

L'IMPRODUTTIVA POIESIS

Scrittura, lavoro, merce



5

COLLANA
POLIS

A CURA DI

Ugo Fracassa

Massimiliano Cappello



Roma Tre Press

2026

Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Scienze Politiche - Dipartimento di Studi Umanistici



DIPARTIMENTO DI
STUDI UMANISTICI



NELLA STESSA COLLANA

1. F. MAIOLO, L. MARCOZZI, F. SILVESTRINI (a cura di), *Dante e la politica. Dal passato al presente*, 2022
2. L. MITAROTONDO (a cura di), *Dis-ordine virale. Politica e linguaggi della crisi*, 2024
3. L. MARCOZZI, P. SANTORO (a cura di), *Antonio Gramsci e la letteratura. Percorsi critici tra giornali e 'Quaderni del carcere'*, 2025
4. G. LANCIOTTI, S. MAURIELLO (a cura di), *Il mare come spazio politico, privato e letterario nelle poetesse del rinascimento italiano*, 2026

Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Scienze Politiche - Dipartimento di Studi Umanistici



COLLANA
POLIS

L'IMPRODUTTIVA POIESIS

Scrittura, lavoro, merce

A CURA DI

Ugo Fracassa
Massimiliano Cappello



RomaTre-Press
2026

La Collana editoriale “POLIS” è stata istituita con lo scopo di raccogliere monografie e volumi miscellanei dedicati al rapporto tra letteratura, storia, società e pensiero politico. Con questa Collana si intende, inoltre, condividere e sostenere scientificamente il progetto di Roma *TrE-Press*, che si propone di promuovere la cultura incentivando la ricerca e diffondendo la conoscenza mediante l’uso del formato digitale in *open access*.

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università degli Studi Roma Tre.

Un ringraziamento particolare a Laura Fortini.

Direzione della Collana:

Luca Marcozzi

Comitato scientifico della Collana:

Maria Luisa Ardizzone, New York University; Roberta Colombi, Università degli Studi Roma Tre; Emilia Fiandra, Università degli Studi Roma Tre; Laura Fotia, Università degli Studi Roma Tre; Daniele Fiorentino, Università degli Studi Roma Tre; Luigi Guarnieri Calò Carducci, Università degli Studi Roma Tre; Francesco Maiolo, Università degli Studi Roma Tre; Manfredi Merluzzi, Università degli Studi Roma Tre; Laura Mitarotondo, Università degli Studi di Bari Aldo Moro; Anna Pegoretti, University of Cambridge; Flavio Silvestrini, Università degli Studi Roma Tre; Donatella Stocchi-Perucchio, University of Rochester.

Collana pubblicata nel rispetto del Codice etico approvato in data 15 dicembre 2022.

Coordinamento editoriale:

Gruppo di Lavoro *RomaTrE-Press*

Elaborazione grafica della copertina: **MOSQUITO**. mosquitoroma.it

Caratteri tipografici utilizzati:

Aquilone, Baskerville BT, Klavika (copertina e frontespizio)

Adobe Garamond Pro (testo)

Impaginazione e cura editoriale: Colitti-Roma colitti.it

Edizioni: *RomaTrE-Press* ©

Roma, ottobre 2026

ISBN: 979-12-5977-678-5

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest’opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International License* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l’attribuzione della paternità dell’opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un’altra opera, e ne esclude l’uso per ricavarne un profitto commerciale.



L’attività della *RomaTrE-Press* è svolta nell’ambito della

Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma

INDICE

#pre

UGO FRACASSA, <i>La poesia al lavoro / il lavoro della poesia</i>	3
---	---

#su

SARA SERMINI, <i>Una questione di ritmo. Poesia e produzione</i>	13
--	----

MASSIMILIANO CAPPELLO, <i>Fuor di metafora. Note sul lavoro poetico</i>	31
---	----

ENRICO FANTINI, <i>Lavoro e poesia. Un'indagine quantitativa</i>	43
--	----

VERONICA PECILE, <i>Improduttivi: Tempo, diritto e comune</i>	71
---	----

LUCA MOZZACHIODI, <i>Far vedere il lavoro: sulle ragioni teoriche dei «Quaderni rossi»</i>	81
--	----

#di

ANDREA INGLESE, <i>Il poeta come produttore e la poesia come genere fantasma</i>	99
--	----

#con

FABRIZIO MILIUCCI (a cura di), <i>Questionario su poesia e produzione Alessandra Corbetta, Marco Giovenale, Antonio Lillo</i>	119
---	-----

INDICE DEI NOMI	139
-----------------	-----

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE	145
-------------------------	-----

pre

UGO FRACASSA

La poesia al lavoro / il lavoro della poesia

«Il lavoro vero è come la trina di Bruxelles, nella quale l'essenziale è ciò su cui si regge il disegno: aria, traforo, assenza ingiustificata».

Osip Mandel'stam, *La quarta prosa*

«Col mondo del potere», si legge nella citazione che apre *Petrolio* di Pasolini, «non ho intrattenuto che rapporti puerili»¹. Si può dire lo stesso della relazione tra poesia e produzione, poesia e lavoro in epoca contemporanea? Di certo il problema si è posto con sempre maggiore evidenza, proprio negli anni dell'ascesa di quel neocapitalismo stigmatizzato nel progetto romanzesco di *Petrolio*. A porre il rapporto nei termini di una relazione consapevole e matura era stata innanzitutto l'iniziativa di Vittorini e Calvino, grazie ai quali la questione si palesava nel binomio *Industria e letteratura*, titolo del quarto fascicolo del «Menabò», interamente dedicato al tema nel 1961. Non si trattò di una relazione tutta giocata sul piano della prosa, se è vero che i versi di una *Visita in fabbrica* di Vittorio Sereni comparivano in apertura della rivista. Negli «immediati dintorni» di quei versi, tuttavia, gravita una prosa dello stesso Sereni – *Angelo in fabbrica* – che interpreta quella *liaison* altrettanto amaramente, ma in termini più pianamente colloquiali, come compromissione e resa, come un «legare l'asino dove vuole il padrone»². A fronte di questa consapevolezza, rischiano oggi di risultare meno lucide o piuttosto velleitarie certe intemerate neoavanguardiste che pretendevano di sottrarre l'attività poetica al ciclo di produzione e consumo rendendo la merce letteraria inassimilabile, in virtù di strategie retoriche e formali volte all'«illeggibilità» del testo. A destituire di fondamento un simile progetto sarebbe intervenuta l'integrazione degli esponenti maggiori del Gruppo 63 nel circuito accademico editoriale – uno di loro avrebbe firmato il *best seller* che apre in Italia la stagione del romanzo postmoderno. Deliberatamente puerile, invece, per l'ostinato e irragionevole

¹ O. MANDEL'STAM, *Poesie*, a cura di S. Vitale, Garzanti, Milano 1972, p. 87.

² V. SERENI, *Gli immediati dintorni*, in *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 2013, p. 612.

candore, rischia di suonare oggi una dichiarazione rilasciata proprio da Pasolini a Enzo Biagi nel 1971:

Non possiamo parlare di poesia come di merce: io produco, ma produco una merce che in realtà è inconsumabile. Immagini che a un certo punto, in Lombardia, arrivi uno che inventa un certo tipo di scarpe che non si consumeranno mai più, e che un industriale milanese costruisca queste scarpe: pensi alla rivoluzione che succederebbe nella Valle Padana, almeno nel settore dei calzaturifici. Io produco una merce, la poesia, che è inconsumabile: morirò io, morirà il mio editore, moriremo tutti noi, morirà tutta la nostra società, morirà il capitalismo ma la poesia resterà inconsumata³.

A oltre mezzo secolo da quell'intervista, la borsa valori del capitale simbolico globale getta un'ombra sinistra sulle affermazioni di un autore assunto a icona planetaria del consumo culturale. E se un quoziente profetico è dato riconoscere oggi in quelle parole riguarda piuttosto la poesia 'inconsumata' intesa come genere residuale e largamente inappetibile nel mercato dell'editoria.

Tra letteratura e industria e, in particolare, tra poesia e produzione in epoca moderna non sussiste tuttavia una relazione soltanto tematica, quanto piuttosto rematica, strutturale, secondo quanto aveva affermato, tra l'altro, Walter Benjamin in un discorso tenuto nel 1934 all'Istituto per lo studio del fascismo. Ne *L'autore come produttore* il filosofo berlinese non si chiedeva quale fosse la posizione di una determinata opera d'arte nei confronti dei rapporti di produzione, ma piuttosto quale la sua posizione all'interno di tali rapporti. Per arrivare a porre correttamente una simile questione, occorre risalire alla nozione di *fare* come *pro-durre* (portare in essere) che opponeva originariamente *poiesis* a *praxis* nel mondo greco. Secondo la ricostruzione di Giorgio Agamben, ispirata a un metodo di archeologia del pensiero, già nel mondo latino una torsione fattuale, cui non sarà estranea neanche la teologia cristiana, sposta i valori della *poiesis* sul piano dell'*agere*, come produzione volontaria di un effetto. Il fare dell'uomo diventa attività produttrice di un effetto reale (l'*opus* dell'*operari*) il cui valore è legato alla volontà che in essa si esprime con le sue caratteristiche di libertà e creatività intese come crismi dell'artista. Parallelamente a questo processo il lavoro ascende dal rango più basso del fare (quello schiavile della grecità classica) a quello più alto, grazie a Locke che vi scorge l'origine della proprietà, ad Adam Smith che lo ritiene fonte di ogni ricchezza, e a Marx che ne farà, infine, l'espressione

³ E. BIAGI, *L'innocenza di Pasolini* [intervista], in «La Stampa», 27 luglio 1971.

stessa dell'umanità. Da questo momento in poi il fare umano, ivi compreso quello del poeta, sarà pensato esclusivamente come prassi; e la prassi, a sua volta, sarà intesa a partire dal lavoro dell'essere umano inteso come *animal laborans*⁴. Si tratta, come visto, di un processo di lunga durata, che conosce uno snodo fondamentale nel mondo latino. Nel primo secolo a.C., per Orazio l'attività letteraria comportava operazioni, quali il *labor limae* (*Ars poetica*, vv. 289-294), non solo metaforicamente riconducibili al lavoro manuale. Oggi anche chi rifiuta il marxismo concepisce l'uomo come vivente che lavora e produce, e l'attività artistica come dimensione della prassi, anche se con aspetti peculiari.

Sulla peculiarità del fare poetico fondò una strenua attività di ricerca ed elaborazione teorica nei primi decenni del Novecento quel formidabile manipolo di 'specificatori' cui venne affibbiato il nome di formalisti, nella Russia sovietica. Molte furono le proposte volte a individuare e isolare il *quid* capace di attribuire letterarietà a una produzione testuale linguistica, ma tra le molte la più nota proviene dagli Stati Uniti e data 1958⁵. Roman Jakobson, figura centrale del Circolo linguistico di Mosca fin dal 1915, emigrato negli Stati Uniti nel 1941, introdusse la nozione di funzione poetica a conclusione di un congresso interdisciplinare sullo stile organizzato dalla University of Indiana. Tra gli esempi adottati per definire la nozione quello, celebre, tratto dalla campagna elettorale del generale Dwight Eisenhower per le presidenziali del 1952: «I like Ike». Il nucleo dominante dal punto di vista fonetico consiste, giusta la lettura jakobsoniana, nel dittongo /ay/, già ritenuto caratteristico di alcuni sonetti di Keats, ripetuto per ben tre volte nel breve giro della frase. Esercitazioni non dissimili quelle intraprese, nello stesso periodo, in ambito linguistico e di stilistica, da Leo Spitzer in relazione alla pubblicità del succo d'arancia Sunkist e da Gianfranco Folena per un fortunato *slogan* del carburante della società petrolifera Esso (ovvero Exxon, fondata nel New Jersey e costituitasi in cartello nel 1882 come Standard Oil). «La funzione poetica secondaria» della formula elettorale escogitata nel '52, chiosava Jakobson, «rafforza la sua espressività ed efficacia»⁶. Non è forse un caso che l'esemplificazione muova, in tutti e tre gli esempi, dalla funzione conativa tipica del linguaggio pubblicitario. Il fare poetico, infatti,

⁴ G. AGAMBEN, *Poiesis e praxis*, in *L'uomo senza contenuto* (1970), Quodlibet, Macerata 1994, pp. 103-141.

⁵ Jakobson è ritenuto «responsabile di alcune formulazioni semplificate», concretizzatesi «negli anni '50 e '60, in una fase tarda della sua ricerca», formulazioni che oggi appaiono come «una zavorra da cui la teoria della letteratura deve assolutamente liberarsi»: cfr. G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Einaudi, Torino 2006, p. 111.

⁶ R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 190.

è qui volto alla «produzione volontaria di un effetto», sia esso subordinato agli obiettivi di mercato dell'industria delle bibite analcoliche, dei carburanti o alla persuasione del lettore elettore.

La teoria della letteratura ha saputo desumere, nel corso del Novecento, suggestioni ermeneutiche da ambiti disciplinari eterogenei. In particolare, nella seconda metà del secolo, ha incrociato il discorso psicanalitico di Jacques Lacan, promotore di un ritorno a Freud basato sulla consapevolezza dell'omologia strutturale che lega inconscio e linguaggio. Anche in questo caso il testo che si produce durante la *talking cure* diventa significativo in virtù di un lavoro, quello onirico, che presenta similarità rispetto agli artifici della retorica tali da configurare un'equivalenza tra spostamento e condensazione, dinamiche caratteristiche del sogno, e i tropi di metonimia e metafora, gestiti, in stato di veglia, dagli scrittori. Il *Traumarbeit* (lavoro onirico), in altre parole, diversamente dall'uso consapevole che del linguaggio figurale fa chi lavora retoricamente il testo, non può essere ricondotto alla sfera cosciente, ma sta lì a dimostrare che l'io «non è padrone in casa propria»⁷.

Il sedicenne Arthur Rimbaud, da parte sua, già nel maggio del 1871, data di stesura della lettera da Charleville al prof. Izambard che precede di soli due giorni la cosiddetta *Lettre du voyant*, recuperando per fulminea illuminazione la natura originaria dell'atto po(i)etico, aveva esclamato: «*Je est un autre*». Per i greci, infatti, secondo la ricostruzione di Agamben, l'essenza della *poiesis* non ha nulla a che fare con l'espressione di una volontà (rispetto alla quale l'arte non è in nessun modo necessaria): «l'opera d'arte [...] è qualcosa di sostanzialmente altro (*eteron*) dal principio che l'ha prodotta nella presenza»⁸. Ma, ciò che più conta, nella lettera del 13 maggio Rimbaud provocatoriamente opponeva alla propria vocazione poetica – «*je travaille à me rendre voyant* [...] Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens» – l'adeguamento alla prassi sociale del lavoro:

On se doit à la Société, m'avez-vous dit; vous faites partie des corps enseignants: vous roulez dans la bonne ornière. – Moi aussi, je suis le prince [...] je serai un travailleur: c'est l'idée qui me retient, quand les colères folles me poussent vers la bataille de Paris – où tant de travailleurs meurent pourtant encore tandis que je vous

⁷ F. ROSSI-LANDI, *Linguaggio come lavoro e come mercato* (1968), Bompiani, Milano 2003, p. 7: «Lo stesso inconscio umano [...] non è certo qualcosa di anteriore all'omologazione: le è per definizione posteriore e va pertanto visto come un prodotto esso stesso. Si situa qui la profonda intuizione di Freud, il quale definiva *lavoro* la produzione dei sogni da parte dell'inconscio e la loro elaborazione e trasformazione in contenuti manifesti. È questa probabilmente una zona di speciale contatto per l'uso marxiano di Freud o freudiano di Marx».

⁸ AGAMBEN, *Poiesis e praxis*, in *L'uomo senza contenuto*, cit., p. 111.

écris! Travailler maintenant, jamais, jamais; je suis en grève⁹.

Un'esperienza di poesia altrettanto radicale è stata, nel primo Novecento letterario italiano, quella di Dino Campana. In una lettera a Sibilla Aleramo, datata Marina di Pisa, 13 ottobre 1916, l'autore dei *Canti orfici* trascriveva uno tra i suoi componimenti più celebri:

Fabbricare, fabbricare, fabbricare
Preferisco il rumore del mare
Che dice fabbricare fare e disfare
fare e disfare è tutto un lavorare
Ecco quello che so fare¹⁰.

Anche in questo caso, versi dall'elevato quoziente metapoetico oppongono un «fare», quello proprio del poeta (*poiesis*), in spontaneo accordo con l'elemento naturale, sovraindividuale, ad un altro «fare» (*praxis*), fatalmente consonante col lessico industriale. Laddove Rimbaud opponeva *travailler* a *travailler*, prendendosi la licenza di far giocare una doppia accezione del medesimo verbo fino quasi a sdoppiarlo in un antonimo omofono, Campana oppone al rumoroso *fabbricare* un *fare*, foneticamente piano, il cui significato si riempie solo grazie al suo opposto (*disfare*), reso qui semanticamente completivo. Alla fine del processo, il «lavorare» di cui il poeta è capace, risultante dall'unione del «fare» col suo negativo, pare voler escludere a priori ogni possibilità di accumulazione.

Oggi, una nuova stagione letteraria di tematizzazione del lavoro, e sovente di quello intellettuale, è indotta dalla crescente precarietà occupazionale. Se il lavoro immateriale e, principalmente, quello linguistico si rivela essere – con Rossi-Landi – la principale risorsa della produzione nell'attuale fase capitalistica, una generazione di poeti cresciuti al margine della filiera accademica, editoriale o, più genericamente, della comunicazione culturale ne offre testimonianza, talvolta traumatica. Di seguito proverò ad argomentare riutilizzando brani tratti da un paio di libri di Andrea Inglese (un poemetto epistolare e un prosimetro), e da un più recente esordio poetico, anch'esso maculato dalla prosa, il *Saggio sulla paura* di Fabrizio Miliucci¹¹.

⁹ A. RIMBAUD, *Œuvres*, texte établi par P. Hartmann, Mercure de France, Paris 1958, pp. 305-306.

¹⁰ S. ALERAMO, D. CAMPANA, *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, a cura di B. Conti, Feltrinelli, Milano 2000, p. 37.

¹¹ A. INGLESE, *Commiato da Andromeda* (2011), Valigie rosse, Livorno 2022, e IDEM, *Lettere alla reinserzione culturale del disoccupato*, Italic Pequod, Ancona 2013; F. MILIUCCI, *Saggio sulla paura*, Pietre Vive, Locorotondo 2022.

Per Inglese – poeta, critico e narratore di origine milanese – la forma «salariale, salutare, del lavoro», perseguita a costo di «sforzi tremendi, durati anni, per acquisire titoli diversi», rappresenta la *condicio sine qua non* perché ciò che resta dell'io lirico possa dirsi «benignamente interno al consesso umano». La ricerca del lavoro, divenuta «verifica ontologica»¹², non è che il primo passo affinché, «una volta trovato» comporti «quanto non può mancare / intorno al lavoro: una donna / – ad esempio». Il processo, tuttavia, non garantisce un inserimento stabile tra gli occupati e può indurre, in ragione di un'analogia condizione di precarietà e subordinazione, fenomeni di proiezione verso gli sfruttati del lavoro materiale, esposti a ben più tangibili traumi: «Fanno in tempo a morire anche oggi, sul lavoro, schiacciati sotto tubi o carichi, due operai di vent'anni, operai non qualificati, con strani contratti, pezzetti di contratto, parentesi salariali»¹³. L'empatia e la solidarietà, anzi, non escludono una malcelata invidia per la solida e ontologicamente (cromaticamente) netta presenza di chi pratica un mestiere manuale, sebbene rischioso:

A un certo punto, un'ora prima del tramonto, esco sul terrazzo, e scatto due foto a dei muratori nel cantiere di fronte, un gruppo che opera sulla pensilina, accanto a un bidone da cui sbucano delle fiamme. I muratori hanno i caschi gialli, guanti grossi, e le fiamme gialle escono dal bidone¹⁴.

Per l'autore del *Commiato da Andromeda* un rapporto risolto e pacificato col lavoro manuale può infine configurare un'equivalenza col vagheggiato esito felice della relazione amorosa al centro del prosimetro:

allora sì,
con l'amore io avrei fatto
qualcosa, come un operaio
o un falegname, di concreto
e duro¹⁵

Evidentemente qui torna in gioco quell'idea di lavoro còlto nel suo carattere antropogenico come capacità umana specie-specifica: è la prassi, secondo Marx, a costituire l'uomo nel suo essere proprio, a costituirne l'identità in quanto appartenente a un genere (*Gattungswesen*). Ben

¹² IDEM, *Commiato da Andromeda*, cit., pp. 23, 27, 56.

¹³ IDEM, *Lettere alla reinserzione culturale del disoccupato*, cit., pp. 9, 30.

¹⁴ IDEM, *Commiato da Andromeda*, cit., p. 29.

¹⁵ IDEM, *Commiato da Andromeda*, cit., pp. 29, 45.

lungi dall'interpretazione che Agamben ha fornito di un passo dell'*Etica Nicomachea* in cui «Aristotele si pone il problema di quale sia l'opera dell'uomo e suggerisce per un momento l'ipotesi che l'uomo manchi di un'opera propria, sia un essere essenzialmente inoperoso»¹⁶, i poeti da cui citiamo fondano sul lavoro o, meglio, sull'assenza o la precarietà del lavoro («io ci terrei che il lavoro / quando riuscissi a trovarlo»¹⁷) la dimensione, innanzitutto sociale, della propria esistenza (a partire da simili premesse, ancora più distanti appaiono i citati lampeggiamenti della *poiesis* registrati, tra fine Ottocento e primi del Novecento, fra Charleville e Marina di Pisa).

Di questo lavoro senza aggettivi, indipendente dal suo essere o non essere alienato, materiale o immateriale-linguistico – a Ferruccio Rossi-Landi va il merito di averci ricordato che il lavoro implica la capacità umana di *faber* come pure quella di *loquens*¹⁸ –, è testimone l'istanza soggettiva inscenata nel *Saggio sulla paura* da Fabrizio Miliucci:

Ma non è alienazione, è qualcosa che non sappiamo spiegare.
Il tempo si ammucchia fuori dalla finestra, il lavoro si assottiglia
come una candela, identità privata e collettiva diventano ogni giorno
più divaricate¹⁹

Anch'egli «imbucato nel consesso umano» nonostante le «scarse human skills», il protagonista del *Saggio sulla paura* arriva a dare conto, in una breve prosa narrativa intercalata – *Mobbing* – di una grottesca esperienza «professionale» nel rutilante mondo della piccola editoria romana: «Alla fine dell'estate, l'editore disse agli altri che non dovevano più salutarci». Le traumatiche vicende di un *io* esibito fino ad assumere caratteri autofinzionali («Trascorro le notti rigando la fiancata alle macchine / sradico specchietti dagli sportelli, cammino fino all'alba infilandomi / nei canneti dei lungofiume») inducono in vagheggiamenti di un passato laborioso («A quattordici anni mia madre già lavorava. Il boom le aveva donato un futuro a suo modo radioso [...] Da sempre operaia part-time in un'azienda di qui, dietro casa. [...] Per me aveva sognato un posto in reparto in una fabbrica della provincia»), mentre per la generazione dei trentenni la vita scorre ormai «sul bordo di un'apocalisse fiscale»²⁰.

¹⁶ AGAMBEN, *Che cos'è l'atto di creazione?*, in *Il fuoco e il racconto*, Roma, nottetempo 2014, p. 55.

¹⁷ INGLESE, *Lettere alla reinserzione culturale del disoccupato*, cit., p. 9.

¹⁸ ROSSI-LANDI, *Linguaggio come lavoro e come mercato*, cit., p. 63.

¹⁹ F. MILIUCCI, *Saggio sulla paura*, cit., p. 29.

²⁰ Ivi, pp. 50, 24, 38, 62, 63.

La manodopera intellettuale non condivide con quella operaia, oggi, soltanto un destino di sfruttamento e di precarietà. Entrambe sono 'minacciate' dall'automazione. Per quanto riguarda il lavoro linguistico, in particolare, una nuova era è probabilmente già iniziata, nella quale redattori e *copywriter* verranno sostituiti dall'intelligenza artificiale. Se i profeti della robopoetica guardano con ottimismo a un futuro in cui una poesia, finalmente post-identitaria, sarà scritta da macchine per altre macchine²¹, altrettanto fanno quanti immaginano l'epoca della 'fine del lavoro' come un'occasione di risarcimento umanistico. Il rischio però è di obliterare quanto di irrevocabilmente umano è contenuto nella poesia e nel lavoro.

²¹ Cfr. C. Bök, *The Piecemeal Bard Is Deconstructed: Notes Toward a Potential Robopoetics*, in K. Goldsmith (a cura di), *Object 10: Cyberpoetics*, in «Ubuweb Papers», 2002, pp. 10-18.

su

SARA SERMINI

Una questione di ritmo. Poesia e produzione

Il ritmo del linguaggio, riguarda il corpo...

Antonella Anedda

Indietro sulla tabella di marcia perché è saltata
la corrente. i temporali creano i ritardi.

Nadia Agostoni

1. *Una premessa*

È chiaramente possibile studiare il ritmo della poesia dal punto di vista metrico; tuttavia, la progressiva adozione del verso libero nella tradizione occidentale mostra che permane un'eccedenza, qualcosa che sfugge alla sola descrizione formale. Marco Praloran nella sua *Guida anomala ai fondamenti della versificazione* ha tentato di interrogare questa eccedenza entro un discorso metricologico, facendo interagire «un elemento soggettivo e mobile», come il ritmo, con il metro, ovvero «un elemento oggettivo, 'dato', sostanzialmente rigido»¹. E tuttavia, quando affronta il verso libero, per spiegare il ritmo cerca riparo nel discorso sull'intonazione, restando in prossimità di una regola linguistica. In questo senso, il ritmo del verso libero sembra eccedere non solo il discorso metricologico, ma anche quello retorico e stilistico: ripetizioni, parallelismi e variazioni ne colgono alcuni aspetti, senza esaurirlo. Il ritmo della poesia resiste a ogni normatività.

Parte da questo presupposto Eva Lilja, nel suo recente saggio *Rhythm in Modern Poetry: An Essay in Cognitive Versification*², con l'intento di contribuire all'«understanding of the physiological bases of rhythm»³. Lilja sottolinea inoltre che la ricerca su ritmo e versificazione debba andare oltre gli studi tradizionali di metrica, i quali rimangono prevalentemente

¹ M. PRALORAN, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2011, p. 5.

² E. LILJA, *Rhythm in Modern Poetry: An Essay in Cognitive Versification*, Bloomsbury Academic, London 2023.

³ Ivi, p. XV.

ancorati a notazioni disincarnate del *tactus* e si allontanano dall'analisi della produzione di significato e della sua rilevanza. Analizzando i mezzi ritmici del verso libero, nell'ambito dei cosiddetti studi di 'versificazione cognitiva' e in linea con la teoria dell'*embodiment*, la studiosa nota come il concetto di ritmo sia da intendersi anzitutto come «perceptual phenomenon»⁴.

Da una prospettiva ancora diversa, in un saggio del 2013 dal titolo *La preistoria acustica della poesia*, ripubblicato di recente con un sottotitolo in copertina, *Per uno studio antropologico del fenomeno poetico*, Brunella Antomarini intende la poesia come fenomeno, ovvero come oggetto conoscibile attraverso i sensi, in particolare come emissione corporea di suoni; come oggetto legato alla dimensione fisica della voce, prima che a quella che oggi è comunemente concepita come mentale e interiore della scrittura. Scrive Antomarini: «La musicalità della poesia è quella sonorità anche elementare che il poeta ascolta nella propria voce e trasmette all'ascoltatore e che ha sempre immancabilmente una tonalità fuori dall'ordinario»⁵. Se la lingua poetica è anzitutto orale e, come tale, «è un gesto corporeo che riproduce l'azione percepita su di sé e a catena sull'altro che ascolta e imita il gesto a sua volta e ricorda, grazie alla ritmicità naturale dell'imitazione»⁶, studiare la dimensione ritmica significa intenderla come pratica intrinsecamente corporea: *la presenza della voce* – per usare un'espressione di Paul Zumthor – è connaturata al fenomeno poetico. Così come «la voce è una *cosa*» e «di essa possiamo descrivere le qualità materiali, come il tono, il timbro, l'ampiezza, l'altezza, il registro»⁷, anche la poesia, che alla voce è strettamente correlata, può essere intesa nella sua natura materica⁸, come oggetto e come fenomeno, appunto⁹.

Ci aiuta a spostare ancora lo sguardo sul ritmo Antonella Anedda, in uno scritto intitolato *Una musica diversa* raccolto da Franco Buffoni in

⁴ Ivi, p. XIV.

⁵ B. ANTOMARINI, *La preistoria acustica della poesia. Per uno studio antropologico del fenomeno poetico*, metilene edizioni, Pistoia 2024, p. 23.

⁶ Ivi, p. 25.

⁷ P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna 1984, p. 8. Lo ha ribadito Corrado Bologna nel suo *Flatus vocis: la natura della voce è «essenzialmente fisica, corporea; ha relazione con la vita e con la morte, con il respiro e con il suono; è emanata dagli stessi organi che presiedono all'alimentazione e alla sopravvivenza»*. Cfr. C. BOLOGNA, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, prefazione di P. Zumthor, Il Mulino, Bologna 1992, p. 23.

⁸ Su questo cfr. S. SERMINI, *Bread and roses. Osservazioni sulla materia della poesia a partire da Francis Ponge*, in *Sulla soglia delle forme. Genealogia, estetica e politica della materia*, a cura di A. Montebugnoli, Meltemi, Milano 2022.

⁹ BOLOGNA, *Flatus vocis*, cit., p. 23.

Ritmologia; anche in questo caso l'idea di ritmo è strettamente connessa alla dimensione corporea: «Inspirazione ed espirazione sono i ritmi che dettano il ritmo della poesia anche in senso fisico: si respira, e il linguaggio è anche lingua, carne, voce, saliva che si inghiotte, labbra che si muovono»¹⁰. E allo stesso modo Attilio Bertolucci ancorava il ritmo della poesia al corpo, in un testo intitolato *Poetica dell'extrasistole*, che «venne curiosamente ripreso da *Federazione medica*, per l'esattezza, pare, con cui vi vengono descritte le aritmie cardiache»¹¹. Alla 'notificazione di aritmia' – avvenuta su un treno in corsa, osservando il paesaggio che muta oltre il finestrino – Bertolucci fa seguire una riflessione sulla scrittura poetica. Bertolucci mostra come le alterazioni del ritmo cardiaco, quali ad esempio le extrasistoli, influenzino la percezione del mondo circostante, trasformando paesaggi e momenti vissuti. Queste variazioni fisiologiche diventano innesco per la scrittura, che a sua volta genera un ritmo creativo e corporeo diverso, accompagnato da spostamenti fisici nello spazio e osservazioni del reale. Allo stesso modo, la lettura dei testi poetici può trasmettere nuovi ritmi ai lettori, può lasciare senza fiato, creando un'esperienza in cui corpo e percezione si intrecciano intimamente.

Il ritmo della poesia è quell'*extra* corporeo, quell'eccedenza e quel fuori dall'ordinario. Anedda lo lega «soprattutto al senso: al senso di un'esperienza» e allo spazio in cui quest'ultima accade. Gli spazi e le immagini, messi in versi, dicono il ritmo; la lingua può essere «ritmata su un paesaggio»¹² e il ritmo a sua volta può «schiudere uno spazio»¹³: «Il ritmo della poesia è allora qualcosa di diverso dalla musica e può accogliere altre cose, passi, respiri, rumori, fischi»¹⁴. È qualcosa, secondo Anedda, che permette la visione: «Il ritmo viene da un suono altrimenti inudibile, di fenditura mentale che fa vedere l'immagine e il suo enigma»¹⁵. Ed è corpo: «Il ritmo è questo verso che affonda nella terra, è l'andare a capo del linguaggio che a un certo punto, come il sangue, si raggruma e rende, restituisce il distacco, l'intensità di un saluto»¹⁶.

Il ritmo, dunque, ha una dimensione materica e corporea. Ed è proprio

¹⁰ A. ANEDDA, *Una musica diversa*, in F. BUFFONI (a cura di), *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Marcos y Marcos, Milano 2001, p. 326.

¹¹ A. BERTOLUCCI, *Aritmie*, Garzanti, Milano 1991, p. 272. Il testo fu scritto da Bertolucci per Roberto Longhi e Anna Banti, e inizialmente pubblicato sulla rivista «Paragone» nel 1951.

¹² ANEDDA, *Una musica diversa*, cit., p. 331.

¹³ Ivi, p. 328.

¹⁴ Ivi, pp. 325-331.

¹⁵ Ivi, p. 327.

¹⁶ Ivi, p. 331.

considerando questa sua dimensione che il ritmo rivela altresì la propria portata politica. Il ritmo della poesia è una questione insieme estetica e politica anzitutto perché riguarda i corpi, le voci e il loro movimento attraverso lo spazio e nel tempo. I corpi e le voci di chi parla e scrive anzitutto, ma anche quelli di chi è osservato, rappresentato, chiamato in causa dal testo. I corpi di chi legge. Muovo da questa ipotesi per metterla alla prova, evitando il tono dell'asserzione: non per affermare, ma per ragionare e provare a spostare lo sguardo su un fenomeno complesso e sfuggente e intrinsecamente politico, com'è il ritmo.

Partendo da studi, come quelli finora menzionati, e facendoli interagire, nelle pagine che seguono proverò a considerare il ritmo come un fatto politico, nella misura in cui implica il corpo, le sue posture, gli spazi in cui si muove, le sue modalità di esposizione e di relazione. Tale sarà la premessa necessaria per entrare nel nesso che qui si intende indagare: quello tra poesia e produzione.

Se il ritmo è la forma attraverso cui la voce si organizza nel tempo e nello spazio, allora esso è anche il luogo in cui il corpo viene esposto, regolato, disciplinato o sottratto alla regolamentazione. In questo senso il ritmo non è soltanto un fatto estetico, ma una modalità di organizzazione del vivente. Il nesso tra poesia e produzione passa dunque attraverso il concetto di ritmo, perché è nel ritmo che si rende percepibile il rapporto tra il corpo e i regimi che ne governano il tempo, l'energia, la ripetizione.

Procederò per nuclei di riflessione. Anzitutto indagherò la relazione tra postura poetica e postura politica, al fine di mettere in discussione la categoria di 'poesia civile' o 'poesia politica', non con lo scopo di 'neutralizzare'¹⁷ la tensione tra poesia e politica, ma per rivitalizzarla da una prospettiva diversa. Se ogni pratica poetica è pratica materica e corporea, essa implica una presa di posizione rispetto ai modi in cui il corpo è osservato, reso visibile o invisibile, esposto o protetto. Il corpo è il luogo in cui si inscrivono norme, gerarchie, dispositivi di visibilità e di controllo. La politicità della poesia non risiede dunque soltanto nei contenuti, ma nella configurazione ritmica attraverso cui il corpo prende forma nel verso.

In secondo luogo, considererò il ritmo come possibile forma di resistenza: non perché ogni ritmo sia di per sé oppositivo, ma perché nel ritmo si gioca l'adesione o lo scarto rispetto ai tempi dominanti. Il ritmo può riprodurre le cadenze della produzione, interiorizzarne l'accelerazione o la frammentazione; ma può anche rallentare, sospendere, disarticolare,

¹⁷ A questo proposito, cfr. P. ALFÉRI, L. KAPLAN, N. QUINTANE, T. VIEL, A. VOLODINE, L. YOUSFI, *Contre la littérature politique*, La Fabrique, Paris 2024.

introducendo una frizione nel pensiero sui dispositivi che organizzano il tempo e il soggetto.

Infine, alla luce di queste premesse, cercherò di osservare come ai cambiamenti del ritmo corrispondano trasformazioni del soggetto e viceversa, e che cosa questo significhi in poesia. Prenderò in esame alcune posture poetiche adottate nei confronti di una particolare configurazione ritmica: quella della produzione – economica, simbolica e identitaria – nel contesto del regime capitalistico. Attraverso l'analisi di alcuni testi, proverò a capire come il confronto con il ritmo della produzione comporti ogni volta una ridefinizione della voce e della forma-soggetto che essa mette in scena.

2. *Posture poetiche, posture politiche*

Nei *Fogli d'Ipnos*, scritti tra il 1943 e il 1944, in piena guerra e dalle file della Resistenza, il poeta René Char scrive:

Essere stoico, è raggelarsi, con gli occhi belli di Narciso. Abbiamo censito tutto il dolore che il boia avrebbe potuto cavare da ogni fibra del nostro corpo; poi, col cuore nella morsa, ci siamo mossi e schierati¹⁸.

La traduzione italiana di Vittorio Sereni non evidenzia una sfumatura dell'originale perché di difficile resa in italiano. Nel testo francese si legge, infatti: «Nous sommes allés et avons fait face». Georges Didi-Huberman, in un libro dal titolo *Imaginer, Recommencer. Ce qui nous soulève*, sottolinea come «résister a d'abord signifié 'se tenir en faisant face'»¹⁹. L'espressione francese indica una postura: stare in piedi, essere presenti in un luogo, correttamente eretti e rivolti verso l'altro²⁰. È un esercizio di persistenza e ostinazione, come sottolinea Didi-Huberman, una postura che sembrerebbe necessaria in uno stato di emergenza, in uno stato di guerra concreta, per esempio. Ricordando Adorno, Didi-Huberman apre tuttavia la possibilità di una nuova definizione, quella di una resistenza concepita come esercizio di persistenza del desiderio di capire, «de comprendre le réel, d'imaginer

¹⁸ R. CHAR, *Fogli d'Ipnos: 1943-1944* (1948), a cura di V. Sereni, Einaudi, Torino 2019, p. 27.

¹⁹ G. DIDI-HUBERMAN, *Imaginer. Recommencer. Ce qui nous soulève*, 2, Les Éditions de Minuit, Paris 2021, p. 526.

²⁰ È possibile vedere la messa in scena di questa postura, osservando le fotografie di uno spettacolo del regista Frédéric Fisbach, rappresentato al Festival d'Avignone nel 2007 e dedicato proprio ai *Feuillets d'Hypnos* di Char.

le possible et de dialectiser tout cela»²¹. In altre parole, è un'ostinazione finalizzata alla comprensione.

Nell'intervista che Hannah Arendt rilascia a Günter Gaus nel 1964, la filosofa dichiara, in linea con il pensiero di Adorno riletto da Didi-Huberman: «Vorrei dire ciò che per me è essenziale: voglio capire»²². Il tentativo di capire va quindi inteso come una forma di resistenza, una forma di resistenza obliqua, una «forza diagonale»²³ per dirla con Arendt: non solo, quindi, una resistenza legata all'azione, alla *praxis*, alla frontalità, ma anche una resistenza teorica, legata alla *poiesis*, al pensiero e alla poesia.

Didi-Huberman, chiamando in causa Adorno, Arendt e Char, ci aiuta dunque a comprendere come la resistenza possa essere ripensata non nei termini della frontalità ma dell'obliquità, intesa in termini posturali. In un interessante saggio del 2013 intitolato *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, la filosofa Adriana Cavarero si interroga sul significato morale e politico della postura verticale del soggetto e propone di ripensare la soggettività in termini di inclinazione. L'autrice individua due posture, che assumono la forma di due figure geometriche, a cui corrispondono due costrutti ontologici: la figura dell'uomo eretto, in cui si nasconde un io egoista, autosufficiente e autoreferenziale, e quella della persona inclinata, che assume la forma di un io altruista, aperto e pronto a lasciare il proprio asse per protendersi verso l'altro. Nella parte finale del saggio, l'autrice traccia degli *Schemi per una critica posturale*, che ruotano attorno alla possibilità di mettere in discussione «un immaginario geometrico e, per la precisione, una concezione dello spazio dominata dalla linea verticale»²⁴. In contrapposizione alla frontalità dell'uomo vitruviano leonardesco, e in particolare alle teorizzazioni antropocentriche che quest'immagine ha innescato, Cavarero propone di osservare il dipinto di Leonardo conservato al Louvre con il titolo *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino con l'agnello*, per capire come una simile articolazione posturale cambi le possibilità di sguardo sull'altro e sul mondo, arrivando a ipotizzare che «l'inclinazione materna potrebbe funzionare come modulo dirompente di una diversa e più rivoluzionaria geometria volta a ripensare il nucleo della comunità»²⁵. Quello che ci interessa è il modo in cui Cavarero si interroga sulla relazione

²¹ DIDI-HUBERMAN, *Imaginer. Recommencer*, cit., p. 528.

