MARILINA CIACO

VERSO UN «GRADO ZERO» DELL'IMMAGINE? DE-FIGURAZIONE E RI-FIGURAZIONE IN ALCUNE SCRITTURE CONTEMPORANEE

Nel 1983 in *Poésie et figuration* Jean-Marie Gleize aveva postulato l'esistenza di una linea non-figurativa della poesia contemporanea, che veniva fatta discendere, idealmente, da Rimbaud, per poi attraversare autori contemporanei come Francis Ponge e Denis Roche. Questi poeti – come altri e altre – sarebbero accomunati da scelte linguistiche e stilistiche nettamente antiretoriche, anti-metaforiche, diciamo pure antiliriche, esponendo sulla pagina la ricerca della *nudité integrale* della parola, o, come scrive sempre Gleize, di una pura *littéralité:* catene grafico-foniche che rimandano alla natura eminentemente linguistica, e pertanto artificiale, relativa, situata, della poesia stessa[221].

Il poeta-studioso mira a ricostruire proprio questa storia letteraria alternativa, riappropriandosi della storia delle mutazioni tematiche e formali che si sono succedute nell'alveo della poesia francese fra il XIX e il XX secolo. La progressione proposta dall'autore ruota intorno all'idea di *figurazione poetica* intesa in un duplice senso: questa riguarderà, da una parte, lo studio dei processi figurativi accolti in poesia, ovvero delle modalità di presentazione e rappresentazione che intessono una rete di legami fra "parole" e "cose"; dall'altra si guarderà invece a "che cosa" è raffigurato dal testo poetico, concentrando l'attenzione su due coordinate tematiche fondanti per ciascuna storia della poesia, l'"io" e il "paesaggio"[222]. Quella di Gleize sarà, però, una gloriosa "storia degli irregolari", o di quegli aspetti testuali che, pur appartenendo all'opera di poeti relativamente canonici, sembrerebbero opporre resistenza rispetto a una concezione disincarnata e ipostatizzata della "Poesia", esprimendo, al contrario, il rigore della *responsabilità formale*[223]. Nell'interpretazione fornita da *Poésie et figuration* ciascun autore preso in esame si caratterizza per aver introdotto nei propri testi delle scelte formali inedite che denotano un'idea assai complessa di poetica, nonché una continua messa in questione della poesia stessa in quanto genere e in quanto possibilità estetico-espressiva.

Il processo di «divenire cosciente» qui descritto incomincia in epoca romantica con Lamartine e Hugo per terminare negli anni Settanta con la figura fortemente iconoclasta di Denis Roche, il quale, insieme a Francis Ponge, rappresenta un importante innesco simbolico affinché Gleize possa gettare le fondamenta teoriche della propria ricerca poetica e critica. E non si deve tuttavia immaginare il

[221] J-M. GLEIZE, *Poésie et figuration*, 1983 e J-M. GLEIZE, *A noir. Poésie et littéralité*, 1992. Entrambi gli scritti teorici sono ora contenuti in *Littéralité,* Paris, Question Théoriques, 2019.
[222] GLEIZE, p. 10.
[223] Ivi, p. 12.

DOI: 10.1285/i2611903xn6p109

cursus delineato come un progredire teleologico che vede la propria tappa finale in queste ultime prove: basti pensare che Ponge e Roche – inizialmente legati al circolo di «Tel Quel» – potranno considerarsi a posteriori i membri di una "prima generazione" di *post-poeti*, ai quali seguiranno, fino ai giorni nostri, altre numerose sperimentazioni e ridefinizioni di quella che, per esigenze di sintesi, continueremo a chiamare "poesia".

Il caso di Francis Ponge si rivela emblematico proprio in relazione a questa idea della poesia come processo intrinsecamente incompiuto, «analisi in atto» attraverso la parola scritta che procede per incrementi successivi senza giungere mai a conclusione definitiva, ovvero all'opera finita come manufatto statico. In relazione all'opera di Ponge, Gleize elabora la nozione di «strategia di formulazione in atto», che si configura come «la conseguenza, sul piano della scrittura, di una posizione filosofica costante, il relativismo», e dunque come la «ricerca della situazione e della definizione relativa di ciascuna cosa», portando in luce «il posizionamento relativo dell'uomo all'interno del sistema delle cose esistenti, all'opposto di un antropocentrismo o di un umanismo antropocentrico»[224]. Questa prospettiva implica inoltre «la petizione di principio secondo cui non esiste una verità, né un assoluto, né una verità ultima, né una sola verità. Quello che c'è, sono delle verità presenti (*nel presente della loro enunciazione*), delle verità singolari, delle verità relative. Altra formulazione: *la verità è letterale. Relativa al linguaggio*»[225]. Eccoci, dunque, a una prima definizione di *littéralité*: l'aderenza della parola poetica alla propria natura linguistica, la coscienza della posizione necessariamente parziale, relativa, di chi scrive, insieme alla conseguente cancellazione di un fondamento ontologico che sia trascendente al linguaggio in sé e per sé.

Riportando le parole alla propria radice materiale, segnica, la strategia di formulazione in atto include parimenti «le compte tenu du corps écrivant, du corps présent dans l'écriture» e «le compte tenu des mots»[226], per cui la lingua stessa è concepita come un corpo dinamico che agisce, reagisce, resiste alla scrittura e pertanto, per procedere nel lavoro del divenire-forma dell'opera, sarà necessario *attraversarla*, assumerne su di sé le tensioni e le contraddizioni. Un'altra peculiarità dell'opera pongiana sulla quale Gleize si sofferma – e che si rivelerà imprescindibile per la comprensione delle scritture di ricerca italiane – è quella dell'«ostentazione», ovvero l'esibizione scevra da «illusionismi» delle strutture epistemologiche e formali che presiedono al testo, delle sue condizioni di possibilità. Questa caratteristica è estratta, in forma estremamente condensata, da una delle formule gnomiche tipiche di Ponge: «Tout a lieu en lieu obscène»[227], alla quale Gleize fornisce la seguente interpretazione: «Tout (y compris donc la "poésie") a lieu (il faudra revenir sur *l'écriture*

