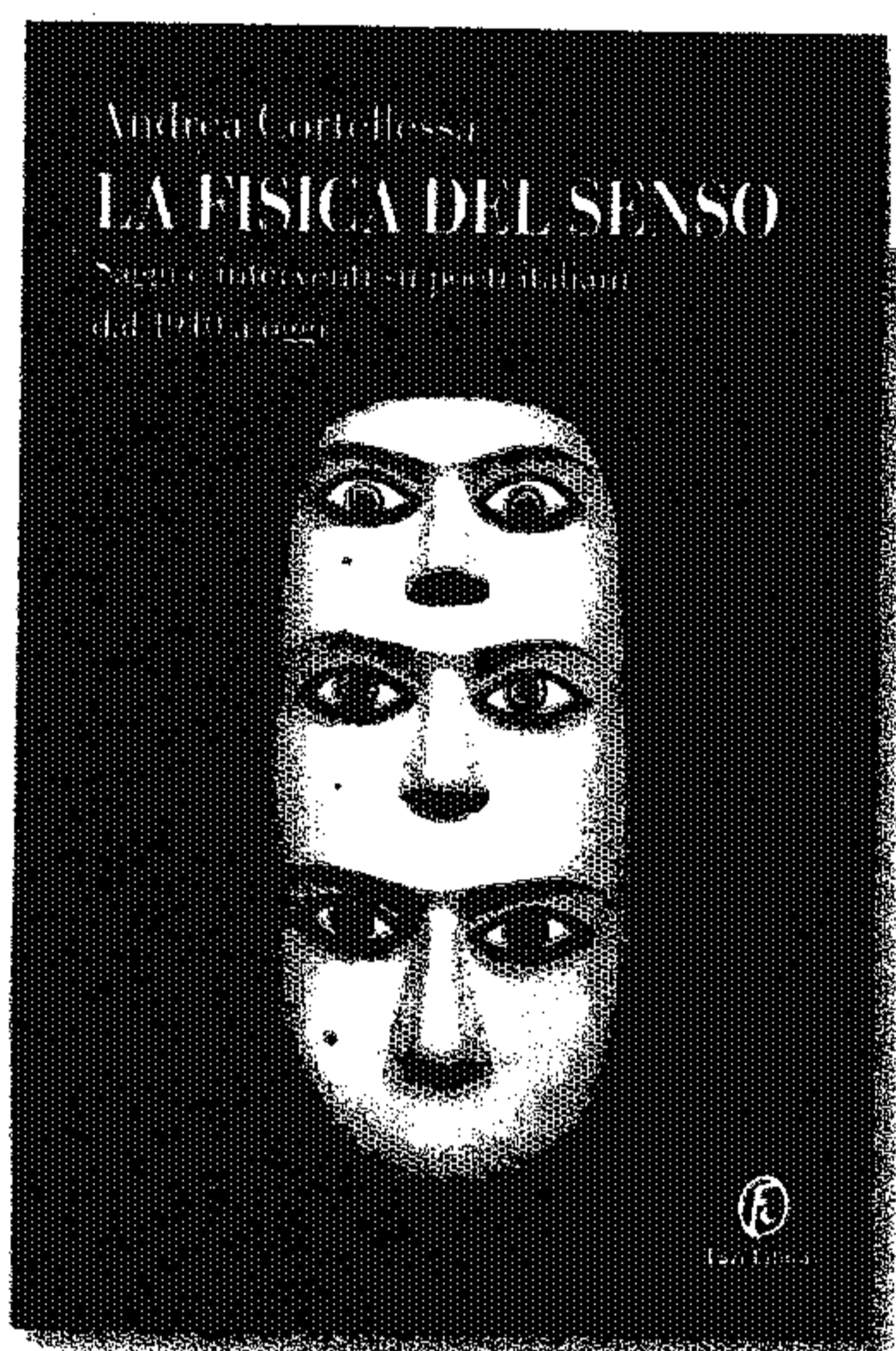


# La lingua minore

IL LIBRO LETTO DA SARA DAVIDOVICS



UN VOLUME RACCOGLIE I SAGGI DI ANDREA CORTELLESSA SULLA POESIA ITALIANA DAL 1940 A OGGI. POLIFONIA DEL LINGUAGGIO LIRICO: BALBETTIO CHE SI OPPONE ALLA MAGNILOQUENZA DEL POTERE

