

QUESTO SITO WEB UTILIZZA I COOKIE PER ASSICURARE UNA MIGLIORE ESPERIENZA DI NAVIGAZIONE, OLTRE AI COOKIE DI NATURA TECNICA SONO UTILIZZATI ANCHE COOKIE DI PROFILAZIONE UTENTE E COOKIE DI TERZE PARTI. PER SAPERNE DI PIÙ, CONOSCERE I COOKIE UTILIZZATI ED ESPRIMERE IL TUO CONSENSO ACCEDI ALLA PAGINA COOKIE (/FOOTER/COOKIES.HTML) - SE PROSEGUI NELLA NAVIGAZIONE DI QUESTO SITO ACCONSENTE ALL'UTILIZZO DEI COOKIE.

Pubblicità

Lingua Italiana

(/magazine/lingua_italia

[Domande e Risposte \(/magazine/lingua_italiana/domande_e_risposte/\)](/magazine/lingua_italiana/domande_e_risposte/) ▼

[Neologismi \(/magazine/lingua_italiana/neologismi/\)](/magazine/lingua_italiana/neologismi/) ▼

[Speciali \(/magazine/lingua_italiana/spec](/magazine/lingua_italiana/spec)

[Notiziario \(/magazine/lingua_italiana/notiziario/\)](/magazine/lingua_italiana/notiziario/)

[Da Leggere \(/magazine/lingua_italiana/recensi](/magazine/lingua_italiana/recensi)

[Articoli \(/magazine/lingua_italiana/articoli/\)](/magazine/lingua_italiana/articoli/)

29 settembre 2020

Repetita iuvant

L'uso espressivo della

ripetizione in tre

poeti contemporanei

(Tommaso Di Dio,

Luciano Mazziotta,

Luigi Socci)

di

Michele Ortore (/magazine/lingua_italiana/autor

Quando si parla di poesia contemporanea in Italia, la proverbiale metafora del *sottobosco* rischia di essere – oltre che un po' rinsecchita – inadatta a dare l'idea della situazione reale. In effetti, per avere un *sotto* pieno di frutti rossi da scoprire, dovremmo trovare prima il *bosco*: e, nel panorama editoriale della poesia di oggi, l'impresa non è affatto facile. Siamo abituati a pensare che

gli alti fusti dei grandi editori funzionino ancora come canonizzazione degli autori più affermati, ma in realtà non accade più così spesso che le collane storiche di poesia, quando pubblicano i viventi, riescano a varcare la nicchia; altre volte, invece, succede che gli autori pubblicati vendano bene, ma non siano affatto riconosciuti come modello positivo (è un eufemismo) da colleghi e addetti ai lavori. Nel frattempo, poeti della statura di Luigi Di Ruscio – che nella nostra allegoria non può non essere una quercia – pur non trovando spazio, da vivi, nelle ambite file dei grandi editori (sebbene il poeta fermano avesse sfiorato Einaudi, grazie all’iniziativa di Franco Fortini) sono spesso dei modelli talmente essenziali e condivisi che la loro consacrazione immancabilmente postuma è già percepita *in potenza* da chi più frequenta il *milieu* poetico. E infatti Di Ruscio, morto nel 2011, è stato poi pubblicato da Feltrinelli (*Romanzi*, 2014) e Marcos y Marcos (*Poesie scelte 1953-2010*, 2019).

Figuriamoci, allora, di fronte a questa mancanza di coordinate tradizionali, quanto possa risultare impervia la sfida di chi ha provato a disegnare una mappa della poesia post-Duemila: è come uscire frastornati dal bosco e trovarsi subito di fronte il Passo dello Stelvio. Alcuni tentativi sono notevoli per acribia e attenzione a evitare i riduzionismi (si veda il n. 8 della rivista «Ticontre»: l'arco di studio parte dal 1975, ma diversi contributi sconfinano ben oltre i Duemila; ricco di spunti e impostazioni metodologiche diverse, il numero è ottimamente introdotto da Afribo/Crocco/Simonetti, 2017); altri, come Crocco (2014), sanno mantenere un'ampia trasversalità, dando conto di autori molto diversi fra di loro (dai lirici come Gezzi alla cosiddetta *prosa in prosa* (https://www.treccani.it/magazine/lingua_it di Bortolotti). Ma il risultato cui è difficile arrivare è sempre lo stesso: distillare la pluralità indefessa della poesia contemporanea in un quadro sintetico delle forze in gioco, trovare nel pulviscolo di

approcci autoriali così diversi qualche nuvola omogenea e che non faccia storia a sé.

