

Ostacoli, ipotesi, complessità.

Su *Ridefinizione* e sul mio lavoro poetico

Alessandro De Francesco

La descrizione di un lavoro poetico, soprattutto se fatta dall'autore stesso, non può e non deve essere lineare e illustrativa. Partirò dunque dall'ultima sezione del libro *Ridefinizione*, che ancora libro non è, in quanto è uscito sparso in riviste. Una tale *descrizione*, contro tanti clichés secondo i quali i poeti non sarebbero autorizzati a parlare del proprio lavoro, è a mio avviso possibile, a patto che non si tratti di “autointerpretazione” o di “autoteoria”. Vorrei dunque illustrare alcuni procedimenti, passaggi, tecniche e campi di indagine che guidano la mia epistemologia di scrittura, senza svelare niente, anche perché non c'è niente da svelare, visto che tutto è nel testo, che sta a sua volta di fronte a chi lo legge.

L'ultima delle tre sezioni di *Ridefinizione* si intitola *emette brusii*, in minuscolo, come tutte le mie parole del resto, in una sorta di “democrazia della scrittura” che non risparmia neanche l'inserimento di nomi propri o di luogo (nel mio primo libro *Lo spostamento degli oggetti*, ad esempio, in una stessa poesia si trovavano il “pompidou” e “tiergarten”¹). I testi di *emette brusii* sono generati in modo non lineare (tant'è che leggendoli non lo si capisce affatto) da notizie trovate su internet a proposito dei conflitti in Israele-Palestina, Afghanistan e Iraq. Quattro aspetti hanno guidato questa scelta:

1. L'iterazione mediatica quotidiana e ossessiva di notizie sui conflitti mediorientali;
2. La smisurata importanza storica di questi eventi oggi (se è vero, come credo, che alla fine la poesia torna sempre a parlare delle cose importanti);
3. Il modo specifico con cui il web parla di tali conflitti: in seguito alla necessità di rendere conto, ma anche, per così dire, di “renderizzare” la grande frequenza di attentati, azioni militari, incontri e scontri, spesso le notizie sul web diventano sempre più corte, limitandosi ad elencare, ad esempio, il numero dei morti, il luogo dell'evento e la sorgente dell'informazione;
4. L'*opacità* con cui, ciononostante, i media restituiscono il succedersi di questi eventi: precisione e sintesi non sembrano poter sopperire a complessi meccanismi di censura e alla stessa intrinseca complessità della situazione di luoghi peraltro eterotopici, se non atopici, per la maggior parte di noi.

Come il risultato poetico di questi eventi risulta essere non linearmente connesso ad essi, così la non linearità si afferma tra l'evento e l'informazione: o l'evento stesso non è lineare, oppure è l'informazione a non essere aderente all'evento quale esso si è verificato. La poesia può inserirsi come istanza critica in un cattivo uso politico e mediatico del rapporto tra linearità e non-linearità degli eventi. Due fenomeni, volendo semplificare, si verificano frequentemente:

1. Eventi *lineari*, ovvero eventi il cui accadimento può essere descritto e stabilito con certezza (attentati, episodi di tortura, insomma eventi propri alla dialettica binaria della vita e della morte), resi *non lineari* dagli occultamenti e dalle implosioni dell'informazione. Eccone un esempio lampante che ho deciso di riportare alla fine di *Ridefinizione* tratto dal sito web di Reuters:

¹ Cfr. *Lo spostamento degli oggetti*, Cierre Grafica, Verona 2008.

Il ministro dell'interno Jawad Al-Bolani ha detto che il capo di Al Qaeda in Iraq Abu Ayyub Al-Masri sarebbe stato ucciso oggi in uno scontro tra militanti a nord di Baghdad. «L'affidabilità di questa informazione è alta», ha detto Bolani insieme al ministro della difesa il generale Abdel Qader Jassim. Ad una nuova domanda sulla conferma della morte di Masri Bolani ha aggiunto: «se non è stato ucciso oggi sarà ucciso domani». www.yahoo.com, www.reuters.com, 01.05.2007.

2. Eventi *non lineari* resi *lineari* per scopi politici. Un esempio evidente è il legame semplificato tra l'11 Settembre, fenomeno che non si sarebbe verificato senza una concomitanza complessa di cause ed operazioni svolte all'interno dei Paesi occidentali, e la guerra in Iraq.