²² L'intervista di Gaus a Arendt è disponibile su youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=J9SyTEUi6Kw>.

²³ H. ARENDT, *Tra passato e futuro*, introduzione di A. Dal Lago, Garzanti, Milano 1991, p. 35.

²⁴ A. CAVARERO, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013, p. 190.

²⁵ Ivi, p. 182.

con l'altro, sostenendo una tesi fondamentale: il modo di vedere l'altro è una questione posturale e l'analisi della postura della visione permette di interrogare noi stessi e la nostra relazione con l'altro.

Il concetto di 'postura', come è noto, è impiegato anche nell'ambito degli studi letterari: nato nel solco degli studi sociologici di Bourdieu e della sua scuola, in stretta connessione con la nozione di 'campo letterario', esso è posto in relazione con la 'posizione sociale', l'*habitus*, la traiettoria sociale dello scrittore, nonché la scena mediatica che lo scrittore stesso determina²⁶. Ora il termine è comunemente impiegato nell'ambito degli studi letterari per intendere il modo in cui l'autore osserva il mondo, il modo in cui i soggetti finzionali o lirici osservano il mondo, nonché i modi in cui il testo permette a chi legge di osservare il mondo.

Se dunque il termine 'resistenza' ha per lungo tempo significato l'assunzione di una postura frontale, ripensarlo nei termini dell'obliquità e dell'inclinazione apre la strada a forme di resistenza diverse, anche sul piano letterario. Ancora oggi, nell'ambito della critica letteraria, si usa una categoria che ha a che fare con la frontalità, ovvero quella di 'poesia civile' o 'poesia politica', per indicare un tipo di poesia in cui l'autore, o l'io poetico, prende posizione nel testo rispetto a fatti facilmente connotabili in senso storico, sociale e politico. È tuttavia possibile sottrarsi a simili categorizzazioni anzitutto dando per buono l'assunto di Jacques Rancière secondo il quale la letteratura fa politica in quanto letteratura²⁷, ma anche analizzando le diverse posture assunte in poesia. Questo permette di aprirsi alla pluralità dei modi di posizionarsi nel mondo, senza ridurre la frontalità alla sola possibilità di resistenza politica. I diversi modi di posizionarsi, da parte anzitutto dell'autore, si riflettono in termini di 'stile', parola che porta con sé certamente la scelta di una forma di vita e di una pratica sociale e dunque corporea, come ha messo in luce Marielle Macé nel suo libro *Styles. Critique de nos formes de vie*²⁸.

Per chiarire meglio questo ragionamento, propongo un esempio. Nel 1976 l'editore Savelli di Torino pubblica un'edizione delle poesie di Emily Dickinson curata da Barbara Lanati e con una presentazione di Rossana Rossanda, all'interno di una collana intitolata 'Cultura politica'. Sulla copertina compare la seguente domanda, a giustificazione della collocazione della raccolta in una collana politicamente connotata: «solitario esercizio

²⁶ Si veda a tal proposito: J. MEIZOZ, *Postures littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur*, Editions Slatkine, Genève 2007.

²⁷ J. RANCIÈRE, *Politica della letteratura*, Sellerio editore, Palermo 2010, p. 13.

²⁸ Cfr. M. MACÉ, *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Gallimard, Paris 2016.

poetico o segreta tensione politica?»²⁹. Si condensa nella congiunzione disgiuntiva la problematicità insita nella nozione di ‘impegno’, già discussa sopra, e al tempo stesso si scorge una questione propriamente estetica. Se in Dickinson il *modo di rappresentare* la realtà non rientra nel canone della letteratura impegnata o cosiddetta ‘civile’, la sua tecnica poetica, il suo *modo di formare* la poesia, racchiude la sua visione della realtà. Per dirla in termini ‘posturali’, basti citare un suo noto verso: «Tell all the Truth but tell it slant—³⁰» ha scritto Dickinson. «Di’ tutta la verità ma dilla obliqua—». Ma quale verità? Non ‘la’ verità, dice Dickinson, ma ‘tutta la verità’ che l’io può conoscere in quel momento, una verità dunque continuamente mutevole. La parola inglese *slant* indica una direzione diagonale ma anche un *modo di vedere*, una prospettiva di osservazione da un’angolazione inclinata, aperta alla pluralità del reale. Si tratta di una proposta politica che esprime la posizione e la postura della poeta di fronte al mondo che conosce e può osservare, il quale entra nella letteratura non come rappresentazione e discorso affrontato in maniera ‘frontale’ ma agendo in maniera ‘obliqua’ sui testi e promuovendo «a livello delle forme una nuova maniera di vedere il mondo»³¹, di vedere la realtà. Si tratta di una posizione secondo la quale Dickinson presagirebbe una forma di impegno postmodernista, come qualcuno ha affermato³², oppure che consente di allontanarsi fruttuosamente da alcune categorie critiche, come ad esempio l’etichetta stessa di ‘postmoderno’ o la categoria di ‘poesia civile’ o ‘poesia politica’, per concentrarsi piuttosto sulle posture critiche, attraverso le quali è possibile comprendere i *modi di interpretare* il mondo, ovvero – come ha messo in luce Rancière – i modi in cui si «trasformano le forme della visibilità di un mondo comune, le capacità che corpi qualsiasi possano esercitare su un paesaggio nuovo comune»³³.

²⁹ E. DICKINSON, *Poesie*, presentazione di R. Rossanda, a cura di B. Lanati, Savelli, Roma 1976.

³⁰ EAD., *Tutte le poesie*, a cura di M. Bulgheroni, Mondadori, Milano 1997, pp. 1164-1165.

³¹ U. ECO, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, in «Il Menabò», 5, 1962, p. 221.

³² Dei ‘ruoli postmoderni’ di Dickinson si parla nel libro di J. DEPPMAN, *Trying to Think with Emily Dickinson*, University of Massachusetts Press, Amherst 2008.

³³ RANCIÈRE, *Politica della letteratura*, cit., p. 38.

3. Politiche del ritmo

La riflessione appena compiuta sul corpo e sulle posture che esso assume nel mondo e, di conseguenza, nella letteratura ci permette di compiere un passaggio ulteriore sul filo del ragionamento intorno al concetto di 'resistenza' condotto da Didi-Huberman. Proseguendo, infatti, la sua riflessione, il filosofo riprende una citazione di Deleuze dalla voce *R comme Resistance* del suo abecedario, nella quale si legge: «L'artiste est celui qui libère, qui libère une vie puissante»³⁴. Mettendo in luce il fatto che l'arte è resistenza per la sua stessa essenza, Deleuze connette strettamente atto di resistenza e atto di creazione. A questo proposito, così commenta Didi-Huberman le parole di Deleuze:

Une indication précieuse nous est donnée, dans *L'Abécédaire*, sur la teneur temporelle, si l'on peut dire, de l'acte de résistance: les gens – ou, tout aussi bien, les choses – qui résistent, affirme Deleuze, sont ceux qui font en sorte d'«exiger leur rythme à eux». C'est-à-dire de *s'automatiser dans le rythme*. Le rythme: telle saurait peut-être la puissance par excellence³⁵.

Didi-Huberman individua nel ritmo la forza per eccellenza della resistenza e dunque della creazione³⁶: «la résistance donne forme au temps. Qu'elle est affaire de forme autant que de contenu politique, affaire de forme autant que de temps: c'est à dire d'obstination, comme lorsqu'on lit l'indication *ostinato* sur tant de partitions musicales»³⁷. Ma il ritmo della resistenza, un ritmo ostinato, sorge come quei gesti 'à contretemps', a contrasto «de ces espèces d'immobilisations que sont les mouvements prescrits d'avance par nos 'régimes' de gouvernementalité ou de temporalité»³⁸.

Si tratta dunque di una questione anche di forme. Nelle pagine dedicate a *La nozione di «ritmo» nella sua espressione linguistica*, Émile Benveniste mette in discussione la radice etimologica diffusa che ancora oggi collega il termine 'ritmo' al senso dello 'scorrere', e la riallaccia piuttosto al concetto

³⁴ Anche in questo caso si può ascoltare l'intervista di Claire Parnet a Gilles Deleuze realizzata nell'ambito del progetto de *L'Abécédaire* (1988-1989) su Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=voRRg3HBQnE>.

³⁵ DIDI-HUBERMAN, *Imaginer. Recommencer*, cit., p. 532.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 533.

³⁸ Ivi, p. 534.

di 'forma'³⁹, sottolineando come fino al V secolo questa era il suo significato principale: il ritmo

designa la forma nell'attimo in cui è assunta da ciò che si muove, è mobile, fluido, la forma di ciò che non ha consistenza organica: si addice al *pattern* di un elemento fluido, a una lettera arbitrariamente modellata, a un peplo che si dispone a piacimento, alla particolare disposizione del carattere o dell'umore. È la forma improvvisata, momentanea, modificabile⁴⁰.

Sarà Platone a usare il termine ritmo nel senso di «forma distintiva, disposizione, proporzione», applicando questo termine alla danza per definire il principio del movimento cadenzato⁴¹.

Leggere la definizione di ritmo che dà Didi-Huberman parallelamente all'analisi etimologica compiuta da Benveniste ci permette di osservare in tutta la sua complessità la questione della 'resistenza' dalla quale siamo partiti. Se il termine *ritmo* rimanda alla nozione di *forma* e la resistenza può essere intesa come un cambio di ritmo, esso è di fatto un cambio di forme. E le forme, come spiegato da Didi-Huberman, riguardano il soggetto e la sua possibilità di movimento all'interno dei sistemi che abita. Ancora una volta è messa in evidenza la necessità di ritornare a ragionare sul corpo e sullo spazio, prima ancora che sul tempo. Proprio sul rapporto fra il ritmo e il soggetto si concentra uno studio di Henri Meschonnic intitolato *Politique du rythme. Politique du sujet*:

Le lien entre le rythme et le sujet vient de ce que j'entends par pensée poétique une invention du rythme, au sens où le rythme n'est plus une alternance formelle mais une organisation du sujet. Et la poésie ou la pensée poétique, je la définis comme une invention du sujet telle qu'elle invente indéfiniment d'autres sujets. La pensée poétique est donc immédiatement éthique⁴².

Meschonnic arriva ad elaborare una politica del ritmo, nella convinzione che esso abbia a che fare con «l'organisation du mouvement de la parole dans le langage par un sujet, et d'un sujet par le langage»⁴³. In questo

³⁹ É. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, trad. di M.V. Giuliani, il Saggiatore, Milano 2010, p. 390-392.

⁴⁰ Ivi, p. 396.

⁴¹ Ivi, p. 398.

⁴² MESCHONNIC, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Verdier, Lagrasse 1995, p. 9.

⁴³ Ivi, p. 14.

sensu, il pensiero di Meschonnic corrobora da un lato l'«idea del ritmo come iscrizione delle soggettività nelle opere poetiche»⁴⁴ dall'altro il presupposto che «il ritmo è un'organizzazione che il soggetto introduce nel flusso fenomenico che lo circonda, attraverso il variare delle proprie attitudini “nel corso della storia”»⁴⁵ (o forse, più che di attitudini, si potrebbe parlare nuovamente di posture). Date queste premesse e considerando le riflessioni di Didi-Huberman sul concetto di resistenza si può pensare che a ogni cambiamento del ritmo corrisponda un cambiamento del soggetto e viceversa. Una simile concezione di ritmo va fatta interagire con l'analisi posturale compiuta all'inizio ed è quello che mi propongo di fare nel prossimo e ultimo paragrafo, tentando di osservare alcune pratiche poetiche partendo dalla prospettiva fin qui delineata. Per farlo, prenderò in esame alcune posture poetiche adottate nei confronti di una particolare forma di ritmo, che è quello della produzione.

4. *Poesia e produzione (un contrattempo)*

Ne *La condition ouvrière*, Simone Weil scrive: «Il tempo e il ritmo sono il fattore più importante del problema operaio»⁴⁶, mettendo in relazione il ritmo delle macchine con il ritmo del corpo, per evidenziare la fatica necessaria per stare al passo con il ritmo imposto dalla macchina. Consideriamo alcune osservazioni della filosofa sul ritmo nel contesto della fabbrica in cui sceglie di lavorare per un breve periodo:

Hier, j'ai fait le même boulot toute la journée (emboutissage à une presse). Jusqu'à 4 h j'ai travaillé au rythme de 400 pièces à l'heure [...] Prendre rythme défini surtout par un *mouvement continu* de la pièce finie à la pièce nouvelle, de la pièce placée au coup de pédale. [...] Rythme ininterrompu. Le travail à la main le comporte-t-il jamais ? La machine dispense la pensée d'intervenir *si peu que ce soit*, même par la simple conscience des opérations accomplies; le rythme le lui interdit⁴⁷.

⁴⁴ E. MATTIOLI, *La poetica del ritmo di Henri Meschonnic*, in F. BUFFONI (a cura di), *Ritmologia*, cit., p. 19.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ S. WEIL, *La condizione operaia* (1951), trad. di F. Fortini, a cura di G. Gaeta, SE, Milano 1994, p. 276.

⁴⁷ Si riportano in originale, per evidenziare l'andamento ritmato del testo, alcuni estratti da *La condition ouvrière* nei quali Weil parla del ritmo del lavoro: EAD., *La condition ouvrière*,

Il ritmo stabilito dalla macchina, continuo e ininterrotto, produce uno stato costante di affaticamento psicofisico per il soggetto; l'inversione di questo stato si verifica durante uno sciopero a cui Simone Weil partecipa con gli altri operai e le altre operaie e che interrompe improvvisamente il ritmo delle macchine:

Gioia di vivere, fra queste macchine mute, al ritmo della vita umana – ritmo che corrisponde al respiro, al battito del cuore, ai movimenti naturali dell'organismo umano – e non alla cadenza imposta dal cronometrista...⁴⁸

Un simile cambio di postura e di ritmo è riprodotto, in poesia, da Nella Nobili. Poeta nata in Italia ed emigrata in Francia, comincia a lavorare a dodici anni in un laboratorio di ceramica, poi come soffiatrice di vetro in una fabbrica di fiale per medicinali e infine in una vetreria di Bologna. Publica i suoi primi testi in italiano nel 1948⁴⁹, i quali già alludono a quella esperienza di fabbrica che diventerà l'argomento centrale di una raccolta in francese pubblicata nel 1978 con il titolo *La jeune fille à l'usine*⁵⁰. Qui Nobili ripercorre l'esperienza lavorativa, in particolare nei testi della sezione *Les cahiers de l'usine (I quaderni della fabbrica)*. Nei versi di Nobili la giornata in fabbrica è scandita da un ritmo ripetitivo, riflesso nell'uso continuo dell'anafora che caratterizza molti dei suoi componimenti:

Dix douze heures par jour il faut travailler
Quand la tête ne répond plus quand les yeux voient trouble
Tourne la courroie de la machine il faut travailler.
Il faut travailler à la lumière électrique
Quand dehors il y a un soleil radieux
Il faut travailler quand d'une fenêtre ouverte
(Et refermée en hâte) entre un souffle d'air léger
Qui monte à la tête comme un vin nouveau
Il faut travailler quand la fièvre coupe les bras

Paris, Gallimard, 1951. A distanza di una ventina d'anni, D. MOTHÉ, nel suo *Journal d'un ouvrier (1956-1958)* scriverà: «Dans l'atelier, tout est organisé pour que l'ouvrier ait le moins de contact possible avec ses camarades. Il doit rester à sa machine et on fait tout pour qu'il y reste, pour que son temps rapporte: aussi va-t-on jusqu'à considérer que, lorsque nous serrons la main à un de nos camarades, nous enfreignons la loi sacrée de l'usine» (Paris, Les Editions de Minuit, 1959; trad. italiana di D. Montaldi, Einaudi, Torino 1960).

⁴⁸ WEIL, *La vita e lo sciopero delle operaie metalmeccaniche* [1936], in EAD., *La condizione operaia*, cit., p. 186.

⁴⁹ N. NOBILI, *Poesie: 1946-1948*, Tosi e Danzi, Roma 1949.

⁵⁰ EAD., *La jeune fille à l'usine*, Caractères, Paris 1978.

Les genoux et le cœur
Il faut travailler quand il y a fête dehors
Il faut... il faut... A quoi bon... Il faut
Travailler quand le travail attend.

Dieci dodici ore al giorno bisogna lavorare
Quando la testa non risponde più quando gli occhi si appannano
Gira la cinghia della macchina bisogna lavorare.
Bisogna lavorare sotto la luce elettrica
Quando fuori c'è un sole radioso
Bisogna lavorare quando da una finestra aperta
(E richiusa alla svelta) entra un soffio d'aria leggera
Che dà alla testa come un vino novello
Bisogna lavorare quando la febbre mozza le braccia
Le ginocchia e il cuore
Bisogna lavorare quando fuori è festa
Bisogna... bisogna... A che serve... Bisogna
Lavorare quando il lavoro aspetta⁵¹.

Il ritmo delle macchine copre la vera «voce della fabbrica»⁵², che è il canto delle operaie, negando la libertà (*Sur les murs de l'usine LIBERTÉ / Je n'écris pas ton nom*, scrive in exergo alla sezione *L'usine* della stessa raccolta, riprendendo ironicamente un noto verso di Éluard)⁵³:

J'avais demandé à la contremaître
D'arrêter les machines. – Vous n'y pensez pas – me dit-elle
– Et pourquoi ? –
Je voudrais entendre la voix de mes amies
– Qu'est-ce que n'est que cette fantaisie vous êtes folle à lier
Vous n'y pensez pas ! –
Oh si, j'y pense je ne pense qu'à ça
– Eh bien, vous le entendrez quand ce sera l'heure
A midi, après six heures – me dit la contremaître avec des yeux
exorbités
– Mais c'est maintenant qu'elles chantent
Et je ne peux pas les entendre !

Ho chiesto alla caporeparto

⁵¹ Una selezione dei testi de *La jeune fille à l'usine* è pubblicata in: N. NOBILI, *Ho camminato nel mondo con l'anima aperta*, a cura di M.G. Calandrone, trad. di X. Rodríguez Bradford, Solferino, Milano 2018, pp. 219-220.

⁵² Ivi, p. 213.

⁵³ Ivi, p. 169.

Di fermare le macchine. – Non ci pensare neanche – mi dice
– E perché? –
Vorrei sentire la voce delle mie amiche
– Che razza di fantasia è questa sei matta da legare
Non ci pensare neanche!
Oh, sì, io ci penso io non penso che a questo
– E allora le sentirai quando sarà ora
A mezzogiorno e dopo le sei – dice la caporeparto con gli occhi fuori
dalle orbite
– Ma è adesso, che loro cantano
E io non riesco a sentirle!⁵⁴

Si scorge dietro questa richiesta di «fermare le macchine» per sentire la voce delle compagne il cambio di ritmo su cui Weil si sofferma e che implica un ribaltamento prospettico in senso sociale e politico. Qui la postura poetica adottata da Nobili è frontale, l'io poetico (al quale sappiamo corrispondere l'io reale) racconta e denuncia una condizione di sottrazione dell'umano costretto ai ritmi della produzione, provando a opporsi a uno stato di cose, aprendo una possibilità di ritmi e soggetti diversi, almeno all'interno del testo poetico.

All'interno di un simile contesto di produzione, anche Luigi Di Ruscio ipotizza un cambiamento di ritmo nella sua prima raccolta, adottando una postura frontale simile a quella di Nobili, nella quale la necessità di un cambio di ritmo è esplicitata, in un testo leggibile allo scopo di denuncia di determinate condizioni:

io sogno sotto trenta gradi di calore la rivoluzione
metto su con tutte le forze gli operai
perché rendano il meno possibile
il capocantiere urla misurando l'ore e i metri della resa
e dice che non si rende come si dovrebbe⁵⁵

Attraversando in maniera cronologica le raccolte di Di Ruscio, assistiamo tuttavia a un cambiamento posturale che riguarda proprio quel ritmo del lavoro che pare scandire la vita tanto da diventare la cifra dell'umano («Otto ore moltiplicate per tutta la vita»⁵⁶). Nella raccolta del 1978, *Apprendistati*, ad esempio, la frontalità della denuncia è abbandonata.

⁵⁴ Ivi, p. 212.

⁵⁵ L. DI RUSCIO, *Non possiamo abituarci a morire [1953]*, in IDEM *Poesie scelte (1953-2010)*, a cura di M. Gezzi, prefazione di M. Raffaeli, Marcos y Marcos, Milano 2019, p. 50.

⁵⁶ Ivi, p. 69.

Le forme cambiano, la lingua incorpora quel ritmo ininterrotto precedentemente denunciato da Di Ruscio stesso, così come da Weil e Nobili:

un orologio centesimale timbra nel cartellino delle presenze
ed io presente metto in moto tutti i motori
iddio deve girare perenne in perennità primo di tutti i motori
satana nel centro dell'immobile col culo incastrato e salvo dalla nausea
timbro sulle scorze evolute del mondo la lingua batte sui denti sani rimasti
finire e ricominciare sino a nausea totale sulla testa del chiodo battere
non capovolgere l'ombrello il calice qualsiasi cosa accada [...]
l'uomo è misurabile a tempi il mio è veloce e vi colpisce in pieno
tentare l'ultima apertura scavalcare nell'illimitato sino alla nausea totale
perfino il ciottolo buttato nell'acqua metteva in moto la nausea
in questi punti sempre più veloci del mondo ricominciare sino a nausea totale
di questo inferno accettare la parte di diavolo ancora più velocemente correre
alla fine verrà selezionato un uomo del tutto adatto la salvezza non è possibile⁵⁷.

La poesia letteralmente fa di quell'«uomo misurabile» in termini produttivi che vive «in una astratta fede / ritmo cardiaco e respiratorio»⁵⁸ il veicolo di una «rivoluzione»⁵⁹ che passi attraverso un cambio di ritmo e di respiro. Ma lo fa, non esplicitando la necessità di un cambiamento, bensì accettando e incorporando la realtà della fabbrica e il suo ritmo come terreno di lotta.

Il filosofo Franco Bifo Berardi, in un saggio intitolato *Respirare. Caos e poesia*, che prende le mosse dalla morte di Eric Garner del 2014, propone una sorta di terapia poetica, di natura provocatoria, contro «il soffocamento che l'astrazione sta provocando nella storia dell'umanità» e una via d'uscita «dal cadavere del capitalismo». Inoltre, ricordando la lungimiranza della poesia di Hölderlin e il suo rapporto con il caos del capitalismo moderno, scrive:

Nella sua poesia, Hölderlin ha previsto il Caos della modernità e la difficoltà di respirazione cui la modernità era destinata. È un problema di misura, egli dice. Non c'è misura sulla terra, e la misura (il ritmo) sta solo nella proiezione del respiro, nella poesia⁶⁰.

La possibilità si iscrive nel cambiamento di ritmo, nelle fratture di quel ritmo continuato e ininterrotto che è proprio della produzione, di quella

⁵⁷ Ivi, pp. 137-138.

⁵⁸ Ivi, p. 151.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ F. BIFO BERARDI, *Respirare. Caos e poesia*, luca sossella editore, Roma 2019, p. 19.

Massimo Palma ha di recente dedicato una plaquette di poesie alla morte di Floyd, pubblicata per le edizioni volatili con illustrazioni di Giuditta Chiaraluce e con un titolo che ci porta nel terreno del ritmo: *La conta*. Qui l'autore descrive la postura di Floyd in quei minuti, contati e ricontati dall'autore, che lo conducono alla morte per soffocamento:

a faccia in giù le narici non prendono l'aria
c'è schiacciamento contro ogni spessore di ossa e contro
ogni evidenza di frode
lo sfondamento c'è come le lacrime mamma
se il viso ha sudato e ogni goccia si mescola a terra
l'asfalto quando piove il vapore lo dà indietro
e dalla bocca esce fiato a dire io non so
più respirare⁶³

I can't breathe. Queste parole pronunciate da Garner otto volte prima di morire sono state ripetute nelle manifestazioni americane dei mesi successivi. E sono state ribadite nei mesi del lockdown – quando il fiato era ridotto per tutti, ma qualcuno in misura decisamente maggiore –, così come dopo la morte di George Floyd, un altro «figlio di figli / di figli di schiavi»⁶⁴. L'impossibilità di respirare, motto urlato per le strade contro la produzione e lo sfruttamento, si fa poesia⁶⁵.

Ne *La conta*, Palma sceglie di inscenare un gioco violento, dove a ‘uscire’ è chi non ha valore, eppure conta nel gioco del capitale. Palma insiste sul nesso tra ritmo e potere: la violenza stessa si organizza come una scansione, una ‘conta’ che misura il tempo dell’oppressione. Il respiro viene così subordinato a un tempo esterno, imposto, che lo regola fino a negarlo. Ma è proprio nel respiro spezzato, nell’irregolarità – a cui Palma dà forma con i

⁶¹ Ivi, p. 16.

⁶³ M. PALMA, *la conta*, edizioni volatili, 2024 (i numeri di pagina non sono presenti).

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ Sul libro di Massimo Palma, ho scritto qui: <https://antinomie.it/index.php/2025/11/20/la-conta-in-tre-movimenti/>.

suoi versi – che si apre uno spazio: il ritmo della povertà e della marginalità, di chi di voce è privato, può diventare una forma di rottura. La poesia, allora, raccoglie questo respiro interrotto e lo trasforma in ritmo altro. Si fa contrattempo e lo determina, un inciampo, come quello indicato da Didi-Huberman nel suo testo sulla resistenza. In questa capacità di dare corpo al contrattempo sta forse il carattere eversivo della poesia.

In un breve articolo del 1982, intitolato *Hölderlin-Heidegger e il carciofo nichilista*, che prendeva le mosse proprio da una domanda sul nesso tra poesia e produzione, Romano Luperini scrive:

Contro questa idea della poesia come consolazione estetica, tutta un'ala della letteratura moderna ha proposto una poesia come contraddizione nel presente, come qualcosa che è *nel tempo e insieme, in contrattempo*, che è *impuro* (non puro, non incontaminato, né assoluto), ed è attività sociale e, dunque, produzione e, insieme, protesta contro la produzione, e atto politico, sempre⁶⁶.

Luperini si muove dentro ai consueti binarismi: a una linea Hölderlin-Heidegger ne contrappone una Baudelaire-Benjamin, sostenendo che

alla caduta (baudelairiana) dell'aureola e alla perdita (benjaminiana) dell'aura si può reagire in due modi: o tentando di restaurare in qualche modo aureola e aura e facendo del «tramonto del linguaggio» la sede dell'avvento dell'originario e dell'utopia; o vivendo sino in fondo caduta e perdita, accettandole e accettando con esse il quotidiano, il tempo storico, i suoi limiti e le sue contraddizioni. In questo secondo caso il poeta non è Dioniso né profeta dell'avvento, ma è – benjaminianamente – «autore come produttore», soggetto storico⁶⁷.

Una critica posturale chiederebbe oggi di uscire da binarismi e correnti 'incanalatrici', per osservare i modi, ovvero i ritmi e le forme del contrattempo in poesia, anzitutto da una prospettiva spaziale e corporea. Soltanto così, «misurandosi sul terreno sociale del *ruolo* e dell'*uso*, del ritmo della poesia e, dunque, «della *produzione* si può incidere su di essi e trasformarne il senso»⁶⁸.

⁶⁶ R. LUPERINI, *Hölderlin-Heidegger e il carciofo nichilista*, in «Belfagor», 37, n. 1, 31 gennaio 1982, p. 87.

⁶⁷ Ivi, p. 85.

⁶⁸ Ivi, p. 83.

MASSIMILIANO CAPPELLO

Fuor di metafora. Note sul lavoro poetico

La verità della metafora è una *vérité à faire*.

Hans Blumenberg

1. «Il più sublime lavoro della Poesia è, alle cose insensate dare senso, e passione»¹. A quasi tre secoli di distanza, la celeberrima XXXVII *Degnità della Scienza nuova* (1744) non smette di interrogare, col suo volto di sfinge, chiunque cercasse di forzarla. Vico è uno dei tralicci dell'estetica moderna, e l'avanguardia di quella «scoperta copernicana» che è il «prospettivismo»: di quel modo di guardare alla «storia dell'uomo», cioè, come alla sua «vera natura». E alla poesia come a un tratto inseparabile (e in origine quasi costitutivo) del «mondo» in cui si manifesta². La sensibilità con cui oggi si potrebbe interpretare questa *Degnità* vichiana corre il rischio di banalizzare la portata di questo «lavoro». Che la poesia abbia a che fare con il conferimento di senso, non c'è dubbio; e tuttavia, la qualità dei termini impiegati da Vico è forse meno astratta di quanto la sua lingua non tradisca. Fortuna vuole che l'autore abbia fornito una parafrasi di questo passo. I primi uomini, in sommo grado «goffi» e «fieri», «di cortissimo *intendimento*, di vastissime *fantasie*, di violentissime *passioni*», si sarebbero adoperati «con uno più sublime lavoro», tutto contrario all'intendimento, a dare «sensi, e passioni [...] a' corpi». E a vastissimi corpi, aggiunge Vico: «quanti sono *Cielo, Terra, Mare*»³. Se sono queste, le «cose insensate» – «corpi» in apparenza inerti, eppure minacciosi; enigmi in piena vista, eppure senza soluzione –, allora è chiaro che anche la «passione» infusa loro non è che la stessa, «violentissima» passione di chi guarda. Motivare la realtà per potersene difendere (ma, insieme, anche modificarla per non doversene più solo difendere)⁴: la poesia, come dirà due secoli più tardi Andrea Zanzotto,

¹ G. VICO, *La Scienza nuova* 1744, a cura di M. Sanna e P. Cristofolini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013, p. 68.

² E. AUERBACH, *Recensione* a R. WELLEK, *A History of Modern Criticism: 1750-1950* (1955), ora in *Letteratura mondiale e metodo*, trad. di V. Ruberl e S. Aglan Buttazzi, con un saggio di G. Mazzoni, nottetempo, Milano 2022, pp. 292-293.

³ VICO, *La Scienza nuova* 1744, cit., pp. 113, 232.

⁴ R. EVANGELISTA, *Finzione e storia. La filosofia dell'ideologia in Spinoza, Locke, Vico*,

sembra «condannata» a umanizzare»⁵. Ecco, dunque, il suo sublime lavoro: «sublime», perché fondato sul terrore e sulla meraviglia; e «lavoro», in quanto attività trasformativa. Un «menar fuori le forme dalla materia» – dal «corpo», dai «sensi» e dalle «passioni» umane – che Vico chiama col suo nome greco: metafora⁶. Due secoli e mezzo più tardi, Ferruccio Rossi-Landi avrebbe sviluppato – a partire dalle ricerche paleoantropologiche di André Leroi-Gourhan – la sua teoria del lavoro linguistico come «origine e allegoria di ogni (altro) lavoro»⁷. Ci avrebbero pensato George Lakoff e Mark Johnson, nel 1980, a illustrarci che la metafora del «tempo» come «denaro» esprime l'intimo funzionamento dei processi cognitivi umani⁸.

2. Aristotele (tra i principali *auctor* vichiani) aveva riconosciuto nella metafora il luogo di una mediazione tra *mythos* e *mimesis*, ammettendo che «si debbono preferire cose impossibili ma verosimili». Sarebbe questo, il lavoro del poeta: «nascondere l'irrazionale rendendolo piacevole»⁹. E tuttavia, Aristotele sembra già confinare questa forma di estrazione in un perimetro strettamente retorico-discorsivo¹⁰. In un famoso passaggio della *Repubblica*, invece, Esiodo e Omero sono detti due «inventori» (o «compositori», o «artigiani») del mito: Platone li pone risolutamente dalla parte della *techne* per metterli in stato di accusa, non per giustificarne l'operato¹¹. «Chi dice *techne*», scrive Jean-Pierre Vernant, «dice sapere specializzato, tirocinio, procedimenti segreti di riuscita»; e «chi pratica un'arte», afferma, con Senofonte, «ne nasconde quasi sempre i segreti essenziali»¹². Rispetto agli

Carocci, Roma 2025, p. 287.

⁵ A. ZANZOTTO, *Un neo-tenter de vivre* (1960), ora in F. CARBOGNIN, *L'altro spazio. Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Nuova Editrice Magenta, Varese 2007, p. 233.

⁶ VICO, *La Scienza nuova* 1744, cit., p. 115. Cfr. F. VALAGUSSA, *Vico. La metafora fa il maggior corpo delle lingue*, in «Aisthesis», VI, 2, 2013, pp. 127-142.

⁷ F. ROSSI-LANDI, *Sul linguaggio verbale e non-verbale* (1966), in *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Bompiani, Milano 2003, pp. 105-129. Cfr. A. LEROI-GOURHAN, *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio* (1964), Einaudi, Torino 1977, p. 136.

⁸ G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, Chicago 1980, pp. 8-9.

⁹ ARISTOTELE, *Poetica*, 1460a, 27. Cfr. VALAGUSSA, *Vico*, cit., p. 129.

¹⁰ Cfr. P. RICOEUR, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione* (1975), trad. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1997.

¹¹ PLATONE, *Repubblica*, II, 377, b11-d6.

¹² J.-P. VERNANT, *Lavoro e natura nella Grecia antica*, in *Mito e pensiero presso i greci* (1965),

erga – la cui esperienza, più che produrre valore tramite mezzi tecnici, porta a certi risultati se compiuta come occorre –, la *poiesis* dell'artigiano non realizza «un oggetto naturale, così come non sono naturali i procedimenti di fabbricazione» che la costituiscono. Anche la terra, scriverà Karl Marx nel *Capitale*, si trova a essere – e senza contributo dell'essere umano – l'*oggetto* generale del suo lavoro. E tuttavia, questa terra è in potenza anche un *mezzo* di lavoro: lo diventerà una volta che altri mezzi abbiano reso possibile l'agricoltura. È un processo di tipo economico, ma che si accompagna sempre a un altro processo, di tipo simbolico. Il primo, attraverso i gesti, continua a produrre; il secondo cerimonializza i gesti attraverso i quali il prodotto è prodotto, fino a renderli fattori oggettivi del lavoro vivente¹³. Nel metterli in stato d'accusa, Platone non imputa ai poeti di aver portato i miti a sintesi (il suo personaggio, Socrate, se ne avvale piuttosto spesso), così come non recrimina ai sofisti (ad esempio nel *Fedro*) l'aver tentato di spiegarli. Il punto era: non darne un'interpretazione riduzionista, presentandoli senz'altro come immagini pittoresche di fenomeni naturali;¹⁴ né tantomeno spacciarli come fatti veri fra la gente. Trattare queste ombre «come cosa salda» sembra indissociabile, anche qui, da una loro comprensione al tempo stesso materiale e immaginaria, «pre-logica» e irriducibile sul piano della logicizzazione. È ciò che Hans Blumenberg chiama «metafora assoluta», rispetto alla quale il pensiero si pone esattamente come di fronte al mito: «non soddisfa alla sua esigenza, eppure deve bastargli».¹⁵

3. «Le immagini degli dèi e degli eroi che pervadevano gli antichi non erano il prodotto di astuti sacerdoti imbroglioni, non erano una favola menzognera di conquistatori bramosi di potere; erano invece le prime immagini in cui l'umanità, sia pure in maniera confusa, si rivolgeva alla propria natura traendone forza per il lungo viaggio che la attendeva»¹⁶.

Einaudi, Torino 2001, p. 302; SENOFONTE, *Economico*, XV, 11.

¹³ K. MARX, *Il capitale* (1867), trad. di D. Cantimori, Edizioni Lotta Comunista, Sesto San Giovanni 2022, I, 3, 5, pp. 203-205.

¹⁴ PLATONE, *Fedro*, traduzione e cura di M. Bonazzi, Einaudi, Torino 2011, p. 15n.

¹⁵ H. BLUMENBERG, *Paradigmi per una metaforologia* (1960), Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 89-91. La differenza fra mito e metafora assoluta sarebbe, per Blumenberg, solo genetica: «il mito porta la sanzione della sua antichissima e inesorabile provenienza, della malleveria divina o dell'ispirazione, mentre la metafora deve presentarsi apertamente come finzione e dare mostra di sé solo facendo cogliere una possibilità di comprensione».

¹⁶ W. BENJAMIN, «I regressi della poesia». Di Carl Gustav Jochmann (1939), in *Opere complete* (2000-2010), 7 voll., a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. italiana a cura di

Nello stesso numero della «Zeitschrift für Sozialforschung» nel quale fa la sua comparsa il suo saggio su Baudelaire, Walter Benjamin pubblica – preceduti da un'introduzione – alcuni estratti dai *Regressi della poesia* dello scrittore lettone Carl Gustav Jochmann (1789-1830), la cui analisi si era nutrita (come debitamente informa l'estensore) della concezione che Vico aveva della storia dell'umanità. L'anno è il 1939: Benjamin non sarebbe stato vivo in capo a un anno. «Al di sopra dell'abisso che la natura delle cose ha messo tra la privazione fisica e il benessere spirituale», scrive Jochmann, «l'immaginazione e la fantasia tendono vanamente il loro arco colorato». E aggiunge: «la prima preoccupazione del selvaggio nei confronti del proprio corpo consiste in un dissennato abbellirlo», in un «adornarsi martoriandosi», un «abbellirsi mutilandosi», un bruciarsi e recidersi «parti delle sue membra esposte all'afflusso ostile di tutti gli elementi». Rivolgersi alla propria natura per trarne forza in vista di un lungo viaggio: la sintesi che ne dà Benjamin sembra, in questo senso, una buona definizione del processo di estrazione metaforica, laddove il viaggio sia quello del «progresso» dell'umanità. Un viaggio che ha «un legame strettissimo con il regredire di parecchie virtù, e in particolare soprattutto con i passi indietro compiuti dall'arte poetica», nella misura in cui «i passi indietro della fantasia, nel loro naturale e passato dominio incontrastato, si possono considerare nel loro complesso come progressi della ragione»¹⁷. Il momento in cui le società prendono coscienza di sé stesse – del loro passato, presente e futuro, con una memoria più o meno grande – segna il passaggio dalle forme di organizzazione primitive a quelle propriamente storiche; e, sotto questa luce, il mondo illuministico-borghese è forse davvero stato il più compiuto esempio di società «a carbone storico»¹⁸ (nonostante le atrocità necessarie ad alimentarne la locomotiva con i corpi umani), tanto da aver fatto della propria stessa storicità la principale metafora del progresso umano, in una corrispondenza pressoché totale di sviluppo e di valori. Ma Jochmann, che da un lato contempla l'origine e la scomparsa delle facoltà poetiche, dall'altro sogna un mondo in cui lo *slogan* oraziano della «meschinità sulla bocca del singolo», *Virtus post nummos* («dopo il denaro la virtù») ¹⁹ divenga una «verità confortante» in un mondo dove le «ricchezze che ci viziano abbelliranno la vita in quanto patrimonio comune» e «i privilegi che rovinano chi li possiede lo

E. Ganni, Einaudi, Torino 2006, VII, p. 451.

¹⁷ C.G. JOCHMANN, *I regressi della poesia* (1828), ora in *ivi*, p. 462.

¹⁸ F. FORTINI, *Le mani di Radek* (1963), in *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, p. 121.