Ma lasciarsi scoraggiare dal caos e dall'assenza di *passe-partout* critici rischia di farci perdere l'appuntamento con testi e poeti di grande valore. Un indizio, una possibile bussola, ce la suggerisce Paolo Zublena: nella poesia contemporanea «identici tratti linguistici possono agire funzionalmente in modi diversi, a seconda della poetica in cui sono coinvolti, e soprattutto della postura enunciativa del soggetto, nonché in base ad altre variabili che sono percepibili solo attraverso un'analisi di tipo stilistico» (Zublena 2014: 407). Insomma, se nei periodi in cui le correnti espressive e gli approcci stilistici sono più nitidi e identificabili è illuminante ricondurre tratti formali diversi alla stessa matrice poetica (ad esempio: le costruzioni binarie, gli elenchi nominali, gli ossimori sono considerati alla pari emanazioni del petrarchismo cinquecentesco), in un periodo opaco come quello odierno potrebbe

funzionare la pratica opposta: portare alla luce come lo stesso fenomeno retorico o stilistico possa sfociare in effetti diversissimi a seconda del micromondo autoriale in cui avviene. Evidentemente, così facendo si rinuncia all'ambizione di una mappatura ragionata del contemporaneo, allo sguardo dall'alto. In compenso, si guadagna la possibilità di osservare da vicino e nel concreto alcuni meccanismi che possono spiegarci *in quali modi* i testi degli ultimissimi anni cerchino una loro originalità rispetto alla tradizione prossima o lontana.

Proviamo l'esperimento, allora, con un fenomeno testuale a dir poco indispensabile (non solo alla poesia, ma a tutti i testi scritti e orali): la ripetizione. Non serve dire che la ripetizione, per il suo legame con la ritualità, la formularità e la componente fonica del discorso, è tra gli aspetti linguistici fondativi del genere poetico. A noi però converrà concentrare il discorso su un'interpretazione ridotta del fenomeno, quella riconducibile alle cosiddette *figure di parola* (cfr. Mortara

Garavelli 2010: 187-189) come l'anafora, l'epanalessi, l'epifora, ecc., ovvero l'iterazione di parole o segmenti testuali in determinati luoghi del verso.

Nei prossimi paragrafi andremo a vedere cosa avviene nei libri più recenti di tre autori molto diversi fra loro: Tommaso Di Dio (1982), Luciano Mazziotta (1984), Luigi Succi (1966). Si tratta di voci che, pur nel bosco ologrammatico di cui dicevamo all'inizio, hanno conquistato una fisionomia riconoscibile già da diversi anni, e una conseguente attenzione critica. Esplicitiamo subito il filo conduttore e le ragioni della scelta: nella poesia di tutti loro è raro l'uso più prevedibile della ripetizione, quello per così dire *effusivo*, cioè diretto ad aumentare – quasi come se si maneggiasse la manopola del volume di una vecchia radio – l'enfasi dei versi; uso che invece è dominante nel codice lirico tradizionale, dove «la coazione a ripetere è stata considerata come una costante» (Mortara Garavelli 2010: 187). Non forniremo se non minime informazioni biografiche e critiche sugli autori

(facilmente reperibili *on line*) e sui tre libri, per concentrarci subito sui testi e sull'uso delle ripetizioni.

**Tommaso Di Dio, *Verso le stelle glaciali*
(Interlinea, 2020)**

Nella nostra terna, il milanese Di Dio è senz'altro l'autore che più volte si accosta all'uso tradizionale ed emotivo della ripetizione. Basti, come esempio, quest'unica sequenza, tratta da uno dei testi più intensi del libro: «[...] e sei le foglie, le foglie grandi / che sono lì, per farsi toccare. In loro il tempo / non riesce a stare fermo [...] / E allora tienilo, tienimi; è fragile / e si spezza presto» (104). Qui, senza dubbio, sia la prima epanalepsi (*le foglie, le foglie*) sia la seconda con poliptoto pronominale (*tienilo, tienimi*) servono a graduare il coefficiente emotivo del testo.