[224] Ivi, pp. 168-169.
[225] *Ibidem.*
[226] Ivi, pp. 171-173.
[227] Il testo è contenuto in «TXT» n. 6/7, 1974.

comme événement) en lieu obscène (et non, comme on nous l'indiquait naguère encore dans une formule un peu malheureuse, "hors de tout lieu")»[228]. La pratica sistematica dell'*ostentazione* si lega dunque a un'idea della poesia in quanto *evento*, sempre sul punto di farsi e di disfarsi: la scrittura sarà dunque da intendersi come *gesto* corporeo, incarnato, pienamente sensibile, che si costituisce gradualmente attraversando una serie di ostacoli o di accidenti e il cui intento non sarà più quello di «rappresentare» o di «spiegare», bensì di esibire sé stessa in quanto «atto», «pratica», «lavoro». La verbalizzazione in atto si manifesta pertanto come «operazione» e «attività militante», e l'artista-poeta, divenuto «praticante», «attore» o «operatore», mostrerà il farsi delle parole e delle cose al loro stadio nascente, mosso dall'*intransitività* del proprio «dire»; è del resto lo stesso Ponge a parlare della propria opera come di un'operazione storica e politica volta a modificare la percezione che si ha del reale attraverso delle «pratiche che lavorano per cambiare quelle figure che permettono di vedersi e di comprendersi nel mondo: le *figure* vere e proprie (non le idee)»[229].

Agire sui regimi di rappresentazione per agire sulla realtà. Non stupisce perciò che, a detta di Gleize, l'opera di Ponge si contraddistingua per una duplicità interna che vede convivere, da una parte, la scrittura come «monumento», ovvero una raccolta di prove testuali concluse che sembrano aver raggiunto la stabilità relativa della formula o della sentenza sapienziale, con un soggetto lirico che tende a disperdersi fra gli oggetti e le percezioni che minutamente descrive, e, dall'altra parte, la scrittura come «movimento», vale a dire come processo costitutivamente aperto, in fieri. Quest'ultimo comprenderà non soltanto il «testo» in quanto concrezione verbale frutto di un *labor limae*, ma anche tutto quell'apparato paratestuale che viene consegnato al lettore sotto forma di appunti, brevi brani saggistici, notule personali, annotazioni di poetica, autodichiarazioni di varia natura che gravitano attorno alla forma-raccolta cui alludono, e di cui pure pronosticano l'impossibilità di conclusione. Questo secondo modello di «testo aleatorio, indefinitamente modificabile»[230] è peraltro quello che permetterebbe al lettore di addentrarsi nello spazio testuale e riplasmarlo secondo la propria volontà mediante «l'installazione, la soppressione, lo spostamento delle parti»[231].

Un'ultima aggiunta proveniente dalla lettura gleiziana di Ponge riguarda il riflettersi di questo duplice statuto di «monumento-movimento» nelle pratiche di pubblicazione che il poeta ha scelto per i propri testi, in relazione alle quali Gleize ha parlato di un'*omologia* che investe la concezione che Ponge ebbe della propria opera omnia in quanto «libro totale», raccolta di raccolte. Ponge aveva deciso infatti di pubblicare non soltanto raccolte vere e proprie di testi come *Le parti pris des choses*,

---

[228] GLEIZE, p. 175.

[229] *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, pp. 99- 100.

[230] GLEIZE, p. 180.

[231] Cfr. F. PONGE, *Grand Hôtel de la rage de l'expression et des veillétés réunies*, Catalogue de l'exposition Francis Ponge, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977.

teoricamente "compiute", ma anche il primo tomo dei *Proèmes*, contenente saggi critici, e il secondo tomo, che raccoglie l'ampio apparato paratestuale sopra citato con frammenti di conversazioni, dossier personali e «giornali di lettura», momenti del proprio processo creativo, affastellati in libri come *La Rage de l'expression*, del 1948, o *La Fabrique du Pré*. Il critico indica a questo proposito una «radicalizzazione progressiva della volontà di mostrare» il proprio lavoro da parte del poeta, che culmina nello squadernamento di "tutto quanto si è scritto" nella propria materialità tangibile, al fine di svelare nei dettagli l'operazione poetica in toto come eterna progettualità, «funzionamento», «cosmologia» sempre in piena gestazione. All'interno di questa il lettore potrà quindi compiere le proprie esplorazioni, come in un dizionario o in un'enciclopedia, peregrinando attraverso questa «mobilité immobile»[232].

Ponge si avvale spesso, inoltre, di strutture schematiche a base metonimica che Gleize chiama *schematogrammi* o *ideogrammi* e che ricalcano il seguente processo semantico: si tratta di una «rappresentazione parziale e trasposta di una realtà all'interno di un'altra» che si genera a partire dai significanti nella loro materialità grafico-fonica[233]. Ciò significa che Ponge sembrerebbe allestire una macrostruttura di referenzialità espansa secondo la quale – fermo restando il carattere puramente linguistico, letterale, delle parole – si esibisce una rete di somiglianze e collocazioni simmetriche che è osservabile su una pluralità di livelli. Vi è ad esempio una connessione fra l'utilizzo di determinati segni e suoni e le sensazioni fisiche connesse all'oggetto presentato (secondo un paradossale "fonosimbolismo" non-simbolico); o, ancora, «il testo riproduce nella sua composizione una delle caratteristiche formali dell'oggetto, o quantomeno dell'oggetto per com'è inquadrato e disposto dall'autore nel testo»[234]. Si tratterebbe, insomma, di un'originale commistione fra strategie di tipo iconotestuale e strategie di tipo installativo, con una prevalenza evidentemente accordata a queste ultime. Osserviamo infatti, da parte dell'autore, un insieme di operazioni che implicano la *progettazione* di uno spazio testuale, la sua *organizzazione simbolica* e la *disposizione* di una serie di elementi all'interno di questo spazio. Per quanto rigide possano essere le regole di elaborazione, anzi di collocazione, che il poeta si dà come *contrainte* primaria, al lettore viene nondimeno lasciato un ampio margine d'azione nell'esperire e interpretare lo spazio testuale.