¹⁹ ORAZIO, *Lettere*, I, 1.

nobiliteranno in quanto diritti»²⁰; dove cioè, padrone della natura, l'essere umano ceda finalmente il lavoro da «ilota dell'esistenza»²¹ alle macchine, facendosi strada verso un mondo nuovo e felice. La sua contemplazione delle origini remote dell'umanità e della poesia fa di Jochmann un isolato rispetto agli illuministi; la sua riluttanza a «considerare come perduto tutto ciò che è passato, e come non sostituito e non sostituibile ciò che è perduto» lo rende un isolato anche rispetto ai romantici. A questa marginalità deve molto la dialettica marxiana del lavoro, che fa dell'uomo (come aveva intuito Vico) il creatore di sé stesso e della propria storia, benché non «in modo arbitrario» o «in circostanze scelte da loro stessi»²². Così come allo «sguardo profetico» di Jochmann, che «si accende alle vette del passato» senza amarlo in quanto tale, deve molto Benjamin, che nello stesso torno di tempo sta attendendo sia ai «*Passages* di Parigi sia alle tesi *Sul concetto di storia*. L'idea stessa dell'«immagine dialettica» (inclusa quella dell'agone storico come una partita a scacchi da giocare come «nani gobbi» della teologia nascosti sotto i «manichini» del materialismo storico, ossia come antistoricisti travestiti da storicisti) viene da qui²³.

4. «Metafore divenute consuete e svuotate della forza dei sensi, monete che hanno perso la loro immagine e che vengono ora considerate solo come metallo»²⁴. Nella definizione di verità data da Friedrich Nietzsche nel suo *Su verità e menzogna in senso extramurale* (1873) balena, per un istante, lo spettro che infesta le *Degnità* vichiane: l'anti-fondazionalismo epistemologico. Certo, le metafore non sono associazioni totalmente libere, ma sempre «derivanti dall'associarsi della lingua con un ambiente comune» (sia esso l'esperienza diretta, sedimentata in memoria, o quella, indiretta, delle convenzioni storico-culturali); e, in questo senso, «la “materia”, i materiali su cui lavora il poeta»²⁵. Eppure, Nietzsche le mostra esposte in

²⁰ JOCHMANN, *I regressi della poesia*, cit., p. 464.

²¹ M. RUBEL, *Karl Marx. Saggio di biografia intellettuale. Prolegomeni per una sociologia etica* (1957), Colibrì, Milano 2001, p. 29.

²² MARX, *Il capitale*, cit., I, 13, IV, 414n; IDEM, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte* (1852), Editori Riuniti, Roma 1977.

²³ BENJAMIN, *Sul concetto di storia* (1940), in *Opere complete*, cit., VII, p. 483, tesi 1; IDEM, *I «Passages» di Parigi*, in ivi, IX, p. 531.

²⁴ F. NIETZSCHE, *Su verità e menzogna in senso extramurale* (1873), trad. di S. Giametta, Adelphi, Milano 2010, p. 125.

²⁵ Cfr. M.B. HESTER, *The Meaning of Poetic Metaphor* (1967), in E. RAIMONDI, L. BOTTONI (a cura di), *Teoria della letteratura*, il Mulino, Bologna 1975, p. 293.

tutta la loro convenzionalità. Nient'altro che illusioni, le verità, di cui si è scordata la natura illusoria, ma che proprio in virtù di ciò appaiono tanto più canoniche e vincolanti; nulla più di un «orizzonte tecnico»²⁶, le verità, lungo il quale tuttavia continua a avere luogo l'«evocazione ed elaborazione interessate di materiali che possono servire a un determinato scopo»²⁷. Un secolo dopo Nietzsche, questa «metafora dell'usura (della metafora)»²⁸ sarebbe stata lungamente discussa da Jacques Derrida, in uno dei suoi tentativi di portare la traiettoria antifondazionalista del filosofo tedesco a una formulazione di senso compiuto. Il senso primitivo, scrive Derrida, non sarebbe «esattamente una metafora», ma una sorta di «figura trasparente, equivalente ad un senso proprio»; eppure lo diventerebbe una volta che il discorso filosofico ha iniziato a farlo circolare²⁹. Leggere la metafora in termini monetari rimanda, piuttosto intuitivamente, alla problematica del feticismo esposta da Marx, al predominio cioè del valore di scambio sul valore d'uso, favorito dall'occultamento della «materia» a partire dalla quale necessariamente opera qualsiasi «lavoro vivo». Laddove la materia del lavoro metaforico sia il mondo, la metafora diverrebbe un particolare tipo di valore di scambio allorché la sua forma vera – l'allontanamento dal senso proprio – viene occultata, rendendola a sua volta un senso proprio, una seconda natura. La metafora, allora, sarebbe un valore di scambio capace di risolvere in sé la contraddizione insita nel «mondo» e nel «lavoro»: il loro essere (e il loro produrre) *anche* valore d'uso. Questo valore di scambio sarebbe infatti *anche* un equivalente generico, ossia un valore d'uso universale. E, insieme, un immane accumulo di lavoro morto, cristallizzato. Come il denaro, la metafora logora si presenta come una cosa naturale con particolari proprietà, ma nasconde sempre un rapporto di produzione sociale³⁰. Derrida cita un dialogo di Anatole France contenuto nel *Giardino d'Epicuro* (1895), nel quale i filosofi della metafisica sono immaginati nell'atto di fabbricarsi un linguaggio come degli «arrotini» che passano sulla loro mola «medaglie e

²⁶ Devo questa espressione a M. CANGIANO, *La freccia e la spirale. Vico a destra*, in M. CAPPELLO, R. GASPERINA GERONI (a cura di), *Favolosi principi. Fortune di Vico nel primo Novecento letterario*, il Mulino, Bologna (in corso di pubblicazione).

²⁷ F. JESI, *Mito*, Quodlibet, Macerata 2023, p. 92. Cfr. S. SPINA, *Mito tecnicizzato, macchina mitologica e cultura di destra. Attraversamenti nel pensiero di Furio Jesi*, in «Mechane», n. 9, 2025, pp. 121-133.

²⁸ J. DERRIDA, *La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico* (1971), in *Margini – della filosofia* (1972), trad. di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997, pp. 273-337; cfr. A. FRANCE, *Il giardino di Epicuro* (1895), tr. di A. Balducci, Scipioni, Valentano 1995.

²⁹ Ivi, p. 278.

³⁰ Cfr. F. MEHRING, *Vita di Marx. Una biografia rivoluzionaria* (1918), trad. di M.A. Manacorda e F. Codino, Shake, Milano 2012.

monete» per limarle. Non dissimilmente, Alfred Sohn-Rethel tenterà di dimostrare, nel 1978, che la separazione tra lavoro intellettuale e lavoro manuale sorge nella Grecia Antica proprio a partire dall'esperienza di quella «astrazione reale non empirica» che è la moneta coniata, introdotta verso il 680 a.C.³¹ Vent'anni dopo France, Ferdinand De Saussure avrebbe ammesso che «la parola è come una moneta», e che «non importa se è metallo o carta, importa il valore nominale»³²; e, da questo accostamento, avrebbe tratto le proprie conclusioni Paul Valéry, in un saggio dal titolo *Poésie et pensée abstraite*: «qualcosa di essenzialmente provvisorio», il linguaggio, «com'è provvisoria la banconota o l'assegno, di cui ciò che chiamiamo il "valore" esige l'oblio della sua vera natura, che è quella di un pezzo di carta tendenzialmente sporco»³³. Quando, all'inizio degli anni Sessanta, Zanzotto si chiederà – in un saggio che allude sin dal titolo a Valéry – dove sia finita «la parola, maiuscola o minuscola, che era una garanzia sempre in atto, la banconota che sottintendeva l'oro», non fa che corroborare questa trafila³⁴. Come del resto anche Giovanni Giudici (che sull'opera di France si era laureato), accostando le «forme logore» a disposizione del poeta a «monete fuori corso»³⁵.

5. «L'oggetto reale della produzione (*productio*=prolungamento) è sempre stato il "mondo"»³⁶. In questa tesi, tratta dal *Manuale di sopravvivenza* (1974) di Giorgio Cesarano, vengono rese evidenti le motivazioni di una lettura anti-fondazionalista di Marx. Ciò che gli esseri umani producono «nel linguaggio come nel lavoro», scrive Cesarano, non sarebbe che un «simulacro di reale»; ma conterrebbe, nella sua attualizzazione

³¹ A. SOHN-RETHEL, *Intellectual and Manual Labor. A Critique of Epistemology*, Macmillan, London 1978, pp. 66-71. Secondo Sohn-Rethel, lo stesso «τὸ εἶν» parmenideo farebbe allusione alla materia di cui dovrebbe (ma non è, né può) essere fatto il conio. Devo questa osservazione a Niccolò Bosacchi.

³² F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale* (1916), tr. di T. De Mauro, Laterza, Bari 2005, p. 378n. Cfr. M.G. TURRI, *Monnaie et langage: une relation difficile*, in «Synergies Italie», n. 11, 2015, pp. 19-35.

³³ P. VALÉRY, *Variété V* (1944), Gallimard, Paris 2002, p. 683. Cfr. P. BRULEY, *Du français courant à la langue littéraire*, in F. ARGOD-DUTARD (a cura di), *Le Français, une langue pour réussir*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2014, pp. 281-296.

³⁴ ZANZOTTO, *Un neo-tenter de vivre*, cit., p. 233.

³⁵ G. GIUDICI, *La gestione ironica* (1964), ora in *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975* (1976), a cura di M. Cappello, Ledizioni, Milano 2022, p. 266.

³⁶ G. CESARANO, *Manuale di sopravvivenza* (1974), Bollati Boringhieri, Torino 2018, p. 48.

materiale, i presupposti per un suo superamento. E tuttavia, esso viene immediatamente sussunto dalla stessa «macchina sociale che riproduce linguaggio e lavoro come necessità pseudo-naturali». È la cosiddetta «comunità fittizia», la *Gemeinschaft* del capitale: e coincide col «“mondo” prodotto dal linguaggio e dal lavoro» nella misura in cui appare come «metafora totale» della presenza umana in esso³⁷. Se la cultura umana è tale in quanto «attività creatrice di oggetti»³⁸, la metafora è – linguisticamente – il primo di questi oggetti; se l'estrazione metaforica inizia con un annichilimento, ciò accade perché «non è mai una *creatio ex nihilo*, ma sempre *ex aliquo*»; e se il suo «lavoro» su questo «altro» è, di fatto, la prima forma dell'alienazione, la poesia sarebbe dunque condannata non «soltanto» a umanizzare, bensì anche – e insieme – a reificare³⁹. È, forse, anche per questo motivo che José Ortega y Gasset definiva la metafora (cinquant'anni prima di Cesarano), come il più radicale e spietato «strumento di disumanizzazione»⁴⁰. La stessa presa di coscienza della propria storicità – ciò che permette il transito dalle società primitive a quelle propriamente storiche – sarebbe, in questo senso, intrinsecamente legata al feticismo della metafora, perché contribuisce a cristallizzare ciò che in natura non sarebbe altrimenti fissabile. Eppure, se da un lato la metafora, cristallizzando il lavoro che la produce, fonda il presupposto tecnico del mondo storico (la sopravvivenza della specie), dall'altro inizia subito a produrre il lavoro che la giustifica, fino ad autonomizzarsi. Non va dimenticato che la «critica» di Cesarano, definita «radicale» proprio in omaggio al giovane Marx⁴¹, si proponeva, in *Manuale di sopravvivenza*, precisamente come «contributo non meramente formale» al «superamento della metafora»⁴². Il punto non è – come per Nietzsche – dimostrare che la storia umana è un'illusione e, quindi, un enigma, ma piuttosto attraversarne l'illusorietà per risolverlo. Quando Marx parla della «società»

³⁷ Ivi, p. 49.

³⁸ G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977, p. 41.

³⁹ G. D'ACUNTO, *Ortega y Gasset: la metafora come parola «esecutiva»*, in «Studi interculturali», 2, 2014, pp. 39-51.

⁴⁰ J. ORTEGA Y GASSET, *La disumanizzazione dell'arte* (1925), trad. di S. Battaglia, Luca Sossella, Roma 2005, pp. 36, 46.

⁴¹ MARX, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel* (1843), in *Scritti politici giovanili*, trad. di L. Firpo, Einaudi, Torino 1950, pp. 411-412: «Essere radicale vuol dire cogliere le cose alla radice. Ma la radice, per l'uomo, è l'uomo stesso».

⁴² CESARANO, *Manuale di sopravvivenza*, cit., p. 12.

(comunista) come della «resurrezione della natura»⁴³, parla di un tempo in cui il mondo prodotto apparirà di nuovo trasparente agli esseri viventi per l'immenso accumulo di lavoro morto che è⁴⁴.

6. «Politica e arte non sono compiti né semplicemente “opere”: esse nominano, piuttosto, la dimensione in cui le operazioni linguistiche e corporee, materiali e immateriali, biologiche e sociali vengono rese inoperative e contemplate come tali»⁴⁵. La definizione agambeniana di «inoperosità» (e, appena più in là, di «destituzione») deve molto all'utopia anti-fondazionalista di matrice marxiana nella misura in cui mirerebbe a liberare il vivente «da ogni destino biologico o sociale e da ogni compito predeterminato», facendo «girare a vuoto» questi imperativi, aprendoli alle «possibilità». Una «potenza di *non*»⁴⁶, aristotelicamente parlando, là dove l'*érgon* non è solo l'«opera» bensì condizione necessaria all'*énérgεια*, e dunque – anche – possibilità di disattivazione. Una definizione simile l'aveva data Jean-Marie Gleize qualche anno prima, parlando di «opacità critica»: «poesia politica senza politica», ma anche «azione politica poetica senza poesia (o senza poeticismi, senza l'inconsistenza della poesia poetica)». Insomma: un rifiuto dell'utopia, e piuttosto l'«allestimento qui-e-ora di zone autonome dove riprendersi amorosamente la *langue* e la *parole*, dove godere qui-e-ora di un'emancipazione reale, di una reale presenza del reale»⁴⁷. In questo senso, sia Gleize sia Agamben intendono rendere visibile la finzione organica del lavoro corporeo e linguistico, il loro oggettivarsi metaforico, adoperandosi alla restituzione del maltolto. Alla stessa maniera, Benjamin aveva strappato dal *continuum* temporale alcune

⁴³ MARX, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino 1968, p. 111.

⁴⁴ IDEM, *Scritti inediti di economia politica*, Editori Riuniti, Roma 1963; G. SCHIMMENTI, *La traduzione italiana degli Estratti dal libro di James Mill «Elements d'économie politique» Trad. par J.T. Parisot, Paris 1823 di Marx*, in «Paradigmi», XXXIX, 3, 2021, pp. 519-536. Su questa tesi pesa molto anche l'eredità di G. LUKÁCS, *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica* (1948), Einaudi, Torino 1960.

⁴⁵ AGAMBEN, *Elementi per una teoria della potenza costituente* (2013), in «Pólemos», I, n. 1, 2020, pp. 109-124.

⁴⁶ ARISTOTELE, *Metafisica*, 8, 1045b-1051a. Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, «Potenza di non» ossia la politica dell'inoperosità, in «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts», n. 1, 2018, pp. 25-35.

⁴⁷ J.-M. GLEIZE, *Opacité critique* (2011), in B. GORRILLOT, A. LESCART (a cura di), *L'illisibilité en questions*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2018, pp. 43-48.

immagini, a suo dire in grado di mostrare un rapporto non eternizzante ma «dialettico» con il passato, esponendone le contraddizioni «in condizioni di arresto»⁴⁸. La politica e l'arte, nella loro accezione «destituente», non sarebbero dunque, in questo senso, che metafore dialettiche: non tanto un'«anticipazione o prefigurazione dell'«assente»», secondo la celebre sintesi data da Fortini⁴⁹, bensì visioni trasparenti del mondo prodotto come immenso accumulo di lavoro morto, cristallizzazioni riappropriabili dell'estrazione metaforica. «Se il senso non è dato», scriveva Franco Brioschi, «ciò non implica che non ci sia alcun senso, bensì che semplicemente dobbiamo darlo noi»⁵⁰.

7. «*Is the work / to get outside the logic of solution or to work / as if there were one, ones / among us*»⁵¹. Questi versi da *The Lights* (2023) di Ben Lerner sembrano alludere a una direzione o, meglio, a una pratica di attraversamento (e di fuoriuscita) dalla logica metaforica. Già Gleize, in un saggio del 1997, ricordava che la metafora «sta già dentro la lingua, vi si trova da prima ancora che qualcuno ce la possa mettere»: e contemplava la possibilità che «una scrittura letterale tendenzialmente antimetaforica» potesse anche essere «più o meno figurativa», cioè «appoggiarsi sull'ipotesi, anche esile, di un legame figurativo tra linguaggio e realtà»⁵². Da una parte, cioè, evidenziando la consapevolezza – maturata sulla scorta di una riflessione di tipo politico – che scrivere non è solo uno stare-di-fronte-al-mondo, bensì uno «stare-di-fronte-al-mondo-e-alla-lingua» e, dall'altra, alludendo ancora alla convinzione che anche questo tipo di scrittura possa avere un valore referenziale⁵³. In questo estratto, Lerner mette a fuoco alcune decisive linee di faglia di chi dice io nel testo: il suo essere, in quest'epoca del mondo, un «poeta bianco», statunitense, ebreo; la sua coazione allo «*scaling*», ossia alla trasposizione metaforica del medesimo problema o nodo critico su diversi ordini di grandezza, è d'altronde legata a un sentimento del presente come

⁴⁸ BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, cit., pp. 516-518.

⁴⁹ FORTINI, *Avanguardia e mediazione* (1967), ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 97n.

⁵⁰ F. BRIOSCHI, *Il lettore e il testo poetico* (1974), in *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura* (1983), il Saggiatore, Milano 2006, p. 52.

⁵¹ B. LERNER, *The Lights* (2), in *The Lights. Poems*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2023, pp. 14-15, vv. 19-28.

⁵² GLEIZE, *Sponde del fiume* (1997), ora in *Qualche uscita. Postpoesia e dintorni*, a cura di M. Zaffarano, Tlc, Roma 2021, pp. 85-86.

⁵³ Ivi, p. 79.

crisi perpetua e a una percezione della temporalità sfrangiata nelle sue dimensioni biologiche, storiche e geologiche⁵⁴. In un'intervista, Lerner ha definito lo «*scaling*» come «dispositivo di miniaturizzazione per rappresentare il contesto planetario», la cui «ambiguità più grande» consisterebbe, per l'appunto, nella sua scalarità⁵⁵. La traduzione italiana del passo di Lerner – «lo sforzo, mi chiedo, è / uscire dalla logica della soluzione, o sforzarci / di fare come se ce ne fosse una, o più d'una / in mezzo a noi» – sembra tuttavia privarlo di una delle sue principali peculiarità: l'ambivalenza dell'inarcatura tra «*Is the work*» e «*to get outside the logic of solution*»⁵⁶, che sembrerebbe alludere (a costo, beninteso, di una forzatura sintattica) non solo a una lettura del «lavoro» come tentativo di sottrarsi ad ogni «logica della soluzione», ma anche a quella di un «lavoro per uscire fuori» come sola «soluzione» autentica.

Azione creatrice, pratica di salvezza, trasformazione della realtà: ecco tre «lavori» che bisognerebbe sempre – pur cortesemente – declinare, pena il rischio di occultare i nessi che cultura e condizioni materiali hanno (anche faticosamente) stretto fra di loro. Contribuendo, di fatto, a una più oscura forma di «reincantamento» del mondo⁵⁷. La terra «interamente illuminata» che, secondo una famosa massima, «splende all'insegna di una trionfale sventura»⁵⁸ – mortificando tutto ciò che non è numero – è oggi perfettamente in grado di produrre i propri «miti tecnicizzati»⁵⁹, e di manipolarli a fini politici come stimolo all'azione senza alcun bisogno di quella forma di «magia liberata dalla menzogna di essere verità» che ha per nome arte⁶⁰. La razionalità illuminista e lo «*spontaneous overflow of powerful feelings*»⁶¹ romantico si sono sempre mossi, in gran segreto, mano

⁵⁴ Cfr. H. IVRY, *Writing in the «Second Person Plural»: Ben Lerner, Ambient Esthetics, and Problems of Scale*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 62, n. 2, 2021, pp. 123-136.

⁵⁵ M. CAPPELLO, G. CARRARA (a cura di), *The Beauty and the Boredom. Intervista a Ben Lerner*, in «La Balena bianca», 21 settembre 2023, disponibile online.

⁵⁶ LERNER, *Le luci* (2), in *Le luci* (2023), trad. di M. Testa, Sellerio, Palermo 2025, pp. 31-32.

⁵⁷ A. MARTINENGO (a cura di), *Oltre il disincanto: prospettive sul reincantamento del mondo*, Aracne, Roma 2015.

⁵⁸ T.W. ADORNO, M. HORKHEIMER, *Dialettica dell'Illuminismo* (1947), Einaudi, Torino 1966, p. 11.

⁵⁹ Cfr. F. JESI, *Mito*, cit.

⁶⁰ ADORNO, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa* (1951), trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1974, p. 130.

⁶¹ W. WORDSWORTH, S.T. COLERIDGE, *Preface* (1802), in *Lyrical Ballads*, a cura di R.L. Brett e A.R. Jones, Routledge, London 1991, p. 246.

nella mano; e persino l'antifondazionalismo non si è storicamente dato (guarda caso) prima che il modo di produzione e riproduzione sociale vigente cominciasse a spacciarsi per il solo universo realmente plausibile⁶².

Dunque, che fare? Denunciare sempre più sommessamente lo scandalo della vita falsa divenuta «vera»? Aderire agli oggetti, e sperare che questi ci salvino? Oppure, più semplicemente, rifiutare la domanda, e cominciare invece a chiedersi com'è che siamo giunti fino a qui?

⁶² Cfr. F. JAMESON, *Postmodernismo* (1990), trad. di M. Manganelli, nuova prefazione di D. Giglioli, Einaudi, Torino 2026.

ENRICO FANTINI

Lavoro e poesia. Un'indagine quantitativa

1. Introduzione

La ricchezza degli intrecci tra poesia e lavoro che si danno teoricamente e si sono dati storicamente richiede un tentativo, per quanto parziale, di razionalizzazione. In questa sede prenderemo in considerazione quattro modalità in cui tal relazione si esplica. 1) Nella prima parte si proverà a indagare come evolve storicamente in Italia, dal Settecento, il profilo professionale del poeta, a partire dall'analisi quantitativa della sua principale fonte di reddito. 2) Nella seconda parte opereremo su un concetto diverso: da 'che lavoro fa il poeta' si passerà quindi a mettere a fuoco la 'poesia come lavoro'. In particolare si analizzerà, su un campione di dieci autori della 'terza generazione', in che modo le tecniche formali proprie del lavoro poetico entrino in gioco in una fase di crisi sistemica come quella apertasi nel 1945. 3) Infine, si sonderà il rapporto tra 'poesia e lavoro' e come il punto di vista professionale e di classe possa o non possa tramutarsi in *performance* tematica e formale. Si analizzeranno in questo caso le elaborazioni teoriche e le scelte pratiche relative all'uso della poesia in una serie di riviste di area socialista e comunista europea e italiana tra tardo Ottocento e prima metà del Novecento. 4) Chiude il lavoro una messa in questione (cui si potrà dare solo una traccia, del tutto insufficiente, di risposta) del possibile rapporto tra processi antologici e di canonizzazione e solidarietà professionali tra poeti e critici. Infine, la presente ricerca costituisce solo il tentativo aurorale di un lavoro più ampio e profondo, di cui tuttavia si desidera segnalare qui i primissimi risultati che potranno essere, come in ogni prassi scientifica, del tutto rigettati o solo parzialmente accolti.

2. Una panoramica di lungo periodo: come cambia il lavoro del poeta

La domanda cui si proverà a dare risposta in questa sezione è dunque la seguente: qual è e come si modifica nel tempo la principale fonte di reddito

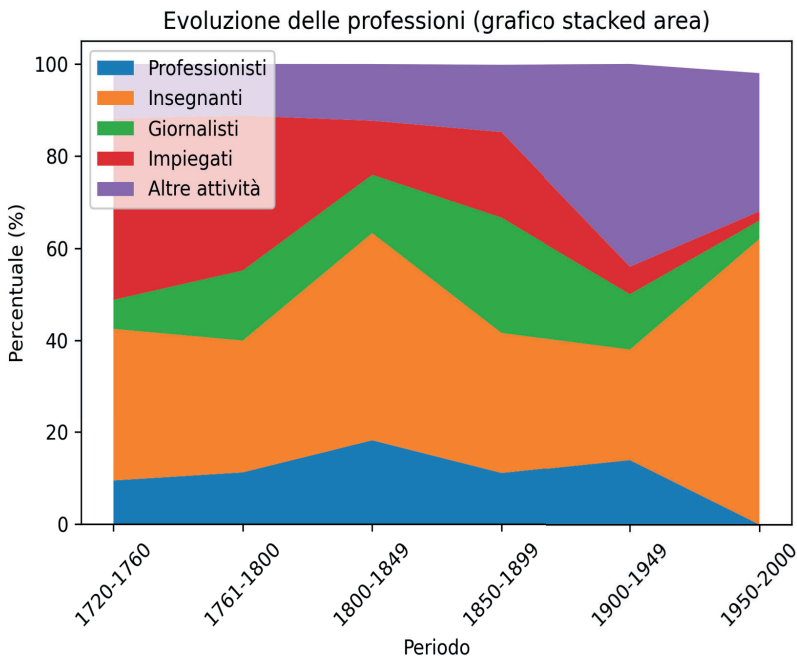
di coloro che si dichiarano poeti? Si tratta di una ricerca complessa, che presenta crismi di scientificità incerti. La natura frammentata delle carriere rende arduo identificare in modo univoco un'unica fonte reddituale. Molto spesso, diversi percorsi lavorativi e fonti di reddito si sovrappongono. Su quali basi definire dunque un'identità professionale¹? Il criterio selezionato si fonda sul numero d'anni presunto durante i quali il letterato/poeta ha svolto una specifica professione. In molti casi tale identificazione risulta un azzardo, data la scarsa disponibilità documentale. Accanto alla mera indicazione professionale, vi sono poi informazioni di eccezionale importanza spesso trascurate o irreperibili. Si tratta di dati di natura privata che non possono tuttavia essere omessi senza causare significative distorsioni del quadro analitico. In particolare, ci si riferisce a notizie sul contesto socioeconomico familiare e sulla situazione patrimoniale. Si tratta di lacune drammatiche, che si intensificano man mano che la ricerca si avvicina allo stretto contemporaneo, dove la situazione professionale si fa sempre più frammentata e le informazioni reperibili più incerte, difficilmente verificabili e non sempre aggiornate².

Per armonizzare i dati si è scelto di raccogliarli in cinque categorie: 1) professionisti, 2) insegnanti; 3) giornalisti; 4) impiegati; 5) altre attività. Nei professionisti rientrano tutti coloro che hanno svolto la libera professione come principale fonte di reddito (notai, avvocati, medici, ingegneri e così

¹ Per garantire uniformità metodologica e il riuso di dati collazionati da terzi (come richiesto dai protocolli scientifici), in questa sede si riprenderanno in particolare i lavori di C. COLAIACOMO, *Crisi dell'«ancien régime»: dall'uomo di lettere al letterato borghese* e A. ACCIANI, *Dalla rendita al lavoro*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, 2 voll., Einaudi, Torino 1983, II, pp. 363-412, 413-448. I due lavori riflettono sulle evoluzioni dei profili professionali dei letterati italiani a partire dal 1720: impiegano cioè una categoria più vasta di quella del puro poeta che qui interessa. Tale discrasia sarà in parte sanata dall'aggiunta di due nuovi campioni composti ciascuno di 50 poeti nati in Italia tra il 1900-1949 e il 1950-2000. I periodi saranno infine tutti ricondotti alla misura del cinquantennio, mentre nel solo caso dei dati di Colaiacomo al quarantennio; così come tutte le cifre saranno da intendersi come percentuali relative al totale dei profili considerati per ciascun periodo.

² Si sarebbe potuto ovviare a diverse criticità sottoponendo un questionario, ma i tempi della ricerca non lo hanno consentito. Mi riservo naturalmente di integrare questi dati in ricerche future. Chiedo pertanto venia se vi saranno errori e mi dichiaro sin da ora disponibile a integrare o emendare tutte le lacune e le sviste. Il campione dei poeti nati tra il 1900 e il 1949 è stato imbastito estraendo un set casuale di 70 nomi dalle seguenti antologie (Mengaldo, Piccini). Tra questi 70 nomi sono stati individuati 50 nomi di cui fosse meglio definito il profilo professionale. Discorso analogo per il campione 1950-2000, definito però a partire dal progetto dell'Università di Bologna, *Atlante dei poeti contemporanei*, consultabile al seguente indirizzo: <https://site.unibo.it/atlane-poeti/it>.

via); nella seconda categoria rientrano tutti coloro che svolgono principalmente attività didattiche o di ricerca (docenza universitaria, ricercatori, insegnanti di ogni ordine e grado, precettori, autonomi che offrono servizi di scrittura creativa, corsi di aggiornamento ecc. ecc.); per giornalisti si intendono tutti coloro che praticano attività pubblicistica; tra gli impiegati figurano tutte le professioni legate al lavoro pubblico (senza distinzione di grado o mansione); mentre 'altre attività', sebbene si presenti come estremamente estesa, nei fatti contiene, a parte insignificanti eccezioni, tutti coloro che esercitano lavori legati al mondo artistico-editoriale (dagli scrittori o poeti puri, editor, pubblicitari, ecc. ecc.). Terminate le premesse, questo il grafico:



Tab. 1. Evoluzione percentuale delle categorie professionali nei diversi periodi storici (grafico stacked area). Le aree colorate rappresentano il peso relativo delle diverse professioni all'interno della serie cronologica.

I dati anzitutto mostrano una certa coerenza lungo l'intera serie cronologica: se ne deduce una discreta omogeneità di comportamento tra l'insieme dei letterati e il sottoinsieme dei poeti. Con sorpresa si nota anche una notevole varietà nei profili professionali del campione: all'attività

letteraria e poetica si dedicano figure molteplici, dal politico, all'impiegato delle amministrazioni pubbliche, al giornalista, al professionista. Tale ventaglio si rastrema in modo persino drammatico solo al suo estremo cronologico. Tra il 1720 e il 1949 i dati segnalano come la scrittura (e in particolare la poesia dal Novecento) fosse nei fatti una pratica trasversale alle diverse professioni³: sebbene predominasse il ruolo dell'insegnamento e, almeno lungo tutto il Settecento, dell'impiego pubblico (in particolare di alto livello), tale egemonia non si trasformò mai in tirannide. Tra i poeti nati tra il 1900 e il 1949 a prevalere è l'attività editoriale (direttori di collane, editor, artisti autonomi, ecc. ecc.) permanendo in modo costante la presenza di insegnanti (circa il 24%) e a seguire, di molto staccati, impiegati e giornalisti. Tra il 1950 e il 2000 invece circa il 90% dei poeti rilevati dal campione insegna o si dedica ad attività artistiche e editoriali, mentre avviene un sostanziale azzeramento della pratica poetica tra i liberi professionisti e gli impiegati (ai vari livelli dell'amministrazione pubblica). Sembra che la poesia si ritiri dalla varietà sociale. Una tale polarizzazione si ebbe nella storia della letteratura italiana solo in coincidenza della produzione cortigiana, quando questa occupò, tra il 1476 e il 1546, percentuali oscillanti tra il 38 e il 44%⁴.

A precisare la tendenza al restringimento delle categorie professionali che si dedicano alla scrittura poetica a partire dal Novecento e in particolare dalla seconda metà del secolo, intervengono alcune considerazioni di dettaglio. L'insegnamento, come è stato già notato⁵, ha occupato per secoli una posizione professionale privilegiata tra i letterati: ciò che accade a partire dalla seconda metà del Novecento rappresenta dunque solo l'acme congiunturale di una tendenza di lungo periodo. La quasi totalità dei poeti-professori nati tra il 1949 e il 2000 svolge attività di insegnamento e/o ricerca in discipline affini (letteratura italiana, lingue, filologia, storia e filosofia ecc. ecc.), mentre dalla metà del secolo si segnalano poeti che svolgono didattica in scrittura creativa o offrono corsi di sensibilizzazione alle arti. Tale sovrapposizione dichiara una marcata tendenza alla specializzazione: il prodotto dell'attività poetica e il profilo pubblico, l'attività artistica e la funzione sociale, in una parola poesia e professione tendono a convergere. L'attività poetica viene dunque percepita come il 'prodotto finito' dell'insegnamento letterario. Inoltre, la percentuale dei poeti-professori universitari esplode sia in termini

³ A ciò, come già ampiamente documentato da Colaiacomo e Acciani, si sovrapponeva una diversa mappa dei ceti (ecclesiastici, nobili e borghesi).

⁴ C. BEC, *Lo statuto socio-professionale degli scrittori (Trecento e Cinquecento)*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *op. cit.*, pp. 229-267: 248, fig. 9.

⁵ COLAIACOMO, *art. cit.*, pp. 385-389.

relativi, sia in termini assoluti: se tra i poeti nati tra il 1900 e il 1949 questa raggiungeva l'8% complessivo a fronte del 16% degli insegnanti, nel cinquantennio successivo il 34% del campione esercita professione universitaria, mentre il 30% insegna negli ordini inferiori.

Se tale evoluzione in parte dipende anche dall'esplosione delle figure accademiche (di docenza e di ricerca, precaria e stabile), dall'altra denuncia qualcosa di più profondo. Si tratta infatti di un dato che può essere sottoposto a molteplici interpretazioni. Ne segnalerei in questa sede solo due, senza alcuna pretesa di esaustività. La prima riguarda ancora il processo di iperspecializzazione cui viene sottoposta la scrittura poetica: la ricerca o l'insegnamento universitario garantiscono, anche in termini di percezione sociale, la saldatura tra competenze tecnico-formali e una profonda conoscenza dei modelli storici. Dall'altra, per usare un'immagine sintetica, tale concentrazione allude a un processo di 'gentrificazione' simbolica: al pari di un'area urbana degradata, la poesia (un tempo centro nobile della cittadella letteraria) necessita di un processo di riqualificazione e di riapprezzamento che passa attraverso una concessione di capitale simbolico per via transitiva: il prestigio della professione universitaria getta luce sul degrado dell'attività poetica, nobilitandola. Si tratta, in termini sociali, di un processo inverso a quello, su cui ci si soffermerà a breve, di matrice tardoromantica che vede nella composizione poetica il centro nevralgico dell'autenticità esistenziale individuale, contro la falsità del lavoro.

Tale quadro contabile sembra essere l'inveramento di quanto Adorno sosteneva nel primo dei suoi *Minima moralia*⁶: il filosofo tedesco lamentava la chiusura dei letterati specialisti (che vivono cioè della propria arte) di fronte ai letterati *rentier*, che si dedicano alla scrittura da una situazione di agio patrimoniale. Adorno denunciava la pretesa della classe dei letterati di farsi ceti specialistico-professionale, assecondando in tale modo la logica della divisione del lavoro capitalistico. Portando alle estreme conseguenze tale prospettiva, la rastremazione dei profili sociali che si dedicano alla poesia, nonché la *lamentatio* relativa alla precarizzazione del lavoro del poeta sarebbe per Adorno il degno contrappasso di un antico peccato originale: aver tentato di trasformare quest'ultima in una professione.

Finora i dati hanno mostrato, a partire dal Novecento (e in particolare dalla metà del secolo), tre tendenze: 1) il restringimento delle categorie sociali coinvolte nell'attività poetica; 2) un processo di iperspecializzazione professionale; 3) un travaso di credito simbolico dall'accademia alla poesia. Si dovranno ora testare le dinamiche su individuate, specifiche dell'attività

⁶ T.W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 2015, pp. 11-12.

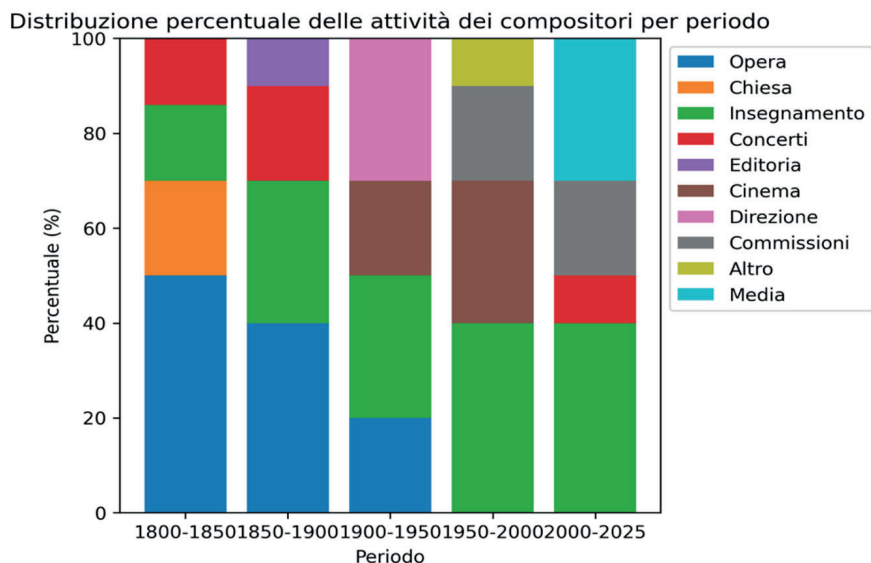
poetica, attraverso un esame comparativo. Per farlo predisponiamo un secondo esperimento. Compariamo i profili professionali di altri tre media: musica colta, pittura e romanzo. Per ogni *medium* si selezionano 50 artisti italiani, moltiplicati per 5 periodi individuati: 1800-1849; 1850-1899; 1900-1949; 1950-1999; 2000-2025. Per ogni artista è stata poi indicata la presunta fonte di reddito maggioritaria⁷.

Cosa raccontano i dati? I grafici mostrano uno scenario molto diversificato. Le carriere dei compositori di musica colta, ad esempio, tratteggiano un percorso di grande interesse. Almeno fino al 1900, il reddito dei compositori derivava in modo maggioritario dalla produzione operistica e concertistica: questa copriva circa il 70% degli introiti, cui si aggiungeva a partire dalla seconda metà dell'Ottocento un'abbondante quota derivante dai diritti d'autore sugli spartiti e dai diritti di nolo delle partiture⁸. Con il Novecento e con il crollo del pubblico d'opera, i redditi vengono rimpinguati attraverso la crescita dell'insegnamento (conservatori e accademie), cui si aggiunge il forte sostegno di stato attraverso commissioni e finanziamenti diretti o indiretti provenienti da ministeri, amministrazioni locali o enti (festival, agenzie pubbliche come l'EIAR poi RAI, ecc. ecc.)⁹. Dalla seconda metà del secolo la produzione di reddito si scinde in due: da una parte cresce, sino a divenire maggioritaria, la quota di insegnanti; dall'altra, con la perdita di pubblico, la musica migra verso altri media facendosi in parte parassitaria, in parte costruendo una macchina unitaria transmediale assieme al cinema e altri media.

⁷ Tale esperimento contiene, se non amplifica, le criticità viste sopra. La scelta dei nomi è stata affidata a ChatGPT, per garantire una selezione che non dipendesse dall'autore del testo. Le biografie sono state poi sondate dal sottoscritto con il massimo del rigore di cui dispone: non mancheranno, tuttavia, errori. Le liste e i dati sono caricati sulla pagina academia.edu dello scrivente. L'esperimento non intende avere alcuna pretesa scientifica, semmai fornire solo un confronto di massima. Bisognerà poi tener conto della forte disparità tra i media nella richiesta di capitali: la musica richiede un discreto impegno economico sia per la messa in scena operistica, sia per l'organizzazione di concerti; la poesia al contrario ne richiede meno (se lo richiede). D'altra parte, i dati qui raccolti sono confortati da un'ampia messe bibliografica di eccellente valore, che verrà presa in considerazione di volta in volta. In prossimi lavori si cercherà un affinamento nel merito e nel metodo.