Tenendo presente questa costellazione, ho proceduto come segue: innanzitutto, ho creato un database con una serie di notizie dal web su eventi giudicati significativi. Poi ho copiato e incollato alcune parti adattandole in quadrati di “prosapoesia” con margini giustificati (dispositivo, questo, che caratterizza buona parte dell'opera). Quindi ho scritto in un certo senso “all'interno” o “tra le righe” di questi articoli, separandoli in più parti e inserendo la mia propria produzione testuale all'interno di queste parti. Ho cancellato infine le notizie incollate e ho lasciato solo il mio testo, riaggiustandolo se necessario. In questo processo l'evento e il suo resoconto non sono più nel testo, che è concepito in un certo senso “dopo” l'informazione e sta a testimoniare uno strato più profondo di *output* emotivo, una sorta di nucleo di dolore indeterminato e rimosso, scaturito da eventi sconosciuti accaduti nel “là-fuori” del conflitto e trasposto dai media nello spazio occidentale:

la ventola deriva esce dalla guida il brusio costante
proviene da un sacchetto disperso nell'erba di un giardino
pubblico

la plastica si alza e si abbassa con il moto del respiro
quando si abbassa aderisce al corpo che sta dentro si
intravedono peli imbevuti di sangue

il lamento di volta in volta prende velocità perde forza

Indeterminatezza ed epifania dell'ignoto, qui legata a una situazione di violenza in un giardino. Così era ne *Lo spostamento degli oggetti*: “la certezza di non poter tornare / nel luogo in cui qualcosa respirava / e sanguinava nell'erba”.

Ma l'epifania dell'ignoto, pur caratterizzata da intensità emozionale, può anche essere neutra, e rinviare ad un altro paradigma, più cognitivo che politico:

siamo entrati nel giardino di notte lasciandoci la casa alle
spalle abbiamo imboccato il sentiero di ghiaia verso la
fabbrica alla fine del giardino con gli abeti neri e le
macchine a lato le tre finestre orizzontali erano
illuminate con violenza (d)all'interno non abbiamo potuto
vedere niente continuavamo a camminare un rumore
uniforme era diventato assordante come se la distanza
tra la fabbrica e noi fosse stata già percorsa

Se *emette brusii* mette in atto un'epistemologia critica di ridefinizione di un *ostacolo*

politico e mediatico dovuto alla censura e/o all'impossibilità di restituire la complessità di eventi lontani nello spazio, *forme del buio*, la prima sezione di *Ridefinizione* da cui è tratto questo testo, sviluppa un paradigma di ridecrizione di un *ostacolo cognitivo*. Si tratta di tentare di descrivere attraverso la poesia una dimensione ignota *come se* potessimo esperirla (Celan: “*als wäre der Weg schon durchmessen*”²). La conformazione del nostro cervello ci permette di percepire, pensare e quindi dire soltanto una parte di cosa potrebbe essere percepito e pensato, perciò formuliamo ipotesi (qui rientra dalla finestra la questione metafisica come questione “gnoseologica”). L'*ostacolo politico*, a sua volta, potrebbe essere sintetizzato molto banalmente come segue: da quando esiste la società, esistono cose che non siamo autorizzati a dire oppure che non sappiamo, e quindi non possiamo dire, perché qualcuno non vuole che le sappiamo e le diciamo. Si tratta quindi di due ostacoli posti alla *dicibilità*, di fronte ai quali la poesia formula *ipotesi verbali*. Di fronte ad entrambi gli ostacoli (politico-mediatico o cognitivo), il testo assume un'*attitudine condizionale*, esprimendo il *come se* al modo condizionale o al congiuntivo passato, come nel caso del testo appena citato, per dire uno spazio di possibilità. Ma l'*attitudine condizionale* va al di là della sua manifestazione nei modi verbali; essa rinvia a processi e dispositivi epistemologici di matrice poetica volti a modificare i paradigmi logici e percettivi per fornire ipotesi di azione e, appunto, di *ridefinizione*.

Un simile spazio di possibilità verbale si verifica in modo particolarmente esplicito nell'ultimo testo di *emette brusii*, dove l'essere ferito che si trova all'interno del sacchetto (cfr. *supra*) riesce ad uscire e, parallelamente, il quadrato del testo esplode, si decompone:

sanguinante nel sacchetto			emette brusii
filtra nel parco	dietro i palazzi		scivola la traccia
scolla l'evento	moltiplica		
il sacchetto		saturato dall'espiazione	
fruscia			
si sposta			
esce		nel calore della paglia	

Per riassumere, ci troviamo di fronte ai seguenti processi poetici:

- Logiche e narrazioni non lineari. Ne ho dato qui solo accenni, ma esse vengono in realtà sviluppate ed espanse all'interno di tutto il libro. Definirei questo processo di sviluppo *narrativa multidimensionale del macrotesto*, perché una serie di *patterns* narrativi (come ad esempio quello, appena visto, del *sacchetto*) vengono modificati, ridefiniti e sovrapposti fino a creare una serie di trame a più strati, che procedono in parallelo o in sensi inversi, si mischiano, si confondono, convergono, divergono, nel corso di tutte e tre le

2 [come se la strada fosse già percorsa] P. Celan, *Auch wir wollen sein*, in Id., *Die Gedichte aus dem Nachlaß*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1997 (Trad. it. di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, in P. Celan, *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, Einaudi, Torino 2001).

sezioni.