Usi simili sono più frequenti nella sezione 1492, ispirata ai viaggi di Colombo, dove l'autore rielabora anche estratti dai diari del grande navigante per ottenere un effetto di

monologo interiore. Raccogliendo un po' di esempi lungo la raccolta, però, ci si accorge che la proporzione tra ripetizioni e *pathos* non è scontata, né lineare. Piuttosto, la fitta trama di iterazioni è come una pulsazione strutturale che, assieme alle onnipresenti accumulazioni nominali («tra sonno, voci, piazzale / alberi, catetere, ossigeno maschera», 39), serve a garantire coesione a uno stile la cui cifra letteraria rimane orgogliosamente alta (Di Dio, ad esempio, ricorre spesso all'anticipazione dell'aggettivo sul sostantivo). In questa direzione vanno una serie di anafore che ripetono un complemento («Fra le mani / ha due buste di carta e fra le rughe lo sguardo», 15), una forma verbale o un elemento morfologico («Avevano sonno, avevano / memoria e disastri», 12; «E se io procedo. / E se indietreggio. / E se io già / sono da sempre / nel mare», 88); oppure le porzioni in cui l'iterazione è più fitta ma punta sulla *variatio* della preposizione («precipitava / dentro un non amore. Fra le cosce. Oppure dentro il bicchiere. / Oppure fuori, sotto il tendone, sotto / il primo sole inerte [...]», 12). In tutti

questi casi, così come quando la ripetizione prende la forma di sequenze di subordinate speculari («fosse un richiamo più grande / alla persistenza e alla vittoria / di ciò che passa / di ciò che ustiona», 15; «che tu mi sopravvenga, che tu almeno / mi soprammonti [...]. Che tu infine pervenga», 80), ad emergere non è l'intento di una ricaduta emotiva sul lettore, ma la ricerca di una solidità strutturale: solidità strutturale vista come possibile punto di equilibrio tra una postura enunciativa saldamente lirica e un atteggiamento che l'autore ha in comune con la Linea Lombarda (Anceschi 1952), cioè quel fondarsi su un impatto costante, filosofico ed estetico, col reale, senza però (quasi) mai diventare realistici.

Anche se estranea ad aperture metafisiche o a ottimistiche affermazioni di senso, la poesia di Tommaso Di Dio è un gesto di *positività* nei confronti del mondo. In effetti, se allarghiamo lo sguardo ai testi nella loro interezza, vediamo come spesso alla frammentazione e al disordine si opponga un principio ricompositivo, di cui le

ripetizioni sono una componente formale importantissima. Possiamo avere, ad esempio, la ripetizione di una costruzione spezzata a inizio e fine componimento, così che l'apparente disordine è ricomposto dalla simmetria testuale. Ma c'è qualche dettaglio significativo per intuire le peculiarità dello sguardo dell'autore. Vediamo quanto avviene nel testo a p.16, che riportiamo per intero in modo da poterne analizzare meglio il funzionamento:

Quel giovane uomo immigrato.
Che si è impiccato domenica mattina
al parapetto della ferrovia
davanti agli occhi di tutti.

Hanno chiamato la polizia l'ambulanza.
Porteranno i fiori faranno una messa.

Su questo inadeguato sangue. Su questo
si sta costruendo
un ancora indefinito ammassato,
scaraventato
nella storia popolo
in apnea. Nella trachea che sta per esplodere

puoi sentirne
il battere.

Questo silenzio.
Che ti esclude.

Il dramma dell'evento raccontato è evidente, ma l'ansia e la partecipazione emotiva sono dosate attraverso accorgimenti formali come le accumulazioni (*la polizia l'ambulanza*); l'*io* è presente solo come riflesso di un tu impersonale (*puoi sentirne il battere*). Come si vede, *incipit* ed *explicit* del componimento sono speculari: il soggetto è nel primo verso, introdotto da un dimostrativo («Quel giovane uomo immigrato», «Questo silenzio»), seguito da una relativa isolata dall'uso del punto fermo. La disforia sintattica (che sta appunto nell'isolamento della subordinata) sembra quindi ricomposta dalla sua specularità agli estremi del testo. Tuttavia, il passaggio dal dimostrativo di lontananza (*quel*) a quello di vicinanza (*questo*) segnala che l'evoluzione del testo non è riconducibile al semplice anello: nell'ultimo distico, in particolare, avviene