⁸ P. GOSSETT, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, University of Chicago Press, Chicago 2008; B.M. ANTOLINI, *Dizionario degli editori musicali italiani*, ETS, Pisa 2000.

⁹ Sul punto F. NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Libreriauniversitaria.it Edizioni, Padova 2018.



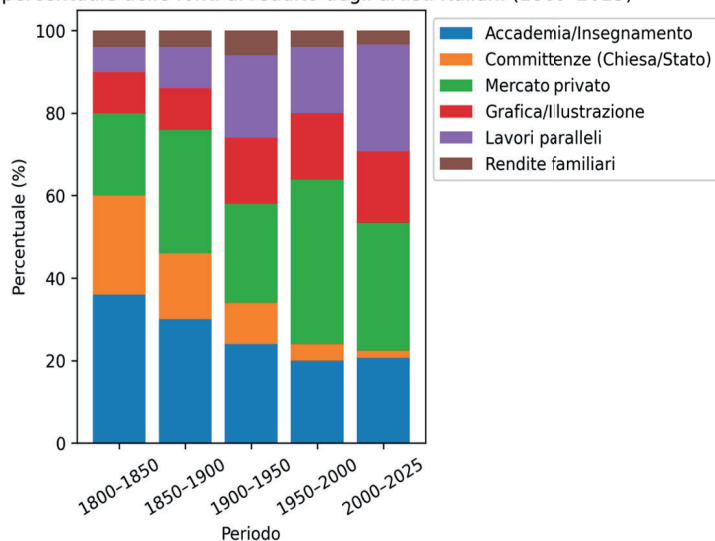
Tab. 2. Fonti di reddito dei compositori

La pittura in Italia segue un percorso eccentrico. Contrariamente a musica e poesia la quota di artisti che si dedicano all'insegnamento cala in maniera costante fino a attestarsi attorno al 20% nella seconda metà del Novecento. A crescere è invece la percentuale di pittori che vivono del proprio lavoro o attraverso il ricorso diretto al mercato (un numero via via crescente a partire dal 1950) o prestando la propria mano d'opera a forme affini come la grafica, la pubblicità, l'illustrazione editoriale. Come per la musica colta, la pittura riesce a migrare 'nel mercato' e a creare saldature con altre forme mediali più paganti, anche a seguito dei tagli drastici degli introiti prodotti da commissioni sia statali quanto ecclesiastiche¹⁰. Cresce del pari la quota di artisti che svolgono parallelamente altre professioni, attingendo così a ulteriori fonti di reddito. L'arte, dunque, risulta dai dati un *medium* 'attivo': vince la sfida del mercato quando viene meno il sostegno preponderante della committenza istituzionale e dimostra un'espansione

¹⁰ E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, Officina libraria, Roma 2019; E. CASTELNUOVO, *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale nell'arte*, Einaudi, Torino 1985; Cfr. F. CODIGNOLA, *Economia globale, concorrenza e mercato dell'arte contemporanea*, in «Symphonia», n. 2, 2006; C. ZAMPETTI EGIDI, *Guida al mercato dell'arte moderna e contemporanea*, Skira, Milano 2014; A. RUSSO, *Gli artisti nell'Ottocento: tra Accademia e mercato*, in «Finestre sull'arte», maggio 2010; M. BASSETTI, R. PENNISI, *Il mercato dell'arte XXI secolo*, in «Enciclopedia Treccani», 2010: [https://www.treccani.it/enciclopedia/il-mercato-dell-arte_\(XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/il-mercato-dell-arte_(XXI-Secolo)/) (consultato il 02/02/2026).

delle figure professionali coinvolte nella sua produzione. In altre parole per proseguire la propria attività l'artista visivo si appoggia ad una molteplicità di fonti di reddito provenienti da diverse attività professionali, apparentemente senza per questo cedere prestigio.

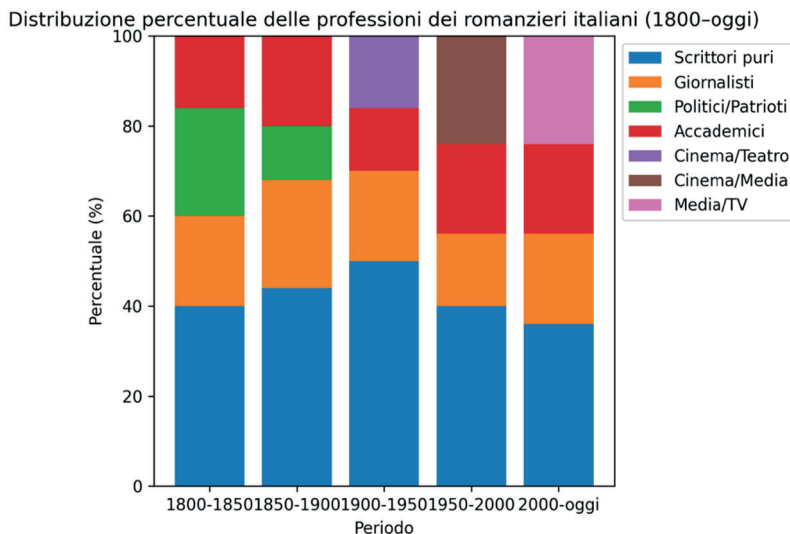
Distribuzione percentuale delle fonti di reddito degli artisti italiani (1800-2025)



Tab. 3. Fonti di reddito dei pittori

I romanzieri italiani godono da decenni di ottima salute. Dividendosi equamente tra diverse attività professionali (giornalismo, accademia, cinema e teatro), riescono in percentuali notevoli a vivere della propria professione principale: una quota che si attesta tra il 40 e il 50%. Ciò in grazia di una discreta vitalità del genere che riesce ancora ad attirare una quota significativa del pubblico dei lettori. In particolare, a partire dal Novecento, le pratiche romanzesche (legate alla costruzione del plot, alla definizione dei personaggi, alla scrittura) vengono facilmente impiegate in forme medialì giovani e di successo: prima il cinema, poi TV e serie. Come si evince bene dal grafico, già a partire dal 1900 infatti i romanzieri sostengono le loro entrate appoggiandosi al teatro (tra 1900 e 1950), al cinema (nel cinquantennio successivo) e alla televisione e nuovi media a partire dal 2000. Interessante notare peraltro come anche in questo caso si verifichi una tendenza alla 'rastremazione' sociale: le figure legate alla politica o all'amministrazione dello stato si assottigliano, anche a seguito

del venire meno di una classe identificabile di nobili-letterati, concentrando la produzione su un ceto borghese specializzato.



Tab. 4. Fonti di reddito dei romanzieri

Da questa brevissima rassegna (che meriterebbe ben altro approfondimento e maggiori elementi di dettaglio) emerge tuttavia un dato significativo: l'eccezionalità della poesia. Come abbiamo visto, gli altri media tendono a distribuirsi secondo un principio di massimizzazione dell'utilità: o riescono a sopravvivere *nel* mercato (come pittura e romanzo), oppure si saldano a generi più profittevoli (come la musica). Perché la poesia sembra non riuscirci o comunque riuscirci meno? Accennerei qui a tre ragioni: la prima è che la poesia come lavoro consiste nell'aggiungere valore a quel bene semilavorato che è la lingua. Tuttavia, da almeno un secolo essa ha smesso di avere ricadute significative sulla lingua comune e ciò l'ha resa sempre più distante e inadatta a essere accolta in altre forme espressive. Tale limite spinge il poeta nelle braccia di lavori ancillari come la traduzione, o la produzione di testi di accompagnamento per musica o performance, ma poco più: ha cioè uno spazio di interazione intermediale o cross mediale molto limitato. La poesia viene poi percepita, a ragione, come un genere dall'alto gradiente formale. La sua scarsa adattabilità viene segnalata come un ostacolo: essa può rifluire in altri media al più come citazione (teatro, cinema, romanzo, fumetto), restando tuttavia corpo estraneo. Infine, la poesia del Novecento, in particolare in Italia,

è stata preda di un 'doppio movimento': da un lato l'onda lunga del tardoromanticismo e le sue varianti successive ha trasformato la poesia in un genere in cui riversare il nettare dell'autenticità individuale; dall'altro l'oltranzismo avanguardista ha reciso ogni forma di comunicabilità, coltivando la percezione diffusa che la poesia fosse una pratica esoterica ai limiti del settarismo¹¹. La sua concentrazione espressiva, unitamente all'oscurità dei contenuti e all'autoreferenzialità dei modelli retorico-formali, ha reso nel Novecento la poesia inadatta alla partecipazione alla vita sociale (al di là di effimere sperimentazioni durante le fasi più creative della contestazione), mentre fino al tardo Ottocento il verso occupava uno spazio enorme: dal teatro, al teatro d'opera, alla cronaca in rima, fino alla pratica dell'epitalamio o dell'epicedio, alla costruzione di epitaffi metrici o di componimenti celebrativi di eventi pubblici o familiari.¹²

Tutte queste ragioni (specializzazione professionale dei poeti, sostanziale ritiro dal mercato, riduzione della funzione pubblica, limiti crossmediali) hanno condotto la poesia nelle braccia dell'aiuto di stato. Al di là di eccezionali e lodevoli iniziative di privati, del dibattito critico, di progetti editoriali, nonché della fondazione di premi, di giurie di qualità, di fatto la poesia è un genere in costante perdita, sostenuto da travasi contabili di editori privati, dall'aiuto del terzo settore (cooperative, fondazioni, ecc. ecc.), dal finanziamento di stato a iniziative pubbliche come festival, rassegne e premi, e dal sostegno di centri di ricerca accademica, privata o pubblica, attraverso l'erogazione di borse di studio (Italian Academy, Villa I Tatti, Villa Medici, American Academy). Tale sistema è ancora poco studiato nelle sue pratiche, negli indirizzi critici, nelle forme di promozione e selezione. Costituisce tuttavia uno spazio protetto in cui la poesia viene sottratta a ogni forma di conflitto e di concorrenza interna (tra poetiche e autori) o esterna (tra i media).

Analizzando il rapporto poesia-professione dei poeti si è dunque visto come a partire dal secondo Novecento la poesia diventi sempre più espressione di un circuito di figure specializzate, ritirandosi dalla varietà sociale e contemporaneamente astraendosi dalla conflittualità del mercato. Per usare una formula sintetica, dai primi dati sin qui presi in esame si potrebbe sostenere che la poesia viva una stagione di felicità infelice.

¹¹ G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna, 2005.

¹² Si potrebbe persino scrivere una controstoria formale della poesia in cui sostenere che la rastremazione lirico-soggettivistica del verso collocata da Mazzoni tra il XVIII e il XIX secolo sia un effetto secondario e in parte casuale della progressiva sparizione del verso da una seriore pluralità di pratiche pubbliche.

3. *Poesia come «ars», ovvero il poeta come lavoro*

Accennato brevemente alle evoluzioni storiche del profilo professionale del poeta, vi è da analizzare poi la questione della 'poesia come praxis', come lavoro pratico, in altre parole come *ars*. La poesia-lavoro è costituita da un paniere di tecniche e di pratiche più o meno stabili (codici linguistici, soluzioni retoriche, *performance* formali) validate dalla consuetudine e approvate o modificate con il consenso della comunità degli esperti. Tali tecniche, come tutti i sistemi regolatori, sono dispositivi che permettono un certo novero di operazioni: accogliere o escludere nuovi membri, accettare o rifiutare testi, creare gerarchie, disegnare centri e periferie¹³. Come vedremo brevemente, durante fasi di crisi sistemica l'*ars* può tramutarsi in *limes*: permette di serrare i ranghi dei membri accreditati della repubblica delle lettere e limitare o respingere l'accesso ai poeti *sans papier* che premono alle porte. In una fase di forte fluidità sociale (motivata da ragioni politiche, generazionali, ideologiche ecc. ecc.) i poeti *sans-papier* devono mettere in pratica una serie di soluzioni formali o stabilire una rete di alleanze locali con altre forme espressive per aggirare i controlli occhiuti dei corifei dell'*ars*. Difficile immaginare nella storia del nostro Paese una fase di maggiore sconvolgimento sociale come quella apertasi nel 1945. Usiamo questa specola per verificare l'ipotesi.

In una lettera indirizzata ad Alessandro Parronchi e databile tra il settembre e l'ottobre del 1945, Sereni parla delle sue condizioni materiali e delle sue intenzioni per l'immediato futuro dopo il ritorno dal campo di prigionia in Nord Africa. «Non vorrei tornare a insegnare. Ma nemmeno le altre possibilità sono allettanti. Le riviste e i giornali mi piacciono poco. Dappertutto: il partito o l'affare. E una gran marea di avventurieri vecchi e nuovi»¹⁴. Con la transizione al postfascismo la situazione in Italia si fa fluida: tutti coloro che avevano partecipato alla vita intellettuale nel tempo del regime sono sottoposti a discredito pubblico; una nuova forza lavoro culturale, richiesta dall'esplosione delle imprese editoriali e pubblicistiche, rimescola le carte del vecchio ceto. La «marea di avventurieri» che bussa alle porte della cittadella assediata delle lettere presenta ora nuovi documenti di ingresso: la profittabilità dell'impresa o l'affiliazione politica. La testimonianza di Sereni è il referto di uno spaesamento: i criteri di

¹³ F. FALK, *Eine gestische Geschichte der Grenze, Wie der Liberalismus an der Grenze an seine Grenzen kommt*, Wilhelm Fink Verlag, München 2011, p. 67.

¹⁴ V. SERENI, A. PARRONCHI, *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di B. Colli e G. Raboni, Feltrinelli, Milano 2004, p. 47.

ingresso al campo intellettuale dopo il '45 sono del tutto mutati rispetto a quelli (istituzionali e certamente totalitari) che lui stesso aveva conosciuto durante gli anni della sua formazione. La necessità di rimpiazzare velocemente larghi strati del vecchio ceto dirigente compromesso con il regime, assieme all'abbondante offerta di 'lavoratori della conoscenza' in parte allevata nelle strutture provinciali del PNF, allenta e rende precari i criteri sulla cui base essere ammessi o esclusi dal campo intellettuale. La risposta di Parronchi non si fa attendere: in questa lettera, datata 5 novembre 1945, l'autore propone un vero e proprio programma politico di gruppo, che può essere persino esteso all'intera generazione degli anni Dieci:

Qui a Firenze, dopo avere aspettato fino ad ora, si partorirà niente meno che *Il Mondo* (quindicinale diretto da Bonsanti). Niente per ora che ti possa interessare, se come credo sia meglio, e come a me e ad altri avviene di fare non per partito preso, la maggior parte dei giornali che escono passa assolutamente inosservata. L'inflazione della carta stampata [...] ci rende assai circospetti e abbastanza disgustati¹⁵.

La 'circospezione' di Parronchi è la definizione plastica della strategia di medio periodo con cui la classe intellettuale nata negli anni Dieci (Parronchi è del 1914, Sereni del 1913) sceglie di compiere la traversata nel deserto della transizione italiana al postfascismo. Essa rappresenta la volontà, in una fase di alta volatilità dei valori, di non dilapidare il capitale simbolico accumulato negli anni precedenti. E il modo migliore per non farlo è non investire o investire in beni rifugio; adottare, in una parola, un atteggiamento conservativo e guardingo. In una lettera successiva Sereni aggiunge alla circospezione di Parronchi un secondo tassello della strategia che i due stanno delineando: «Caro Sandro, proprio così: teniamoci uniti. E io non domando di meglio. Dio sa se un simile desiderio ha valore settario o altro di men che onesto»¹⁶. Sereni sta affermando ciò che esplicitamente nega: qui il poeta di Luino suggerisce di attraversare la fase magmatica per mezzo di un sistema rinnovato di 'riconoscimento tra pari'. In una fase di crisi, chi è in grado di definire i protocolli in base ai quali accordare o rifiutare tale riconoscimento (ammettere cioè nuove personalità nel novero dei poeti) è il nuovo principe. Occorrerà dunque elaborare e controllare i nuovi standard di accesso alla cittadella delle lettere.

Sereni propone di costruire protocolli autonomi di riconoscimento tra pari, non dettati dunque né dalla profittabilità commerciale né tantomeno dai dogmi partitici; Parronchi suggerisce una discreta cautela negli investi-

¹⁵ Ivi, p. 40.

¹⁶ Ivi, p. 47.

menti che tuteli dallo sperpero di capitale simbolico. Le due strategie possono trovare un punto di caduta nella riscoperta dell'*ars*. Il ricorso ai fondamenti tecnici del lavoro in fasi di forte instabilità sociale, in cui nuove leve e nuovi criteri di selezione possono insidiare il posto di quanti hanno già definito la propria posizione nel campo sociale, non deve sorprendere. Esattamente negli stessi anni, altri intellettuali italiani sostenevano posizioni simili. Nel 1948, anno della sua iscrizione al Pci, Delio Cantimori caldeggiava il ritorno a una storiografia che badasse anzitutto all'erudizione, alla bibliografia e alla filologia contro gli sbandamenti ideologici¹⁷. Nello stesso torno d'anni Antonio La Penna avanzerà identiche soluzioni per difendere la propria utilità professionale di filologo classico nell'elaborazione politica e ideologica del Partito comunista¹⁸. Enfatizzare il profilo professionale attraverso l'esibizione degli strumenti di base del proprio lavoro consentiva a entrambi di difendere prestigio e utilità nel partito, contro i *parvenu* ideologici e i militanti provenienti dal basso, in una fase peraltro in cui il lavoro intellettuale subiva, anche in termini formali, una drammatica compressione¹⁹.

Approdiamo ora ai testi. Prendiamo un campione molto risicato ma del pari significativo di poeti della generazione degli anni Dieci²⁰ e

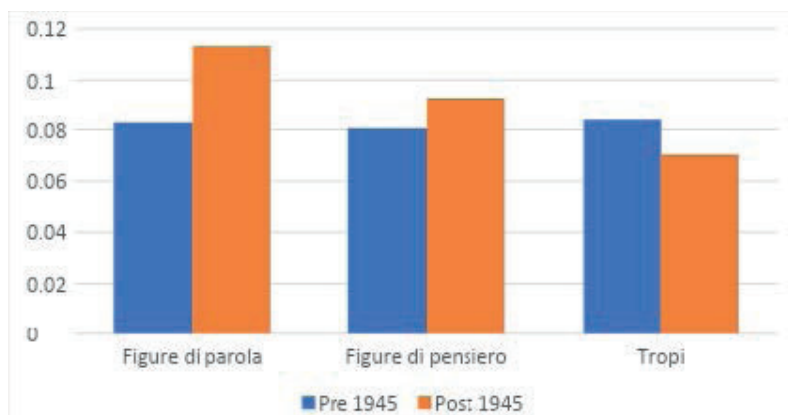
¹⁷ «Ora, in questo nuovo periodo, la storia deve tornare consapevolmente alla bibliografia, alla erudizione, alla filologia: è l'unica cosa sicura! = neutra – come allora fra controversia e controversia sorse la storiografia erudita, così ora, ecc. È la antica tradizione, la consapevolezza è nuova: questa è l'unica arma pulitamente preparata, tecnicamente utile». D. Cantimori, appunto inedito del 17 ottobre 1948, cit. in L. MANGONI, *Civiltà della crisi. Cultura e politica in Italia tra Otto e Novecento*, Viella, Roma 2013, p. 205.

¹⁸ Ivi, p. 204: «[L]a fede richiede l'esame del mondo in cui dobbiamo operare e che dobbiamo rinnovare; richiede la critica e l'analisi. [...] Bisogno quindi di filologia». Il filologo classico specifica le forme della sua medesima partecipazione alla vita di partito esibendo le proprie credenziali tecniche». Mangoni cita A. LA PENNA, *I giovanissimi e la cultura negli ultimi anni del fascismo*, «Società», III, n. 3, 1947.

¹⁹ Almeno a guardare la lettera della sua costituzione e il suo Articolo 1, che recita: «L'Italia è una Repubblica democratica, fondata sul lavoro». Come si evince dall'ampia documentazione, la sua lunga gestazione fu molto travagliata. Nella prima formulazione proposta dall'On. Togliatti, al posto del lemma «lavoro» ne compariva uno ancor più connotato: «lavoratori». Sebbene la scelta fosse stata rigettata dalle formazioni minori (liberali e Uomo qualunque) per la sua palese ispirazione sovietica, era largamente condivisa dalle menti più fini del partito di maggioranza: i democristiani Moro e La Pira. Tuttavia, le criticità non mancavano. Anzitutto, la lettera dell'articolo poneva a fondamento nazionale una categoria specifica di uomini e donne, minacciando il principio di universalità. Inoltre, avrebbe potenzialmente creato gerarchie tra i cittadini. L'ispirazione innegabilmente comunista, socialista e in parte cristiana modellava la nuova comunità nazionale sulle masse dei lavoratori manuali: contadini, operai e piccoli artigiani. All'interno di tale cornice ideologica, la presenza del lavoro intellettuale, nonostante le rassicurazioni di rito relative all'inclusione di ogni forma di produzione figurava di sbieco.

²⁰ Gli autori scelti sono Attilio Bertolucci, Lorenzo Calogero, Giorgio Caproni, Franco Fortini, Mario Luzi, Franco Maticola, Sandro Penna, Roberto Rebora, Vittorio Sereni,

verifichiamo l'evoluzione delle strutture di base della loro poesia (metro, forme del messaggio, figure retoriche) in un torno d'anni abbastanza ampio da far ricadere al suo centro la data soglia del 1945: diciamo tra il 1929 e il 1956. Numeri alla mano, si registra in effetti un discreto aumento della complessità stilistica nella produzione che va dal 1945 al 1956 e che per ora potremmo esprimere, in termini semplici, come una variazione positiva del rapporto tra figure e versi. Se inseriamo nel computo qualsiasi alterazione retorica del materiale linguistico registrata nei manuali, si nota, per questo dodicennio, un'attitudine figurale più spiccata rispetto al periodo che immediatamente precede (1930-1944). In termini grezzi, ciò significa che se prima del '45 Sereni e gli altri autori del campione impiegavano circa una figura ogni quattro versi (0,25), nella finestra successiva ne impiegheranno una ogni tre (0,3). I poeti degli anni Dieci decidono di premere sul pedale della retorica, di lavorare con gli strumenti della poesia più di quanto facessero solo pochi anni prima. In altre parole, aprono la loro cassetta degli attrezzi e vi recuperano i ferri del mestiere. Scomputando il dato aggregato in base a questa nuova tripartizione, è possibile avere informazioni più accurate su come la 'generazione Dieci' impiega tale *surplus* retorico. L'aumento generalizzato della 'densità figurale' riscontrato dopo il 1945 viene distribuito nel modo seguente:

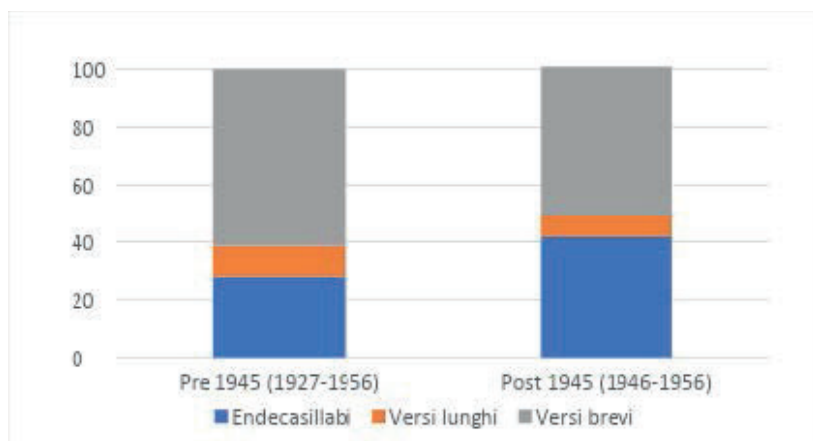


Tab. 5. Evoluzioni dei comparti retorici prima e dopo il 1945

Leonardo Sinisgalli. Per tutte le informazioni relative al campione dei testi e ai metodi rimando a E. FANTINI, *La crisi e le forme. Come il 1945 ha cambiato la poesia italiana*, Quodlibet, Macerata 2023. Per le appendici tecniche si rimanda alla pagina personale di chi scrive su academia.edu.

Il grafico ci racconta, come c'era da aspettarsi, che dopo il '45 il primato dei tropi viene messo in discussione e le energie retoriche si indirizzano ora sugli altri due corni della tripartizione classica: figure di parola e di pensiero. L'asindeto, il polisindeto, l'epanalessi, l'anafora, il poliptoto, l'endiadi, l'anastrofe, l'iperbato sono operazioni linguistiche che agiscono sulla tenuta discorsiva dell'enunciato e sulla sua coerenza sintattica. Sottraggono informazioni, come nel caso dell'ellissi o dello zeugma; nobilitano, alterando l'ordine normale dei componenti sintattici (come fa l'iperbato o l'anastrofe); enfatizzano e marcano l'incedere discorsivo, come nei casi dell'anafora e dell'epanalessi. La crescita di questo specifico comparto figurale lascia dunque intuire che il focus dei nostri poeti cade ora sul discorso e sulla sua dimensione 'paradigmatica' o orizzontale, per alterarne l'ordine non marcato, in funzione nobilitante, e per focalizzare l'attenzione sulla partitura sintattica. Questo lavoro di nobilitazione dello stile e di allontanamento dalle forme non marcate del linguaggio passa attraverso l'impiego delle figure di parola e in particolare di quelle per aggiunzione. Ciò assicura da un lato un aumento dell'enfasi oratoria, dall'altro un miglioramento dell'efficienza sintattica e dell'efficacia argomentativa. I dati sin qui raccolti inducono a sostenere che i poeti del campione abbracciano la vocazione oratoria, l'inclinazione ad 'alzare la voce' e mostrano più apertamente i fondamenti tecnici della professione poetica.

Il 1945 fa poi ordine anche nel sistema metrico. A guardare infatti la composizione metrica dei nostri dieci autori, procedendo per ora con un modello fortemente semplificato che accorpa le varie tipologie versali in versi brevi (dal decasillabo in giù), endecasillabi e versi lunghi (dal dodecasillabo in su), otteniamo quanto segue:



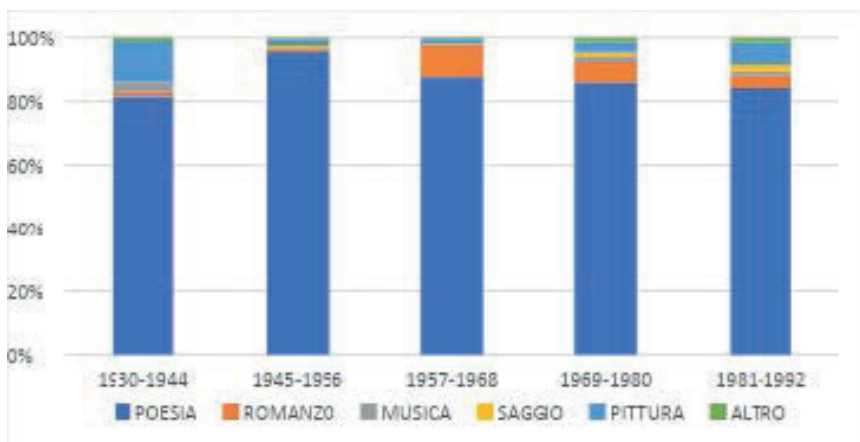
Tab. 6. Evoluzione della composizione metrica prima e dopo il 1945

L'analisi quantitativa registra una contrazione notevole tra i versi brevi, che crollano di circa il 10%. Del pari significativa è la riduzione dell'impiego di versi lunghi. Si giunge così al dato più sorprendente: l'importante aumento dell'endecasillabo nella versificazione post-'45. Si tratta di una crescita significativa sia in termini relativi che in termini assoluti. Il 50% di incremento porta questa misura in pochi anni a occupare quasi la metà dell'intero corpo metrico dei nostri autori. Ma perché l'endecasillabo? Puntare sull'endecasillabo significa compiere una scelta eminentemente estetica. Il nostro campione nell'immediato dopoguerra elegge a perno del proprio sistema versale l'ammiraglia della flotta metrica italiana per ragioni di puro prestigio e di riconoscibilità. Inoltre, a scendere nel dettaglio, i moduli ritmici più nobili e più sostenuti, ma anche i più corretti e riconoscibili da un punto di vista formale (ovvero il giambico e l'anapestico) dopo il 1945 non solo confermano ma addirittura accrescono la loro presenza (da un 64,5% a un 66,4%). Questo sfoggio tecnico passa generalmente per la selezione di misure tradizionali nobili e per un trattamento ritmico iperclassico; ma può passare, anche, da una formalizzazione originale, che permette di far risaltare le doti artigianali dell'artista. Si tratta di un'escursione particolarmente evidente, di un'innovazione che si innesca subito dopo il 1945 e che i dati raccolti in questo studio registrano fino al '56. La *bravura*²¹, il virtuosismo tecnico-

²¹ Questo passo è influenzato dallo splendido volume di N. SUTHOR, *Bravura, Virtuosity and Ambition in Early European Painting*, Princeton University Press, Princeton 2021.

contenutistico²², vissuti nella forma della 'sprezzatura', diventano un tassello vitale nel codice di riconoscimento tra pari proprio a partire dalla cesura 1945.

Un secondo tassello della strategia conservativa dei poeti nati negli anni Dieci consiste nella pratica della chiusura mediale: i poeti della generazione Dieci rescindono nei testi composti tra il 1945 e il 1956 ogni legame esplicito o implicito con altri media (pittura e musica tra tutti); scelgono cioè la purezza mediale concentrata sull'*ars*. Irina Rajewsky parla di «intermedial references» quando un prodotto mediale ne descrive, evoca o tematizza un altro²³. Traducendo questa definizione in un insieme di dispositivi linguistici, visuali o sonori concreti, abbiamo qualcosa che assomiglia a un paniere più o meno condivisibile di strumenti utili per perseguire un'indagine di tipo quantitativo. Questi dati, organizzati per serie storiche, indicheranno la maggiore o minore propensione di un campione di autori – all'interno di uno specifico arco temporale – a ibridare il mezzo espressivo originariamente praticato. Se queste sono le premesse, questo è il grafico relativo ai poeti nati negli anni Dieci.



Tab. 7. Evoluzione dei richiami intermediali degli autori della 'terza generazione'

Il colpo d'occhio è suggestivo. Nel corso di un decennio, i riferimenti

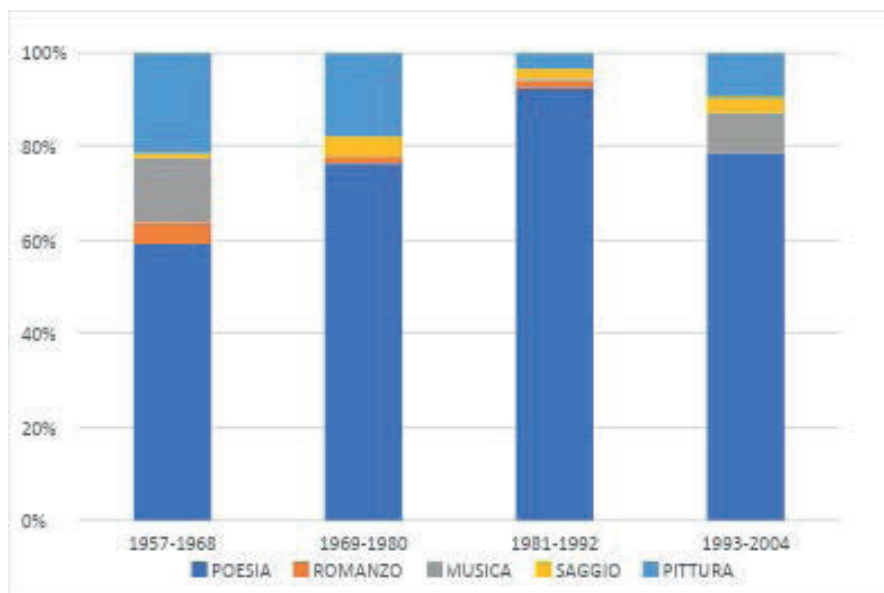
²² Nel campione si rileva anche un inedito incremento della densità concettuale che passa attraverso l'esibizione dell'enciclopedia, dell'aumento della difficoltà informativa, infine della complicazione del sistema delle metafore. Per questi aspetti, si veda FANTINI, *op. cit.*, pp. 81-107.

²³ I.O. RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in «Intermédialités», n. 6, 2005, pp. 43-64.

intermediali subiscono una brusca torsione all'interno del nostro gruppo di poeti. L'analisi quantitativa ci dice che il campione degli anni Dieci riduce in modo drastico il numero di testi che gioca di sponda con altri media: si passa da una quota vicina al 20% prima del '45, ad una percentuale inferiore al 5% nel dopoguerra (fino al '56). L'incremento delle figure retoriche e l'esplosione dei metri nobili fanno tutt'uno con l'espulsione delle allusioni ad altre produzioni estetiche, andando a costituire i tasselli di un'evoluzione morfologica coerente. Sembrerebbe che i poeti reagiscano alla crisi del '45 accentuando la propria identità di ceto, ripiegandosi in una chiusura identitaria che fa presa sul prestigio intrinseco del genere lirico e esclude aperture a nuove connessioni transmediali. Lavorando su un campione ulteriormente ridotto, composto da soli cinque autori (Bertolucci, Caproni, Fortini, Luzi, Sereni), possiamo seguire i percorsi mediali che essi intraprendono fino agli anni Duemila. Guardando i dati del dodicennio successivo (tab. 7, periodo 1957-1968), si scopre che la quota di testi che dialoga con altri media è aumentata di molto: dal 5% del 1945-56 al 12%. In Bertolucci cominciano a circolare i *Frammenti esclusi del romanzo in versi* (*Viaggio d'inverno*) che poi prenderanno la forma definitiva ne *La camera da letto*; Luzi pubblica una raccolta come *Nel magma*, costruita su un andamento dichiaratamente narrativo; Fortini scrive testi come *Le sette di sera*. Sulla stessa scia i lavori del Sereni maggiore (*Appuntamento a ora insolita*, *Gli amici*, *Corso Lodi*), o i componimenti, formalmente perfetti ma dall'indubbio intreccio teatrale-narrativo, del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* di Caproni.

Tra il 1945 e il 1956 il lavoro del poeta si trasforma in uno steccato performativo giocato su bravura e isolamento intermediale. Tale scelta ha permesso al ceto dei poeti nati negli anni Dieci di conservare il proprio capitale simbolico gestendo in autonomia le pratiche di riconoscimento tra pari attraverso cui richiedere l'accesso al campo. È tuttavia *anche* su tale ripiegamento professionale (*ars* come *praxis*), di cura del *limes*, che i poeti della terza generazione hanno preparato il terreno all'invasione dei barbari della neoavanguardia. Respingendo recisamente ogni monismo causale e *a fortiori* ogni sorta di meccanicismo, si può sostenere che la dinamica su esposta possa essere considerata come *una* delle cause di contesto (tra molte altre) che hanno favorito l'affermazione della neoavanguardia in Italia. Schiacciati in un conflitto generazionale, Sanguineti e gli altri hanno aggirato le guarnigioni della cittadella poetica attraverso un'estensione orizzontale del conflitto: aumentando cioè a dismisura le relazioni intermediali e occupando tutti gli anfratti dello spettro estetico. Tale sistema

di alleanze, dentro il testo, rappresentava anche un ponte per la costruzione di *network* di solidarietà e di mutuo riconoscimento fuori dal testo: tra le persone, i gruppi e le istituzioni. Tale pratica risulta ben visibile da un ultimo grafico. Prendendo in esame lo stesso paniere di elementi testuali impiegato prima, lavoriamo ora su un set di cinque autori della neoavanguardia: Edoardo Sanguineti (1930); Alberto Arbasino (1930); Giulia Niccolai (1934); Antonio Porta (1935); Nanni Balestrini (1935). Questo grafico è ciò che si ottiene:



Tab. 8. Evoluzione dei richiami intermediali degli autori della neoavanguardia

A guardare gli istogrammi, si nota che il gruppo dei neoavanguardisti si affaccia al mondo della poesia praticando una politica mediale molto aggressiva. La quota di testi che interloquisce con altre produzioni è davvero elevata: oltre il 42%. La composizione delle alleanze tra media rispetta invece logiche di differenziazione. Se gli autori nati negli anni Dieci lavorano ad una cauta apertura *intramediale* (giocando cioè di sponda con generi tutti iscritti nello stesso medium: saggio, romanzo, teatro, ecc.), i poeti nati negli anni Trenta ricercano un colloquio diretto proprio con quelle produzioni culturali che la 'terza generazione' aveva abbandonato nel dopoguerra: la musica e l'arte visuale. Ecco, dunque, che Porta scrive i quattordici componimenti della *plaqueette Zero* (1964) dialogando ampiamente con la pittura, oppure propone ai lettori testi come *Adagio con moto*, in cui il

richiamo al lessico musicale è più che esplicito. Balestrini pubblica nel '61 le poesie del *Sasso appeso*, dove sono fortissimi i richiami intermediali e tra il 1964 e il '69 la sua *Piccola antologia di cronogrammi*. È del '68 il testo di Sanguineti intitolato significativamente *Musica umana*. Ma, soprattutto, guadagnano spazi media altamente innovativi e dal prestigio molto più incerto: *performance*, informatica, fumetti, comunicazione pubblicitaria, cinema, addirittura espressioni ludico-enigmistiche: *Tape Mark I e II* – sempre di Balestrini – creano composizioni a partire da combinazioni prodotte da *software*; Sanguineti nel testo *L'intérieur* del '66 richiama chiaramente le forme del fumetto. I nostri autori lavorano costruendo uno spettro di relazioni mediali e intellettuali ampio, si preoccupano di presidiare anfratti inediti della produzione estetico-culturale.

Questa dialettica di diversificazione concorrenziale prosegue anche nel decennio Settanta. Anche qui gli istogrammi rilevano una situazione che nei suoi fondamentali risulta molto polarizzata: i giovani propongono una poesia molto 'sporca', che si mescola volentieri con altri giochi linguistici; i vecchi indulgono su una poesia-poesia in dialogo con forme narrative e saggistiche. Balestrini in *Blackout* lavora con immagini fotografiche, Sanguineti *flirta* con l'enigmistica in *Rompilingua scioglilesta*; Giulia Niccolai in *Humpty Dumpty* ripropone assemblaggi di poesia e pittura, oppure in *Dai Novissimi* o in *Sostituzioni* dei primi anni Settanta, inserisce stralci di discorsi tecnici (di critica letteraria) altrui come fossero *collage*. Al contrario, molte poesie di Caproni da *Il muro della terra* perseguono ostinatamente intersezioni di tipo narrativo, in particolare i testi dei primi anni Settanta: *I coltelli*, *Ovatta*, *Il cercatore*, *Istanza del medesimo*; il Luzi di *Al fuoco della controversia* utilizza invece forme concettuali e argomentative di chiara ascendenza saggistica, che mescola sapientemente con il racconto: i testi del *Graffito dell'eterna zarina*, scritti tra il 1971 e il 1973 rappresentano un esempio impareggiabile di una simile commistione. Stesse pratiche per il Fortini della sezione *Di maniera e dal vero* della raccolta *Questo muro*. Nel periodo successivo (dal 1981 al 1992) – quando oramai la neoavanguardia è 'storia', il suo accreditamento è fissato nei manuali di letteratura e le sue teorie permeano le accademie e i circuiti culturali più in vista – la spinta competitiva può considerarsi alle spalle. I numeri fissano tale nuova situazione con precisione implacabile: gli esponenti del Gruppo 63 hanno abbandonato la pratica di forte ibridazione che li contraddistingueva fino a pochi anni prima. Ora i testi che richiamano, citano o mimano altri media sono scesi a poco più del 13% contro circa il 37% del dodicennio precedente. Per la prima volta nella loro storia, le politiche intermediali dei due gruppi cominciano ad assomigliarsi.