Un secondo caso che ci sembra opportuno menzionare è poi quello di Denis Roche, posto da Gleize come provvisorio termine ultimo di questa contro-storia poetica, in quanto «defigurativo per necessità storica» e per una ulteriore radicalizzazione del principio di *littéralité*, che lo avrebbe condotto a inglobare nei suoi testi un'ipotetica «totalità» dei saperi e dei discorsi, «catturando»

[232] GLEIZE, pp. 190-191.
[233] Ivi, p. 200.
[234] Ivi, p. 198.

verbalmente porzioni sempre più ampie del reale, e comprendendo a un tempo la banalità dell'insignificante e la resistenza di un «canto» («Je n'ai à dire que ma violente action d'écrire»)[235].

Per Gleize un'opera come *Dépôts de savoir et de technique*, pubblicata nel 1980[236], ha rappresentato una tappa epocale per la poesia contemporanea francese, tanto per la portata delle riflessioni critiche e metodologiche quanto per la natura dei testi o «atti di scrittura» i quali, collocandosi deliberatamente al di là della partizione prosa/poesia, giungerebbero addirittura a postulare «una scrittura nuova, una scrittura generale, una scrittura macchinica, *al di là del principio di scrittura*»[237]. All'interno dei *Dépôts*, lo studioso si concentra sui nove testi di *Notre antéfixe*, pubblicati per la prima volta nel 1978 e poi confluiti nella più ampia raccolta di materiali[238]. Si tratta di testi costituiti da una serie di sequenze «già scritte» e poi ulteriormente «riempite», a loro volta costituite da linee di testo numerate che occupano l'intera ampiezza della pagina e che manifestano in modo esplicito un «carattere massivamente citazionale»[239]. Ci troviamo infatti di fronte a un'opera nella quale non vi è nulla che non sia citato, nulla di scritto per la prima volta e dunque di "originale". Al contrario, la tecnica compositiva utilizzata da Roche è quella del prelievo e del montaggio di righe di testo lasciate intatte, provenienti da un insieme altamente eterogeneo di architesti (libri di vario tipo che vanno dal romanzo tradizionale al libretto d'opera alla guida di viaggio, ma anche giornali, corrispondenze, manuali di istruzioni, con un'omologazione degli assetti categoriali ancor più spinta rispetto a quanto avveniva in Ponge). Questo processo di *interposizione* di diverse scritture potrebbe far pensare al collage di ascendenza dadaista, e tuttavia l'operazione compiuta da Roche si contraddistinguerebbe per il suo non essere né «rivoluzionaria» in senso avanguardistico, né (immediatamente) politica, né tantomeno rigorosa sul piano filosofico. Gleize non tralascia di precisare che il *découpage* rochiano si manifesta in quanto *atto gratuito e positivo*, privo di alcuna intenzione extra-letteraria, il cui unico scopo è quello di «tromper le sens», vale a dire prendersi gioco dell'idea stessa di senso costruendo una paradossale «narratività» globale[240] a partire da linee grafiche e semantiche del tutto centrifughe.

L'aspetto forse più significativo rilevato da Gleize ai fini di una esplorazione delle scritture contemporanee è però quello del rapporto fra *Notre antéfixe* e la pratica della fotografia: questo contatto profondo, in larga parte avulso dalle relazioni tradizionalmente attestate fra arti verbali e arti visive, scaturirebbe dall'atto stesso di «cattura» del reale tipico dell'opera rochiana, un'azione

---

[235] Ivi, p. 327.
[236] D. ROCHE, *Dépôts de savoir et de technique*, Paris, Seuil, 1980.
[237] GLEIZE, p. 276.
[238] D. ROCHE, *Notre antéfixe*, Paris, Flammarion, 1978.
[239] GLEIZE, p. 277.
[240] Ivi, p. 279.

«violenta» e «istantanea», non passibile di rimaneggiamenti successivi e caratterizzata da una perenne «tensione», nonché da quella «condanna al *ripetitivo*» che, freudianamente, accomuna pulsione di piacere e pulsione di morte[241]. Se, dunque, la linea di testo viene paragonata allo scatto istantaneo, e la pagina alla superficie di contatto che consente l'emersione dell'immagine, sarà lo stesso Roche a specificare che il proprio intento non consiste semplicemente nell'«inquadrare» una porzione di reale, ma nel «tagliare» (*découper*), «amputare»[242] un frammento percettivo, per poi esibire la nuda verità del gesto, l'avvenuta amputazione. In altre parole, anche in questo caso è l'autore stesso a segnalare all'ipotetico lettore l'appropriazione simbolica dello spazio testuale che ha indotto il primo a operare determinate scelte, selezionando i materiali (percettivi e verbo-visuali), e il secondo a inoltrarsi in questo stesso spazio all'apparenza sin troppo caotico, *illeggibile*, eppure scaturito da una precisa volontà espressiva: l'illeggibilità del testo rimanda, insomma, all'illeggibilità del reale.

Uno degli esiti per certi versi paradossali di una siffatta operazione è che, nell'esibire un atto che mirerebbe alla totale cancellazione del soggetto poetico, con la riproposizione "asettica" di frammenti di discorso scritti per mano altrui, Roche finisce con il dichiarare egli stesso che le sue fotografie di linguaggio sono in fin dei conti degli *autoritratti*, volti a cristallizzare in una serie di schegge irrelate una propria verità interiore. Ponendo come assunto il riconoscimento del fondamento autobiografico di tutte le forme di scrittura, Gleize insiste quindi sull'«esibizionismo» sotteso alle pratiche di *cadrage* e *découpage* le quali, se analizzate in questa prospettiva, appaiono rovesciate di segno. Tali pratiche assumeranno, cioè, una funzione di sutura fra l'interiorità dello scrivente e l'esteriorità della pagina, ovvero fra l'autocoscienza del soggetto e il suo essere-in-luogo, colto nella pura immanenza dell'accadere, in quella pienezza metamorfica della materia che il linguaggio non esaurisce mai appieno. In altri termini, per Gleize «le cadreur est, évidemment, un voyeur»[243].

