisse Dogà**, offrendo un profilo della sua attività saggistica irregolare, basata sull'uso del montaggio e del collage critico. **Eugenia Nicolaci** interviene invece sul lavoro di *Anne Carson*, l'autrice sulla cui opera probabilmente John Dagata e Deborah Tall hanno modellato la nozione – di statuto teorico ancora alquanto incerto – di 'lyrical essay' – intesa come una scrittura di taglio nettamente soggettivo, una forma di meditazione idiosincratca che combini prosa e poesia privilegiando la frammentazione delle immagini. In "The Glass Essay" e in "Decreation", in particolare, la forma saggio in Carson agirebbe a livello metalinguistico, sfruttando la natura complessa del saggio per dare ordine al discorso autobiografico dell'io e attivare la comunicazione tra esterno e interno. Chiude la sezione **Giuseppe Carrara**, analizzando due fortunate opere di *Claudia Rankine* ("Don't Let Me Be Lonely" e "Citizen") per cui la critica ha usato variamente le categorie di 'lyrical essay', 'prose poetry', 'documentary poetry': opere che metterebbero a tema la possibilità della lirica nel contesto sociale dell'America contemporanea, indagando la dialettica tra reificazione del soggetto nella società dei consumi e possibilità di dire io in poesia.

L'ultima sezione della parte monografica della rivista si occupa delle FORME IBRIDE E INNESTI NELLE SCRITTURE CONTEMPORANEE, analizzando il lavoro di autori attivi negli ultimi due decenni nel panorama italiano. Sul rapporto tra lirica e saggio in *Antonella Anedda* interviene **Maria Borio**, alla luce dell'ipotesi che vi sia una modalità specifica in cui poesia e saggio si ibriderebbero nella poesia lirica contemporanea, volta a ripensare l'io lirico in senso relazionale. Il lavoro di Anedda sarebbe in tal senso esemplare rispetto ad una rifunzionalizzazione della lirica, in cui la singolarità sia aperta alla pluralità, secondo modalità in cui combinazioni stilistiche, grafiche e di genere – per certi versi prossime a Carson – e il lavoro sulla forma libro, finirebbero per dare luogo a dei "testi quadro nel cui spazio si forma un pattern tra immagini, pensiero e lingua". Dell'opera di saggista-poeta di *Fabio Pusterla* si occupa invece **Davide Dalmas**, mostrando come sia nelle sue opere in versi sia nell'ampia produzione saggistica dedicata alla poesia sia in altri ibridi quali "Quando Chiasso era in Irlanda", questo autore lavori costantemente sulle forme della compresenza, sulla dialettica tra realtà contraddittorie, orchestrando una costante oscillazione tra memoria autobiografica, personal essay, autocommento, dichiarazione di poetica. Un'analisi di "Rosso Floyd" di *Michele Mari* e "Variazioni Reinach" di *Filippo Tuena* ci è offerta dal contributo di **Roberto Gerace**. A partire da una riflessione sulla sottodeterminazione teorica della nozione di 'lyrical essay', Gerace ritiene che forse l'aspetto tipico delle scritture che si muovono tra poesia e saggio sia una costante contenutistica, per cui la forma tipicamente frammentata di tali scritture sarebbe tipicamente legata al racconto di un trauma (nella forma di 'impossibile encounter'), che in ultima istanza farebbe capo ad un tentativo estremo di aprire la porta al sublime. "Materiali di un'identità" di *Mario Benedetti* è un altro importante esempio di scrittura ibrida, uno specimen di sogni, interviste, poesie, traduzioni, diari, note critiche, che **Matilde Manara** legge nel suo legame con la nozione di comunicazione di Georges Bataille, la cui spinta alla "dissoluzione del reale discorsivo" proseguirebbe nel modo in cui Benedetti mescola varie forme per far emergere i vuoti di significato ed esporre l'io alla sua caducità costitutiva. La scrittura "de-genera" di *Franco Buffoni* è presa in esame da **Eleonora Pinzuti**, che indaga il modo in cui il lavoro dell'autore sia progressivamente mosso oltre la codificazione ricevuta sia dei generi letterari sia delle convenzioni di genere delle identità soggettive, nello sforzo civilmente impegnato di sottrarre la scrittura alla sua normalizzazione sociale e di mostrare la complessità (e contraddittorietà) storica di tali costruzioni. Un confronto tra l'etica dell'alterità di Emmanuel Lévinas e l'opera poetica e saggistica di *Umberto Fiori* è il tema dell'intervento di **Matteo Tasca**, il quale mostra come l'opera di questo autore non sia fondata sull'opposizione tra poesia e prosa in termini stilistici e formali, ma piuttosto sull'opposizione tra comunicazione quotidiana e espressione autentica del soggetto – intesa quest'ultima quale espressione di una voce singolare e insieme di una forma di vita sociale, e segnata da una tensione etica di fronte alla presenza dell'estraneo. **Antonio Loreto**, sulla base di una premessa teorica in cui sostiene che, a proposito dei fenomeni ad oggetto di questo numero, anziché di ibridazione tra poesia e saggio occorrerebbe parlare di innesto nel corpo materiale della poesia di materiali saggistici – atto non generativo che rimane all'interno del genere di partenza pur trapiantandovi materiali altri – prende quindi in esame lavori di *Michele Zaffarano* in cui una prosa saggistica viene trapiantata in un'opera in versi. **Chiara De Caprio** e **Bernardo De Luca** offrono invece una analisi retorico-stilistica di "Senza paragone" di *Gherardo Bortolotti*, analizzandone l'instabile equilibrio tra sequenze narrative, descrittive e argomentative, e in particolare il modo in cui la dinamica tra variazione e ripetizione delle strutture tenda a suggerire nuclei argomentativo-saggistici parziali ed esposti al fallimento. Infine **Lorenzo Marchese** individua ne "La pura superficie" di *Guido Mazzoni* un movimento di slittamento da un piano espressivo all'altro, da una soggettività all'altra, secondo un effetto diffuso di traslazione in cui i testi in versi o in prosa sono accompagnati tipicamente da una voce saggistica in terza persona.

Chiedono il numero, come al solito, le due sezioni di Autori. Le LETTURE accolgono in questo numero scritture inedite di **Ophelia Borghesan**, **Andrea De Alberti**, **Giusi Drago**, **Alessandra Greco**, **Eugenio Lucrezi** e **Marco De Gemmis**, **Julian Zhara**. I TRADOTTI presentano una ricca scelta di traduzione d'autore: **Gaio Valerio Catullo** tradotto da **Tommaso Di Dio**, *Durs Grünbein* tradotto da **Anna Maria Carpi**, *Jane Hirshfield* tradotta da **Paola Loreto**, *Vladimír Holan* tradotto da **Vlasta Fesslová** e **Marco Ceriani**, *Francis Ponge* tradotto da **Michele Zaffarano**, *Claudio Rodríguez* tradotto da **Pietro Taravacci**, *Jean-Charles Vegliante* tradotto da **Jean-Charles Vegliante**.