uno scontro fra il piano grammaticale, che indica un possibile avvicinamento empatico (il dimostrativo *questo*, il pronome di seconda persona *ti*), e il piano lessicale, che invece lo nega (*silenzio*, *esclude*). Il rapporto formale e semantico tra primo e ultimo distico dunque riassume, e al tempo stesso amplifica, il contenuto concettuale del resto del testo: l'avvicinamento spontaneo al dramma dell'impiccato (chiamare i soccorsi, compiangere con fiori e messe), il cui apice identificativo è quel riferimento alla *trachea che sta per esplodere*, rischia di esaurirsi nella reazione superficiale (del *popolo*) e impotente (del poeta).

Luciano Mazziotta, *Posti a sedere* (Valigie Rosse, 2019)

A proposito della raccolta di Mazziotta si trovano *on line* diversi interventi critici di alto livello: è un sintomo significativo, perché *Posti a sedere* è contraddistinto da un'evidente artificialità formale, mantenuta però con coesione e maturità, arginando il

rischio d'intellettualismo, così da catalizzare in qualche modo l'interesse per l'inquadramento di questo stile. Fa piacere segnalare, in particolare, sulla rivista «La Balena Bianca», i contributi di due critici trentenni come Roberto Batisti (<https://www.labalenabianca.com/2019/09/mazziotta-posti-a-sedere/>) e Davide Castiglione (<https://www.labalenabianca.com/2019/12/> dal saldo curriculum accademico (entrambi linguisti, seppur in campi di studio diversi), ma attivissimi in rete con un'attività militante che – grazie al rigore e all'applicazione di alcune delle premesse metodologiche di cui dicevamo nell'introduzione – sa lumeggiare il panorama poetico contemporaneo con rara onestà intellettuale.

Proprio Batisti riassume bene il tratto saliente di *Posti a sedere*, ovvero «l'atmosfera claustrofobica di una silloge dove la casa è al tempo stesso quinta teatrale e metafora di un presente soffocante; simbolo dell'aspirazione frustrata a un'adulità

compiuta, e minaccia di chiusura in una posizione sociale e familiare insoddisfacente, quasi prefigurazione della tomba». Queste case asfittiche, schermate, nevrotiche, così distanti dall'archetipo del nido domestico, ed emblema del disagio generazionale di chi è stato condannato al precariato (ricordiamo che Mazziotta è un classe '84), non vengono rappresentate attraverso una canonica corrispondenza di significati e significanti: è il linguaggio stesso a diventare una casa straniata, e in questa edificazione linguistica al contrario, le ripetizioni giocano un ruolo chiave. Verifichiamolo in uno dei primi testi della raccolta (p. 12):

in casa invece c'è quello che occorre
tre facce due parlano e l'altra
li osserva. poi quella che osserva
inizia a parlare e l'una che prima
parlava si ferma che adesso
li osserva oppure si alza
si lava le mani girata
che allora non guarda.
come se a turno
l'una o l'altra o quell'altra

dovesse star muta in un angolo.
tre facce due parlano e l'altra
dovesse fare la spia.

Non commentiamo analiticamente le singole iterazioni, che sono ben evidenti. Si noti però come la riduzione della punteggiatura (limitata ai punti fermi) interagisca con le ripetizioni, dando opacità ad alcuni segmenti (*tre facce due parlano*). Gli elementi grammaticali, reiterati, possono svuotarsi semanticamente impennando invece il loro peso ritmico, come nel caso dei cinque *che* nei primi otto versi, oscillanti tra il valore relativo (al v. 1, 3, 4) e polivalente (v. 5 e 8). L'insistenza sulle voci del verbo *parlare* realizza il paradosso contrario: in un testo lessicalmente dominato dalle azioni verbali, sembra proprio che non succeda nulla; anzi, l'intelaiatura ritmica e il verso finale realizzano quella «restituzione implicita di uno stato d'allarme» di cui parla Paolo Maccari nella sua nota sul risvolto di copertina.