Andrea Cortellessa  
 «La fisica del senso»  
 Fazi editore, 2006  
 pagine 774, euro 44,50

U

N LIBRO CHE racchiude oltre dieci anni di pratica e amore per la poesia. È quanto può restituirci la critica nella sospensione dei suoi strumenti più specifici, ope-

rando solo con quel «piacere del testo», che è piacere di interpretare le ragioni stesse della Poesia. «La fisica del senso» conferma il carattere poliedrico di una voce critica – quella di Cortellessa – tra le più attendibili del panorama odierno, in grado di restituire il dispiegamento dei tratti stilistici delle esperienze poetiche degli ultimi decenni.

L'attitudine a una critica onnivora e il suo diretto rapporto con le poetiche contemporanee caratterizza il vasto repertorio di materiali raccolti, che

vanno dai commenti ai saggi storiografici, fino a interessanti esclusioni e stroncature. Ponendosi ai limiti di una possibile forma-saggio, il tracciato critico si regola attraverso gli stessi materiali che reperisce, agendo dall'interno come sotto-testo. In una, cosiddetta, «bassa risoluzione» ha luogo il progressivo scongelamento delle forme e degli effetti prodotti dalle stesse scritture. Un corpus di nomi e vicende esposto, quindi, in maniera diacronica e altrettanto sincronica. Dalle poetiche pasoliniane, fortemente rivolte all'oggetto e al suo svolgersi tragicamente nell'atto di schiusura di quella forma neonata di arte e vita, a quelle più rigorosamente metaforiche di Fortini, in cui lo scenario del reale si quantifica attraverso i gradi di sostituibilità che offre l'immagine, sino all'atto di ri-costruzione della poesia italiana dell'ultimo Novecento.

Ma l'immagine – ed è qui il piano che organicamente formula Cortellessa – è sempre la stessa materia [fisica] che organizza il senso del discorso poliletico. Così, il campo della poesia viene primariamente scelto per la riattualizzazione del non-detto, come luogo di esposizione che consente alla scrittura di «avvenire». La forma è la crescita, il movimento di formazione, ed è qui che viene a situarsi ogni sorta di prolungamento, o atto di ripetizione/frammentazione dell'io [lirico], che riformula il rapporto tra pensiero e corpo, tra soggetto e mondo. E che è anche funzione prima nell'atto di una «poiein» [creazione].

Nella proposta di «una verifica tattile», Cortellessa fornisce sia una disamina del «sensibile», riportandoci direttamente ai fondamenti Kleeniani, sia delle diverse sostanze del vedere, sciogliendo una serie di nodi sulle questioni di funzione del parlato poetico. Il «vedersi-vedere» è quanto il poeta compie entro la propria personalissima focale, ma è anche carattere o condizione minoritaria del proprio parlato. Avanscoperta e retroazione, questi i due fuo-

chi di una ginnastica del vedere [e del sentire] propri della poesia che, con il suo dire inattuale, apre qualcosa di simile al «rétard» duchampiano [attendimento di un senso avvenire e possibilità di una futura acquisizione di consenso].

A questo fattore Cortellessa dedica ampio spazio nel saggio introduttivo su «La lingua minore», ponendo l'inattualità del dire come momento fondativo di un dire oltre, o altrove; di seguito ripresa, come condizione «avvenire» dello stesso pubblico della poesia. La minorità, propria di un parlato che viene recepito come estraneo, «straniero» alla stessa lingua, come proveniente da un «balbettio» affabulatorio e straniante, è quanto può servire a ridisporre i piani del discorso, ad aprire il campo della scrittura alle contaminazioni [dalle forme neo-dialettali alle poetiche citazionali degli anni Ottanta, o le ri-

scritture in forma parodica]. La poesia è dunque «lesione» che va a incidere il proprio corpo quanto il tessuto [sociale] su cui si iscrive, ma è anche uno stabilirsi [meglio, un aprirsi] in posizioni «liminari». Quindi il «silenzio del suo parlato» non è mutismo tout court, bensì è «l'inverso del potere» [Blanchot].