*Italo Testa*

Scarica la rivista in pdf

Archivio riviste scaricabili gratuitamente, clicca qui



# L'Ulisse

## Rivista di poesia, arti e scritture

Editore LietoColle

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa  
ISSN 1973-2740

### NUMERO 21: Saggi in versi, saggi poetici, 'lyrical essays': Forme ibride e innesti nelle scritture contemporanee

Editoriale di Italo Testa p.3



#### IL DIBATTITO

##### SAGGI IN VERSI E SAGGI POETICI NEL SECONDO NOVECENTO

Gianluca Picconi	
1960, 1963: tre 'saggi in versi' su il menabò	9
Alessandro Cadoni	
Acume e senso comune: saggio e poesia nella Rabbia di Pasolini	24
Gabriele Fichera	
Transumanar, Organizzar... Significar: Morante contra Pasolini	59
Francesco Brancati	
La prosa del mondo. Appunti sul saggismo di Amelia Rosselli	66
Erminio Risso	
Sanguineti e il poetese: scrivere in versi contro e dopo la lirica. Trattato, saggio e narrazione	77
Rodolfo Zucco	
Su Nel fare poesia di Antonio Porta	87
Chiara Portesine	
Un sistema di rischi e possibilità: Emilio Villa e la sfida oracolare alla prosa critica	97
Luca Mozzachiodi	
Note su Ranchetti saggista	110

##### LA PROSA NELLA POESIA

Giuseppe Carrara e Laura Neri	
Introduzione	120
Alberto Bertoni	
Intervista: Montale e le prose della Bufera	122
Paolo Giovannetti	
Un decalogo aperto per la [poesia (prosa)] in prosa	133
Giulia Raboni	
Il Male d'Africa: nascita e ragioni di un prosimetro	135
Paolo Jachia	
Fortini tra prosa, poesia, e 'dialettica figurale'	142

Stefano Ghidinelli	
'Una forma mutante tra le forme'. Appunti sulle prose 'anfibia' di Magrelli.	164

##### LYRICAL ESSAYS E ALTRE FRONTIERE

Silvia Ruzzenenti	
Poesia – Immagine – Sogno. L'Oneiropoetik di Durs Gruenbein	176
Federico Italiano	
Illuminazioni parziali. Sulla ratio saggistica nella poesia europea contemporanea	186
Ulisse Dogà	
Uwe Nettelbeck	193
Eugenia Nicolaci	
Anne Carson e il ruolo della forma nel discorso poetico	203
Giuseppe Carrara	
Claudia Rankine nell'America d'oggi.	214

##### FORME IBRIDE E INNESTI NELLE SCRITTURE CONTEMPORANEE

Maria Borio	
Lirica e saggio. Su Antonella Anedda	226
Davide Dalmas	
'Per puro caso sono venuto a sapere'. I saggi di Fabio Pusterla sulla poesia e sulla conoscenza	241
Roberto Gerace	
La vittima sublime. Mari, Tuena e la sindrome dell'ultracorpo	251
Matilde Manara	
Il vertice lacerato. Su Materiali di un'identità di Mario Benedetti	258
Eleonora Pinzuti	
Al di là del genere. La di- versificazione della scrittura in Franco Buffoni	269

Matteo Tasca	
Il volto e la voce. Contatti tra la saggistica di Umberto Fiori e la filosofia di Emmanuel Lévinas	277
Antonio Loreto	
Poesia come esercizio del sospetto. Genere, enunciazione, potere, soggetto in Michele Zaffarano	287
Chiara De Caprio e Bernardo De Luca	
Di 'strutture frasali in cui scarichi le spinte delle tue ragioni'. Per un'analisi retorico stilistica di Senza paragone	302
Lorenzo Marchese	
La pura superficie e la traslazione	317



#### GLI AUTORI

##### LETTURE

Ophelia Borghesan	332
Andrea De Alberti	334
Giusi Drago	336
Alessandra Greco	342
Eugenio Lucrezi e Marco De Gemmis	352
Julian Zhara	366

##### I TRADOTTI

Gaio Valerio Catullo	
tradotto da Tommaso Di Dio	370
Durs Grünbein	
tradotto da Anna Maria Carpi	377
Jane Hirshfield	
tradotta da Paola Loreto	382
Vladimír Holan	
tradotto da Vlasta Fesslová e Marco Ceriani	392
Francis Ponge	
tradotto da Michele Zaffarano	399
Claudio Rodríguez	
tradotto da Pietro Taravacci	407
Jean-Charles Vegliante	
tradotto da Jean-Charles Vegliante	415

### CLAUDIA RANKINE E LA LIRICA NELL'AMERICA D'OGGI.

Nel 2015, per la prima volta nella storia del premio, il National Book Critics Circle, annunciando la lista dei finalisti, candida un libro in due diverse sezioni. Si tratta di *Citizen. An American Lyric* di Claudia Rankine, presente sia nella lista dei libri di poesia che in quella di saggistica. Compare fra i bestseller del «New York Times» nella categoria non-fiction ed è candidato in altri cinque premi di poesia. Oltre ad attestare il successo (nonché la qualità) dell'opera, questo particolare tipo di ricezione è indice di due fenomeni particolarmente rilevanti nella contemporaneità. Da un lato la confusione (e spesso l'inservibilità) di categorie di genere che spesso diventano enormi ombrelli sotto i quali *anything goes* (è il caso del *lyric essay*, utilizzato spesso per indicare qualsiasi tipo di scrittura che si collochi su una improbabile linea che unisce il saggismo autobiografico di Giudici, al giornalismo di «Vice», passando per la poesia di ricerca e il manifesto di poetica, includendo testi assai diversi fra di loro come *Artful* di Ali Smith, *Una cosa divertente che non farò mai più* di David Foster Wallace e *Bluets* di Maggie Nelson)(1). Dall'altro segnala un grado sempre maggiore di ibridazione fra i generi che caratterizza il discorso poetico contemporaneo: non è certo una novità, ma sicuramente sempre più poeti, negli ultimi anni, sperimentano nuove modalità e nuove forme (e ne rifunzionalizzano di vecchie) rendendo sempre più difficile la mappatura del territorio. Uno dei campi più evidenti in cui si attesta questo particolare modo di fare poetico è certamente quello che scompagina la distinzione fra poesia e prosa e fra poesia e saggio. Il disorientamento causato da un testo come quello di Claudia Rankine è evidente dalle diverse definizioni che ne sono state date dai critici. Si è parlato, per i suoi due ultimi libri, *Don't let me be lonely. An American Lyric* (d'ora in poi *DLMBL*) e *Citizen. An American Lyric* (d'ora in poi *C*), di «prose poetry»(2), che Ben Lerner, richiamandosi alla tradizione della Language Poetry e della New Sentence di Ron Silliman, descrive come una strategia che «invite us to read prose as a form of poetry even as they trouble such distinctions»(3). Andrew Epstein, nel suo studio sulla rappresentazione della vita quotidiana nella poesia americana, parla di un'opera di realismo sperimentale, di «documentary poetics , aimed at paying attention to and documenting “things as they are”»(4). Anthony Reed propone di etichettare Rankine come una poetessa post-lirica, intendendo la convivenza di aspetti tipicamente lirici con la distruzione del singolo io lirico(5). Lettura criticata da Angela Hume che suggerisce, invece, la categoria di «experimental biopoetics»(6) utilizzando, talvolta forzando, categorie e discorsi nati in seno al dibattito sulla ecopoetry americana. Amy Moorman Robbins propone di leggervi, invece, una rielaborazione del poemetto modernista (ma la vicinanza non sembra così pregnante, almeno al livello strutturale, e l'intuizione sembra essere dettata piuttosto dalla presenza citazionale di alcuni poeti modernisti; il debito sembra essere, al contrario, verso alcune riproposizioni stilistiche come la ripetizione insistita del verbo *to say* al passato, in alcuni componimenti di *C*, che richiama certi *Cantos* di Pound) e memore della lezione postmoderna (la critica ricorre infatti alla caratterizzazione di McHale del poemetto postmodernista per descrivere alcuni aspetti di *DLMBL*). Al di là della gravidanza o meno delle etichette (talvolta certo bizzarre), quello che testimonia questa profusione di definizioni è la difficoltà di incasellare con precisione due testi così compositi. *DLMBL* e *C* si presentano, su un primo livello, come un insieme di versi, prose e immagini. L'interrelazione fra queste tre componenti genera un testo ibrido e il sottotitolo dei due libri è il primo elemento di attrito che complica la possibilità di una definizione pacifica di queste due opere. L'indicazione rematica infatti propone di leggere i due testi come delle liriche calate in un preciso contesto storico (l'America contemporanea). Questa prima soglia paratestuale funziona sia come indicazione formale che metaletteraria: l'argomento dell'opera non è soltanto la solitudine (nel primo caso) e la nozione di cittadinanza (nel secondo) negli Stati Uniti di oggi, ma anche la possibilità e la funzione (dunque la forma) della lirica in questo determinato contesto sociale. In prima istanza, mettere in contraddizione attraverso la struttura stessa del testo la nozione di lirica serve a Rankine come modalità per mostrare il rapporto fra l'io e la società, fra