A volte, in testi diversi da quello citato, la poesia di Mazziotta sposta il carico semantico sui sostantivi, e allora diventa molto più visiva: i particolari, però, rimangono autonomi, non si legano, negano la concrezione di un'immagine. Potremmo dire che le ripetizioni hanno una funzione *divisiva* sul piano iconico, ma *sintetica* sul piano ritmico, perché lo stridore e la calcolatissima frizione che troviamo nella prosodia sono la vera costante del libro. Come se il materiale verbale si piegasse ai principi che regolano l'arte astratta di Mondrian o di Malevič (il secondo è citato dal poeta in un precedente libro, *Previsioni e lapsus*): i colori e le forme si isolano; alcuni principi rappresentativi sopravvivono, ma non vanno cercati sul piano usuale. In effetti, ecco un bel caso in cui Mazziotta suggerisce un orizzonte aperto senza doverlo dire con gli aggettivi, ma soltanto *ripetendo*: «tutto diventi altissimo mare / e la casa una nave. // sul piano le ancore sul ciglio / le alghe e alghe e mare sempre più mare» (16). Inoltre, le ripetizioni variate di unità sintagmatiche fanno da *refrain* a intere

sezioni (ad esempio *Fanno spazio*): perché si odiano (29), intanto che si odiano (30), non si odiano a vicenda (32), e così via: se ci è consentito un ulteriore paragone fra le arti, l'idea è molto vicina a quella delle variazioni sul tema nei concept-album del *prog* anni Sessanta-Settanta.

In altri punti, le iterazioni suggeriscono un'oralità straniata e decontestualizzata, uno dei tratti più evidentemente mutuati dalla Neoavanguardia: «che fuori dal muro / c'è il mondo si vede. e dentro / la fronte c'è il mondo si vede» (20), «i bambini meglio di no no meglio dipende» (49).

Importante, a proposito di oralità e ripetizioni, è soprattutto il modello del Pagliarani poematico (*La ragazza Carla*, *Lezione di fisica*), che però Mazziotta declina in versi mediamente più lunghi, quasi sempre eccedenti la dimensione dell'endecasillabo, come i seguenti: «all'incrocio tra viale e riparo che è peggio che è lì che le tele / somigliano a tutto senza ironia e senza ironia compresenziano» (33).

Scivolando per un attimo nell'ambito della ripetizione come figura di suono (che abbiamo escluso dal nostro discorso), notevole è una serie di formule nominali iterativo-allitteranti, che coincidono col verso e danno un vero e proprio effetto di formula magica: «lingua ametista malachite corallo» (13), «lingua di quarzo antracite corallo» (19). Viene spontaneo il paragone con certi versi di Dario Villa, uno dei tanti maestri del secondo Novecento che aspettano di essere (ri)scoperti, vicino a Mazziotta per la tendenza a costruire paesaggi verbali e fonici a sé stanti: «Istante intesto di cristallo santo» (Villa 2001: 18).

Servirebbe più spazio per indagare meglio questa «modalità del discorso che oscilla fra presa esterna frammentaria e *stream of consciousness* comunque oggettivato, cioè depurato di confessionalismo, tanto alieno al disvelamento di sé quanto rapace o ghiotto nel rilevamento di altro da sé» (Castiglione (<https://www.labalenabianca.com/2019/12/> Dal nostro punto di vista, ci basta ribadire come le ripetizioni producano versi «non

vocalizzabili interiormente come voce discorsiva di un soggetto almeno in parte o a tratti integro» (sempre Castiglione). Ciò che è esattamente il senso dell'operazione di Mazziotta: rappresentare, attraverso questo scarto linguistico, proprio quella *interiorità negata* dalla casa (sociale e globale, o individuale e familiare) in cui l'interiorità avrebbe dovuto essere curata e protetta. Quanto siamo lontani, insomma, dal concetto di *casa comune* che troviamo nel sottotitolo dell'enciclica *Laudato si'* di Papa Francesco...

Luigi Socci, *Regie senza films* (Elliot, 2020)

Chi l'ha sentito leggere in qualche reading o *poetry slam* in giro per l'Italia, o in una delle tante edizioni del festival *La punta della lingua*, sa bene quanto sia stretto il legame fra la poesia di Luigi Socci e la sua versione orale: è semplicemente impossibile stabilire quale delle due generi l'altra. Ma, com'è

giusto che sia, versione performativa e versione scritta stanno entrambe in piedi da sole.