La «Fisica del senso» si pone dunque come lettura di questa «distanza», ma anche come brillante restituzione delle modalità scritturali, analizzate entro il quadro di ogni contesto autoriale. Dalle fedeli trascrizioni di Sereni alle «cancellazioni» orelliane, dalle forme epigrammatiche a quelle più marcatamente narrative [Merini], lungo tutto l'arco di un respiro letterario che ci conduce fino agli esiti più attuali; dal «Barocco Novissimo» di Frixione alla voce delle merci di Nove, a quelle del corpo della Biagini. In questo lavoro Cortellessa assume, esattamente, la posizione fisica del senso, un multispettro di visione su un corpus di materiali vitali, di diaframmi cooperanti. I poeti dialogano tra loro, restando in prima istanza fuori posto, fuori quindi dal luogo di designazione che lungamente gli è stato assegnato; dissolvendosi e suggellando le altre voci [in qualità di ri-scrittura, forse]. Non vi sono soliloqui o tensioni al chiarimento ma un «disponimento colloquiale», appunto, a più voci.

Viene prodotto inoltre, un eccellente atto di smascheramento di quei caratteri definiti «elitari». Se ricondotta alla barbarie prodotta sul corpo del Linguaggio, la sua «poesia incivile» è, infatti, anche il momento dissacratorio con cui la scrittura medica sé stessa [e il linguaggio a cui appartiene]. Il coinvolgimento del «sensibile» è anche posizione unica del suo dire. Una presa diretta e continua sul reale che attende il proprio «avvenimento» e insieme il «trauma» come discontinuità e sostanza della scrittura [che serve poi a sanare quella perpetua caduta che ci consegna la Storia]. La poesia, allora, è «effrazione» e nella violazione di se stessa, nella liturgia traumatica del suo atto, ristabilisce il grado della nostra stessa esposizione. Questo è quanto [e non solo] può restituirci «La Fisica del senso» che nel dilatarsi, decentrarsi, produce un ambiente ellittico, persino tridimensionale, degli effetti plastici di una fascinazione tutt'altro che retorica, e ci prospetta quanto la Poesia possa generare [e rigenerarsi] dalla perturbante regione del suo isolamento.

Eppure le varianti ci sono (sono sempre loro, del resto, a dare senso – e qualità – alle costanti): non solo quelle, evidentissime, sul piano linguistico (che – a fronte dell'asintattismo anni Sessanta – si spinge sino a recuperare rime e rimalmezzo). La poetica della continua *conversione*, entro la quale si può riassumere la vicenda di Porta, prevede infatti che le successive stazioni del percorso siano contrassegnate da uno sguardo insieme anticipatorio e retrospettivo: e sempre *critico* (*progettuale*, dunque, in un senso; *palinodico*, nell'altro). Ogni fase del percorso comprende e reinterpreta le precedenti (anziché semplicemente "superarle", come hanno quasi unanimemente ritenuto le fazioni con affanno dedicatesi ad annettersi ciascuna la propria porzione dell'individuo Porta, apoditticamente eleggendola a unica significativa: in una sorta di curioso raddoppiamento critico dello *sparagmós* tante volte messo in scena dai suoi versi...).