L'osservazione gleiziana conduce verso un ventaglio più ampio di riflessioni sulle evoluzioni del soggetto lirico nelle scritture recenti, comprese le scritture di ricerca italiane, più direttamente influenzate dalle sperimentazioni francofone contemporanee di cui Gleize si erge a capofila – mi riferisco, com'è noto, agli autori legati all'antologia *Prosa in prosa*, allo spazio online GAMMM e ad altre iniziative interartistiche che hanno a che vedere con la cosiddetta *poesia installativa*. Seguendo questa traiettoria si potrebbe forse arrivare a concepire un tipo di soggetto singolare e relazionale al tempo stesso che, lungi dal proclamare la propria scomparsa, "installa" le proprie istanze autobiografiche all'interno dello spazio testuale, diluendole nelle minime tracce significanti

---

[241] Cfr. Ivi, pp. 284-285.

[242] «Que fait le photographe ? Il cadre. Non: il découpe. Le photographe découpe du réel, c'est avant tout qu'il évacue le reste, ce qui était autour. C'est donc bien ça : il recentre. D'où cet effet de rajout de sens. Il ren "vrai" le réel. Tandis que le peintre fabrique à partir de quelque chose autour de quoi il n'y a rien : son sujet n'est amputé de rien.». (D. ROCHE, *Vers la table de montage*, prefazione ai fotomontaggi antinazisti di Heartfield, Paris, Éditions du Chêne, 1978).

[243] Cfr. GLEIZE, p. 287 e ss.

rinvenibili dai frammenti verbali. Sarebbe dunque un soggetto che mette in scena sé stesso – in termini prevalentemente fenomenici, percettivi – a un punto tale da *esibire il proprio stesso atto di scrittura*, contrariamente a quanto avverrebbe nella gran parte della lirica autobiografica di ascendenza romantica e modernista. In quest'ultima, infatti, l'atto di scrittura risulterebbe, per così dire, messo tra parentesi e dato per presupposto implicito, per far sì che si possa inverare il particolare tipo di sospensione dell'incredulità proprio dell'"illusione lirica", e cioè il processo che conduce all'immedesimazione del lettore nel soggetto scrivente.

Le analisi condotte in *Poésie et figuration* manifestano dunque una chiara volontà da parte di Gleize di presentare le varie scritture "poetiche" – al di là delle specificità di ciascun autore coinvolto e delle definizioni qualitative di volta in volta proponibili – come dei «processi occasionali» che si avvalgono di «tecniche circostanziali», vale a dire come degli atti di linguaggio inscindibili dal contesto storico-sociale e istituzionale nel quale sono «impiantati», e pertanto costantemente soggetti a «interazioni» e «transazioni» fra il campo letterario in senso stretto e gli altri ambiti della conoscenza, delle arti e della vita pratica[244]. Il fatto degno di nota, dal nostro punto di vista, è che nell'ambito di tali scritture a un processo di *de-figurazione* sul piano retorico-formale corrisponda un processo complementare di *ri-figurazione* che investe le "immagini" propriamente dette, vale a dire i rapporti del testo verbale con gli elementi visivi della pagina e della scrittura, nonché con i media visuali in generale. Abbiamo visto, per limitarci ai soli esempi francesi, che Ponge tende a mostrare, a esibire letteralmente, le operazioni pragmatiche che il suo atto di scrittura sottende, così come pure la volontà di orientare l'attenzione chi legge verso la materialità grafica e fonica del linguaggio; ancor più emblematico è il caso di Roche, con il suo approdo alla fotografia e alla "macchina scrivente" che non teme di svelare il proprio sconfinato inventario di partenza, svincolandosi dalle partizioni fra i saperi e le tecniche.

Ebbene, è possibile contestualizzare sul piano storico-letterario tali scelte e sciogliere quest'apparente contraddizione di termini? La questione alla quale si vorrebbe accennare in questa sede riguarda l'impossibilità di considerare gli autori francesi segnalati da Gleize come pochi casi isolati, pur nella consapevolezza dell'analoga difficoltà di categorizzazione nonché di definizione univoca di scritture di questo tipo. Ponge, Roche, lo stesso Gleize, sarebbero infatti ascrivibili a una costellazione di autori e autrici, o meglio a una linea assai frastagliata della poesia europea che, a partire dal secondo Novecento fino ai giorni nostri, si è contraddistinta per un uso non mimetico né ecfrastico – perlomeno in un senso canonico – dell'immagine in poesia.

Nel panorama italiano, com'è ormai noto, gli antesignani difficilmente aggirabili – e con i quali sarà anzi bene fare i conti, che sia per esorcizzare o confermare la proverbiale «angoscia

[244] C. HANNA, Introduzione a GLEIZE, pp. VI-VII.

dell'influenza» – saranno da rintracciare nei poeti della neoavanguardia. I Novissimi avrebbero assunto il ruolo di padri putativi per le generazioni di trenta o quarant'anni più giovani, com'è del resto ampiamente attestato da studi sempre più numerosi sul tema[245]: pensiamo, soprattutto, ai casi di Antonio Porta e Nanni Balestrini, entrambi protagonisti di un trattamento del «visivo» difficilmente riducibile a una più generica tendenza neoavanguardistica, e dunque promotori di meccanismi di composizione testuale che farebbero pensare più da vicino a una *disposizione oggettuale e materica* nei confronti del linguaggio, così come a una concezione «espansa» del testo, non più esclusivamente verbale ma segnato nel profondo da interazioni strutturali con le arti della visione.