l'atomizzazione e la solitudine dell'individuo e il suo rapporto con la politica e la socialità dei gruppi umani, una socialità difficile, spesso scontro più che incontro. È funzionale a rappresentare non le esperienze e le emozioni di un io lirico in grado di trascendersi per farsi universale veicolo di un discorso condivisibile da tutti, ma un accumulo di soggetti diversi, socialmente situati, storicamente determinati e determinabili, che nella loro irriducibilità formano la società americana. È infatti proprio la postura del soggetto a mettere in crisi la nozione di lirica. In *DLMBL* l'io è spesso ridotto a prodotto di una cultura paranoide e consumista in cui l'identità è la somma dei prodotti che si posseggono:

My flushing toilet, my hot water, my air conditioner, my health insurance, my, my, my – all my my's were American-made. This is how I was alive. Or I wasn't alive. I was a product, or I was like a product, a product of and like Walt Disney's cell animation-stylishly animated, somewhat comic. I used to think of myself as a fearless person.(7)

La ripetizione dell'aggettivo possessivo funge da performativo per l'identità di questo anonimo soggetto reificato, ridotto a prodotto della cultura capitalistica nordamericana, in grado di poter dire io solamente se collocato dentro un desiderio di possesso storicamente determinato e dentro una specifica cultura dell'intrattenimento. Ogni altra forma di identificazione è negata («I used to think of myself as a fearless person»). Se i valori dell'accumulazione consumistica sostituiscono i toni confessionali dell'espressione del sé tipici della lirica, le uniche altre forme di caratterizzazione dell'io sono quelle della paranoia e dell'opposizione binaria fra l'io e gli altri, gli stranieri, i diversi nel clima di paura e rabbia all'indomani dell'11 settembre:

To roll over or not to roll over that IRA? To have a new iMac or not to have it? To eTrade or not to eTrade? Again and again these were Kodak moments, full of individuation; we were all on our way to our personal best. America was seemingly a meritocracy. I, I, I am Tiger Woods. It was the nineties. Now it is the twenty-first century and either you are with us or you are against us. Where is your flag?(8)

La tragicità del monologo shakesperiano è ridotta a farsa da parte di un'anonima voce parlante che oscilla fra la prima persona singolare e plurale e i modi impersonali. L'*erlebnis* del soggetto è annichilita da un mondo esperito attraverso la sua potenzialità di essere fotografabile («Kodak moments»), guardato solamente in superficie e mai in profondità, in cui la realtà assume valore in quanto in grado di essere teletrasmessa («The years went by and people only died on television» si legge nella prosa che apre il libro), commercializzata, pubblicizzata, in una cultura anestetizzante come quella raccontata da Don DeLillo in *Rumore bianco* descrivendo l'esperienza Murray e Jack nella stalla più fotografata d'America. Il soggetto riesce a dire io solamente attraverso un balbettio che ne annulla le potenzialità semantiche relegandolo nell'identificazione narcisistica in uno star system che invade anche la sfera dello sport (secondo la rivista «Forbes» Tiger Woods nel 2012 è stato lo sportivo più pagato al mondo) e che diventa emblema della cultura del logo descritta solamente pochi anni prima da Naomi Klein nell'ormai classico *No logo*. Tiger Woods insomma è qui utilizzato come figura di un sistema di sponsor e marche (Woods è stato il noto volto della Nike dal 1996). Attraverso questa strategia Rankine sottolinea, ancora una volta, la riduzione del soggetto contemporaneo a prodotto. Lo statuto e la funzione dell'io sono anche, esplicitamente, l'oggetto di una modalità metapoetica attraverso la quale Rankine riflette, spesso con modi spiccatamente saggistici, sull'utilizzo della prima persona singolare in poesia e sulle sue implicazioni politiche:

I understand that what she wants is an explanation of the mysterious connections that exist between an author and her text. If I am present in a subject position what responsibility do I have to content, to the truth value, of the words themselves? Is "I" even me or am "I" a gearshift to get from one sentence to the next? Should I say we? Is the voice not various if I take responsibility for it? What does my subject mean to me?(9)