- *Leitmotiv* dell’indeterminato e dell’ignoto, che era già presente ne *Lo spostamento degli oggetti* sotto forma di “mancanza di dati”.
- *L’attitudine condizionale*, possibilità di ridescrizione critica rispettivamente del reale e dei nostri processi conoscitivi.
- *L’ostacolo cognitivo* e *l’ostacolo politico*.

La sezione di mezzo, intitolata *lavoro di emersione*, ospita la ridescrizione di un terzo *ostacolo*, che chiamerò *emotivo*. Esso può essere definito come segue: vi sono ricordi, esperienze e sentimenti che sono stati normalizzati o rimossi, ovvero che hanno perso la loro centralità emotiva, sono divenuti quotidiane parti non-verbali del *sé*. In tutti e tre i casi, i bianchi, gli spazi, i *gaps* presenti nei miei testi sono una specie di partitura dove certi contenuti sono *immersi*. Non si tratta di *silenzi*, bensí, direi, di *bianchi semantici* dove parte del testo, parte della narrazione e qui la questione della *dicibilità* si intreccia con la *non-linearità* è *sepolta*. In *lavoro di emersione*, l’ostacolo emotivo si dispiega in particolare attraverso due tematiche: l’*infanzia* e, per dirla con Antonio Porta, i *rapporti umani*. L’attitudine condizionale è presente anche qui: la poesia procede con paradigmi e logiche della possibilità, per concepire come eventi del passato o del presente potrebbero essere accaduti o potrebbero accadere o avrebbero potuto accadere. L’attitudine condizionale è, per così dire, una forma piú “reale”, ma anche piú contingente, di *finzione*: la poesia tenta di far parlare contenuti marginalizzati, cancellati, se non impossibili. Nel caso di *lavoro di emersione*, questo processo può dare adito a testi caratterizzati da una maggiore intensità emotiva rispetto alle altre due sezioni, intensità orientata spesso in senso elegiaco. Ma quella di *lavoro di emersione* è un’*elegia* senza tempo, il passato si disgrega in un presente fluido, la non-linearità della narrazione si applica alle stesse successioni temporali:

eri nel sottoscala seduta alla scrivania ti nutro
e sorridi come una bambina come un animale la lampada
è spenta solo un triangolo di luce obliqua proveniente
dall’esterno mi permette di raggiungerti la bocca

mi guardi senza (saper) parlare sei contenta perché hai
fame e sono io a darti la pappa lo sapevi che dovevamo
andare che ci aspettavano in macchina che non si
poteva restare a casa ma per questo dipendevi
dal mio cibo eri tornata indietro e non capivi
che in realtà io ero già partito

avrei voluto dirti dove mi trovavo che forse sono dietro
lo sportello dell’armadio ma non ne sono certo

dallo spiraglio mi si dice di guardare ci siamo noi
di fronte alla scodella nella penombra

“eri”, poi “ti nutro”, e ancora: “lo sapevi che dovevamo andare”, fino al condizionale: “avrei voluto dirti dove mi trovavo”; e poi di nuovo il presente, nelle ultime due righe.

La non-linearità del *plot* da un lato e del dato temporale dall’altro è un fenomeno, una conseguenza dell’ostacolo, della “mancanza di dati su tutto” a cui mi ero interessato sin da *Lo spostamento degli oggetti*. La non-linearità e la mancanza di

dati sono due proprietà intrinseche della realtà così come noi la esperiamo in quanto esseri umani. La mia poesia, che considero parte del reale, *mondo-linguaggio*, monismo senza soluzione di continuità tra parola e reale, è dunque essa stessa non lineare. Essa è parte di un *sistema complesso* che è così complesso da non essere neanche un sistema; forse, piuttosto, un insieme multidimensionale di modelli.

Vi era inizialmente una quarta sezione in *Ridefinizione*, intitolata *da 1000m*, i cui testi sono stati poi spalmati sulle tre sezioni finali. Essa è stata però pubblicata a sé, con lo stesso titolo, in forma di e-book trilingue, presso www.gammm.org. Come in *emette brusii* ho generato testo a partire da un “testo estraneo”, così in *da 1000m* ho copiato parti di articoli scientifici su alcune creature degli abissi recentemente scoperte,³ le ho incollate nei miei quadrati di *prosapoesia* e alla fine ho cancellato di volta in volta (ritorna la questione della cancellatura) i nomi delle creature a cui gli articoli utilizzati si riferivano. *Da 1000m* è quindi da intendersi nel senso di “a partire da una profondità di 1000 metri giù verso profondità ancora maggiori”. Il risultato, non privo, per così dire, di un’intenzione umoristica seria, può essere, ad esempio, un testo come il seguente:

le sue ventose sono anche lanterne abbinata a cirri rivestiti
di muco la bioluminescenza è a controllo neurale
la velocità media di propagazione delle onde luminose è di
 16.8 ± 8.8 cm/s l’eccitazione si propaga nei nervi radiali
e nella rete di neuroni i contatori di controllo della
bioluminescenza hanno periodi compresi tra 0.33 e 0.69s