All'interno del poemetto verbo-visivo di Porta intitolato *Zero* i testi, stampati in orizzontale sul supporto cartaceo in forma di rettangoli, accolgono parole incomplete o tagliate, onomatopee, frasi interrotte e rimontate secondo una pura associazione estemporanea, costruzioni sintattiche tendenti al nonsense, all'impossibilità di decodifica. Questo primo esplicito tentativo di poesia concreta sembrerebbe volto proprio a un *azzeramento delle potenzialità iconiche della scrittura* così come delle sue «potenzialità figurative e percettive, [de]i meccanismi linguistici e discorsivi, in un montaggio che riduce la parola, o i suoi tronconi sillabici, a una semanticità neutra»[246]. È lo stesso Porta, d'altronde, a descrivere i suoi procedimenti compositivi in questi termini nel *Grado zero della poesia:*

> Ecco: le parole si disponevano in modo da formare come delle fasce, delimitate o meglio «ritagliate» casualmente dalla misura del foglio […] le parole venivano disposte senza collegamento apparente tra verso e verso, ma con una grande tensione. Ad esprimere che? Il grado zero della poesia, della situazione umana, disponibile a tutte le soluzioni, senza significato preciso all'infuori di un'ipotetica direzione d'attesa[247].

Balestrini si pone, dal canto proprio, come lo sperimentatore per eccellenza all'interno del gruppo, caratterizzato da un *usus scribendi* da sempre legato a pratiche come il *cut-up* e il *fold*, con il riuso sistematico di materiali visivi e verbali provenienti dalla comunicazione massificata attraverso dislocazioni ipersegmentali, decontestualizzazioni dirompenti e rimontaggi stranianti dei lacerti verbali. Un uso, quello del montaggio, che rimanda certamente alle sequenze di shock percettivi care al cinema surrealista o espressionista, ma sarà forse da situarsi – se si guarda al contesto e al supporto della scrittura, ai temi adombrati, al residuo semantico che pure emerge – in una zona più vicina alle operazioni gestuali e materiche di certa produzione artistica coeva (ci sembra significativo, in

[245] Cfr. in particolare G. POLICASTRO, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere*, Milano, Mimesis, 2021.
[246] N. LORENZINI, Prefazione a A. PORTA, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2009, p. 23.
[247] A. PORTA, *Il grado zero della poesia*, «Marcatrè», n. 2, 1963, pp. 41-42.

proposito, che Balestrini sia stato spesso paragonato a Kurt Schwitters, o annoverato tra gli "artisti che incontrano la poesia", e non viceversa[248]).

E tuttavia, dati ormai per canonici i casi appena menzionati, non si dovranno dimenticare neppure le scritture a torto marginalizzate di autori e autrici che occupavano una posizione, per così dire, defilata all'interno del Gruppo 63. Pensiamo a due opere che sono al tempo stesso poetiche, materiche e concettuali come *Poema&oggetto* di Giulia Niccolai (1974)[249] e *Storia complicata degli amanti indiani* di Corrado Costa (1984)[250]. Trattasi, di fatto, di due libri d'artista: Niccolai allestisce una fitta trama di corrispondenze materiali-oggettuali fra le parole e il paesaggio di relitti mediali in cui sono immerse (relitti rigorosamente *analogici*, dove «l'analogia cade sul materiale, il materiale è il segno, il significante-significato che si presta nella sua fissa e concreta identità», come ricorda Milli Graffi). Pertanto, sfogliando le pagine del libro ci imbatteremo nella presenza di spilli concreti o fotografati, di fili metallici, riproduzioni grafiche di una macchina da scrivere secondo diversi punti di osservazione, o ancora pagine di una rubrica telefonica o di giornali. Costa, riprendendo alcuni stilemi ascrivibili al modello della sceneggiatura cinematografica, accompagna ciascun *collage/décollage* di cui si compone il libro con una didascalia scritta a penna in virtù della quale, anche quando non appare sulla pagina alcun elemento figurativo riconoscibile, il lettore sarà portato a leggere il libro nella sua totalità come una sequenza filmica, ridotta all'essenziale da un estremo tentativo di sintesi formale. Se l'eterogeneità dei materiali adottati esalta in entrambi i casi l'elemento tattile, aptico, del supporto, d'altra parte l'interazione visuale fra testo e immagine si pone come elemento guida rispetto all'attraversamento dell'opera, lasciando un margine di azione non indifferente alla suggestione immaginativa di ciascuno.

Dopo aver passato rapidamente in rassegna alcuni casi italiani di un tale (contro-)canone poetico non figurativo, vorremmo concludere questa galleria – giocoforza limitata, tutt'altro che esaustiva – con almeno due esempi tratti dal panorama scritture del Duemila, esempi che parrebbero attestare l'avvenuto assorbimento tanto di una certa "tradizione dell'avanguardia" nostrana, per sua natura frastagliata e polivoca, quanto delle istanze internazionali e specificamente francofone ben condensate da un'ipotetica "linea gleiziana". Scegliamo a questo proposito due casi per molti versi eccentrici, ovvero contraddistinti da una forte caratterizzazione individuale della ricerca poetica:

---

[248] Cfr. in particolare la prefazione di A. GIULIANI a *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta* (Milano, Rusconi&Paolazzi,1961) e E. SANGUINETI, *Per una nuova figurazione*, «il verri» n. 12, pp. 96-100, 1963. Indicativa la scelta da parte del «verri» di inserire spesso i lavori verbo-visivi di Balestrini tra le «prove d'artista» (cfr. ad esempio il n. 46 del 1963, dove Balestrini figura insieme a Enrico Baj e John Cage, e non fu del resto l'unica occasione).

[249] G. NICCOLAI, *Poema&oggetto*, Torino, Geiger, 1974.

[250] C. COSTA, *Storia complicata degli amanti indiani*, autoproduzione, 1984, oggi consultabile presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia (catalogato fra i venti libri d'artista di Costa donati al fondo librario nel 2011 da Amedea Donelli). Le riproduzioni digitali dei libri di Costa sono raccolte nell'archivio online http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?idSezione=2626.

Lettere nere di Andrea Raos (da *Prosa in prosa*, 2009) e *NT* (*nessun tempo)* di Alessandra Greco (2021) non possono dirsi, in assoluto, delle scritture totalmente non assertive o anti-liriche; al tempo stesso, pur persistendo alcuni chiari riferimenti alla tradizione lirica europea, nell'una e nell'altra raccolta la presenza di un trattamento de-figurativo e/o antimimetico dell'immagine (che sia implicita o esplicita) sembrerebbe orientare verso un'interpretazione materica, percettiva, finanche immersiva della stessa parola poetica.