L'io diventa qui soggetto e oggetto del discorso. Rankine si interroga sulla responsabilità dell'autore, sul rapporto fra io empirico e io lirico, sull'identità del proprio io e sulla funzione di una postura lirica, sulla polifonia dell'opera. Dire io, apparentemente, non è una garanzia di verità, non basta come strategia autenticatrice del testo. La postura lirica, infatti, è affiancata da una poetica documentaria (la definizione è di Muriel Rukeyser alla quale Rankine si richiama esplicitamente nelle interviste): il discorso fa spesso riferimento a fatti di cronaca noti, si fa frequente uso di designatori rigidi, ovvero quei nomi che denotano, salvo incongruenze evidenti rispetto all'enciclopedia cui ci riferiamo, gli stessi oggetti in tutti i mondi possibili(10). Sono proprio queste le uniche figure a uscire dall'anonimato grazie a dei nomi propri, costruendo così una equilibrata dialettica fra singolarità veridica e generalizzazione anonima. C'è, insomma, una sorta di etica della realtà che informa queste pagine: un'andatura cronachistica che vuole rendere giustizia ai fatti, ma denunciando, al contempo, che i fatti nudi non parlano, hanno bisogno di essere interpretati: è il caso della prosa dedicata a Lionel Tate, il dodicenne nero che nel 1999 ha ucciso una bambina di sei mentre giocavano al wrestling. Il bambino è stato trattato, in tribunale, come un adulto e condannato alla prigione: «he will be a dead child in an adult prison»(11). Rankine sottolinea, attraverso la prosa narrativa, il razzismo del sistema giudiziario americano («The boy was tried as an adult or he was tried as a dead child»(12)) e la necessità, attraverso una costruzione per litote, della ricerca del senso attraverso non solamente la lettura dei fatti, ma la loro interpretazione:

[...] To know and not to understand is perhaps one definition of being a child. Or responsibility is not connected to sense-making, the courts have decided.

In this moment we are alone with the facts [...](13)

Questa prosa è particolarmente emblematica all'interno della raccolta perché mostra gran parte delle strategie utilizzate da Rankine. Attraverso quella modalità documentaria di cui si è detto, Rankine inserisce un'immagine tratta dalla copertura mediatica del processo e risemantizzata all'interno della raccolta per ubbidire allo spirito di testimonianza e di individuazione veridica che si riflette anche nell'utilizzo di una lunga nota che contestualizza il fatto raccontato e aggiunge dettagli ulteriori. L'utilizzo massiccio delle note (coprono trenta pagine su un totale di centosessantasei) va chiaramente nella direzione antilirica del saggismo e serve a Rankine per dare consistenza veridica alle prose narrative: lo spazio paratestuale infatti garantisce un patto di lettura in cui la verità fattuale assume maggiore preminenza rispetto alla verità artistica(14). Insomma la poetessa fa ricorso, per creare l'accordo con il suo pubblico, a quelli che nel *Trattato dell'argomentazione* di Perelman e Olbrechts-Tyteca(15) vengono definiti oggetti dell'accordo relativi al reale, e nello specifico, alla sottocategoria dei fatti, cioè quegli oggetti sui quali c'è accordo sulle condizioni di verifica e sono validi per un uditorio universale.

Anche la posizione del soggetto è particolarmente emblematica: il testo si apre con una prima persona plurale («We hear on the television that a thirteen-year-old boy is convicted of first-degree murder»(16)) che ben presto viene messa in discussione («I, or we, it hardly matters»(17)) per poi diventare un io alla fine della prosa:

I see the tears have run relatively parallel down his mother's cheeks. What I have is a headache. On the Tylenol bottle someone has made a distinction between adults and children. I, as an adult, am allowed two tablets. As I stare at the label, from somewhere a voice whispers in my ear: Take comfort in our strength.(18)

Sono qui condensate molte delle caratteristiche di *DLMBL*: la somatizzazione di stati d'animo e la corporeizzazione delle idee (qui il dolore della madre si traduce nel mal di testa del soggetto, altrove la tortura e la sodomizzazione di Abner Louima si riflette in uno «sharp pain in my gut»); il parallelismo antifrastico, talvolta ironico (la differenza di dosaggio fra adulti e bambini per i

medicinali rimanda all'assenza di tale differenza per il sistema giudiziario); la tendenza, nell'America contemporanea, alla medicalizzazione di ogni aspetto dell'esistenza con la conseguenza della massiccia diffusione di farmaci; il legame empatico fra il soggetto e l'altro: se l'io è eliminato attraverso una poetica documentaria o annichilito e ridotto a prodotto o completamente svuotato dall'utilizzo di antidepressivi, l'ultima fortezza di resistenza per una postura propriamente lirica è quella del rapporto empatico con l'altro, su cui Rankine riflette sia in versi che in prosa:

Define loneliness?

Yes.

It's what we can't do for each other.

What do we mean to each other?

What does a life mean?

Why are we here if not for each other?(19)

Solamente ricorrendo a una modalità negativa e interrogativa Rankine riesce a porre la questione, l'io viene presentato come esistente solamente all'interno di un rapporto di socialità in grado di superare le impasse della solitudine, ponendosi in un rapporto attivo e di impegno con gli altri, in cui la poesia (e il soggetto) coprono uno spazio di responsabilità sociale:

[...] it happened as something physical, something physically experienced. It is not something an "I" discusses socially. Though Myung Mu Kim did say that the poem is really a responsibility to everyone in a social space. She did say it was okay to cramp, to clog, to fold over at the gut, to have to put hand to flesh, to have to hold the pain, and then to translate it here. [...](20)

Anche qui la relazione empatica che si stabilisce fra l'io e l'altro (in questo caso Amadou Diallo ventitreenne ucciso dalla polizia di New York) è resa in termini corporei, di una fisicità indignata ed empatica. Rankine sposa le idee di Levinas, che cita testualmente da *La transcendance des mots. À propos des Biffures de Michel Leiris*(21), sostenendo che il soggetto che parla (e dunque l'io lirico) è necessariamente situato in relazione all'altro: il primo fatto dell'esistenza, per Levinas, non è l'essere-in-sé, né l'essere-per-sé, ma l'essere-per-l'altro.

La questione del soggetto è problematizzata ulteriormente in *Citizen* in cui le occorrenze della prima persona diminuiscono nettamente e la maggior parte dei testi optano per il pronome *you*. Si assiste, così, a una maggiore apertura nei confronti dell'alterità e Rankine mette il lettore nella posizione di razzista e *contemporaneamente* di vittima di razzismo, chiamandolo così in causa direttamente e sollecitando non soltanto empatia, ma una partecipazione diretta al discorso. La seconda persona, infatti, è utilizzata da Rankine soprattutto per testimoniare una realtà quotidiana rappresentata come lo spazio in cui le dinamiche di potere e di politica hanno luogo e, spesso inconsciamente, organizzano e influenzano i comportamenti umani. Molte delle prose narrative di *C*, nella forma di annotazioni di diario, di *police log*, ricalcando spesso lo stile giornalistico di fatti di cronaca o del racconto intimo orale, mettono in scena quelle che negli anni settanta lo psichiatra Chester M. Pierce definiva microaggressioni. Ovvero quelle forme subdole e di pregiudizio e discriminazione esperite dai gruppi sociali marginalizzati: «one must not look for the gross and obvious. The subtle, cumulative miniassault is the substance of today's racism»(22). Questi episodi vengono inizialmente presentati da Rankine come semplici malintesi, salvo poi essere messi in prospettiva e smascherati come forme di microaggressione a sfondo razzista e, in quanto tale, situati all'interno della storia d'America come elementi strutturali della società statunitense. La stessa Rankine, introducendo la miscellanea di saggi *The Racial Imaginary*, curata insieme a Beth