La quota dei testi che dialogano con altre forme espressive è pressoché identica (13%-15% ca.); anche la composizione non segue più meccaniche complementari e diversificate, ma tende a sovrapporsi: percentuali, forme e pratiche sono oramai del tutto simili.

In questa sezione abbiamo provato a individuare, sebbene solo per brevi accenni, alcune pratiche della 'poesia come lavoro': si è visto cioè che le strutture di base dell'*ars* poetica possano essere impiegate, in fasi critiche, in pratiche competitive e restrittive, come dispositivi di confine utilizzati per limitare e gestire l'accesso al campo professionale in una lotta per la salvezza e l'accumulo di capitale simbolico.

4. *Poesia e lavoro: il punto di vista di classe*

C'è un ultimo punto che vorrei trattare e riguarda più da vicino la questione della poesia e dell'identità professionale del poeta. Come si è visto nelle pagine precedenti, per una quota significativa del ceto dei poeti vivere di poesia (cioè attraverso la vendita di testi in versi e di prestazioni affini come la traduzione) è stata una possibilità marginale, condotta solo da un'esigua minoranza di individui. Per una significativa maggioranza la poesia ha rappresentato un lavoro *a latere* rispetto a quello che garantiva la principale entrata di reddito.

Molte questioni rilevanti (ad esempio se esistano delle costanti morfologiche estraibili dalla produzione poetica a partire dal posizionamento sociale degli autori) resteranno del tutto inevase nelle righe a seguire. Si accennerà qui solo a due aspetti: 1) si proverà a storicizzare l'emersione del concetto di 'poesia di classe', di una poesia cioè in grado di esprimere in termini tematico-formali la prospettiva del lavoro, e lo si farà con particolare riferimento al caso italiano; 2) si tenterà di rispondere, in appendice, a una domanda provocatoria: nei processi di antologizzazione e di canonizzazione, quanto conta (se conta) la contiguità dei profili professionali tra critici-antologisti e poeti? In questa sede non si potrà che abbozzare una linea di ricerca per lavori futuri.

Sebbene si possa parlare di letteratura proletaria almeno a partire dalla metà del XIX secolo e in particolare dalla Seconda Internazionale, l'esigenza di una letteratura in grado di sussumere un punto di vista di classe, che fosse capace cioè di elaborare forme e contenuti indipendenti e persino antagonistici rispetto al corso dell'estetica tradizionale (che si

identificava in particolare con la produzione feudale e borghese) nasce nei dintorni della Rivoluzione d'ottobre: il Proletkult, opera di Alexander Bogdanov, viene fondato con lo scopo dichiarato di elaborare un'arte alternativa, che incarnasse il punto di vista proletario e fosse composta da operai. Nel 1920 il movimento si struttura in un ufficio centrale con sede a Mosca e diramazioni internazionali.

La questione se le forme artistiche fossero o meno dipendenti dall'essere sociale e dalla coscienza di classe divenne un tema centrale del dibattito in area comunista tra anni Venti e Trenta del Novecento. Venne affrontato, tra gli altri, dal giovane Lukács (che impiegava la formula 'espressione di') e in forme meno mediate da Mehring e Plechanov²⁴. In Germania, a partire dai primi tentativi di teatro proletario di Piscator (1919), si sviluppò una disputa che si allargò presto fino a coinvolgere l'intero campo estetico. Il KDP, attraverso il suo organo culturale *Die Rote Fahne*, bollava tali esperimenti come pura propaganda: la sacralità dell'arte non può essere sottoposta a crismi di classe; le teorizzazioni alternative hanno il solo scopo di sostenere la battaglia anticapitalistica del proletariato. Durante gli anni di Weimar, dunque, la teoria letteraria di area comunista immagina un'arte proletaria da contrapporre a quella borghese al solo scopo di diffondere dottrine, formare quadri di partito, attrarre le simpatie dei ceti borghesi²⁵. Eppure, negli stessi anni il dibattito coinvolse i più raffinati intellettuali europei, creando spaccature profonde. Da un lato György Lukács non vide la necessità di abbandonare le forme tramandate dalla tradizione: esse erano perfettamente in grado di sostenere battaglie politiche antiborghesi e anticapitalistiche. Al contrario, personalità come Bertolt Brecht e Walter Benjamin sostenevano che per contrastare un capitalismo in grado di assorbire tutti i suoi antagonisti vi fosse bisogno di strumenti formali inediti e radicali.

Il 1928 è l'anno centrale. La svolta a sinistra del Comintern, che apre alla critica degli scrittori borghesi socialdemocratici, e la nascita della Lega degli scrittori proletari rivoluzionari tedeschi seguono da vicino l'iniziativa del 1927 voluta da un membro autorevole del Kpd come Johannes R. Becher, di pubblicare negli organi culturali del partito *reportages* e pezzi letterari composti specificamente da autori di estrazione operaia. In seno alla rivista *Linkskurve*, espressione della Lega degli scrittori proletari rivoluzionari, si sviluppò poi un ampio dibattito teorico sul nesso letteratura-coscienza professionale. Nell'articolo che apre la rivista, Becher elogia la letteratura

²⁴ H. GALLAS, *Teorie marxiste della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1974, pp. 18-19.

²⁵ Ivi, p. 20.

proletaria rivoluzionaria che «vede e forma il mondo dal punto di vista del proletariato rivoluzionario»²⁶. Secondo tale prospettiva, la rivista avrebbe dovuto preparare all'azione rivoluzionaria e allevare una nuova leva di scrittori proletari: «favorire un'attività letteraria autonoma del proletariato rivoluzionario», e rivelare così che ogni letteratura è letteratura di classe²⁷.

Nel contesto italiano tale parabola internazionale sviluppò un percorso autonomo. Lavoriamo su un materiale nuovo: una serie di spogli sistematici di riviste di area socialista e comunista, dal 1892 al 1960 circa. Si opererà per ora sui seguenti titoli: *La lotta di classe*, *La colonna infame*; *La folla*; *L'asino*; *L'ordine nuovo*; *Rinascita*. Si tratta naturalmente di un campione esiguo, mancante di almeno due elementi di rilievo: l'analisi della stampa quotidiana e l'esclusione delle iniziative editoriali promosse da case editrici e tipografie prossime ai due movimenti. In particolare, l'assenza di giornali come *l'Avanti!* e la sua società editrice limita di molto il quadro della ricerca. Ma cosa raccontano i dati?

La stampa socialista fu piuttosto parca nello sfruttare il potenziale del testo poetico. Sulle pagine della rivista *La lotta di classe*, attiva dal 1892, non si registra la presenza, al di là di errori imputabili a chi scrive, di versi; così come nulla compare su un altro giornale socialista di rilievo come *La folla*. La rivista napoletana, sempre di area socialista, *La colonna infame*, presenta invece un solo componimento in dialetto napoletano, sul numero del 16 agosto 1896 a firma «O re 'e miezzocannone». Si tratta di un testo satirico dal titolo *Li nuove cunziugliere. Coro d'attualità* in un doppio senario esemplato sul modello dell'Adelchi manzoniano. La poesia satirica pare in effetti l'unica scelta ammessa tra le riviste selezionate di area socialista. Ampio uso ne farà infatti «L'asino» a partire dal 1914: qui la presenza di versi satirici si infittisce per coprire tematiche anticlericali (18 gennaio 1914, in una nota di sostegno al carduccianesimo contro i suoi detrattori), o per il dileggio degli avversari politici, anche tramite il ricorso al dialetto (8 febbraio 1914). Persino il futurismo viene piegato a scopi polemici (15 febbraio 1914). Tuttavia, la presenza di pseudonimi riferibili alla più nota tradizione burlesca (il Bepi, il Goliardo, Pasquino) rimanda a una produzione nei fatti colta, molto spesso interna alla stessa redazione o inviata da corrispondenti legati alle strutture locali o nazionali del PSI. Insomma, in area socialista, la questione della letteratura proletaria, di un rapporto più stretto tra scrittura poetica e coscienza di classe viene nei fatti elusa.

²⁶ Ivi, p. 33.

²⁷ Ivi, pp. 34-35.

Situazione ben più articolata si ha nella pubblicistica comunista. Nella rivista fondata da Gramsci e Togliatti, *L'ordine nuovo*, attiva dal 1919 al 1925, la presenza della poesia si fa sin da subito strutturale. La selezione di testi copre un novero di autori piuttosto ristretto. Lo spoglio registra i seguenti nomi: Walt Whitman, Marcel Martinet, Stefan Zweig, Georges Chennevière, nonché un testo di Karl Liebknecht. La selezione è parlante. La redazione opta per scelte conservative, sebbene ritagliate su un *côté* di sinistra socialista e comunista: Whitman e Chennevière, vicini alla corrente dell'unanimità, erano apprezzati dai circuiti socialisti (sebbene quest'ultimo avesse rifiutato l'adesione al PCF), mentre Marcel Martinet, comunista, era considerato uno dei primi poeti-scrittori proletari, non di estrazione quanto piuttosto per scelte tematiche. La presenza di Zweig si lega invece a una composizione d'occasione per Liebknecht, come noto tra i fondatori della *Spartakusbund*.

Le scelte della redazione si caratterizzano dunque per una scarsa innovatività stilistico-formale e per una selezione colta e ben affermata presso un pubblico internazionale. I testi venivano forniti in traduzioni spesso prodotte dagli stessi vertici politici: i componimenti di Whitman erano a cura di Togliatti (7 giugno e 6-13 dicembre 1919); quello di André Theuriet (4 ottobre 1919) di Angelo Tasca. Ed è proprio Tasca a definire la linea 'poetica' della rivista-partito: in una recensione del 14 giugno 1919 a firma «a.t.», l'autore tratta di un volume di versi di Luigi Malatesta dal titolo *Liriche di guerra* pubblicate per la società editrice *Avanti!*. Il recensore fonda il proprio giudizio critico su una divisione canonica, in parte rivitalizzata dall'estetica crociana, tra forma e contenuto: sebbene l'operazione di Malatesta fosse apprezzabile sotto il profilo delle scelte tematiche, la qualità poetica scarseggiava. La bipartizione netta tra conformità tematica e scarsa *verve* artistica, da intendersi secondo i più canoni scolastici, rimarca la totale assenza, nei circuiti del proto-comunismo italiano, di ogni eco delle riflessioni estetiche più avanzate che si andavano conducendo in Russia e soprattutto in Germania. Sebbene, presso i giovani della redazione (Gramsci, Togliatti, Bordiga, Tasca) fosse viva la presenza della scena politica tedesca, almeno fino al 1925 non vi sono richiami ai dibattiti formali innescati dalle prime opere proletarie di Piscator o alla scena post-rivoluzionaria russa. Tale chiusura è d'altronde in linea con le elaborazioni del gruppo di testa, che fonderà nel gennaio del 1921, a Livorno, il PCd'I. In particolare, la dottrina gramsciana di un partito in grado di produrre egemonia (teoria embrionalmente esposta già nelle pagine della rivista) passa non attraverso secessioni culturali

di parte, quanto piuttosto per una vittoria sul campo avversario della cultura borghese; una linea, come visto, in parte sostenuta anche da alcuni ambienti del Kdp. Tale strategia di lungo periodo ha probabilmente disincentivato in Italia l'elaborazione teorica di alternative letterarie e poetiche radicali (come avvenuto invece in Germania) legate in particolare alla formulazione di una poesia operaia, accettando al contrario la sfida della tradizione borghese. La selezione dei poeti tra le pagine di *Ordine nuovo*, dunque, rappresenta una scelta di area, niente affatto innovativa, in cui si nota l'assenza di qualsivoglia opzione nazionale in favore della scena europea e persino statunitense, e in cui la dimensione della 'letteratura proletaria' fatta da operai per operai è presente solo in forme ellittiche: attraverso la pubblicazione cioè di autori apparentabili con la letteratura proletaria sotto il profilo tematico, ma di estrazione borghese. I primi passi della cultura comunista in Italia sembrano non prevedere dunque alcun nesso tra poesia e punto di vista di classe; gli intellettuali del PCd'I di fatto non problematizzano la relazione tra poesia e lavoro.

La situazione cambia radicalmente con la nascita del partito nuovo nel 1944. Gli organi culturali del Pci, in particolare il *Calendario del popolo* e *Rinascita* cominciano a praticare una politica culturale strutturata e di medio periodo. Tra il 1945 e il 1956 lo spazio dedicato ai versi aumenta esponenzialmente, così come si moltiplicano le iniziative di promozione della cultura poetica. Contrariamente a quanto avveniva in *Ordine nuovo*, nel nuovo corso si valorizzò una produzione nazionale legata in particolare alle varie esperienze locali e regionali. Il *Calendario del popolo* diretto da Giulio Trevisani organizzò dal 1945 al 1964 il Premio Cattolica per la poesia dialettale, mentre su *Rinascita* venne pubblicata una quota sempre più abbondante di versi regionali. Se da un lato ciò rappresentò una reazione alle politiche di nazionalizzazione linguistica del fascismo, dall'altra si decise di ricalcare gli indirizzi politici staliniani esposti in un testo pubblicato da Einaudi nel 1948, *Il marxismo e la questione nazionale e coloniale*. La scelta del nuovo partito fu dunque quella di dotarsi non solo di una cultura poetica autonoma, dialettale e neorealista, ma anche di allevare una schiera di poeti *in house* (accanto alla presenza discreta di nomi più affermati come Quasimodo, Saba, Aleramo, Gatto, Viganò). Tali poeti provenivano dai quadri nazionali e provinciali del partito stesso (come Sotgiu, Piovano, Dramis), dal sindacalismo di area (come Alberto Caverni) e in parte dalla selezione praticata da iniziative collegate come il Premio Cattolica. Emerge così un profilo di poeta-militante capace di rivitalizzare la questione del rapporto punto di vista di classe-poesia.

Poeti come Ciccio Carrà Tringali, Romano Pascutto e Raoul Bartolotti rappresentano casi di poeti nati in seno al proletariato e coccolati dal Pci. Seguendo così una linea di cauta apertura a una letteratura di classe, in cui veniva enfatizzato il nesso lavoro-produzione letteraria, il partito comunista italiano segue il KPD con vent'anni di ritardo. Tale linea, peraltro, verrà rapidamente meno nel 1956 in parte con il coevo processo di destalinizzazione, in parte con il tentativo togliattiano di fare del Pci un partito che fosse percepito come 'non plebeo' dalla borghesia progressista italiana. A questo scopo venne sacrificato il tentativo di proletarizzare la poesia di area e di creare una letteratura di classe: dagli spogli di *Rinascita* si evince come questo tipo di produzione dialettale e operaia sparisca a partire proprio dal 1956, in favore dei grandi nomi nazionali (dal numero di giugno 1956 al 1960 resiste solo Aleramo) e internazionali (Brecht, Eluard, Neruda, Hikmet) e di una curvatura terzomondista attenta alle cause di liberazione coloniale²⁸.

5. *A mo' di appendice. Canonizzazione e lavoro: è possibile ipotizzare un legame?*

Che un partito e una rivista propongano una selezione di poeti non solo ideologicamente affini ma persino compatibili sotto il profilo professionale (quadri di partito, sindacalisti, operai) è del tutto ovvio. Ma è possibile rintracciare tali pratiche di collosità professionale anche tra antologie più 'tecniche'? Anche qui procederemo solo a considerazioni cursorie, provando a stimolare una ricerca ben più strutturata, ampia e scientificamente accurata. Prendiamo solo due esempi. *Gruppo 63. L'antologia*, curata da Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani e *La poesia italiana dal 1960 a oggi* curata da Daniele Piccini²⁹. La prima propone una scelta di 19 poeti, legati a vario titolo alla neoavanguardia e al Gruppo 63. La maggiore fonte di reddito per Balestrini è fornita dalla sua attività pubblicitaria, mentre Giuliani, come noto, svolgerà la professione di editor e giornalista per poi divenire professore universitario. Tra i poeti selezionati si contano (a partire dalle stesse note biografiche offerte in calce

²⁸ Per gli spogli completi si veda FANTINI, *Togliatti e la poesia di «Rinascita»*, in «L'Ulisse», n. 22, 2019, pp. 102-128.

²⁹ N. BALESTRINI, A. GIULIANI (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia*, Testo e immagine, Torino 2002; D. PICCINI (a cura di), *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, BUR, Milano 2005.

al volume opportunamente integrate da ulteriori notizie) ben 9 professori universitari e d'accademia (Bonito Oliva, Celli, Miccini, Giuliani, Sanguineti, Porta, Pignotti, Ripellino, Vivaldi), 8 profili legati (almeno in parte) a attività editoriali di vario genere, mentre solo 2 vengono qualificati come artisti puri (Costa e Rosselli). Come si evince da questi semplici dati, non si può negare che la selezione da parte dei due antologisti si muova nei dintorni di un medesimo profilo professionale, sebbene sia naturalmente del tutto prematuro discutere di un nesso tra i fenomeni.

Discorso simile si potrebbe in parte sostenere per la seconda raccolta. Piccini ha abbondantemente praticato la carriera pubblicistico-editoriale e coltivato contemporaneamente l'attività accademica. Dei sedici autori selezionati, nove risultano insegnanti universitari o superiori³⁰; 3 si dedicano alla carriera editoriale e giornalistica pura (De Angelis, Mussapi, Rondoni), mentre i restanti hanno affiancato l'impegno culturale a professioni impiegate (anch'esse molto spesso legate al mondo dell'editoria): Raboni, Pagliarani, Scataglini e Loi. Insomma, anche in questo caso non sarebbe del tutto scorretto vedere una correlazione tra i profili professionali: l'antologista sembrerebbe cioè dare un credito maggiore a figure poetiche che pescano in un orizzonte professionale affine. La brevità di questi cenni, nonché la facile giustapposizione meccanica dei dati non consente ovviamente neanche la possibilità di formulare ipotesi: difficile se non impossibile discernere (per giunta a partire da questi pochissimi dati) la complessità delle relazioni che si statuiscano tra critica e canonizzazione – tra compatibilità estetiche, condivisione di percorsi formativi, statuizione di network e molteplici altre ragioni. L'intento qui è tutt'al più quello di costituire una traccia per ricerche future operate su numeri statisticamente rilevanti e a partire da analisi metodologicamente più raffinate. Tuttavia, non si può negare che tali cenni sembrano alludere a percorsi promettenti.

Infine, se da un lato sembra (forse) possibile valorizzare un nesso tra critica e poeti a partire da solidarietà professionali, dall'altro vi sono operazioni che rifiutano recisamente tale legame. Si tratta di selezioni spesso fortemente ideologiche o ritagliate per campi specifici, come ad esempio la poesia femminista. In tale ambito, in cui sono altre caratteristiche a giustificare la scelta, la dimensione professionale pare sfumare in una sorta di 'inautentico' a cui contrapporre l'autenticità della pratica poetica. Dal volume *Poesia femminista italiana*, per le cure di Laura di Nola e edito nel 1978 ricaviamo dai brevi profili biografici relativi alle poetesse selezionate

³⁰ Erba, Porta, Sanguineti, Pierro, Piersanti, Baldini, De Angelis, Magrelli, Lamarque.

alcune definizioni interessanti. Per il profilo di Rosa Maria Fusco si riporta «Vive in qualche città, scrive poesie»; per Gloria Guasti: «Nata a Firenze il 28 maggio 1955. Morta la prima volta nel giugno del 1975. Attualmente vive. Evidentemente scrive»; infine per Marzia Mealli: «Attualmente si sta cercando». In tali contesti il lavoro viene addirittura espunto come dimensione insignificante, borghese e dunque falsa.

VERONICA PECILE

Improduttivi: Tempo, diritto e comune

1. *Il tempo della modernità in E.P. Thompson e Georges Bataille*

In un articolo pubblicato nel 1967 e intitolato *Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism*, lo storico E.P. Thompson descrive l'emergere, nell'Europa occidentale a cavallo tra quattordicesimo e diciassettesimo secolo, del tempo cronologico e lineare come costruzione sociale e culturale predominante. Nel corso di questi secoli, nella vita quotidiana degli europei si manifesta per la prima volta un conflitto, quello tra il 'tempo della natura' (*nature's time*) e il 'tempo dell'orologio' (*clock time*). Ricostruendo la traiettoria della diffusione dell'orologio prima in Inghilterra e poi nel resto del continente, l'autore ripercorre il graduale cambiamento che nel frattempo avviene nella percezione del tempo (*apprehension of time*) da parte del lavoratore, una mutazione che non è solo esteriore – legata, cioè, ai ritmi produttivi – ma anche interiore, poiché riguarda il modo in cui chi lavora esperisce il tempo¹. Prima del capitalismo industriale, scrive Thompson,

il ritmo di lavoro era caratterizzato da un'alternanza di periodi di lavoro intenso [*bouts of intense labour*] e ozio [*idleness*], ogni volta in cui gli uomini erano in grado di controllare la propria vita lavorativa. (Questo modello persiste oggi tra alcuni lavoratori autonomi [*self-employed*] – artisti, scrittori, piccoli agricoltori e forse anche studenti – e induce a chiedersi se non si tratti di un 'naturale' ritmo di lavoro umano)².

Riferendosi a concetti quali il 'tempo della natura' o il 'naturale' ritmo di lavoro umano, Thompson utilizza delle virgolette, come a suggerire che la percezione e l'esperienza del tempo sono in sé individuali e sociali, in ogni caso relative. Il ritmo che scandiva la vita dell'epoca preindustriale, fatto di momenti di lavoro intenso seguiti da lunghe fasi d'ozio, persiste

¹ E.P. THOMPSON, *Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism*, in «Past & Present», 38, 1967, pp. 56-97.

² Ivi, p. 73.

nell'esistenza di alcuni individui e si iscrive a sua volta in una trama irregolare più grande, quella di un anno solare che nell'Europa occidentale fino al diciannovesimo secolo è ancora scandito da feste e fiere. Tuttavia, continua Thompson,

nella società capitalista matura tutto il tempo deve essere consumato, immesso sul mercato, messo a frutto [*put to use*]; per la forza lavoro è offensivo limitarsi a 'passare il tempo'³.

Con il consolidarsi della società industriale in Europa, chi nonostante questa idea predominante del tempo si ostini a portare avanti un ritmo lavorativo caratterizzato dall'alternarsi di *intense bouts of labour* e *idleness* è considerato un improduttivo. La sua non è soltanto impertinenza, ma vera e propria sfida di classe.

Pochi anni prima della pubblicazione di questo saggio, un altro autore si era soffermato sull'analisi del ritmo di vita dell'artista, dello scrittore, dell'agricoltore preindustriale e di chiunque vivesse ancora fuori dal tempo della modernità. Scritto all'inizio degli anni '50, il saggio *La sovranità* di Georges Bataille unisce diversi approcci disciplinari: la filosofia, l'antropologia, la sociologia, l'economia e il mito. Secondo Bataille, sovrano è innanzitutto ciò che nella vita umana non è né servile né subordinato. La sovranità appartiene a tutti gli individui che non hanno smarrito questa speciale dignità che apparteneva ai re e agli dei: nella società a lui contemporanea il mendicante le è molto più prossimo del borghese, che le è totalmente estraneo. Sovrano è chi *consuma* la ricchezza, in opposizione non solo al borghese che la accumula, ma anche al lavoratore che la produce senza consumarla. Il sovrano si colloca agli antipodi rispetto allo schiavo e gode al di là dei propri bisogni. Il lavoratore, dal canto suo, non è qualitativamente diverso dallo schiavo, poiché non conosce mai il momento sovrano in cui godere solo dell'istante presente⁴. Un tratto importante della sovranità per Bataille è dunque di tipo temporale: la sovranità è associata al momento presente, al tempo vissuto senza l'attesa e la proiezione di sé nel futuro. L'impiego completo del tempo presente a beneficio dell'avvenire: questo è, per Bataille, il senso ultimo del lavoro nella modernità. Mentre nel mondo arcaico il sovrano consuma, in quello moderno l'uomo si serve dell'utensile fino a diventare egli stesso uno strumento. Vivere in modo sovrano significa riuscire a scappare non dalla

³ Ivi, p. 91.

⁴ G. BATAILLE, *La sovranità* (2012), trad. it. di L. Gabellone, con uno scritto di R. Esposito, SE, Milano 2016.

morte, ma dall'angoscia della morte: da quel momento di fuga davanti alla morte che per il filosofo segna l'inizio della servitù.

Poiché la sua stessa vita è una critica del consumo, dell'accumulo e del lavoro, l'individuo sovrano di Bataille è l'improduttivo per eccellenza. La condizione in cui egli vive costantemente è quella del miracolo, di cui il divino è un aspetto, così come il sacro, il risibile, l'erotico, il ripugnante, il funereo. Il miracolo è l'intervallo in cui il flusso del lavoro e del pensiero viene interrotto da emozioni pure e per questo motivo la conoscenza non può registrarne alcuna traccia. Sono questi gli attimi in cui, per Bataille, persistono dei residui della sovranità, in quel chiaroscuro che l'uomo moderno definisce 'l'inconscio' e in cui ha relegato tutto ciò che è sovrano. Non si tratta solo di una visione antropologica, ma anche di una teoria politica. Le rivoluzioni moderne per Bataille altro non sono che il passaggio dalle società arcaiche, che riposano sulla sovranità e sull'uso improduttivo della ricchezza, a quelle moderne e borghesi, fondate sul lavoro e sull'accumulazione. Come nella teoria di Thompson, seppure in modalità diverse, l'improduttivo-sovrano va così ad occupare i margini della società e della politica.

2. Il tempo giuridico e i suoi avversari: come il diritto istituisce il tempo della modernità

Il passaggio alla modernità ha implicato, dunque, la transizione da una società fondata sull'uso improduttivo delle cose a una in cui l'improduttività è divenuta una sfida di classe (secondo Thompson) o una serie di atti inconsci (per Bataille). Tra le tecniche che hanno contribuito a compiere questa trasformazione e a plasmare la società moderna per come la conosciamo vi è il diritto. La capacità specifica di questa tecnica è quella di istituire, ossia di nominare e disciplinare le relazioni sociali in un unico gesto, di qualificarle e regolarle simultaneamente: tale è il potere delle operazioni giuridiche. Come ha sottolineato lo storico del diritto Yan Thomas, il diritto è l'unico discorso in grado di produrre il mondo che designa⁵; in questa abilità di funzionare come una vera e propria macchina di astrazione della realtà sociale consiste il suo 'realismo magico'⁶.

⁵ Y. THOMAS, *Le droit entre les mots et les choses. Rhétorique et jurisprudence à Rome*, in «Archives de philosophie du droit», n. 23, 1978, pp. 93-114.

⁶ M. SPANÒ, *Cose senza corpo. Forma e materia degli istituti giuridici*, in *Sulla soglia delle forme. Genealogia, estetica e politica della materia*, a cura di A. Montebugnoli, Meltemi,

Il giurista, dunque, non si limita a nominare le cose, ma mette in moto un processo di astrazione che consiste nell'impiegare alcune forme – ad esempio la proprietà, il contratto – per plasmare la realtà sociale. Nel suo studio genealogico del diritto romano, da cui molte strutture e strumenti del diritto moderno occidentale derivano, Thomas ha dimostrato la qualità imperfetta, in qualche modo artigianale delle sue forme, che non preesistono alla realtà ma emergono sempre dalla procedura.

In seguito, e lungo tutta la storia della modernità, le forme del diritto si sono prestate a realizzare diversi progetti politici: in primis, sono state dei mezzi utilizzati dal sistema capitalista al fine di estrarre valore, creare profitto ed accumulare ricchezza.

Tra i modi in cui il diritto ha contribuito a rafforzare il sistema capitalista vi è l'istituzione del tempo. Il diritto *istituisce* il tempo della modernità: lo nomina e lo disciplina. Questo ha due caratteristiche principali: da un lato è storico, ovvero legato alle azioni concrete degli individui all'interno di precise contingenze sociali, politiche e culturali⁷; dall'altro è cronologico, ossia costituito da una serie di eventi in successione tra loro e concepiti come dei punti isolati all'interno di un flusso ininterrotto⁸. Come ricorda Bruno Latour nel suo saggio *Non siamo mai stati moderni*, la metafora a cui più frequentemente si ricorre per descrivere quest'idea di tempo è quella di una freccia che punta indefinitamente verso qualcosa che chiamiamo capitalizzazione e progresso⁹.

L'istituzione giuridica del tempo è, dunque, la capacità del diritto di manipolare il tempo attraverso le proprie operazioni. Tramite queste, vengono realizzati il governo, la disciplina e il controllo di ogni altra temporalità sottesa all'esistenza umana¹⁰. Un esempio molto concreto di come il diritto fabbrichi incessantemente il tempo è offerto dal termine di prescrizione, un istituto del diritto penale che consiste nell'estinzione di un diritto nei casi in cui il titolare non lo eserciti nel lasso di tempo prestabilito dalla legge. Attraverso la tecnica giuridica, viene costruita una linea temporale con un inizio e una fine entro la quale una determinata condotta è considerata reato mentre non lo è al di fuori di quell'intervallo.

Nonostante i giuristi istituiscano continuamente il tempo storico e cronologico della modernità, vi sono altre temporalità legate alle attività

Milano 2022, pp. 149-163.

⁷ R. KOSELLECK, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, MIT Press, Cambridge 1985.

⁸ S. KRACAUER, *Time and History*, in «History and Theory», n. 6, 1966, pp. 65-78.

⁹ B. LATOUR, *Non siamo mai stati moderni* (1993), Elèuthera, Milano 2009.

¹⁰ F. TERRÉ, *Du juridique et du social*, Mare & Martin, Paris 2013.

umane e sociali che sopravvivono nelle società capitaliste contemporanee. «Resistenza al tempo storico» è il termine con cui l'antropologa del diritto Carol Greenhouse designa la persistenza di altre concezioni del tempo che non cessano di esistere nonostante l'egemonia del tempo della modernità¹¹. Certo, a dominare è sempre un'idea di tempo che riguarda «il movimento, il cambiamento, la mortalità e il progresso»: un tempo lineare che è il più efficace per costruire e riprodurre le istituzioni sociali dominanti. Ma non si tratta della sola concezione di tempo che sia culturalmente disponibile, dal momento che «gli idiomi del tempo ciclico impregnano i concetti occidentali della vita privata e della vita personale»¹². Diverse temporalità continuano a scandire silenziosamente la vita moderna e questo è particolarmente vero nella fase attuale, in cui la crisi climatica rivela la necessità di prendere in considerazione altre idee di tempo – circolari, non lineari, non umane – nella formulazione di politiche pubbliche e strumenti giuridici all'altezza delle sfide presenti. Come recentemente sottolineato da Dipesh Chakrabarty, è venuta l'ora di prendere sul serio l'esistenza di un *deep time* che abbraccia la temporalità di un fiume, di una foresta, della Terra stessa¹³.

3. La messa a valore degli improduttivi nel capitalismo di piattaforma: problemi e risposte teoriche

Un tratto distintivo del capitalismo contemporaneo, nonché precondizione per esserne parte, è che non siamo mai improduttivi. I poveri, i disoccupati, i precari, tutti i soggetti situati ai margini del mercato del lavoro non vivono affatto al di fuori della produzione: al contrario, ne sono una pietra angolare. La loro immersione nella produzione di valore è costante e ciò è particolarmente vero in presenza delle piattaforme digitali, la cui introduzione ha generato due effetti: da un lato, queste costituiscono l'infrastruttura delle nuove forme di lavoro, influenzandone la natura e contribuendo ad esacerbarne la precarietà¹⁴; dall'altro, grazie ai mezzi

¹¹ C. GREENHOUSE, *Just in Time: Temporality and the Cultural Legitimation of Law*, in «The Yale Law Journal», 98, n. 8, 1989, pp. 1631-1651.

¹² Ivi, p. 1637.

¹³ D. CHAKRABARTY, *The Climate of History in a Planetary Age*, University of Chicago Press, Chicago 2021.

¹⁴ F. BOGLIACINO et al., *Quantity and quality of work in the platform economy*, in *Handbook of Labor, Human Resources and Population Economics*, a cura di K. Zimmermann, Springer, New York 2020, pp. 1-28.

a loro disposizione – quali i sistemi di geolocalizzazione o gli strumenti di caricamento dei contenuti – i proprietari delle piattaforme riescono a trasformare gli utenti in produttori di dati, erodendo sempre più il ‘fuori’ dalla produzione del valore. In questo modo, le piattaforme mettono in scena l’esistenza di un collettivo che rimane invisibile, trascendente rispetto ai confini spaziali e che rispetto al passato è costituito da individui meno vincolati socialmente e più facili da sostituire. Mentre nelle società industriali tradizionali la folla era considerata un fattore di disgregazione dell’ordine sociale e un problema di ordine pubblico da risolvere, nel capitalismo di piattaforma diventa un soggetto collettivo da cui estrarre valore e una risorsa economica per i proprietari delle infrastrutture digitali¹⁵.

Nel confrontarsi con questa metamorfosi del lavoro e della produttività, la teoria critica degli ultimi decenni ha offerto una serie di prospettive che possono essere suddivise in tre famiglie. La prima è quella che potremmo definire una postura negativa ed è rappresentata al meglio dall’opera di Giorgio Agamben. Nel saggio *Altissima povertà: regole monastiche e forma di vita*, il filosofo rilegge criticamente la traiettoria del monachesimo occidentale concentrandosi sull’attenzione dei monaci per la scansione temporale della propria vita e sulla regola come dispositivo che ne disciplina l’intera esistenza¹⁶. Il risultato di questa sovrapposizione tra la vita e la norma è il ritiro dall’ambito della produzione e del lavoro e anche dalle istituzioni giuridiche, similmente allo scrivano Bartleby di Hermann Melville che ‘preferirebbe di no’. Al centro di questa riflessione vi è il concetto di inoperosità (*désœuvrement*) che Agamben riprende da filosofi come Maurice Blanchot e Jean-Luc Nancy e che percorre altri suoi scritti¹⁷. Si tratta di un atteggiamento contemplativo e di sottrazione dal mondo che è insito nell’essere umano: «contemplazione e inoperosità sono, in questo senso, gli operatori metafisici dell’antropogenesi»¹⁸. Prendere alla lettera questo concetto oggi significherebbe un ‘preferirei di no’ radicale, la diserzione completa e simultanea di lavoro e produttività, la fuoriuscita

¹⁵ S. DICKEL, C. THIEM, *Bestellte Massen. Auf dem Weg zu einer Theorie des Crowdsourcing, in Geschlossene Gesellschaften. Verhandlungen des 38. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Bamberg 2016*, a cura di S. Lessenich, Deutsche Gesellschaft für Soziologie, 2017, pp. 1-9, <https://publikationen.sozioologie.de/index.php/kongressband_2016/article/view/618>.

¹⁶ G. AGAMBEN, *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita*, Neri Pozza, Vicenza 2011.

¹⁷ Si vedano M. BLANCHOT, *La comunità inconfessabile* (1983), trad. it., SE, Milano 2024; J.-L. NANCY, *La comunità inoperosa* (1983), trad. it., Cronopio, Napoli 2009.

¹⁸ AGAMBEN, *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell’economia e del governo*, Neri Pozza, Vicenza 2007, p. 247.

totale dal diritto e l'abbandono radicale della piattaforma. Tuttavia, come si è visto, il 'fuori' dalla produzione del valore all'epoca del capitalismo cognitivo è un territorio che si assottiglia sempre più, forse accessibile soltanto al prezzo di un ritiro assoluto dal sociale. Il *désœuvrement* appare, allora, più come una risposta escapistica che come un tentativo di soluzione politica.

La seconda prospettiva teorica è offerta da un filone anglo-americano d'impronta post-strutturalista. Questa tende a considerare l'approccio appena illustrato come nichilista o cinico e propone di ripartire non da un rigetto combinato di lavoro e produttività, bensì da una visione alternativa del lavoro. Alla base di questo pensiero vi è il rifiuto non della produzione in sé, ma dell'ideologia della produzione, cioè della logica del profitto come unica misura del successo individuale. In *L'arte queer del fallimento*, Jack Halberstam promuove un 'discorso contro-egemonico del fallimento' che sarebbe in grado di emancipare il lavoratore dall'imperativo della produttività: i *losers* che hanno smarrito la strada del successo, gli improduttivi della società contemporanea, sono l'avanguardia da cui prendere esempio¹⁹. Pur avendo il pregio di distinguere e disarticolare le due sfere del lavoro e della produzione, questa prospettiva non si spinge a ragionare nel campo istituzionale: non offre, cioè, alcun pensiero sulle istituzioni, incluse quelle giuridiche, che garantirebbero la separazione tra l'ideologia produttivista e la sfera lavorativa. Questa disattenzione per la dimensione materiale significa anche che a venire trascurato è il potenziale istituyente dei lavoratori che si pongono al di fuori dell'imperativo della produttività, dentro e fuori dalle piattaforme: si evita così di riflettere su quali istituzioni si possano creare a partire dall'incontro di queste soggettività.

C'è infine una terza risposta teorica che qui si vuole sostenere e che può essere utile non solo a comprendere alcuni tratti dello stato di immersione nella produzione di valore tipica del capitalismo di piattaforma, ma anche a ragionare sulle nuove istituzioni che possono essere immaginate per redistribuire il potere e la ricchezza in questa congiuntura. Questa prospettiva parte dal presupposto che il disallineamento tra produzione e lavoro, tra il valore d'uso e il valore di scambio, abbia un impatto significativo sulle soggettività implicate. In altre parole, il fatto che i beni e i servizi siano sempre più il risultato di una co-produzione significa che nelle società contemporanee è il soggetto politico stesso ad attraversare un processo di metamorfosi: si tratta sempre meno di un proprietario e sempre più di un non-proprietario, un utente, un co-produttore, un

¹⁹ J. HALBERSTAM, *L'arte queer del fallimento* (2011), minimum fax, Roma 2022.

intermediario. Si tratta, dunque, di dare legittimità a questo soggetto e di trovare gli arnesi giuridici adatti a proteggere la sua esistenza.

4. (Re-)istituire il collettivo: il comune come forma giuridica degli improduttivi

Il diritto sta cominciando a riconoscere e registrare questa trasformazione, introducendo nuovi strumenti attraverso cui un diverso tipo di soggetto giuridico viene concepito. L'idealtipo del soggetto del diritto occidentale moderno è l'individuo maschio, bianco, borghese, eterosessuale e proprietario che intrattiene una relazione specifica – di appropriazione, estrazione, subordinazione – con il suo Altro, rappresentato come femminile, non bianco, ridotto a una risorsa, una 'natura' da sfruttare e ridurre a oggetto²⁰. Ciò che sta avvenendo è un profondo cambiamento nell'architettura del diritto moderno, che sempre più si adopera per riconoscere il collettivo, l'ibrido, l'assemblato, il più-di-uno: in una parola, il comune²¹.

Diversi esempi illustrano questa evoluzione delle forme giuridiche per adattarsi ai nuovi modi di produzione della ricchezza. Particolare attenzione merita la metamorfosi della forma che regola la relazione tra gli individui e le cose: la proprietà. Questa, nella modernità giuridica, si è affermata nel suo senso individualistico, assoluto ed esclusivo: una proprietà privata in cui gli interessi del proprietario prevalgono su quelli dei non proprietari di modo che egli dispone della cosa in un modo quasi illimitato. Non si tratta, tuttavia, dell'unica concezione proprietaria disponibile nella genealogia del diritto moderno. Esistono forme di proprietà residuali che sono state collocate ai margini dei sistemi e del pensiero giuridico e attraverso cui è possibile realizzare 'un'appartenenza non proprietaria': tramite cui si può, cioè, istituire una relazione tra gli individui e le cose in cui a prevalere non sono gli interessi dei proprietari ma quelli dei non proprietari, degli utenti, dei passanti²². In questo modo, a essere affermato – e istituito – non è il paradigma del profitto ma un'altra

²⁰ A. GREAR, *Deconstructing Anthropos: A Critical Legal Reflection on «Anthropocentric» Law and Anthropocene 'Humanity'*, in «Law and Critique», 26, n. 3, 2015, pp. 225-249.