Lettere nere è uno dei microlibri inclusi nell'antologia *Prosa in prosa*[251], di cui rappresenta forse il polo più distante da un'idea asemantica, anodina, indifferenziata della scrittura (al polo opposto avremmo, con tutta probabilità, *Giornale del viaggio in Italia* di Marco Giovenale). Se si esclude il *Fotoromanzo* collettivo posto in chiusura dell'intera antologia, la raccolta di Raos non contiene fotografie né elaborazioni grafiche di alcun tipo, e tuttavia i media visuali (arti pittoriche e plastiche, installazioni, cinema, audiovisivo analogico o digitale) sono costantemente citati o allusi. L'estrema eterogeneità dei testi di Raos, nei quali la prosa di lunghezza variabile si alterna a versi la cui matrice sarà prevalentemente visiva, non impedisce di delineare un quadro generale, uno schema seppure abbozzato, il cui elemento fondante sarà proprio quello dell'*esibizione della traccia*: incisione, scalfittura del supporto materico, impressione di luce sulla pellicola o rilievo al negativo in metamorfosi reversibile con la sua controfigura digitale, il pixel sullo schermo.

Il primo e l'ultimo testo della selezione, collocati in modo tale da comporre una sorta di cornice strutturale che racchiuda l'intera esperienza estetica, sono anche le due prose di ampiezza maggiore e si presentano come delle pseudo-recensioni di film, quantomeno a giudicare dai titoli: *1. Intimorito dal crepuscolo (Due film. Uno.)* e *2. Intimorito dal crepuscolo (Due film. Due)*. Da questo punto in poi procederemo nell'analisi assecondando la simmetria "imperfetta" della silloge, ovvero partendo dagli estremi – i due pilastri cinematografico-ideologici dell'inizio e della fine – per muoverci progressivamente verso il centro, e provando così a rintracciare parallelismi e possibili richiami a distanza all'interno di un'architettura testuale tanto stratificata. Dopo il primo testo troviamo infatti altri tre brani articolati come una sequenza gerarchica di paragrafi e sottoparagrafi (3, 3.1, 3.1.1), dei quali il primo e il terzo sono in prosa, mentre il secondo presenta una veste grafica e ritmico-sintattica accostabile a dei versi. Il trittico si articola intorno a uno dei più celebri *topoi* della tradizione letteraria, quello dell'*amorosa visione*, e in effetti la misteriosa figura che «per prima pass[a] il mondo» sin dal primo testo sembra mostrare, per l'appunto, i connotati prodigiosi e perturbanti di un archetipo femminile. Tale impeto mitico-rituale imprimerebbe il movimento interno a una lunga catena di subordinate appositive, accomunate dal medesimo referente e introdotte da una

[251] A. RAOS, *Lettere nere*, in *Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere, 2009 (oggi anche Roma, Tic Edizioni, 2020), pp. 155 e ss.

serie di participi o aggettivi: «indifesa», «priva», «stupita», «meno adatta», «negata». In questa prima serie numerata l'autore sembrerebbe ripercorrere una vasta gamma di motivi lessicali e, in un certo senso, *iconografici* della tradizione lirica, per provare a sondarne il senso antropologico e rituale più profondo, e dunque per varcare lo spazio del simbolico prima di metterlo in discussione e, pezzo dopo pezzo, smantellarlo. Il risultato provvisorio di una tale operazione è un organismo proteiforme di testi che affrontano il medesimo nucleo poetico adottando strategie compositive e punti di osservazione differenti, rivelandone affinità e divergenze, ed è forse proprio questa la prima tappa di una più vasta *decostruzione del lirico*, la quale non potrà che darsi dopo un'attenta radiografia delle sue parti.

In posizione speculare all'interno della silloge (e dunque "penultima") troviamo altre due sequenze numerate di testi, questa volta composte di due elementi ciascuna (testi 6, 6.1, 7, 7.1). Il testo 6, l'unico in prosa e suddiviso in quattro brevi paragrafi, parte a sua volta da un altro *topos* poetico-figurativo, quello del soggetto in posizione contemplante di fronte alla finestra. L'archetipo romantico del poeta «ebbro» delle meraviglie naturali dischiuse dal paesaggio viene qui totalmente rovesciato: la natura è come inghiottita dal «buio» con gli alberi «più scuri dello scuro», è ridotta a simulacro che si lascia «indovinare» da chi guarda (ritroviamo anche in Raos il tema dell'inconoscibilità del reale) ma sempre *per negazione*, «in negativo», così come questo soggetto che non esita a "dire io" non può che essere attinto attraverso una forzatura nel rilievo della pagina, «in negativo impresso» oppure nella sua definitiva smaterializzazione digitale, «sul bianco accecante e sovraesposto di uno schermo». È bene ricordare che la raccolta originaria dalla quale sono tratti questi testi è intitolata, significativamente, *Lettere nere. Un'autografia*, e proprio di *autografia* si può parlare nel provare a definire il rapporto del soggetto con lo spazio nel quale si ritrova egli stesso scolpito, scavato. Nonostante possa apparire come una contraddizione, riteniamo che la volontà da parte del soggetto-autore di mostrarsi come "parte del gioco", a sua volta fruitore dello spazio installativo e percettivo, sia indicativa della fisionomia specificamente metaletteraria, tendente alla *mise en abyme*, di molte scritture di ricerca. Non potendo più, storicamente, assumersi il ruolo letterario e sociale di *deus ex machina*, architetto indiscusso del testo, l'autore sceglie di negare la propria autorità e di volgere a questo fine un involucro formale ben noto ai suoi lettori, quello dell'uomo alla finestra, ribaltandone in pieno le implicazioni gnoseologiche.