Loffreda, scrive che «racism often does its ugly work by *not* manifesting itself clearly and indisputably, and by undermining one's own ability to feel certain of exactly what forces are in play. This happens in reading as it does everywhere else. In a sense, it doubles-down the force of race—you feel it, you feel the injury, the racist address, and then you question yourself for feeling it. You wonder if you've made your own prison»(23). Così il banale racconto di una ragazzina nera, a scuola, che lascia copiare la sua compagna bianca si trasforma nella messa in scena della questione dell'invisibilità del corpo nero:

Sister Evelyn never figures out your arrangement perhaps because you never turn around to copy Mary Catherine's answers. Sister Evelyn must think these two girls think a lot alike or she cares less about cheating and more about humiliation or she never actually saw you sitting there.(24)

L'immagine che segue questo paragrafo aiuta a contestualizzare l'evento all'interno di una precisa storia di discriminazione e segregazione razziale: la foto ritrae un cartello stradale in un tipico sobborgo nordamericano, al centro campeggia il nome della via: Jim Crow Road. Il riferimento è evidentemente alle cosiddette leggi Jim Crow (dal nome di una canzone caricaturale sugli afroamericani del 1832), delle leggi locali emanate dai singoli stati USA, fra il 1876 e il 1965, usate per creare e mantenere la segregazione razziale in tutti i servizi pubblici, un modo, insomma per istituzionalizzare quella «colour bar» che ancora oggi divide la società americana. La foto, come molte altre nel corso del testo, è funzionale a creare un collegamento fra l'avvenimento individuale e il sistema di relazioni sociali all'interno del quale il piccolo fatto quotidiano ha luogo, in modo da creare un grande mosaico formato da tante piccole tessere che nell'insieme restituiscono un'immagine dell'America ancora profondamente segnata dal razzismo e incapace di vedere la discriminazione nell'agire e nel parlare quotidiano delle persone. Non a caso questa prima sezione del libro (che si apre con la foto di Jim Crow Road) è conclusa dalla riproduzione di una scultura di Kate Clark, *Little Girl* (2008), che rappresenta un cucciolo di caribù su cui è attaccato il volto di una bambina nera. L'immagine crea un parallelo fra la caccia e la cattura dell'animale e quella della popolazione nera: una caccia storica nella forma della schiavitù, ma che continua, sostiene Rankine, in modi più mascherati, nella società a lei contemporanea. La prosa *In Memory of Trayvon Martin*, di nuovo facendo ricorso a una fotografia, pone un collegamento diretto fra l'uccisione del diciassettenne Trayvon Martin nel 2012 e il linciaggio pubblico, avvenuto nel 1930, di Thomas Shipp e Abram Smith. La stessa scrittura, particolarmente ritmata dal frequente ricorso di rime interne, allitterazioni e consonanze, ritorna agli anni delle piantagioni e della segregazione («plantation, migration, of Jim Crow segregation») e attraverso l'uso insistito della ripetizione suggerisce la perseveranza di pratiche e immaginari razzisti. Sono testi che mettono ben in scena quella che Frantz Fanon (uno dei riferimenti teorici espliciti di Rankine) chiamava «scissiparità»(25), ovvero una forma precisa di retaggio coloniale che porta i neri ad assumere codici comportamentali diversi a seconda che siano in presenza di bianchi o meno. Nei testi di *Citizen* questo aspetto viene reso soprattutto nell'incapacità dei personaggi di rispondere alle microaggressioni che subiscono o di cui sono testimoni:

You and your partner go to see the film *The House We Live In*. You ask a friend to pick up your child from school. On your way home your phone rings. Your neighbor tells you he is standing at his window watching a menacing black guy casing both your homes. The guy is walking back and forth talking to himself and seems disturbed.

You tell your neighbor that your friend, whom he has met, is babysitting. He says, no, it's not him. He's met your friend, and this isn't that nice young man. Anyway, he wants you to know, he's called the police.

Your partner calls your friend and asks him if there's a guy walking back and forth in front of your home. Your friend says that if anyone were outside he would see him because he is standing outside. You hear the sirens through the speakerphone.



Your friend is speaking to your neighbor when you arrive home. The four police cars are gone. Your neighbor has apologized to your friend and is now apologizing to you. Feeling somewhat responsible for the actions of your neighbor, you clumsily tell your friend that the next time he wants to talk on the phone he should just go in the backyard. He looks at you a long minute before saying he can speak on the phone wherever he wants. Yes, of course, you say. Yes, of course.(26)

Questo testo, nella forma comica basilare dell'equivoco risolto dall'agnizione finale, presenta in forma emblematica il problema del pregiudizio razziale che vede, quasi naturalmente, usando ancora le parole di Fanon, il nero come oggetto fobogeno:

A friend tells you he has seen a photograph of you on the Internet and he wants to know why you look so angry. You and the photographer chose the photograph he refers to because you both decided it looked the most relaxed. Do you look angry? You wouldn't have said so. Obviously this unsmiling image of you makes him uncomfortable and he needs you to account for that.

If you were smiling, what would that tell him about your composure in his imagination?(27)

Oppure, in maniera ancora più emblematica:

The new therapist specializes in trauma counselling. You have only ever spoken on the phone. Her house has a side gate that leads to a back entrance she uses for patients. You walk down a path bordered on both sides with deer grass and rosemary to the gate, which turns out to be locked.

At the front door the bell is a small round disc that you press firmly. When the door finally opens, the woman standing there yells, at the top of her lungs, Get away from my house. What are you doing in my yard?

It's as if a wounded Doberman pinscher or a German shepherd has gained the power of speech. And though you back up a few steps, you manage to tell her you have an appointment. You have an appointment? she spits back. Then she pauses. Everything pauses. Oh, she says, followed by, oh, yes, that's right. I am sorry.

I am so sorry, so, so sorry.(28)

Il problema, per Rankine, sembra risiedere in un certo tipo di immaginario che porta naturalmente alla creazione di determinati stereotipi (i neri sono tutti uguali; sono pigri; sono minacciosi; sono criminali; ogni nero assomiglia sempre a un sospetto omicida, ladro, spacciatore; sono vittime da aiutare, etc) che si riflettono in comportamenti che sfociano troppo facilmente nella violenza verbale e in quella fisica:

because white men can't  
police their imagination  
black men are dying(29)

Nelle pagine di *Citizen* questo tipo di comportamento si riflette nella rappresentazione della complementare scissiparità dei bianchi, attraverso la quale Rankine mostra la naturalezza e la mancanza di vergogna attraverso le quali il razzismo si presenta nelle più disparate occasioni di vita quotidiana:

The real estate woman, who didn't fathom she could have made an appointment to show her house to you, spends much of the walk-through telling your friend, repeatedly, how comfortable she feels around her. Neither you nor your friend bothers to ask who is making her feel uncomfortable.(30)

Oppure:

[...] After a pause he adds that if someone said something, like about someone, and you were with your friends you would probably laugh, but if they said it out in public where black people could hear what was said, you might not, probably would not. Only then do you realize you are among “the others out in public” and not among “friends.”(31)