²¹ M. SPANÒ, *Fare il molteplice: il diritto privato alla prova del comune*, Rosenberg & Sellier, Torino 2022.

²² Per il concetto di appartenenza non proprietaria si rimanda a P. NAPOLI, *Il Comune: un'appartenenza non proprietaria*, Alfabetà, 2015, <http://www.alfabeta2.it/2015/04/25/il-comune-unappartenenza-non-proprietaria/>.

logica, quella della cooperazione sociale.

Un esempio di come in questi anni la proprietà sia stata ripensata nella sua forma alternativa dell'appartenenza è offerto dai beni comuni. Un concetto enormemente dibattuto nelle scienze sociali degli ultimi decenni, e che ha trovato una ricaduta pratica nelle attività di un vasto movimento emerso dopo la crisi del 2008. I *commons* realizzano un'idea contro-egemonica di proprietà in cui a prevalere non è il titolo del bene – che può essere pubblico o privato come stabilito dalla Costituzione italiana – ma la funzione della cosa, legata al suo uso²³. Il diritto offre così uno strumento per immaginare e istituire la relazione con le cose, gli spazi e le risorse in una forma che favorisca i non proprietari, gli utenti, gli improduttivi.

Per comprendere come i beni comuni siano in grado di mettere in discussione non solo il predominio della proprietà privata ma anche l'imperativo della produttività come funzione principale ad essa assegnata, si pensi alle città nella fase corrente del capitalismo finanziario. Nei contesti urbani contemporanei la rendita è uno dei meccanismi principali attraverso cui gli attori del mercato riescono ad accumulare valore andando ad erodere le condizioni di vita dei residenti più svantaggiati. L'introduzione dei beni comuni in questi scenari consente di collegare la proprietà non più alla rendita, ma alla realizzazione dei diritti sociali e di contrastare la loro erosione portata avanti dalla privatizzazione degli spazi.

Nel sistema italiano, ci sono diversi strumenti giuridici che consentono di realizzare i beni comuni come forma alternativa di proprietà. Si pensi, ad esempio, all'uso civico, un istituto che protegge il diritto collettivo di alcune comunità ad accedere a risorse quali il legnatico o il pascolo in contesti rurali e che è stato recentemente utilizzato nelle città per tutelare l'accesso agli spazi in cui si realizzano dei diritti attraverso pratiche di 'welfare dal basso' quali gli ambulatori autogestiti²⁴; o al *Community Land Trust*, uno strumento inizialmente introdotto nei sistemi di *common law* che consente ai residenti di un immobile di sottrarre quest'ultimo ai meccanismi speculativi della rendita attraverso la creazione di un sistema

²³ Si rimanda alla definizione di beni comuni elaborata dalla Commissione Rodotà nel 2007 e strettamente legata all'esercizio dei diritti fondamentali anche a beneficio delle generazioni future: COMMISSIONE RODOTÀ, *Relazione per la modifica delle norme del codice civile in materia di beni pubblici*, in «Atti parlamentari», 2007, <http://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/DF/217244.pdf>.

²⁴ Per l'introduzione degli usi civici a Napoli da parte del movimento per i beni comuni si rimanda a G. MICCIARELLI, *Pratiche di «commoning» nel governo dei beni comuni: il caso dell'ex Asilo Filangieri*, in «Il Tetto», n. 306, 2015, pp. 92-95.

di *governance* democratica e recentemente introdotto anche in Italia²⁵.

Per concludere, uno dei modi per sottrarre gli improduttivi di oggi alla condizione di marginalità in cui sono collocati è l'uso alternativo del diritto di proprietà. È, infatti, ricorrendo agli arnesi della tecnica giuridica privatistica che è possibile disarticolare la sfera del lavoro da quella della produzione ed emancipare il soggetto dall'ideologia della produttività. Tra questi strumenti, i beni comuni – un'articolazione di cose, persone e diritti a cui viene dato riconoscimento giuridico – hanno la capacità di mettere in discussione non solo il predominio della proprietà privata ma anche l'egemonia del tempo della modernità che questa implica. Essi sembrano realizzare la 'resistenza al tempo storico' di cui scrive Carol Greenhouse: la soggettività che emerge rafforzata dai beni comuni è quella del non-proprietario, del *passeur*, dell'utente che produce al di fuori dell'imperativo del profitto ed entro una logica di cooperazione sociale.

²⁵ Sul Community Land Trust in Italia si rimanda a A. VERCELLONE, *Il Community Land Trust. Autonomia privata, conformazione della proprietà, distribuzione della rendita urbana*, Giuffrè, Milano 2020; K. HOXHA, *Una casa per tutti: La sperimentazione italiana del Community Land Trust a Torino (A home for all: The Italian experiment of the Community Land Trust in Turin)*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, a.a. 2024-2025.

LUCA MOZZACHIODI

Far vedere il lavoro: sulle ragioni teoriche dei «Quaderni rossi»

Questo intervento non sarà una cronistoria dei *Quaderni Rossi* e mirerà piuttosto a indagarne i tratti teorici salienti nell'ambito della rappresentazione del lavoro. Per questa ragione, occorre esporre in estrema sintesi le matrici culturali della rivista fondata da Raniero Panzieri nel 1961. Si tratta anzitutto, come già il nome lascia intendere, del portato più proprio della storia politica di Panzieri, che era stato dirigente del PSI e poi del PSU vicino alla corrente morandiana¹, e dunque di un'enfasi posta sul conflitto di classe piuttosto che sulla lotta parlamentare, ma insieme anche di una decisa ricerca dell'unità di azione con i comunisti, e quindi dell'idea che solo la costruzione di un fronte largo che partisse dalle lotte nella società potesse fare breccia nel nuovo blocco capitalistico emergente².

Sono in sostanza queste le ragioni di una duplice rottura con gli organismi dirigenti dei partiti della sinistra, rottura che non si verifica tuttavia senza che Panzieri stesso, con una complessa strategia di mediazione politico-culturale, abbia tentato per diversi anni di porre a tema di dialogo e confronto istanze di svecchiamento dei modelli politici senza tuttavia rifluire in una pluralità di riferimenti. Gli organi di questo processo sono senz'altro rappresentati dalle riviste *Opinione* e soprattutto *Mondo Operaio*, settimanale del Psi sul quale Panzieri tenterà di reintrodurre, nel quadro della critica allo stalinismo originata dal XX congresso, temi e autori legati alla centralità del conflitto di classe come Rosa Luxemburg e Mao³.

¹ Manca, in buona parte, una biografia politica di Panzieri, si rimanda tuttavia a due profili, C. PIANCIOLA, *Raniero Panzieri*, Centro di documentazione di Pistoia, Pistoia 2014 e M. CEROTTO, *Raniero Panzieri e i «Quaderni Rossi» all'origine del neomarxismo italiano*, Deriveapprodi, Roma 2022; tuttavia, si segnala una carenza, particolarmente nel secondo, rispetto alla prima maturità e al ruolo di dirigente politico di Panzieri.

² Su Morandi oltre i volumi delle opere editi in quegli anni da Einaudi con la collaborazione dell'Istituto omonimo e il patrocinio del Partito Socialista si può vedere anche A. AGOSTI, *Rodolfo Morandi. Il pensiero e l'azione politica*, Laterza, Bari 1971.

³ Di Mao, Panzieri fa commentare uno dei testi filosoficamente più importanti, il saggio *Sulla contraddizione*. Sulla direzione panzieriana di *Mondo Operaio*, si veda G. SIROCCO, *Una rivista per il socialismo*, Carocci, Roma 2019, e le testimonianze di Esther Fano e della moglie Giuseppina Panzieri (entrambe assistenti di redazione) in *Raniero Panzieri, uomo di*

Sempre sul settimanale socialista viene avviato il confronto con i compagni del Partito Comunista, portato avanti da Panzieri, e da altri collaboratori tra cui spicca Lucio Libertini, con una serie di tesi programmatiche: le *Tesi sul controllo operaio* e le *Tesi sul partito*.

Già prima della fondazione della rivista si manifesta dunque l'esigenza di ridare una visibilità politica e materiale al lavoro e di farne, coerentemente con una ripresa di temi marxiani, il motore dell'attività politica⁴.

Tuttavia a differenza di quanto accadrà in seguito con altri gruppi, Panzieri e i *Quaderni Rossi* non rifiutano il partito e il parlamentarismo ma, fin dal complicato dibattito a seguito della destalinizzazione⁵, è chiaro per lui che il partito è uno strumento della classe e non un'istituzione valida in sé, poiché è la classe che lottando e determinando l'evoluzione della società crea o abolisce le sue proprie istituzioni, che dunque non sono mai al di sopra del generale livello della lotta anticapitalistica. Questa posizione è stata argomentata nelle *Tesi sul controllo operaio* e nelle *Tesi sul partito*, apparse su *Mondo Operaio*, che avevano dato origine a un dibattito vivace con i comunisti e i socialisti che però non era approdato ai risultati sperati dai suoi promotori⁶.

È anche la sconfitta di questo tentativo politico che spinge Panzieri a tentare un nuovo progetto a Torino, e dunque alla seconda matrice culturale dei *Quaderni rossi*. La città conosce una notevolissima immigrazione dal sud Italia (come testimonia ad esempio l'inchiesta di Goffredo Fofi)⁷ e soprattutto una crescita del numero di operai di fabbrica e una vigorosa ripresa degli scioperi dopo le sconfitte sindacali della seconda metà degli anni Cinquanta (scioperanti in costante aumento sopra il milione nel 1959, 126.723.000 ore di sciopero nel 1962)⁸. Buona parte dei componenti dei *Quaderni Rossi* apprende in questo scenario a fare

frontiera, (a cura di P. Ferrero) Punto Rosso, Milano 2006. La rivista è stata interamente digitalizzata con un progetto della biblioteca del Senato: <https://mondoperaio.senato.it/>.

⁴ Un'analisi sistematica del nesso tra tesi e elaborazione successiva è in L. MOZZACHIODI, *Preparando il Sessantotto. Saggisti e scrittori nelle riviste della Nuova Sinistra (1956-1967)*, Pacini, Pisa 2024, pp. 226-232, ma il nesso è sottolineato già negli anni Settanta da S. Mancini in R. PANZIERI, *Lotte operaie nello sviluppo capitalistico*, Einaudi, Torino 1977.

⁵ Su cui Cfr. PANZIERI, *Dopo Stalin, Una stagione della sinistra (1956-1959)*, a cura di S. Merli, Marsilio, Venezia 1986. Su tutta la stagione poi Cfr. M. SCOTTI, *Da Sinistra. Intellettuali, Partito socialista e organizzazione della cultura*, Ediesse, Roma 2011.

⁶ Gran parte dei testi in questione si legge ora in M. GADDI (a cura di), *Il dibattito sul controllo operaio*, Punto Rosso, Milano 2019.

⁷ Cfr. G. FOFI, *L'immigrazione meridionale a Torino*, Feltrinelli, Milano 1963.

⁸ Fonti da G. CRAINZ, *Storia del miracolo economico*, Donzelli, Roma 2000, p. 182.

«conricerca»⁹ prima ancora di teorizzarla, ed è importante segnalarlo in primis per evitare di ridurre la prassi concreta di questo gruppo ad una teoria filosofica o accademica, ma in secondo luogo anche per tenere a mente la giovane età dei componenti del gruppo, che andavano dai ventidue ai trent'anni¹⁰. Per questi giovani l'idea stessa di conricerca derivava in primo luogo dall'esperienza concreta del volantaggio davanti ai cancelli delle fabbriche e, per alcuni, dall'esperienza del volontariato a Partinico con Danilo Dolci¹¹. È da notare che proprio da Dolci (e nella pianura Padana da Montaldi) provengono le prime esperienze di inchiesta qualitativa¹² e solo in un secondo momento alcuni dei componenti del gruppo produrranno una teorizzazione più esplicita.

La terza matrice è rappresentata da una certa idea del 'ritorno a Marx' secondo un paradigma ricorrente nella storia delle sinistre che già era stato evidente alla fondazione della Terza Internazionale e poi alla destalinizzazione. Questa esigenza si esprime su un piano pratico nel recupero dello strumento stesso dell'inchiesta e in una serie di traduzioni (dai *Grundrisse*, proposta da Solmi e dal *Capitale*, proposta da Panzieri, di cui si traducono nella prima metà degli anni Sessanta il *Frammento sulle macchine* e il secondo volume)¹³ e dal punto di vista teorico nelle produzioni, soprattutto di Panzieri e Tronti, che cercano di rileggere la nuova realtà della fabbrica fordista con gli strumenti logico-storici dell'economia marxiana.

Ci sono naturalmente altri elementi che hanno una loro rilevanza: anzitutto la maggiore inclinazione del gruppo verso la sinistra socialista (area torinese-milanese) o comunista (area romana), una presenza ragguardevole di critici letterari, tra i quali Franco Fortini, amico di vecchia data di Panzieri, e Alberto Asor Rosa, cui Panzieri scrive per lettera il piano di costituzione della redazione e l'impianto del primo numero:

⁹ Cfr. R. ALQUATI, *Per fare conricerca, Teoria e metodo di una pratica sovversiva* (1993), Deriveapprodi, Bologna 2022.

¹⁰ Per una memorialistica diretta di molti dei partecipanti si può vedere *Raniero Panzieri, Un uomo di frontiera*, cit., sulle matrici teoriche e gli antecedenti dell'inchiesta e conricerca, soprattutto da Alquati poi elevata a pratica teorica sistemica si può vedere la testimonianza di B. Beccalli, in E. PUGLIESE (a cura di), *L'inchiesta sociale in Italia*, Carocci, Roma 2009, e la prima delle lezioni di S. BOLOGNA, *Tre lezioni sulla storia*, Milano, Mimesis 2022.

¹¹ Su questo passaggio cfr. le testimonianze raccolte in G. TROTTA, F. MILANA (a cura di), *L'operaismo degli anni Sessanta. Da «Quaderni Rossi» a «Classe Operaia»*, Deriveapprodi, Roma 2008 e il diario di FOI, *Strana gente*, Donzelli, Roma 2009.

¹² Cfr. D. DOLCI, *Inchiesta a Palermo*, Sellerio, Palermo 2002 e D. MONTALDI, *Autobiografie della leggera*, Einaudi, Torino 1960.

¹³ Cfr. K. MARX, *Frammento sulle macchine*, in «Quaderni Rossi», n. 4, 1963, pp. 289-300 e IDEM, *Il Capitale*, 3 voll., a cura di R. Panzieri, Editori Riuniti, Roma 1960, II.

In particolare proporremmo di preparare tre documenti sui temi: Politica della CGIL verso il Congresso, Congresso del PCI, politica del PSI. [...] Ci potrebbe essere qualche relazione su esperienze più particolari (e personali) sul tipo di lavoro che state preparando tu, Santi etc. Una cosa del genere sarà fatta anche dai compagni di Torino di provenienza USI (Mottura e Rieser) e PCI (Soave), Inoltre l'esemplificazione di alcuni tipi di lavoro concreto: inchiesta alla Fiat, attività di Montaldi a Cremona¹⁴.

In particolare la presenza di scrittori e critici letterari tra i collaboratori e corrispondenti di *Quaderni Rossi* si situa in continuità con la strategia del Panzieri di *Mondo Operaio* da un lato, in cui il supplemento letterario, elaborato in sintonia con un giovane Asor Rosa, raccoglieva alcune delle firme più rilevanti del periodo: ad esempio Fortini, Muscetta e Calvino, ma dall'altro anche con la tendenza, di cui Fortini è un tipico esponente, a cominciare a valutare l'apporto degli scrittori anche nelle aree politicamente connotate non più come "impegno" ma nei termini di una vera e propria produzione e ricerca che mettesse capo a una autorganizzazione degli autori in quanto lavoratori produttivi. Lo stesso Panzieri era stato, dall'interno dei partiti organizzati, uno dei più aperti interlocutori delle posizioni di *Ragionamenti*¹⁵ rispetto a una organizzazione autonoma del lavoro letterario.

Infine i *Quaderni Rossi* risentono sia di una certa influenza della teologia evangelica¹⁶ (o perché la studiano, come Sergio Bologna¹⁷, o perché i redattori stessi sono evangelici, come nel caso di Miegge e Mottura), nonché della vicinanza pratica e materiale con la presenza del centro Agape di Torre Pellice, dove si tennero alcuni incontri importanti. Ha notato giustamente Gabriele de Cecco come in questo senso la particolare impostazione del marxismo di Panzieri, non teleologico, si fondesse perfettamente con le esigenze antiidolatriche e di critica della religione che, attraverso la lettura di Karl Barth, venivano proposte dai seminari di Agape nei primi anni Sessanta.

Per venire alla teoria, possiamo dire che la nozione in cui si concentrano,

¹⁴ PANZIERI, *Lettere*, a cura di S. Merli, Marsilio, Venezia 1986, p. 252.

¹⁵ Su *Ragionamenti* che con le *Proposte per un'organizzazione della cultura marxista in Italia* aveva aperto, in particolare con le riviste legate al PCI, un omologo letterario del dibattito condotto sulle *Tesi* panzieriane si veda almeno, M. FUGAZZA, *Introduzione*, in «*Ragionamenti*» (1955-1957), Gulliver, Milano 1980, pp. 7-24.

¹⁶ Cfr. G. DE CECCO, *Fede e impegno politico*, Claudiana, Torino 1995.

¹⁷ Cfr. BOLOGNA, *La chiesa confessante sotto il Nazismo*, Shake, Milano 2022. Si tratta della ristampa della tesi di laurea di Bologna.

e poi si scontrano queste linee, è quella di neocapitalismo, che proprio ad Agape riceve la prima formulazione generale che segna anche il principale momento di accordo del gruppo. Così nelle parole di Panzieri:

Possiamo dire, a conclusione, che l'impresa neocapitalistica tende sempre di più a presentarsi, a imporsi come un microcosmo e a elaborare dei modelli di valore in quanto microcosmo che pretendono di presentarsi come universali, validi per tutta la società. Abbiamo quindi per questa via una crescita veramente mostruosa di tutti i processi di alienazione del lavoro, [...]. Il problema è un altro, che se è vero che tutti i processi di alienazione oggi si riconducono in modo più rigorosamente stretto e determinato alla sfera della produzione, è in questa sfera soltanto che può partire un vero rovesciamento dei processi di alienazione [...] invece cioè di incanalarli all'esterno dell'unità produttiva, dei punti di sviluppo etc¹⁸.

Il tratto dominante del neocapitalismo è l'estensione dei valori aziendali a tutta la società e la concentrazione dell'attività produttiva nella fabbrica, come rileverà anche Tronti nel celebre saggio *La fabbrica e la società* sul secondo numero della rivista e poi in *Operai e capitale*¹⁹ e similmente, su un piano letterario, per quello che riguarda la critica dell'industria culturale e il tramonto della politica dell'impegno Franco Fortini, a partire dalle pagine di *Verifica dei poteri* in cui si legge: «Da noi invece, fino ad ieri almeno, molti critici militanti credevano ancora di correre con la maglia del marxismo o dello spiritualismo cattolico e non sapevano di aver già stampato, sulla schiena, il nome di una ditta di tubolari della cultura o di dentifrici letterari [...]»²⁰.

Questa estensione delle logiche di produzione e controllo del neocapitalismo nella società, cui fa da corrispettivo pratico la prevalenza del metodo fordista di organizzazione del lavoro, riflette la tendenza monopolistica delle grandi aziende e l'integrazione dei consumi e della riproduzione nel ciclo di valorizzazione della merce, con la conseguente comparsa di un *welfare* aziendale e in generale del problema delle politiche aziendali, decise da manager che non hanno più relazione diretta con la famiglia proprietaria. Da un lato, queste logiche incarnano maggiormente quella che Marx definiva la struttura impersonale o di *Charaktermasken*²¹

¹⁸ PANZIERI, *Relazione sul Neocapitalismo*, in *La ripresa del marxismo leninismo in Italia*, a cura di D. Lanzardo, Edizioni Sapere, Milano 1973, pp. 170-232: 218-24.

¹⁹ M. TRONTI, *La fabbrica e la società*, in «Quaderni Rossi», n. 2, 1962, pp. 1-31.

²⁰ F. FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, p. 16.

²¹ Cfr. MARX, *Prefazione alla prima edizione*, in *Il Capitale*, cit., p. 34.

degli attori della società capitalistica, mentre dall'altro vanno a costituire in scala gerarchica un nuovo frammento della borghesia, quello dei colletti bianchi dell'industria²². Infine, riflettono la diffusione di una ideologia imprenditoriale distinta dalla vecchia formula del capitalismo padronale e basata piuttosto su una concezione del progresso come espansione costante della produzione e su una mentalità pianificatrice che implica un positivismo generalizzato, una idea di neutralità degli strumenti tecnici e una coincidenza degli interessi tra aziende e collettività²³, o, per usare ancora una icastica formulazione fortiniana, «ciò che va bene per la General Motors va bene per Atene»²⁴.

Possiamo interpretare il cosiddetto “miracolo economico” italiano dei primi anni Sessanta precisamente come la fase di ingresso del mercato italiano nel neocapitalismo su scala globale, nella fase ascendente di un lungo ciclo espansivo, secondo il modello di un'onda lunga dei cicli economici teorizzati da Kondrat'ev e ripresi sistematicamente da Ernst Mandel²⁵, che si apre con la fine della Seconda Guerra Mondiale. Tuttavia, a fronte delle narrazioni trionfalistiche soprattutto posteriori e giornalistiche o governative, i primi anni Sessanta si presentano come anni di violento conflitto sindacale e sociale, nel quale la posta in gioco non è solo l'aumento del salario ma, implicitamente, il ruolo del sindacato e della classe operaia nel nascente neocapitalismo italiano²⁶. Se infatti il monopolismo spinge alla coincidenza tra interessi aziendali e interessi sociali generali, più l'ideologia che lo sostiene si diffonde più sarà la maschera del capitalista a presentarsi come oggettivamente produttrice, di fatto facendo “scompare” la classe operaia e il suo lavoro nel mondo della circolazione delle merci.

Per questo motivo il primo dei *Quaderni Rossi* si intitola *Lotte operaie nello sviluppo capitalistico*: è implicita in questa lettura l'idea che non solo

²² Su cui cfr. C. WRIGHT MILLS, *Colletti bianchi*, a cura di A. Illuminati, Einaudi, Torino 1962.

²³ Su una tale ideologia lo stesso partito comunista aveva tenuto il convegno *Tendenze del capitalismo italiano* dove questo mutamento dell'ideologia capitalistica era stato preavvertito da Lucio Magri e da Bruno Trentin, non a caso dirigente FIOM. Cfr. *Tendenze attuali del capitalismo italiano*, Editori Riuniti, Roma 1962.

²⁴ FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 49.

²⁵ Una lettura questa che tiene conto della cornice teorica proposta in E. MANDEL, *Trattato di economia marxista*, a cura di L. Maitan, Bolsena, Massari 1996.

²⁶ Si ricorderà a questo proposito che la formazione dei *Quaderni Rossi* è parallela a una crescita della CGIL dopo la battuta d'arresto di metà anni Cinquanta.

il capitalismo italiano sia in fase di sviluppo²⁷, ma che questo sviluppo implichi dei conflitti economici e politici tumultuosi per lo scaricamento dei suoi costi e sia tutt'altro che pacifico. Il numero infatti riporta uno speciale dossier sulla Fiat²⁸, nonché i resoconti delle principali azioni di lotta preparati a seguito del lavoro di inchiesta condotto dal gruppo nelle principali agitazioni del torinese e della val di Susa. Il tutto è introdotto da un editoriale di Vittorio Foa che traccia il nucleo fondante del problema:

In tutta l'Europa è nel sindacato, come istituto a più diretto contatto con i movimenti di fondo, che si esprimono oggi e si elaborano parzialmente posizioni che tendono a incidere sulla struttura vigente del potere. [...] La società industriale tende all'automazione completa dei processi di produzione di beni e servizi. [...] Questa tendenza porta alla necessità, sempre crescente, di una rigida programmazione della produzione e dei suoi sbocchi, di un sempre più forte condizionamento dei consumi, e quindi di una piena libertà, da parte dell'impresa, rispetto alle condizioni interne e rispetto alla vita della società²⁹.

A questa prima esplorazione si sommano nel corso dei successivi numeri numerose altre inchieste sulle lotte, nel numero II sono fatte oggetto di indagine la Pirelli, la Lancia, il settore edile e l'Olivetti; nel numero III, quando con la costituzione del governo di Centro-Sinistra si discute tra i partiti (più in linea teorica che in realtà) un embrione di pianificazione economica, i risultati sono analizzati su un piano generale e poi nel caso specifico dell'Umbria; nel numero IV ritorna la Fiat insieme all'industria nel biellese e lo sguardo si allarga internazionalmente a Inghilterra e Germania, nel numero V vengono esposti i dati dell'inchiesta alla Fiat (del 1961-1962), che rappresenta in realtà il primo esempio di inchiesta condotta dal gruppo, e sono ancora presenti l'Olivetti e la

²⁷ Diversamente da quanto riteneva, ad esempio, un certo settore del PCI che faceva capo ad Amendola e che si esprime anche nel convegno *Tendenze attuali del capitalismo italiano*.

²⁸ Si tratta degli articoli e delle inchieste affidate a Mottura, Alquati, e al gruppo di giovani che Raniero Panzieri aveva riunito a Torino, promuovendo le inchieste in Fiat e in Olivetti anche agli attivi del PSI nel 1961 (con il patrocinio di Foa) dopo che in autunno è stata condotta l'inchiesta e l'esperimento è riprodotto in grande nel gennaio 1961 ad un convegno PSI sulla Fiat a seguito del quale il partito commissiona una analoga inchiesta alla Olivetti e nel maggio al II convegno dei comunisti sulle fabbriche (intervento letto da Gobbi con la regia di Garavini). Parte della documentazione è ora raccolta in *L'operaismo italiano degli anni Sessanta*, cit. pp. 110 e ss.

²⁹ V. FOA, *Lotte operaie nello sviluppo capitalistico*, in «Quaderni Rossi» n. 1, 1961, pp. 11-17: 15-16.

provincia di Biella, nel numero VI viene presentata la lotta dei contadini della Marsica. È evidente, anche da un breve sommario come il tentativo di far vedere il lavoro all'opera e di far vedere la conflittualità interna allo sviluppo puntino nella direzione di una totalità mobile e mai chiusa³⁰.

Questo naturalmente per limitarci alle sole inchieste sociali condotte sui numeri della rivista, ma a partire dal 1962 il gruppo si dota di una serie di strumenti editoriali (le *Cronache*, gli *Appunti* e le *Lettere dei Quaderni Rossi*) in cui confluiscono i resoconti più immediati e snelli delle agitazioni e che sono concepiti come uno strumento di intervento diretto nelle lotte.

Questa decisione arriva come soluzione di compromesso per sanare una frattura interna al gruppo determinata proprio dall'abbondanza di agitazioni del periodo. È la vicenda notissima dei fatti di Piazza Statuto, quando gli operai della Fiat in sciopero assaltano la sede della UIL, rea di aver firmato accordi separati e rotto il fronte di rivendicazione unitaria³¹, che è al centro della rottura dei rapporti con la CGIL che avevano animato il primo numero³². Da quel momento in avanti si profilano le due linee interpretative che porteranno alla scissione del 1964 e alla nascita di *Classe Operaia*.

Mentre Panzieri e con lui Rieser, i Lanzardo, Beccalli, Mottura, Miegge e altri danno un giudizio negativo dell'accaduto e sono preoccupati per la rottura dei rapporti con il sindacato, per un gruppo composto da Tronti, Alquati, Asor Rosa, Rita Di Leo, Antonio Negri, Romolo Gobbi, Massimo Paci e altri le lotte sarebbero espressione della maturità della classe e della sua irriducibilità intrinseca al livello della pianificazione capitalista.

Quando, secondo questa seconda linea, il tentativo di integrazione non sarà più possibile, cioè quando sarà cresciuta la forza e la coscienza autonoma dell'organizzazione operaia:

In quel momento verrà proposta dai capitalisti agli operai direttamente e sarà il punto massimo della lotta rivoluzionaria contro la società capitalistica; in quel punto la classe operaia dentro la società diventa direttamente già classe politica dominante, classe politica dominante perché rifiuta, dice no alle richieste che vengono da parte capitalistica³³.

³⁰ Contrariamente a quello che per questo gruppo sostenevano critici vicini al PCI come Badaloni in N. BADALONI, *Il marxismo italiano degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Milano 1972.

³¹ Per una memoria posteriore cfr. D. LANZARDO, *La rivolta di piazza Statuto, Torino, 1962*. Feltrinelli, Milano 1979, per il resoconto immediato, decisamente elogiativo, cfr. A. ASOR ROSA, *Tre giorni a Torino (7-8-9 Luglio 1962)*, in *Cronache e Appunti dei «Quaderni Rossi»*, Edizioni Sapere, Milano 1974, pp. 74-88.

³² Per la vicenda si veda la ricostruzione del volantino fornita in *L'operaismo*, cit.

³³ TRONTI, *La rivoluzione copernicana*, in IDEM, *Il demone della politica. Antologia di scritti*

Questa è quella che Tronti battezza quale «rivoluzione copernicana» nel marxismo e nella conflittualità tra capitale e lavoro nella società neocapitalistica³⁴.

Ciò che però interessa qui è come nella linea continuista dei *Quaderni Rossi* l'integrazione è letta come un ulteriore elemento dello sviluppo neocapitalistico o, se vogliamo, come un ingrediente della ripresa del miracolo.

Dal 1963 infatti la relazione del governatore della Banca d'Italia Carli indicava i "supersalari" come la causa della crisi inflazionistica che aveva arrestato temporaneamente lo sviluppo capitalistico italiano, una lettura fatta propria già dall'allora ministro del bilancio Ugo La Malfa nella nota aggiuntiva alla legge di bilancio del 1962³⁵.

Se Tronti interpretava la spirale inflazionistica come una strategia di attacco padronale a fronte delle crescenti rivendicazioni operaie, ci interessa assai di più vedere come la linea interpretativa dei *Quaderni Rossi* sia tutta focalizzata invece sui rischi e sulle possibilità dell'integrazione della forza lavoro, mediante l'integrazione del sindacato, nella pianificazione capitalistica³⁶. Del resto, se nella linea Carli il supersalario ha determinato una bolla speculativa nel settore edilizio e un disavanzo nella bilancia dei pagamenti, dovuto alle importazioni alimentari a seguito di un aumento dei consumi permesso proprio dall'aumento salariale (situazione di dipendenza dalle importazioni peraltro aggravata dalla mancanza di lavoratori nel meridione anche a seguito della massiccia emigrazione al Nord), il lavoro stesso è immaginato come una variabile dipendente del processo di accumulazione, nella sua forma di costo della forza lavoro, lavoro che come energia produttiva dei lavoratori invece sparisce (è totalmente assorbito nel salario).

La posta in gioco non è insomma la rivoluzione, ma l'agibilità politica del sindacato dentro il "miracolo economico" e dentro la pianificazione

1959-2015, a cura di M. Cavalleri, M. Filippini, J.M.H. Mascot, il Mulino, Bologna 2018, pp. 123-136: 130.

³⁴ Su questi passaggi si rimanda almeno a F. MILANESI, *Nel Novecento, Storia, teoria, politica nel pensiero di Mario Tronti*, Mimesis, Milano 2014.

³⁵ Cfr. G. CARLI, *Considerazioni Finali*, in IDEM, *Relazione annuale 1963*, Tipografia Banca d'Italia, Roma 1963 e U. LA MALFA, *Nota aggiuntiva alla relazione sullo stato economico del paese per il 1961*, Janus, Roma 1973.

³⁶ Su questi temi si vedano almeno alcuni scritti di Rieser negli ultimi numeri della rivista. Cfr. V. RIESER, *Sviluppo e congiuntura nel capitalismo italiano*, in «Quaderni Rossi», n. 4, 1964, pp. 87-211 e IDEM, *Note sulla congiuntura capitalistica internazionale*, in «Quaderni Rossi», n. 5, 1965, pp. 180-285.

capitalistica del plusvalore che è programmato e non più genericamente ricercato. *Plusvalore e Pianificazione* è il titolo dunque dell'ultimo saggio, incompiuto, di Panzieri. L'analisi che il fondatore del gruppo aveva cominciato a partire dalla fabbrica e dall'impiego delle macchine viene ora elevata ad analisi del meccanismo produttivo nell'intera società: Panzieri, sulla scia di Lenin, sottolinea come la funzione sociale del capitale (dove naturalmente bisogna intendere il termine nel senso di organizzazione sociale di tutta la produzione) tenda ad eliminare la concorrenza a favore di concentrazioni monopolistiche una volta che si è presentato come oggettiva necessità sociale:

Il vecchio sogno scientifico del *perpetuum mobile*, di un movimento ottenuto senza spesa di lavoro, sembra realizzarsi con il massimo sfruttamento della forza lavoro e la massima sottomissione dell'operaio al capitalista [...]. Il dispotismo del capitale compare come dispotismo della razionalità³⁷.

La richiesta nuova, trasmessa da Panzieri ai suoi compagni dei *Quaderni Rossi*, è non solo di considerare il capitalismo come un fenomeno storico, ma come un fenomeno con una storia in atto, capace di evolversi e superare contraddizioni a livelli sempre più alti, cosa che naturalmente fa dello stesso marxismo non una scienza operaia e neanche, peggio, una "visione del mondo", ma un complesso di risultati, indicazioni scientifiche, metodi, soggetti ad aggiornamenti e a verifica nella prassi.

Il *Capitale* presenta un modello dinamico generale del modo di produzione capitalistico, nel quale, a ogni "fase" quelle che nella precedente si presentavano come controtendenze subordinate ad altre tendenze prevalenti, possono rovesciarsi a loro volta in nuove tendenze dominanti. In questo modello dinamico, la sola costante è la crescita (tendenziale) del potere di controllo sulla forza lavoro³⁸.

Nel quadro di questa crescita tendenziale del potere di controllo allora l'inchiesta assume un diverso valore: da un lato comprendere, al di là di ogni mitizzazione dell'antagonismo tra capitale e classe operaia, quali siano le condizioni produttive, il livello di politicizzazione e gli orientamenti ideologici della classe operaia che non è monolitica, ma semmai frammentata e dall'altro utilizzare l'inchiesta stessa, secondo i disegni di orientamento velatamente maoista che animavano Panzieri alla

³⁷ PANZIERI, *Plusvalore e pianificazione*, in «Quaderni Rossi», n. 4, 1964, pp. 257-288; 270.

³⁸ Ivi, p. 287.

fine degli anni Cinquanta, come uno strumento di relazione politica.

Già la prima analisi dei fatti del 1962, apparsa sulle *Cronache* e scritta da Goffredo Fofi, pure presentandosi come una linea di compromesso tra le due anime della redazione, lasciava presagire in parte la direzione delle future inchieste, orientandosi maggiormente sull'analisi del retroterra materiale, sociale e culturale dei giovani operai protestatari, piuttosto che sull'insubordinazione in sé:

Negli ultimi anni sono immigrate a Torino quasi quattrocentomila persone, quasi tutte provenienti dalle campagne e dalle zone depresse, tanto meridionali che centrosettentrionali. All'interno del gruppo di centro e meridionale vi è però una prevalenza di lavoratori di classi più giovani [...]. Per arrivare a guadagnare di più, gli orari è il ritmo di lavoro, specialmente per i cottimisti, sono massacranti. Il sindacato in genere non li raggiunge [...] La situazione più indicativa è però quella delle piccole e medie fabbriche, sorte a migliaia in questi ultimi tre anni sull'onda del "miracolo". [...] Nelle migliaia di piccole e medie fabbriche il sindacato arriva raramente. [...] Lo sciopero dei metalmeccanici ha notevolmente modificato questa situazione [...] La carica di rabbia e di aggressività che questi giovani hanno dimostrato è causata da esperienze di lavoro e di vita che li isolano e non li aiutano a sentirsi partecipi di una più vasta coscienza di classe. [...] Riuscire ad incanalare e ad esaltare questa carica di lotta, impedendo allo stesso tempo che scada in manifestazioni controproducenti era ed è compito delle organizzazioni di classe³⁹.

Seppure si riconosca l'importanza della manifestazione eversiva, resta dunque nelle mani delle organizzazioni storiche del movimento operaio di doverla dirigere, non ci si può invece abbandonare alla mitica spontaneità della lotta operaia che appare, tra l'altro, mossa da esigenze sociali fondamentali ma particolaristiche.

Far vedere il lavoro significa dunque soprattutto non cedere al processo di reificazione degli interessi reali della società entro il paradigma del piano capitalistico, processo che, come nota Rieser in un saggio apparso nel quinto numero, è destinato comunque a produrre squilibri interni: la linea Carli che si imperniava sul tentativo di una «stabilizzazione senza deflazione» in cui «l'indicazione di fondo, sul rapporto tra programmazione a lungo periodo e provvedimenti congiunturali è data

³⁹ Alcune osservazioni sui fatti di piazza statuto, in *Cronache dei «Quaderni Rossi»*, cit., pp. 59-61.

dall'esclusione della necessità di una riduzione della domanda globale»⁴⁰, ne è essa stessa inficiata, così che a una iniziale restrizione del credito segue però la richiesta di un prestito agli Stati Uniti poi concesso. Gli squilibri che preoccupavano i redattori dei *Quaderni Rossi* erano però quelli del sistema economico italiano che aveva potuto elaborare un modello fondato sui consumi interni, ma capace in campo metalmeccanico e industriale di votarsi all'esportazione a patto di mantenere ampie aree depresse soprattutto al Sud e di subordinare il consumo stesso e ancora di più la produzione agricola a quella industriale, sbilanciamenti ovviamente innestati su una situazione di arretratezze storiche precedenti⁴¹.

Il miracolo economico inteso quale ingresso dell'Italia nella fase di sviluppo neocapitalistico e nel mercato mondiale si presenta dunque sì come un processo di progressiva totalizzazione (e di sussunzione di tutti i processi sociali a processi di valorizzazione e di tutte le figure professionali a *Charaktermasken* del capitale), tuttavia si tratta di una totalizzazione instabile che ha bisogno di un'espansione costante e dell'abbattimento di ogni frontiera e barriera⁴².

Tra le barriere non di tipo politico, ma di tipo culturale che questa rivoluzione compiuta internamente al capitale rompe, sicuramente nell'Italia del miracolo c'è l'integrazione non solo del sindacato come figura per la compravendita di forza lavoro ma anche, come anticipato, delle convinzioni progressiste e impegnate e dello stesso lavoro intellettuale e letterario. Su questo versante i contributi più precisi verranno, con esiti diversi, da due collaboratori di vecchia data di Panzieri, quali Alberto Asor Rosa e Franco Fortini.

Il primo, nel saggio *Il punto di vista operaio e la cultura socialista*⁴³, si scaglierà contro le concezioni post-resistenziali dell'*engagement*, ma anche contro il progetto di cultura nazionale-popolare nel senso di un Gramsci riletto dal Partito Nuovo togliattiano⁴⁴. Al centro di questa lettura, che anticipa la confluenza del critico romano nel gruppo di «classe operaia» c'è la convinzione che il lavoro non debba essere mostrato (attraverso

⁴⁰ RIESER, *Sviluppo e congiuntura nel capitalismo italiano*, cit., p. 146.

⁴¹ Ivi, pp. 111-115.

⁴² In tale senso risultano semmai utili maggiormente i suggerimenti di Cerotto, in *Raniero Panzieri* cit., nell'avvicinamento alla *Neue Marx Lektüre*.

⁴³ A. ASOR ROSA, *Il punto di vista operaio e la cultura socialista*, in «Quaderni Rossi», n. 2, 1962, pp. 117-130.