L'autore anconetano porta con sé la nomea di *poeta comico*, ben concimata dai critici importanti che si sono occupati di lui (Cortellessa, Buffoni, Raffaelli, ecc.), e in effetti – per una volta – l'etichetta si può portare con leggerezza, perché è assai opportuna.

Essere *comici*, come si sa, non si riduce affatto all'essere *ironici*. Nel suo precedente *Il rovescio del dolore* (Italic pequod, Ancona, 2013) Socci aveva scritto: «Non cerco l'ironia, trovo il ridicolo» (57). E la scoperta del ridicolo, fin dai fasti della lezione pirandelliana, può diventare, invece di obiettivo censorio del riso, estremo argine al nichilismo. Ci basteranno due strofe per capire di cosa si sta parlando, e quanto la strategia formale della ripetizione giochi un ruolo decisivo:

La gente è perfettibile.

La gente è migliorabile.

La gente non è male.

La gente cammina in modo innaturale.

Sembra mettere un piede
davanti all'altro meccanicamente
senza un vero movente.

La gente si muove con troppe movenze. (p.
11)

L'anafora, forse lo strumento espressivo più usato in assoluto da Socci, salmodia la formula più trita del populismo più scontato, facendo il verso a possibili comizi (a)politici. I primi tre enunciati sembrano quasi duplicarsi in autonomia, passando da una mera variazione sinonimica (*perfettibile / migliorabile*) all'escursione verso una formula più colloquiale (*non è male*); il quarto verso, però, pur replicando l'anafora, interrompe la linearità della partenogenesi, inserendo un primo elemento di straniamento e negatività (*cammina in modo innaturale*). Nella seconda strofa il compito di ripetere è assunto, oltre che dall'ennesima anafora, dalla figura etimologica estesa a tre lessemi (*movenze, muove, movenze*):

l'artificiosità retorica è dosata con intelligenza, perché fa da corollario al contenuto dei versi, che sviluppano l'immagine (di artificialità, appunto) appena introdotta. Nel seguito del testo l'iterazione torna a estendersi dalla dimensione verbale a quella frasale, svelando ormai pienamente il sostrato pirandelliano di cui dicevamo poco fa: «La gente se la guardi fa una faccia [...] / La gente se la guardi nella faccia / la gente fa buon viso. // La gente se la guardi fa una faccia.»

La predilizione di Socci per le anafore è davvero verificabile ad apertura di libro, perciò qui ci limitiamo a un solo altro esempio, dove l'autore gioca ad imitare una presunta performatività del testo: «Leggi le barre dei codici a barre. / Leggi arrotandoti tutte le erre. / Leggi perché se leggi non ti accorgi. / Leggi non ti distrarre» (26). Più utile, invece, è citare un antecedente filosofico che può spiegarci bene come mai questi tratti formali siano strettamente legati al meccanismo comico: il *Saggio sul significato del comico* di Bergson riconduce le

mutevoli forme della comicità ad un unico principio, la *rigidità*. Secondo Bergson è la rigidità di ogni tipo, fisica e intellettuale (dal ragazzino balbuziente ai capitomboli del clown, dalle smorfie fantozziane di Paolo Villaggio all'italiano zoppicante di un vip) ad attivare il riso, che in quest'ottica è interpretabile come un meccanismo punitivo (perché la rigidità – in natura – non conviene, e va sanzionata).

E cos'è la *coazione all'anafora* di Socci se non un continuo ostentare rigidità? La rigidità di un pensiero che, per svilupparsi, deve ogni volta ricominciare da capo. Faticosamente. È la poesia stessa, quindi, che assume il ruolo di oggetto comico: col sovrascopo, però, di dare alla schiena di chi ride un vigoroso colpo di coda. Perché le ripetizioni che attraversano i versi di Socci si rivelano un sabotaggio degli automatismi sociali (i luoghi comuni) e linguistici (gli stereotipi, le frasi fatte). A proposito di questa vena da saltimbanco moderatamente iconoclasta, si è parlato di Palazzeschi, ma io preferisco pensare ad Achille Campanile, per la

capacità indefessa di masticare gli stereotipi
linguistici facendone zampillare paradossi,
ironie mordenti, sviamenti tragicomici.
A questo punto non servirà neanche
commentare il testo che riportiamo
integralmente da p. 21:

Chiedi scusa che non si sente
di abbassare il volume gentilmente
chiedi di silenziare
o di spegnere almeno i dispositivi
dici ledisengentlemen dici madàm
dici e messie`
dici che siamo lieti
parli per tutti dici onorati
forse orgogliosi se non felici
che siamo grati
dici.