La maggior parte di questi testi, come si è visto, sono alla seconda persona; è una modalità che Rankine utilizza per mettere il lettore nella posizione di vittima o carnefice, a seconda delle situazioni, per richiamarlo a una presa di posizione che lo veda coinvolto in prima persona; è un modo per sottolineare il fatto che si è, tutti quanti, parte dello stesso sistema mal funzionante, bianchi e neri, come sottolinea l'autrice in un'intervista rilasciata alla «Paris Review»:

One man said he was moved by a reading I gave and wanted to do something to help me. I said I personally had a privileged life, which I do, and that I didn't need his help. What I needed was for him—this was a white gentleman—to understand the urgency of the situation for *him* and to help himself in an America that was so racially divided. It wasn't about him coming from his own position of privilege—of white privilege—to take black people on as a burden, but rather to understand that we are all part of the same broken structures. He said, I can take what you're saying, but you're going to shut down everybody else in this audience. And all of a sudden I was like, What? I thought you wanted to help me! To remove him from the role of “white savior” was to attack him in his own imagination. A white woman, a professor, told me that what I was calling racism was really bias against overweight black women. You might think they were just a defensive man and a crazy professor, but again and again I was coming up against what was being framed as understanding and realizing that it was not that.(32)

La seconda persona serve, però, a Rankine anche a mettere in scena il problema che, seguendo Judith Butler(33), chiama «addressability». Già nell'introduzione a *The Racial Imaginary* Rankine si esprimeva in questi termini: «To be a person of color in a racist culture is to be always addressable, and to be addressable means one is always within stigma's reach»(34), sottolineando come il linguaggio «that feels hurtful»(35) è tale in virtù della sua capacità illocutoria e allocutiva: gli atti linguistici rendono il soggetto a cui sono riferiti ipervisibile, sfruttandone la presenza e le modalità di esistenza. Attraverso il linguaggio, dunque, il corpo nero diventa l'oggetto di una violenza diretta a tutti quei predicati che lo rendono un soggetto nero dotato di una identità specifica, in virtù della quale vive uno stato di discriminazioni determinato e rinforzato da quello stesso linguaggio. Da questo punto di vista, la questione del soggetto, è posta da Rankine anche in rapporto fra il sé individuale e il sé storico (che lei chiama «historical self» e «self self»): se il primo autorizza delle relazioni sociali basate su reciprochi interessi e personalità, il secondo complica questo rapporto attraverso un posizionamento sul campo contraddistinto da determinazioni di razza non date semplicemente a priori dal colore della pelle, ma generate dal lungo corso della storia americana e tradottesi in una implicita gerarchia che vede i bianchi al vertice e i neri alla base. Un discorso onesto sul soggetto e sull'identità, secondo Rankine, non può prescindere da considerazioni di questo genere per non cadere nell'equivoco di una società postrazziale che diventa, in questa determinata congiuntura storica, un altro modo per normalizzare e ignorare i problemi politici e sociali legati alla discriminazione. Il che non vuol dire necessariamente creare delle polarità irrisolvibili, ma mostrare come le dinamiche di relazione e considerazione dei gruppi etnici e razziali sia condizionata da un sistema consolidato di comportamenti: nei testi di Rankine, infatti, i personaggi non sono mai esplicitamente identificati dal loro colore della pelle, è piuttosto il racconto di determinate esperienze che permette al lettore di individuare la dinamica razziale messa in scena dai testi. Come a dire che un soggetto e una identità non sono mai completamente distinguibili dal contesto storico e sociale che le ha generate e di cui tutti i partecipanti al consorzio sociale sono responsabili. Rankine riproduce questa dinamica anche attraverso un processo di ambiguità dei referenti pronominali: non è sempre facile individuare con

sicurezza la persona indicata dal pronome: spesso *you* è riferibile contemporaneamente al soggetto responsabile di una microaggressione, al testimone inerte e alla vittima; nella impossibilità di indirizzare chiaramente l'interpretazione, Rankine mostra come il mantenimento dello status quo si fonda sulla permanenza di entrambi questi tre ruoli. Altre volte il soggetto è sdoppiato, diversi pronomi si riferiscono allo stesso io che parla («You ask yourself, how can I help you?») fino agli esiti estremi di confusione e proliferazione di soggetti e pronomi che Rankine utilizza per portare avanti un discorso sulla possibilità di una lirica che, come in Whitman sappia ritrovare e costruire un nuovo senso di comunità, ma che al contrario dell'autore di *Foglie d'erba*, ammetta il non-finito, l'apertura, il riconoscimento delle differenze, senza la pretesa di trascendere l'intera comunità americana nell'io del poeta:

I they he she we you turn  
only to discover  
the encounter

to be alien to this place.

Wait.(36)

L'opzione per cui opta Rankine non è quella di un io che sappia rendersi sineddoche di una intera società («Don't say I if it means so little»(37)), ma un'apertura polifonica e antilirica in grado di accogliere dentro di sé una pluralità di soggetti («I they he she we you»(38)), ognuno riconosciuto nella propria specificità e irriducibilità (da cui la vocazione testimoniale), di cui si riconosce la sofferenza («you're not sick, not crazy, / not angry, not sad- / it's just this, you're injured.») storicamente determinata.

Questa apertura alla plurivocalità si rispecchia anche nell'organizzazione formale del testo. Testo ibrido, come si è detto, che ammette una moltitudine di forme, dal verso, al poemetto filosofico, alla prosa narrativa, al montaggio di parole e immagini, al saggio, alla testimonianza, all'orazione funebre, al flusso di coscienza. La conformazione del libro di Rankine, di primo acchito, richiama senza dubbio la tradizione della scuola di New York (Rankine si è formata alla Columbia University nel periodo in cui la Language Poetry godeva di maggior successo) e la formulazione della "New Sentence" di Ron Silliman. Partendo da questo terreno di sperimentazioni avanguardistiche, Rankine si muove, però, verso una maggiore comunicabilità e chiarezza: la pratica del collage è sostituita da un più pacifico montaggio, Tana Jean Welch parla di campionatura: «unlike collage, which decontextualizes and removes the reference from the object by forcing a cohesion with other objects, sampling preserves the reference by presenting it as a chunk of information, rather than as a fragmented cutup. Both recontextualize the original reference – but whereas collage consumes the reference, sampling allows the seams, and the points of convergence with other references, to show»(39). La stessa tendenza alla metaletterarietà e al commento metalinguistico serve a Rankine per dare maggior chiarezza al dettato e mostrare la facile costruzione di messaggi e di ideologie veicolate dalle parole, la semplicità con cui atti di violenza sono esagerati, mitigati o nascosti attraverso determinati modi di nominarli («James Craig Anderson is dead. The pickup truck is a figure of speech»(40); «The announcer patronizes the pickup truck, no hoodlums, "just teens," no gang, "just a teen," "with straggly blond hair," "a slight blond man.»»). Anche il citazionismo non è mai fine a se stesso: a ricorrere in questi testi sono principalmente i versi di altri poeti o, più spesso, le parole di importanti intellettuali (Butler, Baldwin, Fanon, Blanchot, Bhabha, Shakespeare, Frederick Douglass, Ralph Ellison) insieme ai discorsi riportati dai media (soprattutto nella sezione VI composta da testi, spesso nella forma di *script for Situation video*, riguardo avvenimenti di razzismo di fama nazionale: l'uragano Katrina, le uccisioni di Trayvon Martin, James Craig Anderson, Mark Duggan, i fatti di Jena Six). Questa tendenza alla campionatura è funzionale alla ricostruzione di un discorso coerente e testimoniale sulla società americana, discorso in grado di mostrare la fabbricazione e il funzionamento