Proseguendo secondo lo stesso ordine, troviamo, sempre in posizioni tra loro speculari, due testi intitolati con il simbolo matematico dell'infinito (∞) che sembrano condensare, in una lingua rastremata al millimetro, sia le istanze più proprie della "voce" poetica di chi scrive, sia una serie di indicazioni di lettura presentate sotto mentite spoglie, laddove l'estrema spoliazione rende gli pseudo-versi più criptici ma anche più incisivi nel dischiudere le proprie potenzialità semantiche. Siamo giunti ora al cuore della silloge, il cui nucleo più interno è significativamente formato da tre testi (4.

Spettro, spettri; 5. *Diario di un diario*; 6. *Untitled, 1996,* ink on paper), tutti e tre caratterizzati dalla definitiva esplicitazione della dimensione visiva – sia in termini di rapporti tematici con alcune opere visive, sia sul piano grafico e strutturale – e della tensione metaletteraria. L'autoriflessione "sommersa" investe i rapporti del soggetto scrivente con la lettura e la scrittura, la pluralità delle possibili relazioni fra parola e immagine, così come l'altrettanto mutevole rapporto fra lo sguardo e la creazione artistica in generale. Il testo 4. si presenta come un brano in prosa al cui interno è racchiusa una sequenza in versi, la quale è a sua volta posta in dialogo con delle note di tipo pragmatico-esplicative collocate sulla metà destra della pagina. Queste assumono sia la funzione di ulteriori indicazioni di lettura, sia quella di fornire informazioni aggiuntive su quanto viene letto nel testo a sinistra, o ancora potrebbero essere lette come inserti di una voce altra, estranea e impersonale, che turba l'andamento lineare della lettura generando interruzioni e cortocircuiti di senso. L'intero testo è costruito a partire da un'ekphrasis di un'opera di Tony Cragg costituita da un ammasso di rifiuti di plastica compattati e verniciati in modo tale da comporre uno spettro cromatico, una porzione di arcobaleno. Anche il terzo testo, 6. *Untitled, 1996, ink on paper*, fa riferimento a un'opera dello stesso artista, questa volta un disegno con una composizione di linee curve che connettono fra loro una serie di punti, quasi a rappresentare il progetto per una successiva scultura. Si tratta di un testo particolarmente complesso, a sua volta dispiegato su un'architettura di blocchi tipografici separati e disseminati visivamente sulla superficie della pagina, i quali sembrerebbero trarre un (labile) legame dalla presenza di alcune righe in corsivo che potrebbero segnalare l'abbozzo di una struttura poematica, con alcuni elementi in *refrain* (uno spazio misterioso, forse virtuale, «*l'Ice di Chrome*», l'indicatore circostanziale «*Era buio, così buio*», l'essere «*privi di corpo*» in un «*vuoto elettronico*»).

Ritornano alcuni elementi archetipici (l' «animale», le «fiamme», il «ghiaccio»), così come diverse interferenze lessicali che rimandano al paesaggio contemporaneo (l'«asfalto», l'«antenna», il «neon», lo «schermo»), e questi relitti cristallizzati dell'immaginario sembrano essere percorsi da un conato allo spostamento, allo slittamento interno, che si esprime nella frequenza dei verbi di movimento («fuggendo», «rotolando», «sobbalzo», «sospeso in aria o cadendo», «scuote», «tremo», «non più necessario muoversi»).

La parte centrale dello spazio installativo di *Lettere nere* corrisponde curiosamente a un progressivo dissolvimento della struttura macrotestuale e dell'organicità semantica in favore di una sempre maggiore frammentazione, eterogeneità e ambiguità di significazione dei segmenti verbali. A questo proposito ci sembra interessante notare che proprio la pellicola verbale prodotta da Raos, densa di visioni istantanee e sfasamenti percettivi, sia il testo che – in tutta l'antologia – riprende più da vicino alcune forme e costruzioni più proprie della tradizione novecentesca della poesia visiva. Compiendo un ultimo passo indietro, ci troviamo in quello che si potrebbe definire il baricentro della

silloge, intitolato *Diario di un diario* e collocato, per l'appunto, tra le due pseudo-ekphrasis dedicate alle opere di Tony Cragg. Qui il tema visivo sembra temporaneamente scomparire per poi declinarsi in un'accezione molto specifica, quella della *lettura,* con un testo in prosa di carattere saggistico-pragmatico, per certi versi complementare ai primi brani di *Wunderkammer* di Zaffarano. Analoghi sono infatti il focus metaletterario sul «leggere» come momento costitutivo dell'esperienza estetica ed esistenziale, così come l'appello esplicito a un «tu» empirico, collocato dentro e al di fuori dell'opera – forse lo *spettro* più temuto di tutti: il lettore.

Il libro di Alessandra Greco, come segnalato dalla stessa autrice nella nota posta a chiusura del volume, è invece allestito attorno a un'idea di *topologia*, ovvero, letteralmente, «studio dei luoghi»: l'indagine coniuga «cartografia» e «paesaggio», per poi precisarsi ulteriormente come scavo introspettivo e perlustrativo a un tempo, che considera «lo *spazio* come luogo *attrattivo*» e il «*desiderio-come-mancanza*», nel senso di «desiderio di un insieme, di una concatenazione di cose»[252].

Al centro sarà dunque non tanto la pura descrizione (mimetica) dei luoghi attraversati, quanto il movimento del soggetto in quanto «*singolarità* di frontiera» che in queste concrezioni verbali e visive si immerge fino a confondersi con esse, divenendo esso stesso frontiera porosa di pelle-carne e, viceversa, trasformando i luoghi in esperienza umana nonché in altrettante «località psichiche», scaturite dall'incessante reversibilità fra visione estesa e focus sul dettaglio. Lo sguardo non è più veicolo di un controllo antropocentrico sul reale, ma allude forse a un co-esistere postumano, radicalmente immanente, fra una pluralità di soggetti differenti, umani e non, tutti stagliati lungo il multiforme continuum natura-cultura. Greco giunge di fatto a dichiarare che «in Topologia non esistono pensieri soggettivi, perché la relazione crea un sistema in cui il soggetto e l'oggetto si fanno coincidenti (figura-figura) e dove ciò che si pensa non è del soggetto più che dell'oggetto»[253].