⁴⁴ Si tratta delle tesi che poi saranno riprese e rivolte alla letteratura nel noto libro A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, 1965 e rimarranno presenti nelle edizioni successive.

film, reportage, romanzi o infine inchieste sociali), ma solo esercitato quale funzione logica dominante del capitale disponibile a divenire forza sovversiva in quanto non più produttrice di valori⁴⁵. Il secondo guarda piuttosto all'integrazione di quei "valori" e di quei produttori, cioè gli intellettuali, in un processo in cui, divenendo produttori, perdono l'illusione umanistica di poter raccontare il lavoro "dall'esterno" e devono risituare la propria posizione in rapporto a un processo di avvenuta integrazione non ideologica (nel progressismo), ma materiale (nell'industria culturale)⁴⁶. Commenterà per la rivista non a caso il celebre intervento brechtiano al Congresso in difesa della cultura, che critica a fondo l'alternativa cultura-barbarie: «La brutalità non viene dalla brutalità ma dagli affari che senza di essa non si possono più fare»⁴⁷, esortando invece a parlare dei rapporti di proprietà.

È anche attraverso una particolare forma di brutalità, che potremmo definire di tipo neocoloniale, mentre si sviluppa il libero mercato mondiale che noi conosciamo, che tutto questo avviene. E si tratta di un fenomeno che, in forma embrionale, i giovani dei *Quaderni Rossi* intuiscono già nel mezzo dell'euforia nazionalistica del miracolo economico quando, preparandosi al XXXV congresso del PSI, redigono le tesi *Lotta operaia e prospettiva politica*:

Dal momento che non esistono impossibilità assolute del capitalismo a compiere certe misure di razionalizzazione, che eliminano certi costi sopportati dalla classe operaia, non è possibile predeter-

⁴⁵ La disputa sui valori sarà poi all'origine di una disputa con gli ex-compagni dei *Quaderni Rossi* a proposito dell'avalutatività weberiana e in generale del weberismo come accusa mossa da «classe operaia». È altresì probabile che Panzieri leggesse Weber in una forma dialettica come massimo rappresentante della sociologia borghese, da superare con una sociologia marxista, cfr. R. PANZIERI, *Uso socialista dell'inchiesta operaia*, in «Quaderni Rossi», n. 5, 1965, pp. 67-76. La polemica vedrà poi coinvolti soprattutto Asor Rosa e Rieser. Cfr. RIESER, *Informazioni, valori e comportamenti operai*, in «Quaderni Rossi», n. 5, 1965, p. 83. Bisogna notare che proprio questa impostazione di Rieser, attenta ai valori, sarà all'origine di una disputa aperta con Asor Rosa su *Classe operaia* (la sola disputa testuale diretta tra le due riviste). Cfr. ASOR ROSA, *Intellettuali e classe operaia*, La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 50. L'ex compagno accuserà Rieser di weberismo, di svalutare il ruolo dello sfruttamento e di voler restaurare non tanto la mediazione politica quanto la funzione borghese dello scienziato sociale come operatore specialistico separato.

⁴⁶ Su questo punto bisogna osservare peraltro la coincidenza tra Fortini e un altro collaboratore di Panzieri dai tempi di «Opinione», ovvero Gianni Scalia, G. SCALIA, *La forza lavoro intellettuale*, in *De Anarchia. Attorno al '68, Follia, poesia, rivoluzione*, Samonà e Savelli, Roma 1978, pp. 14-31.

⁴⁷ FORTINI, *Saggi ed Epigrammi*, cit., p. 167.

minare a priori uno o più punti in cui la lotta che inverte certi punti di “strozzatura” determini una rottura del sistema. [...] Non è possibile fissare a priori una correlazione precisa tra ambito delle lotte e grado di possibilità di apertura della prospettiva rivoluzionaria, è però certo che, quando le lotte investono ambiti limitati come quello nazionale, le possibilità di soluzioni capitalistiche sono più numerose, perché comprendono una serie più numerosa di soluzioni fondate sul “trasferimento dei costi” dal proletariato di un paese a quello di altri⁴⁸.

Si comincia a non parlare più solo di Italia in altre parole, ma, accanto al lavoro teorico sull'inchiesta nel numero V, che infatti contiene anche documenti come le *Note per un lavoro politico socialista*, indirizzate indirettamente ai risultati del congresso PSI⁴⁹, comparivano già dal numero IV approfondimenti legati alla situazione internazionale, in particolare a settori di scontro tra socialismo e capitalismo come l'Asia, affidati spesso ad Edoarda Masi, cui spettano tra l'altro le ultime parole dell'ultimo numero che, io credo, traggono le più esplicite conseguenze politiche da quel modello di lettura dello sviluppo capitalistico.

*Nei paesi sottosviluppati il sistema che va instaurandosi è capitalistico-monopolistico o oligopolistico, non si tratta di forme intermedie, pre-borghesi o proto-borghesi, né di “forme di transizione” non più capitalistiche e non ancora socialiste (per il solo fatto che si procede alla pianificazione) [...]. I sottosviluppati come zone differenziate esistono in realtà solo come elemento proletario in seno all'universo capitalistico*⁵⁰.

Si sarebbe affermata, in altre parole, con l'integrazione di tutto il globo nel modo di produzione capitalistico una divisione internazionale del lavoro (leggibile nelle bilance commerciali dei vari paesi, nelle differenziazioni delle loro economie, nella terziarizzazione delle economie occidentali, nelle delocalizzazioni produttive delle grandi aziende monopolistiche e così via) che ingenera un processo di proletarizzazione nel Terzo Mondo diverso da quello che comporta l'accumulazione originaria⁵¹.

⁴⁸ *Lotta operaia e prospettiva politica*, in *L'operaismo degli anni Sessanta*, cit., pp. 302-303.

⁴⁹ Cfr. G. MOTTURA, *Note per un lavoro politico socialista*, in «Quaderni Rossi», n. 5, 1965, pp. 49-66.

⁵⁰ E. MASI, *Rivoluzione nel Vietnam e movimento operaio occidentale*, in «Quaderni Rossi», n. 6, 1965, pp. 373-89: 381-382.

⁵¹ Su questi passaggi le ragioni teoriche del gruppo tendono ad avvicinarsi a quelle che, pochi anni dopo, animeranno il dibattito sulla dialettica della dipendenza, per cui cfr. alme-

Se noi concepiamo il miracolo economico italiano come parte di questo processo, corrispondente alla sua fase ascendente, possiamo guardare in modo diverso al ciclo Kondrat'ev, e anche alla carta del Globo⁵².

Dal 1960, anno da cui abbiamo cominciato questo intervento, l'Asia e gran parte dell'Africa si sono rese indipendenti, e in America Latina si sono affermati movimenti di lotta antisistemici di ispirazione socialista. Nel 1965, anno di cui stiamo parlando, il Vietnam e la Cina di cui Masi scrive polarizzano e svelano le contraddizioni interne al capitale totalizzato, e per questo motivo diventano una bandiera anche per i movimenti di lotta occidentali. Ma nel 1971, al picco della curva, quando l'onda lunga del miracolo si è esaurita e l'Italia è prossima ad entrare in recessione, viene abolito il *gold standard*, e nel giro di pochi anni i governi socialisti dell'Africa e dell'America Latina saranno abbattuti con colpi di stato. A partire dall'inizio degli anni Settanta la Cina stessa, a seguito di una lunga lotta intestina nel partito, cambierà progressivamente allineamento internazionale e, implicitamente, intenzioni direttamente rivoluzionarie. La nostra scomposizione di classe e l'occultamento del lavoro in seno al piano di sviluppo del capitalismo diventano così anche uno scarico esterno delle potenziali tensioni, magari il più lontano possibile. Perché il lavoro, per parafrasare Benjamin, è piccolo e non si deve vedere; solo l'impresa, solo il capitale è grande.

no R.M. MARINI, *Dialéctica de la dependencia*, Ediciones Era, Buenos Aires-Bogotá 1973.

⁵² Per un modello di questo tipo, attento alle interpretazioni di lunga durata dei fenomeni economici degli anni Sessanta in un'ottica in parte mandeliana, cfr. G. ARRIGHI, *Il lungo XX secolo: denaro, potere e le origini del nostro tempo*, il Saggiatore, Milano 2014.

di

ANDREA INGLESE

Il poeta come produttore e la poesia come genere fantasma

Nella sua conferenza parigina del 27 aprile 1934, intitolata *L'autore come produttore*, Walter Benjamin s'interrogava sulle caratteristiche che dovrebbe avere uno scrittore, inevitabilmente formatosi nella cultura borghese, per non mettersi al servizio della sua classe d'origine o della classe in grado, comunque, di fornirgli una legittimazione ideologica. Tale discorso doveva assumere forzatamente una prospettiva strabica: valere per l'Europa degli anni Trenta, in cui movimenti e partiti operai si trovavano ad affrontare la minaccia del fascismo, e per la Russia Sovietica, che illustrava gli sviluppi di una rivoluzione socialista vincente. Fin dalle prime frasi, Benjamin definisce i concetti chiave, che gli permettono di operare un'analisi delle condotte intellettuali e letterarie esistenti, ma anche, nello stesso tempo, di aprire delle prospettive sul futuro e su strategie alternative a quelle dello scrittore borghese in pace con la propria classe d'origine. I concetti in questione sono quelli di 'autonomia' e di 'tendenza'. Non è certo lui ad averli inventati, ma essi definiscono un'alternativa importante: da un lato, la via illusoria, in cui la libertà dello scrittore (formale, tematica, ecc.) non mette in discussione il mondo produttivo in cui agisce e, dall'altro, la consapevolezza storico-politica, che invece gli permette di mutare il codice letterario *in relazione* ai conflitti sociali, ossia alle lotte che pretendono di mutare i cosiddetti 'rapporti di produzione'.

Il riferimento a questo testo di Benjamin è fondamentale per l'analisi che propongo della figura del poeta, delle sue pretese di autonomia 'estetica', e delle condizioni sociali, in cui tali pretese si possono o meno realizzare nel 2026. Sono passati quasi cento anni, da quando Benjamin ha presentato il suo discorso all'Istituto per lo studio del fascismo. L'industria culturale di massa ha sostituito il sistema culturale borghese ancora dominante nella prima metà del Novecento. Quanto al regime comunista sovietico, è crollato alla fine del secolo scorso, e oggi in Russia vige un regime di tipo fascista. Il capitalismo, nel frattempo, è assurto a modello economico al tempo stesso 'insostenibile' e 'insuperabile'. In compenso, il fascismo è tornato d'attualità sia come ideologia che come programma politico, pronto a raccogliere i frutti delle devastazioni sociali degli ultimi trenta, quarant'anni di politiche neoliberiste.

Su di un tale sfondo storico, la 'poesia', come genere letterario e come merce culturale, ha uno statuto fantasmatico, di realtà implausibile e dai contorni incerti. Ciò nonostante, essa continua a esistere come pratica sociale, e ciò lo può testimoniare il sottoscritto, individuo registrato all'anagrafe, e considerato un 'poeta' da un piccolo numero di lettori e di addetti ai lavori (scrittori, editori, critici letterari). È quindi mia intenzione esplorare le condizioni sociali che permettono a questo genere fantasma di *esistere* nonostante tutto.

1. *Aporie della merce poetica*

Si è ripetuto in questo inizio di secolo, che la poesia non ha più un mandato sociale. Quale che fosse questo mandato sociale¹, la sua sparizione ha costretto la poesia a legittimarsi quasi esclusivamente sul piano del mercato editoriale, come merce culturale tra le altre. E su questo piano, la poesia si è dimostrata una merce inconsistente, disfunzionale, un errore insomma. L'economia capitalistica applicata alla letteratura suggerisce questo: se un'opera letteraria funziona come prodotto, ciò significa che essa, sul piano letterario, è riuscita a toccare un pubblico abbastanza ampio. Un'opera che riesce a funzionare come merce è quindi un'opera capace d'incontrare un consumatore motivato a comprarla, perché in essa lui percepisce un qualche valore d'uso letterario (bellezza, saggezza, verità, divertimento, ecc.). Con la poesia questo passaggio dal valore di scambio al valore d'uso non accade. Anche l'opera di poesia fa la

¹ Il mandato sociale è poi quello fittiziamente 'universale' della borghesia già nel XIX secolo. Guglielmi scriveva a proposito: «Nessuno scrittore e nessun intellettuale avrebbe in passato riconosciuto di essere borghese. Egli si attribuiva un mandato non inscrivibile nei limiti di una classe. Da quando cultura e letteratura si sono pensate come strumento di trasformazione del mondo, cioè a cominciare dall'illuminismo e poi nel romanticismo, esse si sono pensate come universalità monologica». G. GUGLIELMI, *Ideologie del linguaggio letterario*, in *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino 1974, p. 10. Nel medesimo saggio, qualche riga dopo aggiunge: «Solo col romanticismo egli comincia a negare di essere borghese, a porsi contro il filisteo o il bottegaio e in questo modo ad aprire una prospettiva problematica». A partire, insomma, dal romanticismo, il mandato sociale costituisce problema: chi ne costituisce la fonte di legittimazione: la nazione, il popolo, una classe sociale tra le altre? Il marxismo e il movimento operaio, condizionando in parte le critiche delle avanguardie storiche, sostituiranno il mandato sociale della borghesia (classe particolare) con quello del proletariato (classe universale). Questo nodo non si scioglierà neppure nella seconda metà del novecento (vedi il saggio di Gianni Scalia, «La condizione dello scrittore», del 1976. In G. SCALIA, *Signor capitale e signora letteratura (1973-1976)*, Dedalo, Bari 1980, pp. 259-272).

sua trafila per diventare una merce, ma una volta trasformata nel prodotto libro, non trova nessuno disposto a pagare il prezzo indicato in copertina. L'esperienza della lettura dei testi poetici non varrebbe insomma i dieci, quindici, venti euro necessari per attingervi.

L'errore della poesia, quindi, dal punto di vista dell'economia capitalistica, finisce per ricadere sul suo *valore* letterario. Tutto ciò che ha un valore, che interessa qualcuno, che risponde ai suoi bisogni, può assumere la forma di merce. Ciò che ha valore letterario deve anche funzionare come merce; se come merce non funziona, non si vende abbastanza, non trova pubblico, allora chiaramente ha ormai perso anche di valore (d'interesse) letterario. Il ragionamento sembra non fare una piega. Quando invece i libri di poesia di certi autori sembrano riuscire a conquistare un loro solido mercato, come nel caso di un Franco Arminio o di una Chandra Livia Candiani, autorevoli voci degli addetti ai lavori (lettori esperti, critici, altri poeti), assicurano che, in tali casi, il successo commerciale è inversamente proporzionale al valore letterario.

Quale che sia la rilevanza estetico-letteraria degli autori che fanno entrare con indubitabile efficacia la forma poetica nella forma merce, la loro operazione è senz'altro possibile perché ciò che viene venduto è innanzitutto una *postura*. Ma su questo punto bisogna essere chiari: mi sembra impossibile immaginare un o una poeta importanti, senza che il loro lavoro letterario si accompagni a una postura, un posizionamento globale nei confronti della lingua e della tradizione, e quindi della società. Detto questo, non tutte le posture si equivalgono, e soprattutto non tutte le posture sono egualmente vendibili. Quando Chandra Livia Candiani comincia il suo intervento a un festival culturale di successo, ringraziando la poesia perché «da cinquant'anni mi visita del tutto immeritatamente», la postura poetica che esprime non solo è anacronistica rispetto alla modernità letteraria, ma è mistificante perché tace proprio su tutto quanto permette alla poesia di esistere come fenomeno sociale, e persino come merce culturale.

Di fronte a queste difficoltà, che gettano un serio sospetto sul genere poesia come merce editoriale, alcuni difendono l'ipotesi che la poesia abbia, nonostante le apparenze, un valore letterario, ma esso non sia accomunabile a quello di tanti prodotti culturali di massa. La sua fruizione comporterebbe competenze che solo una cerchia di lettori *esperti* posseggono. Si considera allora la poesia come un prodotto di nicchia, per consumatori senz'altro raffinati e molto esigenti, ma numericamente poco significativi. Naturalmente una tale constatazione non risolve i problemi tipici di tale genere letterario, che in definitiva dipendono dalla

sua incapacità di realizzare profitti. Inoltre fa emergere una questione non puramente economica, ma di carattere morale e politico. Anche se i libri di poesia riuscissero a sopravvivere ai margini del mercato editoriale, che tipo di valore incarnerebbero? Qualcosa di estremamente sofisticato, che solo degli *happy few* possono apprezzare? La poesia nel migliore dei casi sarebbe un genere letterario destinato a una élite di conoscitori, e nel peggiore un gioco sociale tra simili, scritta da addetti ai lavori per altri addetti ai lavori. Ma quale che sia l'ipotesi più verosimile, un prodotto culturale non destinato alla massa, ai grandi numeri, è rapidamente accusato di essere *non-democratico*. Ed è questo un argomento che si riscontra spesso nelle discussioni 'informali' in rete: la poesia sarebbe monopolizzata da un esiguo gruppo di persone che la rendono di difficile accesso, per attribuirsi un prestigio simbolico, e affermare la loro superiorità culturale su una legione di lettori incompetenti. A complicare la cosa, vi è il fatto che molte di queste accuse di 'elitarismo' dell'ambiente poetico vengono da altri poeti o aspiranti tali, che si sentono *esclusi* dal campo pur incerto ed esiguo della poesia contemporanea.

2. La scuola, la 'competenza letteraria' e il modello di cittadinanza attiva

Tutti questi sospetti e carenze che riguardano la poesia come prodotto non possono però cancellare un paio di umili *fatti*. Per prima cosa, la poesia come genere rimane parte dei programmi scolastici di diverse discipline della scuola primaria e secondaria, prima delle quali la lingua e la letteratura italiana. La poesia come genere ci accompagna nella nostra formazione dalla scuola elementare fino al diploma di maturità. Volenti e nolenti, prima di assumere la nostra identità perentoria di consumatori che fanno ciò che vogliono, siamo stati discenti costretti a confrontarci con un'immagine della poesia e del poeta, oltretutto con testi specifici in versi. Anche se la poesia fosse un genere del tutto obsoleto, ancora nel Novecento essa ha avuto una sua importanza indubitabile. Questo almeno attestano sia l'istituzione scolastica del paese da cui provengo (l'Italia) sia quella del paese in cui risiedo (la Francia).

Il secondo fatto da ricordare è che, come si usa dire, «tutti vogliono essere dei poeti o delle poete». I libri di poesia si venderanno poco e male, ma i candidati a scrivere tali libri abbondano. E quale che sia lo spazio che le grandi case editrici dedicano alla poesia contemporanea, esiste

un mondo della media e piccola editoria indipendente, a cui bisogna aggiungere quello dell'editoria a pagamento, che fa esistere collane e volumi di poesia. Questa legione di aspiranti o fragili poeti testimonia, quindi, dell'importanza che, nel loro immaginario, la poesia come genere svolge, e questa importanza implica una forma di esperienza e competenza con il testo poetico letto e scritto. Al fenomeno dei tanti scrittori di versi poco attrezzati, o poco aggiornati sulla storia e l'evoluzione del loro genere prediletto, bisogna poi affiancare un continuo riproporsi di poeti *nuovi arrivati*, in grado di esibire consapevolezza tecnica e teorica di tutto rispetto. Alcuni di questi 'poeti nuovi' insisteranno a portare avanti il loro progetto negli anni, altri lo abbandoneranno delusi o stanchi di scrivere in un genere 'fantasma', altri ancora si saranno fatti le ossa, per tentare maggiore fortuna e visibilità in generi più redditizi (soggettivamente e oggettivamente) come il romanzo, il saggio o il libro umoristico². Ciò non toglie che, nonostante la sua inadeguatezza alla forma merce, la poesia non sembra un genere definitivamente e concordemente obsoleto: il sottobosco, come si usa dire, non manca, e nuove figure si stagliano su quello sfondo, suscitando interesse almeno per gli addetti ai lavori.

A questo punto varrà la pena di rovesciare almeno una delle constatazioni che più sembrano condivise, ossia il ruolo insufficiente della scuola primaria e secondaria nel trasmettere un'idea adeguata di poesia. Leggiamo questo passo da *Il metaverso. Appunti sulla poesia al tempo della scrittura automatica* di Gilda Policastro: «Ma la formazione scolastica non arriva a coprire l'intero Novecento, figuriamoci approdare agli anni Duemila: coi programmi si resta indietro». E ancora: «Così la poesia resta di fatto incapsulata in una tradizione squisitamente lirica, che la vuole espressione di una marcata soggettività, magari infelice»³. È indubbio che l'identificazione tra la poesia (novecentesca) e il paradigma lirico sia frutto dell'insegnamento scolastico e quindi di una prima diffusione degli istituti letterari presso una popolazione alfabetizzata. Sono evidenti i limiti di una tale trasmissione sul piano estetico-letterario. Ma io vorrei considerare questa situazione sotto un profilo storico-antropologico. Nel mondo

² Mi rendo conto che 'libro umoristico' è una formulazione ambigua, in quanto può indicare una categoria dell'estetica e della storia letteraria – si pensi all'umorismo indagato da Giancarlo Mazzacurati – e, nello stesso tempo, una categoria merceologica che associa senza soluzione di continuità i nomi di John Kennedy Toole e David Foster Wallace con quelli di Guido Catalano, Giobbe Covatta o Gene Gnocchi. Ed è evidente che è più facile passare, oggi, dal mediocre libro di poesia all'accettabile o persino brillante libro d'intrattenimento.

³ G. POLICASTRO, *Il metaverso. Appunti sulla poesia al tempo della scrittura automatica*, Quodlibet, Macerata 2024, p. 12.

tardo capitalista in cui viviamo, l'insegnamento della poesia come genere letterario (la sua storia, le sue caratteristiche in quanto artefatto estetico) è destinato a perdere sempre più di legittimità. Dal momento che la storia letteraria non è più funzione dell'esigenza borghese di creare un'identità nazionale in grado d'intrecciare storia di un popolo e storia di una lingua, la nuova legittimità non potrà venire che dal ruolo che queste competenze 'letterarie' svolgono nell'industria culturale. Ma l'industria culturale, come abbiamo visto all'inizio, non considera rilevante il campo specifico delle merci poetiche. In che modo l'insegnamento di Leopardi o di Ungaretti potrà preparare il giovane al mondo del lavoro contemporaneo? Persino la creatività linguistica che era necessaria in settori come la pubblicità rischia di essere delegata alle nuove applicazioni dell'intelligenza artificiale⁴.

Nonostante le obiezioni che i portavoce del capitale indirizzeranno con sempre più violenza anche agli istituti scolastici, come già lo hanno fatto per gli istituti universitari, rimane per ora incontestabile che l'insegnamento primario e secondario costituisca nella nostra società contemporanea la *precondizione* non solo di ogni 'competenza letteraria', ma anche dell'importanza sociale che essa assume per tutti gli individui scolarizzati. Si possono *cominciare* a leggere libri di poesia e a scrivere poesie in maniera *autonoma*, avendo soltanto compiuto l'itinerario scolastico obbligatorio per legge. Questo fatto apparentemente banale è frutto, in realtà, di una serie di scelte storico-sociali. La letteratura è un'istituzione, ossia un insieme di *comportamenti regolati* per identificare e fruire di un certo tipo di oggetti linguistici (romanzi, poesie, ecc.) nelle modalità proprie dell'oggetto estetico-letterario. Dalla Legge Casati (1859) in poi, i cardini di questa istituzione si trovano nella scuola primaria e secondaria e, come la scuola stessa, anche queste basi dell'istituzione letteraria hanno subito una progressiva *democratizzazione*. Questo processo, però, se ha consentito di avvicinare la competenza linguistica di base a quella letteraria, e di fare di quest'ultima una sorta di specializzazione e potenziamento della comunicazione ordinaria, ha anche gettato un'ombra sulla storia della letteratura e sull'avvicinamento alle grandi opere letterarie. È insomma difficile capire, oggi, quale sarà il destino dell'oggetto estetico-letterario all'interno della scuola, anche perché non è più chiaro a quale idea di

⁴ Non s'intende qui evocare un vago orizzonte, in cui le macchine 'creeranno' al posto delle persone (slogan pubblicitari, romanzi fantasy o sonetti), ma il mondo attuale, dove anche in diversi ambiti 'creativi' dell'industria culturale la competenza 'letteraria' o più generalmente linguistica dovrà accompagnarsi e forse subordinarsi a una competenza *tecnica*, per garantire una produzione assistita tra lavoratore 'creativo' e dispositivo d'intelligenza artificiale basato sui cosiddetti *large language models*.

sviluppo della persona umana sia associabile.

Ho indagato su scala europea, evitando di soffermarmi sulle più recenti *Nuove Indicazioni Nazionali* fornite dal Ministero italiano dell'Istruzione e del Merito⁵, quali siano le parole chiave e i principi che sono alla base del progetto educativo comune. Il documento di riferimento più recente è *La raccomandazione sulle competenze chiave per l'apprendimento permanente* adottato dal Consiglio europeo nel 2018. Considerando sia le premesse che le raccomandazioni, appare evidente che gli obiettivi principali dell'apprendimento sono condizionati da due grandi preoccupazioni: la partecipazione del cittadino alle istituzioni del proprio paese e l'adattamento del lavoratore ai cambiamenti indotti dalle nuove tecnologie e dal mercato del lavoro. Le esigenze delle costituzioni democratiche e quelle del capitale trovano qui il loro difficile terreno di compromesso o di semplice coesistenza. In questo scenario è interessante considerare come vengano presentate 'le tecnologie'. Nella premessa n° 4 si dice: «Le competenze richieste oggi sono cambiate: più posti di lavoro sono automatizzati, le tecnologie svolgono un ruolo maggiore in tutti gli ambiti del lavoro e della vita quotidiana e le competenze imprenditoriali, sociali e civiche diventano più importanti per assicurare resilienza e capacità di adattarsi ai cambiamenti». Le «tecnologie» assumono il ruolo di soggetti autonomi, ma svincolate da qualsiasi orientamento sociale. Esiste, insomma, il mondo della cittadinanza attiva, e poi quello delle tecnologie e del mercato al quale bisogna adattarsi come a dei fenomeni impersonali d'ordine climatico e geografico. Nella premessa n° 7 si fa anche menzione di «spirito critico», «creatività» e «autoregolamentazione». Stranamente,

⁵ In P. ROCCHI, *Insegnare letteratura?*, in «Doppiozero», 5 maggio 2025, l'autrice sviluppa una critica serrata del documento ministeriale, soffermandosi in modo particolare sul ruolo che verrebbe assegnato al rapporto con il testo letterario. Ruolo che è considerato dall'autrice insoddisfacente. «Non solo perché tra le finalità della letteratura (*leggere, raccontare, dialogare, interpretare, comprendere, scrivere*) non troviamo proprio ciò che rende – a tutte le età – potenzialmente unico l'incontro con il testo letterario (l'acquisizione del piacere della lettura, certo, ma anche lo sviluppo dell'immaginario e il fare esperienza di sé nell'altro). Non solo perché l'atto interpretativo, pur evocato in vari passaggi, non viene mai posto realmente al centro con la forza e la giusta gradualità, come pure meriterebbe. Ma soprattutto perché [...] resta la sensazione che alla letteratura sia attribuita una dimensione disimpegnata da qualsiasi altro fine che non sia l'incontro con i gusti dei giovanissimi (un po' di epica classica, qualche mito, una strizzata d'occhio ai romanzi cavallereschi – ma solo "se piacciono" – saghe, *fantasy*, *horror* e *graphic novel*). I *classici moderni* possono essere al massimo una "buona opzione", ma su tutti campeggia *Harry Potter*, in assoluto il più citato. Per recuperare il gusto della lettura, sembrano dirci le *Nuove Indicazioni*, togliamo gli orpelli, limitiamo le analisi, smantelliamo abitudini stantie. E facciamo leggere bambini e bambine, ragazzi e ragazze "liberamente, felicemente, senza preoccuparsi di un fantomatico canone, e senza curarsi della storia letteraria"».

però, lo spirito critico non sembra così importante per preparare una «cittadinanza attiva», vista la rarità della sua occorrenza. Quanto alla «creatività», essa riappare ma in un connubio forte con l'imprenditorialità.

Quello che il confronto con il testo letterario, e con quello poetico in particolare, potrebbe garantire in seno alla scuola contemporanea è la capacità di guardare il mondo (il linguaggio) sotto prospettive diverse, immaginarie, controfattuali, sviluppando quella che Emilio Garroni definiva 'metaoperatività', ossia un'attitudine che mette a distanza i «fini perseguiti dalle operazioni finalizzate». Questo procedimento, proprio delle arti e della letteratura, non elude le esigenze di adattamento, dal momento che non propone una semplice evasione dalla realtà. La creatività artistica costituisce, infatti, una specifica forma di adattamento. Scrive Garroni:

Le capacità creative umane di adattamento rivelano nello stesso tempo i rischi continui cui si è esposti, la frammentarietà e limitatezza del controllo pratico-intellettuale, l'impossibilità insomma di un 'adattamento totale' mettendo così in crisi l'idea falsa e regressiva (e quindi ben più pericolosa) o piuttosto il desiderio allucinatorio di un'evasiva 'sicurezza assoluta' [...]; ma per ciò stesso restaurano l'unica, realistica garanzia di adattamento su cui è possibile contare⁶.

Nella prospettiva aperta da Garroni, la creatività si accompagna a una dimensione di criticità, di distanziamento dalle pretese di un 'adattamento totale', che possa inserire l'individuo umano senza attrito nell'universo storico-sociale, costituito sia dalle istituzioni sia dal mercato del lavoro. Potremmo allora considerare che le componenti umoristiche o tragiche, che riscontriamo nelle opere maggiori della nostra tradizione letteraria, e poetica in particolare, hanno costituito fino a oggi un terreno di sviluppo per quello sguardo critico e 'metaoperativo', senza il quale è difficile elaborare e sostenere un modello di cittadinanza attiva e democratica.

3. Vocazione letteraria e privilegio sociale

Senza i corsi liceali di un certo professore che ci introdusse ai meccanismi della *Commedia*, senza la professoressa antipatica che approfondì oltremisura la poesia degli stilnovisti, senza l'altro professore

⁶ E. GARRONI, *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 174.

che mi prestò la sua vecchia edizione dei poeti simbolisti francesi, senza le poesie di Sanguineti scoperte nel manuale *Guida al Novecento* di Salvatore Guglielmino, senza, insomma, il ruolo della scuola non avrei mai avuto l'idea, il desiderio, la pretesa di scrivere 'poesie'. Non c'è stata nessuna inclinazione interiore, nessuna specifica spinta espressiva; solo una rabbia giovanile intensamente sentita, ma dagli obiettivi ancora indeterminati. Era indirizzata al mondo adulto, percepito nel suo insieme come grezzo e punitivo. Questa rabbia, per uno che era adolescente nei primi anni Ottanta, cercava modelli di comportamento e di espressione già consolidati. Li trovò nella contro-cultura punk anarchica, ma anche, come ho detto, in alcune esperienze letterarie incontrate a scuola. E tra i due universi, vi era proprio il nome di un poeta a fare da ponte: Arthur Rimbaud. Il batterista dei Crass, il più politico e radicale dei gruppi punk inglesi nato alla fine degli anni Settanta, si era dato come nome d'arte Penny Rimbaud. E oltre a suonare nel gruppo, scriveva testi di canzoni, poesie, manifesti politici, ecc. Non solo la rivolta giovanile più spontanea e disordinata ha bisogno di modelli (o anti-modelli), ma essa può procurarsene anche attingendo a quella istituzione scolastica, che spesso è uno dei suoi immediati bersagli polemici.

Non m'interessa qui esplorare ragioni psicologiche o biografiche, che mi hanno spinto a impegnarmi nell'apprendistato poetico, ma è importante sottolineare che il rafforzamento delle mie fantasie adolescenziali è avvenuto nel corso degli studi universitari, realizzati in una *condizione sociale* privilegiata. Privilegiata, innanzitutto, perché non sono stato costretto a lavorare per finanziare⁷ gli studi e, in secondo luogo, perché ho potuto permettermi anche il lusso di laurearmi in filosofia, avendo cumulato alcuni anni fuori corso. Ho avuto modo, quindi, di dedicarmi per un certo lasso di tempo quasi interamente allo studio universitario, alla ricerca intellettuale e alla scrittura. Grazie al vantaggio di classe, insomma, ho sperimentato, in condizione protetta, l'*autonomia* dello 'scrittore'.

Questa 'autonomia', pur essendo frutto di circostanze di classe particolari, può essere considerata in una prospettiva duplice e antitetica. La prima prospettiva, che può declinarsi a seconda dei casi in termini conservatori o reazionari, considera che la libertà di ricerca letteraria e intellettuale sia frutto di un'inclinazione naturale, di un talento innato, che l'individuo decide di valorizzare indipendentemente dalle richieste che vengono dal mondo del lavoro. Nei confronti di una società inondata

⁷ Intendo dire che i diversi lavori che ho realizzato durante gli anni universitari non erano indispensabili per pagarmi vitto e alloggio, ma costituivano entrate complementari. Come tali non dovevano interferire troppo sulla mia attività principale: lo studio.

di prodotti culturali di massa, alcune persone *sceglierebbero* forme di produzione più sofisticate e solitarie, rivendicando l'importanza di studi approfonditi e di competenze letterarie costruite sulle grandi opere della tradizione. La prospettiva progressista, invece, considera questa libertà, innanzitutto, come frutto di *circostanze favorevoli*, che dipendono da un vantaggio sociale più che da una volontà individuale o da un dono naturale. Sottolineare questo aspetto è decisivo per elaborare e difendere una cultura autenticamente democratica, ossia accessibile anche a coloro che, *storicamente*, ne erano esclusi. Tutto ciò, però, non sminuisce l'importanza né dell'*esperienza estetica* né del *distanziamento critico* che una certa lettura dei testi letterari, filosofici o scientifici dischiude nei confronti del mondo circostante. È su questo punto che si distingue l'approccio borghese da quello 'democratico'. Secondo quest'ultimo, l'insegnamento e la diffusione della letteratura mirano a rendere accessibili a *tutti* le competenze letterarie e l'uso delle opere, in quanto tali competenze e tale uso hanno un *valore universale*, aiutando gli individui a *decifrare* se stessi e la complessità del reale con cui si confrontano⁸. Un tale obiettivo, poi, ha senz'altro delle conseguenze politiche: tale *uso delle opere* ha tanta più importanza per quelle classi popolari che lottano per modificare le proprie condizioni di vita e conquistare un tempo *altro* rispetto a quello del lavoro salariato.

4. *Le esigenze dell'industria culturale*

Se la scuola primaria e secondaria permettono dopotutto un primo avvicinamento *democratico* alla competenza letteraria, nella fase successiva, degli studi universitari e dei primi itinerari nel mondo dell'industria culturale, i fattori di classe (capitale economico e/o simbolico) diventano decisivi: chi decide di scrivere, di mettere la poesia (o altre forme di espressione letteraria) al centro della propria vita, lo fa nella grande maggioranza dei casi confortato da un vantaggio sociale. Ciò non significa che non esistano eccezioni significative a questa legge, ma sarebbe

⁸ Questa universalità non è smentita, ma semmai confermata dalle critiche che vengono dal mondo femminista o decoloniale. La ridefinizione del canone da trasmettere, delle opere rilevanti per la lettura e lo studio, non sono in contraddizione con l'esperienza fondamentale che qui ci interessa: quali che siano i criteri storici e culturali di definizione di un oggetto 'letterario', di esso viene affermata l'importanza per la costruzione del soggetto e un valore d'uso nei termini di quella 'metaoperatività' di cui parla Emilio Garroni.

innanzitutto importante riconoscerla, e questo vale sia per coloro che pretendono, nella loro scrittura e nella loro prospettiva intellettuale, di assumere una postura critica nei confronti dell'industria culturale, sia per coloro che, semplicemente, si battono per svolgere in essa un ruolo dominante.

I dibattiti che sono emersi in anni recenti intorno alla 'letteratura working class' hanno finalmente sottolineato questo aspetto, ma mi sembra che non abbiano del tutto risolto una serie di ambiguità. È sacrosanto ricordare che, ancora oggi, il privilegio sociale è determinante per realizzare una carriera sia di scrittore che di impiegato dell'industria culturale. Si tratta, qui, di una critica rivolta all'assetto globale della nostra società, che si dimostra nel XXI secolo attraversata da profonde disuguaglianze e quindi incompiutamente democratica. In altri termini, nel corso della socializzazione delle persone non sono stati rimossi (o non abbastanza) gli ostacoli di cui si parla nel fondamentale articolo 3 della Costituzione, ossia gli ostacoli «di ordine economico e sociale». A questa denuncia *politica*, i sostenitori della letteratura working class ne fanno seguire una di carattere più culturale (o editoriale): chiedono alle grandi case editrici di dare visibilità ai romanzi o alle testimonianze incentrate sull'esperienza dei lavoratori, in particolar modo quelli precari e non qualificati. E anche questa rivendicazione è del tutto condivisibile. Il punto trascurato riguarda però il ruolo che l'industria culturale svolge nel valorizzare la merce letteraria, quale che sia la sua provenienza di classe o il suo tema. E questa valorizzazione non riguarda, visto che parliamo di produzioni letterarie, esclusivamente la selezione dei soggetti (dei temi), ma anche quella delle forme in cui questi soggetti e temi sono trattati. Non mi sembra, insomma, che la critica alla specifica logica dell'industria culturale abbia la stessa forza e la stessa consapevolezza della critica politica alle disuguaglianze di classe. Ricordo come affronta questa logica un marxista eretico come Robert Kurz, in un saggio del 2012. Non è un caso che faccia riferimento a Kurz, nato in una famiglia tedesca operaia, e militante-filosofo, che ha rifiutato di entrare a far parte delle istituzioni universitarie, vivendo di lavori non qualificati. In *L'industria culturale del XXI secolo. Dell'attualità del concetto di Adorno e Horkheimer*, l'autore smonta la falsa opposizione tra 'cultura alta' e 'cultura di massa'. Se la prima non è altro che l'espressione dell'umanismo astratto della letteratura borghese (la letteratura come espressione degli spiriti eletti, ecc.), la seconda è stata accolta come l'avvento di una cultura finalmente democratica, in grado di rispondere al gusto della maggioranza. Ma su

questo punto, Kurz scrive:

i profeti pop post-moderni sono estasiati da questa stessa massificazione industriale, suscettibile, secondo loro, di essere interpretata in qualche modo come emancipatrice in sé. Secondo loro la cultura di massa è sempre una buona cosa, quali che siano il suo contenuto e la sua forma, e importa poco che si tratti della cultura autonoma delle masse o di una cultura eteronoma, [...] destinata a una coscienza di massa formattata⁹.

La critica che Kurz riprende da Adorno e Horkheimer, correggendola in alcuni punti, costituisce qualcosa di largamente inaccettabile nell'odierno mondo culturale e anche in quella sua provincia che è la corporazione letteraria. Chi sembra aver meglio patteggiato con le procedure di mercificazione dell'editoria che conta, o chi ambisce a farlo, non può lontanamente mettere in discussione la sua autonomia creativa, il suo naturale talento, o la sua puritana etica del lavoro letterario ben fatto. Non può, insomma, riconoscere che esiste una 'tendenza' ben radicata nell'industria culturale e nei suoi funzionari. Tale tendenza si compone di due meccanismi solidali. Il primo deve avvicinare il più possibile l'uso dell'oggetto letterario a una forma di svago, in grado di disconnettere il lettore dai condizionamenti a cui il mondo-storico sociale lo sottopone. In tale ottica, è sospetto tutto quello che richiederebbe al lettore una competenza letteraria più approfondita e quindi un apprendistato più impegnativo. Il vantaggio di un prodotto letterario trasformato in merce editoriale è la sua consumazione rapida e facile. Il secondo meccanismo sancisce che l'universo della produzione e quello dell'intrattenimento sono entrambi sacrosanti, purché rimangano ben separati, in modo tale che la mano destra non sappia cosa fa la mano sinistra. Gli sforzi e le frustrazioni a cui l'individuo è sottoposto nel suo tempo di lavoro non devono riguardare il suo tempo libero e di consumo culturale, in quanto si tratta di momenti separati: quello produttivo ed eteronomo, e quello consumistico e autonomo.