dell'immaginario razziale spesso semplicemente attraverso la rifunzionalizzazione delle stesse parole che lo hanno creato. Solamente attraverso l'uso del montaggio è composto il testo saggistico dedicato allo scontro fra Materazzi e Zidane ai mondiali di calcio del 2006. Rankine usa estratti dai testi Maurice Blanchot, Ralph Ellison, Frantz Fanon, James Baldwin, William Shakespeare, Homi Bhabha e Frederick Douglass per commentare il noto diverbio fra i due calciatori. Gli estratti da questi autori seguono, a seconda dei casi, del fermo-immagine dell'episodio (dal diverbio fino alla famosa "testata"), le dichiarazioni di Zidane, e la trascrizione delle supposte parole di Materazzi emerse dalla lettura del labiale. Il montaggio dell'insulto del calciatore italiano («Big Algerian shit, dirty terrorist, nigger»)(41) con i discorsi degli intellettuali è funzionale a creare un tipo di argomentazione ellittica e pungente in grado di connettere le parole di Materazzi a oltre centocinquant'anni di discorsi sulla discriminazione razziale (i primi testi di Douglass risalgono agli anni quaranta dell'ottocento): attraverso Ellison, Rankine sottolinea le modalità con cui la segregazione razziale può essere perpetrata anche con lo strumento, apparentemente più innocuo, del linguaggio; con Fanon riconduce l'insulto alla storia coloniale di Francia in Algeria; Baldwin porta il discorso sulla rabbia che inevitabilmente viene provata dai neri («And there is no (Black) who has not felt, briefly or for long periods, with anguish sharp or dull, in varying degrees and to varying effect, simple, naked, and unanswerable hatred; who has not wanted to smash any white face he may encounter in a day, to violate, out of motives of the cruelest vengeance [...]»)(42), funzionale a spiegare la reazione di Zidane. Una delle tre dichiarazioni del calciatore francese riportate nel testo si concentra proprio su questo aspetto e crea un collegamento diretto con l'altro inserto, più spiccatamente saggistico, di *Citizen*: «Do you think two minutes from the end of a World Cup final, two minutes from the end of my career, I wanted to do that?»(43). Le parole di Zidane si ricollegano al discorso e alla relazione fra rabbia e offesa che Rankine conduce in diversi testi e, in maniera più esplicita, nel saggio dedicato a Serena Williams, o meglio alla copertura mediatica e alla recezione nell'opinione pubblica del comportamento della tennista all'US Open. Il testo è composto come un vero e proprio saggio, o meglio un articolo di opinione che sarebbe potuto tranquillamente uscire sulla stampa liberale statunitense (non a caso i punti di contatto con un pezzo di Rankine uscito sul «New York Times» dedicato proprio alla Williams sono più d'uno, sia nello stile che nei contenuti)(44): la tendenza alla paragrafazione, l'uso delle immagini, l'inserimento di testimonianze e di virgolettati, il ricorso a una bibliografia secondaria. Tutte le regole non scritte della scrittura saggistica sono rispettate. La prosa inizia facendo riferimento al video di uno youtuber, Hennessy Youngman aka Jayson Musson, in cui si spiega *How to be a successful black artist*, suggerendo di sfruttare e commercializzare «black people's anger» lavorando su «an angry nigger exterior»(45). Rankine procede subito distinguendo due tipi di rabbia: quella mercificata, di superficie, «for spectacle's sake»(46), e un secondo tipo, che chiama «real anger» e che non viene affrontata da Youngman nel video. È quel tipo di rabbia che viene discussa lungo tutto *Citizen* e che scaturisce dalle microaggressioni quotidiane («the anger built up through experience and the quotidian struggles against dehumanization every brown or black person lives simply because of skin color»)(47) e che viene spesso letta come follia. È quello che è accaduto a Serena Williams durante l'US Open del 2009 quando dà in escandescenza a seguito di anni di ingiustizie e discriminazioni subite in quanto donna e nera. Rankine stabilisce subito un parallelo fra la rabbia di Serena Williams e quella del narratario («a rage you recognize») e la sottolineatura del riconoscimento è funzionale a considerare la reazione di Serena non come una sfuriata di una donna isterica (non a caso si usa l'espressione «making a scene»), letta dal pubblico come poco professionale, infantile, pazza («as if responding to the injustice of racism is childish»)(48), ma la diretta conseguenza di un sistema che continua a considerare il corpo nero come un agente patogeno all'interno della società, qualcosa che mette a disagio: non a caso Rankine conclude il suo saggio con la fotografia di Caroline Wozniacki che imita Serena Williams con degli asciugamani nel top e nei pantaloncini, sottolineando che «Wozniacki [...] finally gives the people what they have wanted alla long by embodying Serena's attributes while leaving Serena's "angry nigger exterior" behind»(49). Rankine, ancora una volta, compie lo sforzo di inserire l'avvenimento

all'interno di un più un ampio quadro storico e, ancora una volta, lo fa attraverso il riferimento a opere di varie artisti e intellettuali: con una citazione del 1928 di Zora Neale Hurston, con il riferimento ad un'opera d'arte concettuale di Glenn Ligon del anni '90, con la citazione di un libro di Patricia Williams sulla schiavitù, con un velato riferimento al quadro di Turner *Slave Ship* (1840), la cui riproduzione fotografica chiude il libro. Il quadro di Turner rappresenta il massacro di Zong (1781), durante il quale più di cento schiavi furono buttati in mare e lasciati affogare per motivi assicurativi. Accanto all'immagine completa di *Slave Ship*, Rankine aggiunge un ingrandimento di un dettaglio, mettendo a fuoco l'area del quadro in cui i corpi neri sono divorati dai pesci. L'immagine finale segnala il punto di arrivo di un percorso iniziato con l'immagine di copertina tratta da un'opera di David Hammons, *In the Hood* (1993), nata in risposta al pestaggio di Rodney King da parte della polizia di Los Angeles, un percorso incorniciato da due immagini di estrema violenza e che si sforza di ricreare un quadro (un mosaico) storico e sociale della discriminazione razziale nell'America contemporanea. Proprio questa tendenza al mosaico giustifica l'ibridazione fra generi e media che caratterizza gli ultimi due libri di Rankine; un mosaico, quasi un frattale, che vuole riprodurre e spiegare cosa significhi essere un cittadino americano oggi.