Ringraziando per l'accoglienza
(e appellandoti alla clemenza)
chiedi il rispetto come un diritto.
Chiedi un attimo ancora di pazienza.

Chiediamo anche noi un attimo ancora di pazienza, solo per notare, con Picconi 2016: 30, che in queste poesie «la neutralizzazione delle tonalità affettive – in ogni caso parziale [...] – viene [...] realizzata svelandone l'inautenticità, la pretestuosità».

In ogni caso parziale. Sì, perché Socci non è nemmeno satirico: ne manca il presupposto, visto che l'autore non fa quel passo indietro incolmabile rispetto agli oggetti e ai soggetti da ridurre a bersaglio di satira, ma di questi porta sempre con sé un minimo pegno d'empatia in tasca, anche solo un capello: Massimo Raffaelli, nella nota al *Rovescio del dolore*, ha anzi parlato di «epica portatile, miniaturizzata, forse la sola epica deducibile qui-e-ora dall'orizzonte della vita quotidiana» (137).

Che dal comico si finisca nell'epica sembrerà un paradosso. Eppure, può valere la pena di prenderla come ulteriore dimostrazione che la pluralità della poesia contemporanea è una sfida curiosa. A patto di volersi perdere un po'.

Bibliografia

Afribo/Crocco/Simonetti (2017): Andrea Afribo, Claudia Crocco, Gianluigi Simonetti, *La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», n. 8, pp. vii-xiii. Disponibile all'indirizzo:

<<http://www.ticentre.org/ojs/index.php/t3/>
(<http://www.ticentre.org/ojs/index.php/t3/>

Anceschi (1952), Luciano Anceschi (a cura di), *Linea lombarda: sei poeti*, Varese, Magenta, 1952.

Crocco (2014), Claudia Crocco, *Le poesie italiane di questi anni*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. XVII, pp. 13-50.

Mortara Garavelli (2010), Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani (1a ed. 1988)

Picconi (2016), Gian Luca Picconi, *Gli affetti del comico: poesia comica, campo letterario, tonalità affettive*, "Il Verrì", n. 60.

Villa (2001), Dario Villa, *Tutte le poesie*, Seniorservice Books-Feltrinelli, Milano.

Zublena (2014): Paolo Zublena, *Dopo la lirica*, in *Storia dell'italiano scritto. Poesia* (a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin), Roma, Carocci, 2014, pp. 403-52.

Immagine: Campbell's soppburkar, Special edition med Andy Warhols signatur

Crediti immagine: Foto: Jonn Leffmann /
CC BY
(<https://creativecommons.org/licenses/by/3>)

© Istituto della Enciclopedia Italiana - Riproduzione riservata







(https://www.treccani.it/enciclopedia/pe...wAR1ARj3pW2iZz6PqQgZJHV32SamEVT4pDcob81_NgzCqbrlWZOJKsQra3Y4)
statist.../.../.../...

Condividi

Treccani © All rights Reserved |

Partita Iva 00892411000

 (<https://www.facebook.com/treccani>)  (<https://twitter.com/Treccani>)

 (<https://www.youtube.com/user/TreccaniChannel>)  (<https://instagram.com/treccanigram>)

[Contatti \(/footer/contatti/\)](/footer/contatti/) | [Redazione \(/footer/redazione.html\)](/footer/redazione.html) |

[Termini e Condizioni generali \(/footer/termine_condizioni.html\)](/footer/termine_condizioni.html) |

[Condizioni di utilizzo dei Servizi \(/footer/condizioni.html\)](/footer/condizioni.html) | [Informazioni sui Cookie \(/footer/cookies.html\)](/footer/cookies.html) |

[Trattamento dei dati personali \(/footer/privacy.html\)](/footer/privacy.html)