Il libro si articola in otto «settori-nodi» che corrispondono ad altrettante «porte» – punti di passaggio, snodi esistenziali che l'autrice riprende dalla medicina tradizionale cinese – e che dischiudono dimensioni percettivo-cognitive altamente metamorfiche. Il movimento testuale preponderante è quello di un perenne moto oscillatorio fra il tellurico e l'aereo, così come fra il tangibile-ordinario e l'astratto-metafisico, dove il confine fra il conato alla verbalizzazione e l'ineffabilità di quanto la percezione registra è sempre assai labile. I riferimenti filosofici, artistici, antropologici, geografici, fisiologico-biologici rinvenibili all'interno di *NT* sono innumerevoli, ed è però possibile passare dalla descrizione della kantiana Königsberg o della galassia IC1101 alle citazioni da Blanchot e Léroy-Gourhan esperendo una paradossale continuità, diremmo quasi

[252] A. GRECO*, NT (nessun tempo),* Osimo (AN), Arcipelago Itaca, 2021, p. 145.
[253] Ivi, p. 146.

spinoziana, che tiene insieme tutti i frammenti della conoscenza e dell'esistenza umana coinvolti. I lacerti verbali installati sulla pagina da Alessandra Greco, artista visiva di formazione, sono spesso, non a caso, dei prelievi linguistici tratti da testi preesistenti – persino da manuali di anatomia e di scienze naturali –opportunamente decontestualizzati e rimontati. Come pure visivamente assai marcato è il particolare tipo di pseudo-verso che troviamo in *NT*, trattandosi il più delle volte di un verso lungo, prosastico, ma costellato al suo interno di spazi bianchi "orizzontali", vuoti grafici e semantici, volti forse a segnalare un momentaneo (ma a suo modo sistematico) blackout percettivo, un ottundimento dei sensi che induce a uno slittamento verso il coagulo materico-linguistico successivo. Non da ultimo, un ulteriore livello della pregnanza visuale del libro, quello forse più evidente, si manifesta con l'inserimento di otto fotografie artistiche dell'autrice, con una componente di post-produzione più o meno rilevante: ritornano a più riprese l'elemento acquatico, l'attenzione rivolta ai dettagli degli organismi vegetali o degli oggetti-soggetti inanimati e inorganici, in ogni caso non umani, così come la visione estesa del campo lungo e i tentativi di approssimazione a una cartografia o mappa del sensibile. Greco sembra in ogni caso voler tradurre in immagini un'idea di decostruzione della figurazione così come della tradizionale, antropocentrica, "rappresentazione" del paesaggio, tanto è vero che molti degli elementi registrati arrivano a diventare irriconoscibili, i contorni si offuscano e si confondono, sospendono le certezze di uno sguardo codificato configurandosi come finestre provvisorie su una totalità che resta inafferrabile, resiste ai tentativi di semplificazione. Analogamente, le elaborazioni grafiche non potranno di certo essere considerate da chi legge come illustrazioni del testo verbale, ovvero come parte di un rapporto retorico-figurale univoco con quest'ultimo, tutt'altro. Proprio come avveniva nell'opera di Denis Roche, seppure con implicazioni differenti sul piano della poetica, Alessandra Greco espone sulla pagina la molteplicità dei materiali grezzi, tutti eterogenei ed equipollenti, visivi e verbali, che hanno contribuito a plasmare un certo ambiente verbale – la scrittura in quanto *ecosistema semi-aperto*, in parte autonomo/autosufficiente, in parte inserito a sua volta in una rete di relazioni con gli altri ecosistemi da cui è circondato.

La nostra ipotesi, in conclusione, è che la tendenza de-figurativa delle scritture contemporanee che abbiamo provato a tratteggiare per grandi linee sia orientata a sostituire a un principio di *rappresentazione*, antropocentrico ed ego-centrato, un differente principio di *esplorazione* dell'esistente, immanente e relazionale, che ci sembra decisamente in linea con l'attuale orizzonte postumano del pensiero e delle arti. Decostruire le rappresentazioni verbali ed estetiche che discendono dalla tradizione illuministica e idealistica, e pertanto provare a ridiscutere le categorie di pensiero entro le quali siamo abituati a codificare la realtà, significa anche incominciare ad accogliere

con minor sospetto tutto ciò che è *ibrido*, tanto sul piano ontologico quanto su quello estetico-letterario. Riprendendo le parole di Roberto Marchesini:

l'idea generale che ci proviene dall'ibrido, come punto parimenti di convergenza e divergenza ontologica, è quella di un'entità che ha preso coscienza di una "ecologia ontologica", vale a dire del passaggio da una concezione riflessiva dell'ontologia (*cogito ergo sum*) a una relazionale (*dialogo ergo sum*). […] Un'inclusione fondata sull'epifania nell'incontro e sulla interpretazione. Diciamo che l'ibrido ha preso coscienza del suo bisogno delle alterità e fa professione di umiltà in questo. Non è antropocentrico perché ha smesso di ragionare in termini universali e quindi di ricerca di un centro. Si tratta di un passaggio molto delicato, che sta trasformando il nostro modo di guardare l'individualità, l'itinerario esistenziale, il rapporto con gli altri esseri viventi, attraverso la dimensione intrinsecamente tecnopoietica della natura umana[254].

Ebbene, se i rapporti fra letteratura e immagini non potranno che essere influenzati da fattori di carattere tecnico-storico, vale a dire dalla più generale concezione della *techne* in una data epoca della storia umana, potremmo forse affermare che la "linea de-figurativa" abbia anticipato, negli intenti e nelle sue diverse strategie formali, l'esigenza più che attuale di dare voce attraverso la scrittura a nuovi paradigmi interpretativi del reale. Questi rifletteranno a loro volta un'umanità assai più incerta dei propri fondamenti, in quanto specie e in quanto forma di vita, ma non per questo meno «desiderante» di linguaggi che siano all'altezza del presente, di significati da rifondare.

[254] R. MARCHESINI, *Estetica postumanista*, Milano, Meltemi, 2019, p. 127.