Giuseppe Carrara

#### Note.

(1) I tentativi di definizione del *lyric essay* sono, infatti, spesso confusi e contraddittori, nel migliore dei casi superficiali, autori diversi usano la stessa etichetta per individuare fenomeni opposti. Si vedano, per esempio, Susannah B. Mintz, *Forms of Self-Disclosure in the Lyrical Essay*, in «a/b: Auto/biography Studies», 25:1, pp. 1-17 2010; Rachel Robertson, Paul Hetherington, *A mosaic patterning: space, time and the lyric essay*, «New Writing», 2017, vol 14, n. 1, pp. 36-46; il numero invernale del 1997 della «Seneca Review» curato da Deborah Tall e John D'Agata che nell'introduzione al volume si limitano a definire il *lyric essay* come «a precarious but exciting place of formal experimentation, artfulness over information, reticence, storylessness, and malleability, ingenuity, immediacy, complexity, and use of poetic language».

(2) B. Lerner, *After Difficulty*, in C. Altieri e N. D. Nace, *The Fate of Difficulty in the Poetry of Our Time*, Northwestern University Press 2018. Disponibile anche su Lithub: <https://lithub.com/beyond-lyric-shame-ben-lerner-on-claudia-rankine-and-maggie-nelson/> ultimo accesso: 06/04/2018

(3) *Ibidem*.

(4) Andrew Epstein, *Attention Equals Life. The pursuit of the everyday in contemporary poetry and culture*, Oxford University Press, New York 2016, p. 277.

(5) Anthony Reed, *Freedom Time. The Poetics and Politics of Black Experimental Writing*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2014.

(6) Angela Hume, *Toward and Antiracist Eco-poetics: Waste and Wasting in the Poetry of Claudia Rankine*, in «Contemporary Literature», Volume 57, n. 1, Spring 2016, p. 105: «But what Rankine's models is not so much a rejection of a given mode of representation (that is, "lyric") for a poetic that is "post" – one that awakens us to the possibility of another possibility – but rather a dwelling *within* a problematic mode in order to expose how the duration of the wasting of life becomes a way of life. By inhabiting an experimental biopoetics – in and through the exhaustion, even failure, of lyric itself – Rankine's poetry illuminates the politics of othering that is constitutive of the present. In its refusal to turn away from its own conditions of impossibility, in its insistence on "meeting the moment literally second by second", Rankine's poetics affirms life despite the ongoingness of its difficulty».

(7) *DLMBL*, p. 92.

(8) *Ivi*, p. 91.

(9) *Ivi*, p. 54.

(10) Cfr. U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1997.

(11) *DLMBL*, p. 67.

(12) *Ibid*.

(13) *Ibid*.

- (14) Lo sottolinea la stessa Rankine in un'intervista: «After I finished working on the text, I felt it was necessary to provide actual facts. I didn't feel committed to the literal truth, but to creating a mosaic that created a larger truth. However, because the events represented had their own facts in real life, I felt some distinction had to be made. I asked a graduate student assistant of mine – John Woods, a fantastic fiction writer – to research the facts on all the events in the book. He wrote descriptions for the notes, and I took what I needed and changed what I had to, but never in an artistic sense – more in the sense of providing the “truth.” Even though sometimes the notes tell their own stories, everything in them is based on fact, whatever that means». [http://poems.com/special\\_features/prose/essay\\_rankine.php](http://poems.com/special_features/prose/essay_rankine.php) ultimo accesso: 08/04/2018.
- (15) Cfr. C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino 1966.
- (16) *DLMBL*, p. 67.
- (17) *Ibid.*
- (18) *Ibid.*
- (19) *Ivi*, p. 62.
- (20) *Ivi*, p. 57.
- (21) Rankine cita testualmente l'edizione inglese contenuta in E. Levinas, *The transcendence of Words*, in Seàn Hand (a cura di), *The Levinas Reader*, Blackweel, Oxford 1989, pp. 144-49.
- (22) C. Pierce, *Psychiatric Problems of the Black Minority*, in S. Arieti (a c. di), *American Handbook of Psychiatry*, Basic Books, New York 1974, p. 516.
- (23) C. Rankine, B. Loffreda, *On whiteness and the racial imaginary*, <https://lithub.com/on-whiteness-and-the-racial-imaginary/> ultimo accesso 09/04/2018.
- (24) *C*, p. 6.
- (25) F. Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, ETS, Pisa 2015, p. 33.
- (26) *C*, p. 15.
- (27) *Ivi*, p. 46.
- (28) *Ivi*, p. 18.
- (29) *Ivi*, p. 135.
- (30) *Ivi*, p. 51.
- (31) *Ivi*, p. 48.
- (32) C. Rankine, *The Art of Poetry No. 102*: <https://www.theparisreview.org/interviews/6905/claudia-rankine-the-art-of-poetry-no-102-claudia-rankine> ultimo accesso 09/04/2018.
- (33) Cfr. J. Butler, *Precarious Life*, Verso, London 2006.
- (34) C. Rankine, B. Loffreda, *On whiteness and the racial imaginary*, <https://lithub.com/on-whiteness-and-the-racial-imaginary/> ultimo accesso 09/04/2018.
- (35) *C*, p. 49.
- (36) *C*, p. 140.
- (37) *Ivi*, p. 143.
- (38) *Ivi*, p. 146.
- (39) T. J. Welch, *Don't Let Me Be Lonely: The Trans-Corporeal Ethics of Claudia Rankine's Investigative Poetics*, «MELUS», Volume 40, Issue 1, 1 March 2015, p. 125.
- (40) *C*, p. 95.
- (41) *Ivi*, p. 122 e p. 126.
- (42) *Ivi*, p. 124.
- (43) *Ibid.*
- (44) Cfr. C. Rankine, *The Meaning of Serena Williams*, «The New York Times», 30 agosto 2015: <https://www.nytimes.com/2015/08/30/magazine/the-meaning-of-serena-williams.html> (Ultimo accesso 10/04/2018).
- (45) *C*, p. 23.
- (46) *Ibid.*
- (47) *Ibid.*
- (48) *Ivi*, p. 35.
- (49) *Ivi*, p. 36.

***L'ULISSE***  
**RIVISTA DI POESIA, ARTI E SCRITTURE**

**Direttori**

Stefano Salvi e Italo Testa

**Comitato scientifico**

Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Anna Maria Carpi, Alberto Casadei, Paolo Giovannetti, Andrea Inglese, Niva Lorenzini, Antonio Loreto, Guido Mazzoni, Renata Morresi, Gianluca Picconi, Niccolò Scaffai, Paul Vangelisti, Jean-Charles Vegliante, Fabio Zinelli, Rodolfo Zucco

*L'Ulisse* è una rivista peer reviewed e open access, a cadenza annuale.

**Contatti redazione:** email: [ulisse.redazione@gmail.com](mailto:ulisse.redazione@gmail.com)

**Sito web e archivio uscite:** <http://www.lietocolle.com/ulisse/>

**Direttore responsabile:** Alessandro Broggi

ISSN 1973-2740

**Editore:** LietoColle