Anche in questo caso, gli animali degli abissi portano verso un paradigma cognitivo, politico ed emotivo inedito, si incarnano nell’operazione verbale e percettiva compiuta dal testo poetico, mostrano una possibilità *altra* che resta nondimeno *reale*, perché le creature in questione agiscono in questo mondo, anche se i loro corpi, le loro funzioni, i loro comportamenti ci appaiono inconcepibili. Per di più, questi animali vivono in profondità, aspetto che li lega al *pattern* dell’emersione di contenuti marginalizzati. Un altro *pattern* presente in questi testi è quello del sacchetto, che diviene qui *sacca organica*, perché, aspetto perfettamente comprensibile dalla lettura dei testi in questione, questi animali presentano spesso una forma a sacca trasparente, gelatinosa e luminosa. Il *pattern* della sacca è peraltro largamente presente anche in *lavoro di emersione*, spesso in connessione con il *Leitmotiv* della digestione, legato a sua volta al tema della discesa in profondità e dell’emersione. Infine, con spirito radicalmente letteralista, il testo qui, rifiutando di nominare l’oggetto della descrizione, perde il suo carattere definitorio e tende ad aderire, se non ad identificarsi con il l’oggetto stesso.

La *ridefinizione* è operata, sintetizzando, in tre sensi:

1. ridefinizione del “linguaggio-mondo” attraverso paradigmi multidimensionali complessi di descrizione dispiegati dalla poesia;
2. ridefinizione come narrazione alternativa e ipotetica, al di là, contro ma anche dentro gli ostacoli politici, cognitivi ed emotivi;
3. ridefinizione come ri-definizione, messa a fuoco, modalità di conferimento di volume e colore alla percezione, come nella pittura di Jan Vermeer; l’unico nome proprio che appare nel libro:

viene aperto l’armadio nella penombra

la valigia

³ Come mostra l’opera di C. Nouvian, *The Deep*, Knesebeck, München 2006.

più in basso come un animale le finestre di ovatta
la ventola più forte

càpita che dimentichi di respirare allora passeggia dalla
camera al parco non hanno tolto la foto segnaletica di
vermeer

se fosse la valigia a contenere realtà un accrescimento
della sacca bianca e trasparente ma eravamo
troppo occupati a cercare

Vorrei concludere con una considerazione a proposito dei generi letterari. Questi “quadrati” di testo possono essere considerati *poesia*? Sappiamo che la poesia in prosa esiste dal XIX secolo. Ma non penso che i testi di *Ridefinizione* possano essere definiti “poesia in prosa”. Sopra ho parlato di “prosapoesia”. Il libro è considerato come un blocco unitario, c’è una modalità narrativa *sui generis* che lo percorre *in toto*, c’è un approccio concettuale e teorico che allontana dalle poetiche della poesia in prosa. Ma *Ridefinizione* non è neanche una forma di *prosa*, perché i quadrati hanno una forma precisa, perché la linea non arriva fino alla fine, è interrotta, “va a capo”, perché vi è un ritmo, per quanto esso sia irregolare e sconnesso, perché vi è un uso chiaramente poetico della tipografia e degli spazi. Potremmo dare, tra le altre, due possibili risposte a questa domanda:

1. Non è importante. Abbiamo imparato, dal Romanticismo al XX secolo, quanto quella dei generi letterari sia una convenzione. Come non ho bisogno di definire il mio lavoro come poesia di “avanguardia”, o “neo-modernista”, o “ lirica”, etc., così non ho bisogno di giustificare l’appartenenza a un genere. Forse l’unico termine che mi preme è quello di “scrittura di ricerca”, o “poesia di ricerca”. “Scrittura sperimentale” può andar bene a patto di concepire questo termine in senso ampio e non dogmatico.
2. È, al di là di tutto, pur sempre poesia, per quanto questo termine sia un termine convenzionale. Jean-Marie Gleize parla di “post-poesia” per definire il proprio lavoro e quello di autori a lui vicini. Pur sentendomi molto vicino alla scrittura di Jean-Marie, non amo molto i “post”. Mantengo dunque il termine “poesia” nel senso di una particolare concentrazione, sintesi e concezione critica del linguaggio (del *linguaggio-mondo*), ovvero nel senso anti-formalistico di un’*epistemologia articolata e a forte carica emotiva* volta a produrre paradigmi semantici, sintattici, linguistici, concettuali, cognitivi ed estetici per quanto possibile inediti.