La scena della crudeltà in questo ultimo Porta, rispetto al sadismo esplicito degli inizi (che trovava nell'ossessione fagica il proprio emblema più insistito), appare inscindibilmente ambivalente. Una crudeltà dunque, come ha suggerito una volta Stefano Agostí, più artaudiana che sadiana. Permane, certo, la figura dello *strappo*, della lacerazione. La nascita, o rinascita, è evento traumatico, in sé indistinguibile dalla morte (esplicita la rima «letale:fetale», nel sesto episodio del *Poemetto con la madre*), ma essa si rivela esiziale (come nell'ultimo progetto narrativo – pubblicato postumo col titolo *Los(t) Angeles* –, e nel grande poemetto del *Giardimere, Airone*), oltre che per l'agente-ricettacolo (la madre), per l'agente-ospite (il figlio): funzioni che finiscono infatti per identificarsi: «gli occhi ancora e sempre chiusi / delusi / sono gli stessi, diffusi, / della madre e del figlio». Eloquentemente l'immagine retroilluminata di *Posizione fetale*: dove il *tu*-padre («ritorni nell'uovo fecondato cerchi / il tuo guscio») è proiezione evidente di un *io*-figlio (nonché, a sua volta, padre: se l'occasione del componimento, iniziato il giorno di Natale, è l'imminente nascita del figlio maschio...). Un nesso morte-nascita che si stringe implacabile nella conclusione del *Poemetto con la madre*, il cui "finito di scrivere" – con lapsus chissà quanto intenzionale – è datato 9 novembre 1935: cioè alla nascita storica dell'individuo Leo Paolazzi, in arte Antonio Porta.

Davvero *crudele*, poi, la sorte che – a nemmeno tre mesi di distanza dalla data apposta all'ultimo frammento di *Posizione fetale* – ha voluto conferire, alla mortifera reversibilità di questi versi, un valore di oscura, insolente profezia

## 20. Nanni Balestrini, medioevo passato prossimo

I. Da *Il pubblico del labirinto*. Quarto libro della signorina Richmond 1985-1989 (1992): I. Prologo epico

Dagli estremi di oggettivismo delle poesie del *Sasso appeso* (1961) e dintorni (tempi in cui la *riduzione dell'io* si spingeva sino a proporre avveniristici componimenti elaborati al computer, come *Tape Mark I*; la produzione degli anni Cinquanta e Sessanta è raccolta in *Poesie pratiche 1954-1969*, Torino, Einaudi, 1976), Nanni Balestrini ha fatto una lunga strada. Una strada che, passando per l'esperienza di organizzatore degli eventi legati al movimento del Gruppo 63 e per quella di fiancheggiatore di altri "eventi" legati al movimento extraparlamentare di sinistra, tra '68 e '77; nonché da storiche imprese editoriali (una lunga collaborazione alla Feltrinelli, frutto di un rapporto privilegiato con la figura controversa di Gian Giacomo Feltrinelli, nel 1989 rievocata nel romanzo *L'editore*; il lavoro a riviste d'avanguardia ma di grande diffusione, «Quindici» negli anni Sessanta e «Alfabeta» negli anni Ottanta; l'ideazione a getto continuo di avvenimenti, festival, convegni ecc.; il generoso lavoro di scoperta e promozione di nuovi talenti), l'ha portato quasi all'opposto estremo, di una poesia ipercomunicativa: politicizzata in modo ben diverso, dunque, dall'iper-formalismo degli esordi. A differenza della *scelta della voce* fortemente individualizzata di Antonio Porta, la *comunicazione* cercata da Balestrini si caratterizza soprattutto, tuttavia, per modi narrativi epici.

Un'epica, come vedremo, paradossale; che intanto non esclude né dissimula, a differenza di quella "corale" di Pagliarani, la messa in scena dell'io e delle sue autobiografiche vicende. Per operare questa sintesi, a metà anni Settanta Balestrini s'è inventato un personaggio allegorico, la «signorina Richmond»: un misterioso uccello inafferrabile, un'Araba Fenice descritta nei toni favolosi di un bestiario medievale, sempre pronta a farsi viva dove c'è confusione. Insieme allegoria della poesia e della rivoluzione, ma anche controfigura del suo «biografo in versi», la signorina Richmond, in quattro libri pubblicati per lo più in condizioni di fortuna (e solo nel 2000 organicamente raccolti), sorvola così vent'anni di cronaca italiana: dalle contestazioni a Luciano Lama all'Università di Roma, nel '77, alle