Quando produce, il lavoratore salariato è condizionato dalla volontà di chi detiene i mezzi di produzione e il capitale, ma quando consuma, egli gode, nelle società democratico-liberali, della libera scelta tra le merci esistenti. L'idea che questi due momenti appartengano a *una*

⁹ Traduzione mia dall'edizione francese di R. KURZ, *L'industrie culturelle au XXI^e siècle. De l'actualité du concept d'Adorno et Horkheimer*, Crise & critique, Albi 2020. Il saggio è apparso, nella sua versione tedesca originale, nel n. 9 della rivista «Exit!» del 2012.

sola vita è ovviamente inconcepibile per l'industria culturale, così come l'idea che gli oggetti letterari consumati nel tempo libero possano essere usati per riconsiderare criticamente le merci culturali, da un lato, e l'organizzazione sociale del lavoro, dall'altro. Quando Kurz riprende l'idea che i prodotti dell'industria culturale rispondono tendenzialmente a un obiettivo di controllo sociale, a mio parere vuol dire soprattutto questo: la metaoperatività e la distanza critica insite nell'esperienza estetica non devono investire le istituzioni che determinano l'organizzazione di vita capitalistica, ma vanno confinate allo spazio protetto del consumo culturale, rispondendo a esigenze di svago, di divertimento, e eventualmente di apprendimento e 'distinzione sociale'.

5. *Che genere di poesia vogliamo?*

Non sappiamo fino a quando il genere della poesia sarà ancora reale, dal momento che già oggi il suo statuto sociale è incerto, spettrale: di esso si ricorda, e si vorrebbe, un'alterità rispetto alla merce, e un trionfo del suo valore d'uso universale (poesia per tutti e di tutti), ma perché tale genere esista nell'attuale mondo capitalistico le sue realizzazioni devono assumere la forma della merce. E come merce, la poesia o esiste troppo poco o esiste troppo male. Di fronte a tale scenario, faccio mia una formulazione dell'amico poeta Benoît Casas¹⁰: «Dobbiamo chiederci non quale poesia esiste, ma quale poesia vorremmo, quale poesia è desiderabile per noi e nel nostro tempo». E la risposta che lui si dà, è la stessa che potrei sottoscrivere: «critica, inventiva, esplorativa». Ritornerò più avanti su questa definizione, ma intanto vorrei sottolineare un punto. Il solo fatto di porci, in quanto poeti, questa domanda, ci allontana dall'immediatezza, e ci costringe ad affiancare al semplice lavoro letterario quello intellettuale. Ed è questa inerenza che ho tenuto a evidenziare lungo tutto il mio discorso: ogni forma di distanziamento estetico suppone o genera anche un distanziamento critico di portata più ampia. È un aspetto su cui ha insistito particolarmente Jacques Rancière, attraverso il concetto di 'dissensus'. Scrive Rancière:

Quello che *dissensus* vuole indicare, è un'organizzazione del sensibile

¹⁰ Benoît Casas è un poeta francese, fondatore e condirettore della casa editrice Nous, specializzata in libri di poesia e filosofia. È inoltre traduttore dall'italiano e ha creato per Nous una collana dedicata alla letteratura di viaggio sull'Italia.

dove non c'è né realtà nascosta sotto le apparenze, né regime unico di presentazione e interpretazione del dato che imponga a tutti la sua evidenza. Ogni situazione, infatti, è suscettibile d'essere scissa al suo interno, riconfigurata sotto un altro regime di percezione e di significazione. Riconfigurare il paesaggio del percettibile e del pensabile vuol dire modificare il territorio del possibile e la distribuzione delle capacità e delle incapacità¹¹.

Rancière ricorda che ogni operazione di distanziamento estetico, sul piano degli oggetti percepibili e delle loro articolazioni, implica delle conseguenze sul piano del pensabile e delle articolazioni concettuali che lo strutturano. A questa prospettiva, ne potremmo aggiungere un'altra, che è più specifica della pratica poetica. Ogni modificazione delle forme ereditate della lingua poetica nasce da un'esigenza critica, ossia da un disagio nell'uso di certi vocaboli o procedimenti. Ma questo disagio mette in luce il carattere storico, provvisorio, parzialmente inadeguato degli istituti letterari, e quindi di quella stessa società che fa loro da sfondo. Manomettere una tradizione, un canone, delle forme ereditate o delle significazioni d'ordine più generale all'interno dello stretto ambito poetico implica una forma di contestazione del modo di funzionare della poesia in una società data, e viceversa. Una contestazione delle istituzioni sociali, infatti, finisce per implicare una critica anche delle istituzioni letterarie e poetiche. In entrambi i casi, una prospettiva intellettuale, ossia riflessiva sulla propria pratica, è indispensabile.

6. *Scrivere in un genere fantasma*

A conclusione di questo intervento, vorrei però soffermarmi sulle condizioni lavorative che hanno reso (almeno nel mio caso) possibile una certa postura critica e una certa produzione poetica. I vantaggi sociali, che pur mi hanno permesso di rendere plausibile e persino desiderabile una vocazione poetica, non erano sufficienti a garantirmi il raggiungimento dell'obiettivo fondamentale per un poeta del XXI secolo: entrare a far parte della *scena ufficiale* del genere 'fantasma'. Nonostante il suo statuto incerto, la poesia non solo esiste – questo dato di fatto lo abbiamo già ricordato – ma deve esistere *ufficialmente*, ossia deve inscenare, da un lato, la propria *rarietà* e, dall'altro, il proprio *compromesso* nei confronti della

¹¹ J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, Paris 2008, p. 55. Traduzione mia.

sua principale destinazione sociale di ‘merce’ letteraria. Se tutti scrivono poesia, solo alcuni o alcune sono poeti importanti; se alcune produzioni poetiche funzionano come ‘merce’ letteraria, ovvero si vendono, tra di esse ve ne sono che hanno anche un *valore d’uso* autenticato attraverso criteri in parte indipendenti rispetto a quelli commerciali. La scena ufficiale, si potrebbe dire, è una ‘formazione di compromesso’ tra il desiderio di considerare il lavoro letterario come creazione individuale e autonoma, estranea ai procedimenti di mercificazione capitalistica, e il principio di realtà, che lega inevitabilmente tutto quanto è ufficiale (ossia degno di esistere pubblicamente) alla sua traducibilità in merce.

Si diventa poeti o poete importanti attraverso la sanzione – autonoma rispetto al mercato – dei propri pari, dei giornalisti culturali e dei critici universitari. La possibilità, però, che il poeta sia compatibile con il mercato editoriale, è fin dall’inizio presa in considerazione. È poi evidente che si diventa poeti importanti quando si riesce a pubblicare per le collane di grandi case editrici, le quali hanno maggiori possibilità di rendere visibili le merci poetiche che diffondono. Il poeta, allora, dopo essere diventato simbolicamente importante, rischia anche di diventarlo commercialmente. È un circolo virtuoso. Il fatto di aver raggiunto l’ufficialità si traduce nell’accesso alla visibilità editoriale, grazie alla quale la merce poetica comincia realmente a esistere (nelle librerie, nei festival, ecc.); una volta poi che questa merce trova dei suoi consumatori, si ha la prova del suo valore e della sua importanza letteraria.

Per entrare nella cerchia ristretta della *scena ufficiale* tutti i colpi sono permessi, così come tutti i vantaggi di classe sono messi a frutto. Questo fenomeno, che probabilmente è vecchio come l’esistenza stessa del mondo letterario, suscita spesso strali moralistici. È innegabile che anche nel genere fantasma della poesia ci sono professioni più vantaggiose di altre per accedere all’ufficialità. Il poeta docente universitario cumula diversi vantaggi, essendo sia giudice che parte in causa, e inoltre può ‘fabbricare’ in parte i propri lettori. Ma anche chi è inserito professionalmente nel settore editoriale o giornalistico può, per lo stesso motivo, accedere più facilmente all’ufficialità. Vi sono poi i detentori di capitali economici e culturali. Il capitale economico permette al limite – nel caso dei *rentiers* – di non dover lavorare, e quindi di dedicarsi esclusivamente sia alla scrittura che alle manovre per renderne visibili i prodotti. Un buon capitale culturale significa non solo l’agenda di contatti, ereditata ancor prima di esordire, ma anche una selezione di strumentazioni intellettuali acquisite ‘in famiglia’, che rafforzano, correggono e amplificano tutte quelle acquisite attraverso il sistema educativo.

Oggi, ovviamente, vi è anche tutto il peso dell' 'economia del prestigio', che si gioca sulle piattaforme digitali e in rete. Ma il poeta che cerca d'imporsi sulla 'scena social' è comunque costretto a confrontarsi con l'ufficialità come sanzione autonoma di valore letterario (dal post che cumula like al libro che cumula recensioni o giudizi autorevoli). Per quel che riguarda il 'poeta instagram' dalla produzione 'virale' (migliaia di follower), egli arriverà eventualmente all'ufficialità dopo essere passato per la tappa 'merce editoriale' efficace. Nel caso peggiore sarà considerato dagli addetti ai lavori un autore 'non importante', ma se vende, avrà l'incondizionato appoggio di qualche grande casa editrice. In nessun caso, almeno per ora, la scena ufficiale può del tutto rendersi autonoma dalla logica dell'industria culturale (e delle sue province editoriali di nicchia); una poesia che vende, invece, non ha di per sé bisogno di una sanzione 'estetico-letteraria' per esistere. Essa si adatta in modo 'naturale' e senza compromessi alla tendenza dell'industria culturale.

Da quando ho finito gli studi universitari, proseguiti per altri tre anni grazie a una borsa di dottorato, mi sono guadagnato da vivere come insegnante. È il lavoro salariato che più mi corrisponde e quello che ha finanziato la mia attività letteraria in gran parte non remunerata fino a oggi. In Italia, ho insegnato come docente di ruolo al liceo. In seguito al mio espatio in Francia, ho lavorato per scuole private d'architettura o università, ma con contratti precari. Ancora oggi cumulo incarichi d'insegnamento a tempo parziale, in una situazione d'incertezza professionale. Ho anche tentato, per qualche anno, d'intraprendere una carriera universitaria. Vi ho rinunciato presto per le difficoltà oggettive (scarsità di posti, di borse, ecc.), ma anche perché trovavo l'ambiente universitario alienante a tutti gli effetti.

La mia condizione di precarietà professionale è senz'altro comune a un certo numero di persone, quale che sia la loro provenienza sociale. Essa mi ha comunque permesso di perseguire un'attività di poeta, narratore e saggista in *separata sede*, rispetto agli ambienti dell'editoria e dell'università. Non so quanto tale situazione sia stata frutto di necessità o di virtù. Mi sembra, però, chiaro un fatto: ciò che m'interessa fare (la poesia che voglio difendere, tradurre, leggere, criticare e realizzare) non si attaglia né alle caratteristiche che favoriscono la penetrazione nel cerchio ristretto dell'ufficialità né alle conversioni del prodotto del mio lavoro poetico in merce editoriale attraente. Devo quindi fronteggiare un duplice fallimento. Sono un produttore che non è in grado di convincere della rara qualità del suo lavoro (letterario) né del semplice interesse

quantitativo che suscita. Credo tuttavia che questo fallimento non sia d'ordine esclusivamente personale, e che esso funga da allegoria, da immagine potenzialmente significativa di qualcos'altro. Nonostante le pretese dell'ufficialità poetica di esistere in virtù di istituzioni letterarie autonome e indipendenti dalla merce, e nonostante la logica dell'industria culturale che domina 'universalmente', ho prodotto una certa quantità di oggetti estetico-letterari e di riflessioni pubbliche sul loro possibile uso nel mondo storico-sociale in cui viviamo. Questi oggetti e queste riflessioni sono doppiamente *inadatti*, rispetto alle richieste dell'ufficialità e rispetto alla logica della 'merce letteraria', e dovrebbero quindi estinguersi, sparire, *non esistere*. La mia produzione poetica e critico-teorica, invece, si ostina a lambire sia la scena ufficiale sia quella della merce editoriale seppure in forma spettrale, non del tutto consistente, ma neppure completamente invisibile, irreali. Ma queste insistenze, questi soprassalti, sono resi possibili in virtù di una *dimensione collettiva*, ossia di una rete di soggetti autonomi (altri poeti, editori, librai, lettori, giornalisti, critici, ecc.) che, malgrado tutto, agiscono con una certa efficacia perché qualcosa di incongruo, non allineato con le modalità dominanti e non adattato allo 'spirito dei tempi', continui a esistere.

Questa produzione 'fantasmatica' funge anche da testimonianza etico-politica: essa esibisce derisione e incredulità nei confronti delle significazioni dominanti del mondo storico-sociale (competizione per il prestigio simbolico, per la conquista del mercato) e, nello stesso tempo, la convinzione che vi sia *valore* in un'attività non del tutto riconosciuta socialmente e non retribuita. Per una comunità d'individui, per dispersa, fragile e divisa che sia, *fare* quello che è premiato socialmente e quello che è retribuito economicamente *conta molto meno* di quello che ci si ostina a fare nell'incertezza, nell'irrilevanza, a volte nella povertà.

Nella derisoria attività del poeta e della poeta nel XXI secolo bisogna almeno riconoscere una forza tremenda: quella di *deridere* il mondo che ha sancito l'estinzione della distanza critica di cui una certa poesia si avvale, per sperimentare e dare forma al *dissensus* di cui parlava Rancière. «Questa è la Realtà che devi ingurgitare» dice lo Spirito del tempo. «E allora ti scrivo una poesia», risponde qualcuno convinto, ma dall'identità sociale assai incerta.

con

Questionario su poesia e produzione

a cura di FABRIZIO MILIUCCI

Il privilegio di non dover produrre, accordato al più nobile genere letterario della tradizione, rischia talvolta di rivolgersi in una frenesia perfino caricaturale, se rapportata alla capacità di adattamento dimostrata da altri generi (tipicamente, il romanzo) anche nel panorama del capitalismo più avanzato. Da questa osservazione nasce l'idea del Questionario di seguito proposto a Marco Giovenale, Alessandra Corbetta e Antonio Lillo: persone a vario titolo coinvolte nella filiera produttiva del libro di poesia, oltre che poet in prima persona. Dopo una serie di richieste di definizioni, il quinto quesito dell'intervista mira a far emergere le zone di latenza di un sistema – e quindi di una postura nei confronti del lettore – gravato non solo dalla situazione oggettivamente documentabile, ma anche da una mole di luoghi comuni e non-detti rituali che rischiano di minare alla base l'osservazione del quadro generale. Cosa si è disposti a fare – o a non fare – nell'ambito del complesso commerciale-comunicativo nel momento in cui il libro smette di essere un progetto (magari solo un progetto di gratificazione dell'ego) e si manifesta in un ingombrante cumulo di oggetti da vendere al dettaglio? Come prevedibile, in tutte e tre le risposte si nota una certa insofferenza nei confronti del sistema produttivo-pubblicitario e, di fatto, un moto di estraneità, perfino una volontà di accelerare i processi in tal senso. È forse questo il vero volto – facies hippocratica – del supposto privilegio evocato in apertura?*

Fabrizio Miliucci

MARCO GIOVENALE

Descrivi e definisci in cosa consiste la tua attività produttiva, sia dal punto di vista professionale (editore, curatore, traduttore) che autoriale.

Da quando ho giocoforza lasciato il lavoro in una libreria antiquaria e di modernariato, ossia dal 2010, alcune attività che anche prima lateralmente svolgevo hanno avuto una sorta di picco di crescita. Innanzitutto la traduzione, che ho portato avanti (voltando in italiano saggi dall'inglese) per diversi editori mediograndi, lungo l'arco di diversi anni. Ho poi smesso quando uno di questi editori ci ha impiegato circa 1400 giorni a finire di saldare il mio lavoro, da me puntualmente consegnato. Tradurre non fa per me.

Non ho mai affrontato da attore l'impresa editoriale, mai messo su una casa editrice, economicamente perniciosa nel contesto legislativo e distributivo italiano; tuttavia ho contribuito (ma gratuitamente) a fondare e poi seguire almeno tre collane di scritture di ricerca.

Come autore, ho pubblicato numerosi libri, in versi e in prosa, volendo restare in vecchie categorie; e uno di saggi. Alcuni editori mi hanno regolarmente corrisposto i diritti, altri no.

Quattro attività che recentemente mi occupano sono: (1) il lavoro di coordinamento e – talvolta – insegnamento presso <https://centroscritture.it>; (2) il lavoro di ufficio stampa per il Premio di poesia Elio Pagliarani; (3) un'attività indipendente di editing di libri di poesia e prosa; (4) la ricerca e la vendita di libri di non facile reperimento. Ulteriori numerosi fronti di attività, militanti, diciamo, cioè non retribuite, comprendono la curatela di siti, podcast e blog personali, e la redazione di newsletter informative.

Descrivi e definisci in cosa consiste, secondo te, l'improduttività.

Se collochiamo l'idea di 'prodotto' esclusivamente nel contesto economico e specificamente capitalistico, l'improduttività in qualche modo può venire a coincidere con forme di opposizione alla deriva mercificante dei vari piani di cui si compone il gigantesco mondo culturale, o addirittura la semiosfera. Non devo certo dire io che *dépense* e ondivaga indifferenza verso il 'rientro' e l'utile sono o possono essere un tratto perfino ridondantemente kitsch di un modo di essere scrittori, artisti, musicisti. A mio avviso declinare l'improduttività e l'inceppamento della Macchina in vari modi e forme è sempre una fonte di felicità – anche solo individuale. Uno dei ver-

santi lungo i quali slitta e gioca la mia attività verbovisiva – per esempio – è la *scrittura asemica*, che – non avendo significato – si sottrae elettivamente a tutta una serie di ‘commerci’ che in arte come in letteratura si aggrovigliano. Ho poi inventato la pratica dell’‘installance’ che consiste nella dispersione (installazione performata in assenza di testimoni) di materiali – spesso asemici – abbandonati in questo o quel territorio, strada, landa, parco, piazza, viale. Solitamente in città. Irreperibili. Trattini di sospensione della metafisica dell’arte, a tutto favore dell’ontologia brutale, materialistica, degli oggetti – appunto – abbandonati, negletti, messi lì a (non) significare. Credo si tratti di una declinazione dell’essere improduttivo, questa.

Come definiresti il mercato entro il quale operi come autore e come editore/curatore/traduttore?

Il mondo del libro italiano è abbastanza necrotico, nevrotico, e dominato dalla ‘movimentazione delle merci culturali’ (e loro stoccaggio), su cui la distribuzione lucra più che sulla effettiva vendita. La filiera distributiva retroagisce su quella editoriale, che a sua volta va a comandare alla mano che scrive e le dice *cosa* e *come* deve scrivere (per poter scendere i gradini fino allo scaffale della libreria, e presto presto precipitare in camion, magazzini, macero). Più che un mercato di oggetti mi sembra una specie di ambiente speculativo, e spettacolare, ma questo lo sappiamo tutti.

In cosa consiste, a tuo parere, il valore di quanto produci?

Occupandomi principalmente di scritture di ricerca, spesso e volentieri una domanda del genere è l’ultima a cui mi sento in grado di rispondere. Da una parte c’è la sfida al linguaggio e alle strutture sintattiche, ai nessi inediti pensati tra gli oggetti, che la scrittura forma (sto qui parlando del mio *prodotto creativo*); dall’altra c’è l’incertezza circa i percorsi di decodifica che in questo senso si attivano nel lettore, talvolta impreparato ad affrontare certi materiali.

Sul piano, poi, dell’insegnamento di materie letterarie e dell’editing di testi (ossia i punti 1 e 3 che si possono rintracciare nella risposta alla prima domanda), credo che il valore sia o possa essere, se faccio bene il mio lavoro, di tipo conoscitivo. Di accrescimento della coscienza di cosa – per esempio – il Novecento ha lasciato in eredità al secolo in cui viviamo.

Nell'ambito della tua attività editoriale e autoriale, quali sono le cose da cui ti astieni coscientemente, ovvero le pratiche a cui sai (o credi, o ambiresti) di rinunciare?

Parrà strano, ma una cosa che non faccio praticamente mai è corteggiare l'accademia. Apprezzo molti docenti e soffro con loro per il frangente in cui le università si trovano ad operare, specie (ma non solo) sul piano della burocrazia e della demenzialità di taluni processi di (appunto) 'produzione di valore'.

Altra cosa che non faccio, scientemente, ormai da quasi dieci anni: partecipare a premi. Ciò non toglie che io lavori come ufficio stampa di un premio, e sia giurato di un altro (entrambi gratuiti, e dal meccanismo decisionale limpido). Ma, personalmente, non invio cose mie a premi.

Ancora: nel lavoro di editing non opero in senso invasivo ma lascio moltissimo margine di indipendenza agli autori, proprio perché penso che la *non corrispondenza* ai tratti comuni delle opere che l'editoria e la distribuzione chiedono oggi sia un pregio da esaltare.

Un'attività che mi riesce piuttosto bene è quella di organizzare incontri, reading, confronti. Eccetera. Ecco: si tratta di una cosa che, invecchiando, preferirei iniziare a evitare di fare, dato che comporta una quantità di tempo ed energie di cui banalmente finisco per disporre sempre meno.

Nell'uno e nell'altro campo in cui operi, senti l'obbligo di una soglia minima di produzione o il ritmo delle tue creazioni è indipendente dalla struttura nella quale operi?

Se penso al lavoro per il CentroScritture, ogni anno è necessario strutturare i corsi e contattare i docenti, e – quando mi è possibile – tenere io stesso delle lezioni. Quindi da questo non posso certo esimermi: è un ritmo di attività che torna ogni autunno. A proposito dell'insegnamento, però, ecco: quando le pressioni della vita esterna al lavoro sono eccessive, come in alcuni momenti degli anni recenti, non esito a ridurre il numero di lezioni che posso tenere, pur di concentrarmi bene nella preparazione minuta di quelle che di fatto svolgo. La mia scrittura (sia letteraria sia verbosiva) non ha invece alcun tipo di ritmo o regola legata ai momenti lavorativi o 'produttivi'. Non entra quasi in nessun rapporto con i vari lavori.

Da produttore di libri, come reagisci all'attesa dei lettori (o all'immagine interiorizzata di un pubblico e di una sua attesa): ti genera ansia o è un fattore di stabilità?

Mi domando sempre, di fatto, quanto e come un nuovo testo mio completi / muti / incrinì il quadro che chi mi legge si è fatto del *complesso* di quel che ho materializzato nel tempo. Ma è una domanda che non necessariamente mi dà ansia. Oltretutto, pur essendo (o credendo io di essere!) un autore di una sorta di opera complessiva (*Delle restrizioni*, formata da tutti i miei libri), non posso non intendere perfettamente che i lettori hanno davanti di volta in volta solo uno spicchio, magari quello presente e un paio di quelli passati, del percorso-opera. Un fatto lapalissiano. Quindi è puerile che io mi attenda un lettore in grado di apprezzare come il nuovo tassello si armonizza con (o minaccia) il quadro completo.

L'idea che le tue creazioni saranno lette modifica (in meglio? in peggio?) il tuo lavoro poetico e editoriale?

Poco. Nel senso che – sempre per via della natura dei miei testi – credo che il lettore in parte esista già (e sia relativamente prevedibile) in parte sia da costruire proprio grazie alla ricerca. E, meglio ancora, direi che se non si aprisse precisamente questa prospettiva, di una costruzione di un testo e un lettore futuri, non varrebbe granché la pena di affannarsi con la scrittura.

Come lavori, in qualità di autore? Il tuo modo di scrivere è sempre lo stesso o potresti descriverlo in base a un qualche tipo di evoluzione/involuzione? Ricordi casi esemplari di lavoro compositivo nell'ambito della tua storia autoriale?

In varie occasioni mi è capitato di elencare le varie modalità di scrittura che metto in campo: il cut-up e vari metodi di montaggio e collage, l'eavesdropping (ascolto e trascrizione di frammenti di frasi e discorsi captati casualmente), il googlism, la scrittura installativa (che spesso coincide con l'ossessione elencatoria, la retorica delle liste, ma non solo), le modalità di *loose writing* che vediamo in campo anche in autori come p.es. Carlo Bordini (prelievi testuali, finta svagatezza/ingenuità, mimesi sghemba e imperfetta del parlato), la dettatura al cellulare, il glitch/disturbo sintattico, grammaticale, addirittura sillabico. Non si tratta però di regole. Gli ultimi due libri, per esempio, *Oggettistica* (Tic 2024) e *Prima dell'oggetto*

(déclíc 2025) si svincolano da buona parte di queste strategie testuali. Va anche detto che diversi testi tra 2003 e 2017 sono stati scritti in versi-versi, ossia senza ricorrere a prelievi e procedure; e ancora mi succede di scriverne. È quindi evidente che l'opera complessiva *Delle restrizioni* è anzi sarà un mosaico o – preferisco dire – una *raggiata* di modi e stili di scrittura. Alcuni scompaiono per un periodo e carsicamente ricompaiono dopo anni, altri attraversano quasi tutte le pagine. Eccetera. Imprevedibilmente.

Come lavori, in qualità di editore/curatore/traduttore? Il tuo modo di pubblicare è sempre lo stesso o potresti descriverlo in base a un qualche tipo di evoluzione/involuzione? Ricordi casi esemplari di lavoro o collaborazione nell'ambito della tua storia editoriale?

Considero quasi impossibile pensare alla mia storia editoriale (e di attività letteraria, in senso ampio) facendo riferimento solo a me stesso. Penso ad *Ákusma* – *ciò che si ode*, serie di incontri e confronti organizzata tra 2001 e 2003 in una libreria romana con Giuliano Mesa e vari altri autori. Penso alla collaborazione stretta che almeno dal 2002 mi lega a Giovanni Andrea Semerano e alla sua Camera verde, per la quale ho curato una collana di scritture sperimentali che si chiamava «Felix» e che ha proposto autrici e autori non solo di area italiana. È in essere da oltre vent'anni un sodalizio con Michele Zaffarano, che ci ha portato a strutturare progetti e attività, reading e testi, collane e siti. Da <https://gamm.org>, creato insieme a Gherardo Bortolotti e Alessandro Broggi nel 2006 e tutt'ora in attività; al libro collettivo *Prosa in prosa* nel 2009 (dove si aggiungono Andrea Raos e Andrea Inglese); a *EX.IT – Materiali fuori contesto* (libro e incontri ad Albinea, presso Reggio Emilia, a partire dal 2013, con Mariangela Guatterri e Giulio Marzaioli); alle iniziative di carattere letterario svolte per lungo tempo con molti altri presso il centro sociale ESC Atelier, qui a Roma, in via dei Volsci, sotto il nome collettivo di EscArgot.

Con Michele, Mariangela e Giulio abbiamo fondato nel 2013 la collana/progetto di scritture sperimentali Benway Series. Dallo stesso anno curo la collana «Syn_scritture di ricerca» per ikonaLíber, ho piena libertà decisionale sui materiali da far uscire, e lavoro in dialogo con Fabrizio M. Rossi, che è l'anima dell'iniziativa, che si occupa dell'aspetto grafico e dell'impaginazione, oltre che di tutta la parte amministrativa, che da poco ha affrontato alcuni cambiamenti (di cui altrove).

E ancora: la redazione di gamm al momento è composta da Mariangela, Andrea Raos, Michele e me, e come ensemble teniamo una

rubrica fissa («grammatica») sul bimestrale cartaceo *l'immaginazione*, edito da Manni.

Michele, Antonio Syxty e io organizziamo da circa quattro anni gli incontri *Esiste la ricerca*, soprattutto tra Roma, Napoli e Milano, e curiamo l'omonimo blog. Con gli stessi sodali poi, più Roberto Cavallera, Fabrizio Pelli, Francesco Scapechi, June Scialpi, strutturo a cadenza grosso modo quindicinale il comparto 'post-poetica' del sito <https://ahidaonline.com>. Roberto Cavallera mi ha cooptato da tempo memorabile a collaborare al suo straordinario blog <https://compostxt.blogspot.com>; e per anni sia lui che io abbiamo collaborato al blog *recognitiones* (poi *recognitiones-ii*), del compianto Riccardo Cavallo.

Potrei continuare con altri esempi, chiamando in causa anche autori non italiani, ma mi interrompo e sottolineo che – come si intuisce – per me il *modus operandi*, già dal 1988-1989-1990 ossia da quando frequentavo l'università (La Sapienza per Lettere e Villa Mirafiori per Lingue e Filosofia) e collaboravo a riviste di letteratura come *Babele* (che si faceva a Lingue) e *Il Segnale* (storica rivista milanese), è sempre stato collettivo. Un lavoro di più dialoghi, discussioni, anche contrasti. La sua politicità, in questo, mi è parsa sempre chiarissima.

All'inizio del Novecento, i poeti che poi verranno definiti 'crepuscolari' lamentano in maniera significativamente ricorsiva una vergogna della poesia, dovuta, in sostanza, alla percezione della propria definitiva uscita dal sistema produttivo borghese. Da lì, la poesia avrebbe fatto molti passi in avanti, senza tuttavia eludere mai del tutto l'etichetta dell'improduttività come vergogna. Dal tuo punto di vista, come funziona oggi questo stigma?

A me sembra che oggi questo aspetto riguardi (in parte) solo chi, cosciente del cambio di paradigma avvenuto dai primi anni Sessanta e tutt'ora in corso, vede in atto una iridescenza e fluidità delle scritture tale per cui è difficile o impossibile (o meglio ancora inutile, vano) attribuire qualche motivo di spicco e valore speciale a ciò che ci si ostina a definire 'poesia'. Il cosiddetto prodotto poesia. Alla fin fine si tratta di una parola, e di una sublimazione di prassi, che sfuma e sfocia spesso nei territori della religione; faccenda che in un mondo laico fa o dovrebbe fare un certo effetto. Ma, ripeto, questa è la percezione di alcuni.

Invece nella gran parte degli scriventi, soprattutto giovani e giovanissimi, la poesia è tutt'altro che motivo di imbarazzo o dubbio; anzi parrebbe (per loro) funzionare come ascensore perfino sociale. Quel «sì, d'accordo,

però io sono un poeta» che gli si legge in faccia quando guadagnano un microfono e sono veramente, ma proprio saldamente, persuasi che si tratti di una spada laser cruciforme con cui arricchire e benedire le masse (le quali, per altro, non stentano – dopo settanta/ottant’anni di società dello spettacolo – a tributargli applausi che non riescono a vedere per quel che sono: sempre preregistrati, pre-inscritti & infitti nelle loro stesse mani).

ALESSANDRA CORBETTA

Descrivi e definisci in cosa consiste la tua attività produttiva, sia dal punto di vista professionale (editore, curatore, traduttore) che autoriale.

La mia attività produttiva, in termini autoriali, la associo alla scrittura e alla pubblicazione di libri, ma anche alla realizzazione di articoli, scientifici e divulgativi, recensioni, interviste per riviste online e cartacee; in termini professionali, invece, alla co-direzione di una collana per opere prime di poesia e alla direzione di un blog di poesia, Alma Poesia, a oggi costituito da una redazione di diciassette persone da me coordinate.

Descrivi e definisci in cosa consiste, secondo te, l'improduttività.

Lego l'improduttività, in relazione anche alla mia formazione socio-economica, al non fare nulla che possa risultare davvero di qualche utilità per sé e per gli altri, qualcosa di profondamente diverso dall'*otium* degli antichi romani e più simile, invece, allo scrollare pagine Instagram o al comprare qualcosa compulsivamente o a qualsiasi altro rito subdolamente suggeritoci dal nostro capitalismo divorante. Essere improduttivi equivale a non imparare niente, a riempirsi la testa di vuoto, a fare per non pensare.

Come definiresti il mercato entro il quale operi come autore e come editore/curatore/traduttore?

È un mercato molto marginale perché marginale, nel nostro Paese, è purtroppo tutto ciò che riguarda la cultura in genere. Nello specifico, quello della poesia è un mercato dominato dalla *Vanity Press*, da un certo punto di vista senz'altro criticabile, dall'altro invece non disprezzabile in quanto fonte di sostentamento di un'editoria che non potrebbe vivere di

sole pubblicazioni fatte sul criterio della 'qualità', qualsiasi cosa questo termine rappresenti per ognuno, anche perché l'ecosistema poetico è dominato da realtà editoriali medio-piccole.

In cosa consiste, a tuo parere, il valore di quanto produci?

Il valore credo e spero sia legato alla *sostanza* di quello che scrivo e che seleziono e per 'sostanza' intendo che, nei lettori, le mie parole e le mie scelte di curatela possano presentare un punto di vista altro o smuovere delle intenzioni o suscitare un'emozione o risvegliare un ricordo o, ancora, creare un dibattito, fare nascere una riflessione.

Nell'ambito della tua attività editoriale e autoriale, quali sono le cose da cui ti astieni coscientemente, ovvero le pratiche a cui sai (o credi, o ambiresti) di rinunciare?

Mi tengo lontana da tutto ciò che ritengo banale, vuoto o che richiede, per essere portato avanti, l'adesione a un gruppo-gregge.

Nell'uno e nell'altro campo in cui operi, senti l'obbligo di una soglia minima di produzione o il ritmo delle tue creazioni è indipendente dalla struttura nella quale operi?

Per quanto riguarda i miei libri non ho e non sento alcun obbligo relativo a una soglia minima di produzione o a un ritmo di pubblicazione da mantenere.

Per articoli, interviste, ecc., in certi casi devo attenermi a delle tempistiche di consegna concordate precedentemente ma, davvero, non lo percepisco mai come un dovere, perché è un'attività che potrei non fare e che, invece, ho scelto di portare avanti, quindi c'è tendenzialmente molto entusiasmo e passione nei periodi migliori e in quelli più complessi, al più, un po' di stanchezza, ma mai obbligo o pressione, né da dentro né da fuori.

Da produttore di libri, come reagisci all'attesa dei lettori (o all'immagine interiorizzata di un pubblico e di una sua attesa): ti genera ansia o è un fattore di stabilità?

Mio padre, che è stato un ottimo imprenditore, mi diceva sempre che quello che facciamo, almeno a un 70% delle persone, non piacerà. Era una

provocazione, detta però per insegnarmi che vivere nell'ottica di un'approvazione o un plauso altrui è qualcosa di un po' utopistico o, comunque, non può mai essere il reale fine da raggiungere.

Quando pubblico sicuramente spero che il mio lavoro, portato a termine in quello che per me è il migliore dei modi, possa essere apprezzato e possa avere una qualche utilità per i lettori, ma niente più di questo.

L'idea che le tue creazioni saranno lette modifica (in meglio? in peggio?) il tuo lavoro poetico e editoriale?

Sicuramente in meglio, almeno a livello potenziale. Sapere che ciò che scrivo o seleziono potrebbe essere letto da qualcuno mi porta, in un'ottica di rispetto del lettore e di me stessa, a fare il meglio che posso, sempre.

Come lavori, in qualità di autore? Il tuo modo di scrivere è sempre lo stesso o potresti descriverlo in base a un qualche tipo di evoluzione/involuzione? Ricordi casi esemplari di lavoro compositivo nell'ambito della tua storia autoriale?

Come autore di saggi o articoli scientifici il mio lavoro parte dallo studio, dalla lettura e dal confronto con molti soggetti esperti del tema ed è metodico e segue le linee editoriali imposte; nel corso degli anni direi che è diventato più agevole, perché avendo introiettato lo stile di scrittura, impiego molto meno tempo per portarlo a termine, mentre non noto una particolare evoluzione in termini di stile o forma, per i motivi suddetti.

Tutt'altra cosa è la poesia. Sebbene la base di partenza sia la medesima, e quindi studio, letture e dialoghi, è una scrittura che amo assecondare nei tempi di fuoriuscita; mi spiego meglio. Al di là del mero esercizio stilistico che ogni tanto mi capita di fare, non mi dico 'oggi scrivo delle poesie'. È come se fosse la poesia stessa a decidere quale sia il tempo della scrittura, almeno nella stesura iniziale. Questo fa sì che trascorran anche anni in cui non scrivo versi, soprattutto dopo la pubblicazione di un libro, e mi piace sia così, che esista questo rapporto dove sia lei *a dettare legge*.

La mia scrittura poetica si è sicuramente evoluta dal primo libro a oggi e spero possa farlo ancora, perché credo ci sia molto margine di miglioramento, cosa però né scontata né obbligatoria. Con il passare del tempo si è fatta sempre più asciutta, con un lessico piano, ed è rimasta lirica. Ho imparato soprattutto a non affezionarmi ai testi e seguire i consigli di chi la poesia la sa davvero scrivere.

Come lavori, in qualità di editore/curatore/traduttore? Il tuo modo di pubblicare è sempre lo stesso o potresti descriverlo in base a un qualche tipo di evoluzione/involuzione? Ricordi casi esemplari di lavoro o collaborazione nell'ambito della tua storia editoriale?

In qualità di curatore di collana ogni scelta è condivisa con gli altri due direttori, perché per me il confronto è fondamentale e la decisione di cosa pubblicare e cosa no passa sempre dal dialogo e dal comune accordo. La nostra idea, come anche il nome della collana suggerisce (*Controcorrente*), è quella di dare spazio a ciò che secondo noi ha valore, indipendentemente da mode e affinità con i libri già pubblicati. Inoltre, dedicandoci alle sole opere prime, per noi è fondamentale seguire l'autore dall'editing fino all'organizzazione di qualche presentazione, anche qui andando in deciso moto controcorrente rispetto alle piccole e medie realtà editoriali.

Lavoro a questo progetto dal 2022, grazie a Puntoacapo Editrice, insieme a Dario Talarico e ad Alessia Bronico e, per il momento, considerati anche i pochi anni di attività, direi che non c'è stata alcuna evoluzione rispetto a questa idea iniziale né (speriamo) involuzione.

All'inizio del Novecento, i poeti che poi verranno definiti 'crepuscolari' lamentano in maniera significativamente ricorsiva una vergogna della poesia, dovuta, in sostanza, alla percezione della propria definitiva uscita dal sistema produttivo borghese. Da lì, la poesia avrebbe fatto molti passi in avanti, senza tuttavia eludere mai del tutto l'etichetta dell'improduttività come vergogna. Dal tuo punto di vista, come funziona oggi questo stigma?

Se si considera la questione da un punto di vista economico la poesia in Italia è oggi totalmente improduttiva, lo dimostrano dati di mercato e statistiche oltre che confronti e chiacchiere con gli amici poeti ed editori. Ma questo non lo considererei una vergogna, quanto piuttosto l'inevitabile conseguenza di una società che, come dicevo in apertura, mette sempre più ai margini tutto ciò che concerne la cultura e la poesia in particolare.

ANTONIO LILLO

Descrivi e definisci in cosa consiste la tua attività produttiva, sia dal punto di vista professionale (editore, curatore, traduttore) che autoriale.

In entrambi i casi mi occupo di scrittura, prevalentemente poetica ma non solo, e di produzione di libri.

In quanto editore la produzione riguarda principalmente i libri degli altri, che leggo, scelgo, edito e impagino, curando anche l'aspetto grafico, e poi metto sul mercato, dunque lavorando intorno al libro su un piano artistico-commerciale che, viste anche le dimensioni della casa editrice, mi piace definire ancora 'artigianale'.

In quanto autore mi sono cimentato anche in altri ambiti artistici, dalla pittura alla fotografia al teatro, ma per la maggior parte mi sono espresso in versi e in prosa, pubblicando i miei libri in prima persona, oppure affidandoli ad altri editori.

Ho pubblicato il mio primo libro a trent'anni e aperto la casa editrice a trentasei. Come quasi tutti gli editori di poesia che conosco, ho cominciato prima come autore e poi da lì sono passato all'editoria. Non conosco editori di poesia che non scrivano versi. Alcuni di loro, per scelta, non li pubblicano e li tengono nel cassetto, rinunciando a un aspetto di sé a favore dell'altro. Altri, come me, continuano a pubblicare cercando di mantenere un equilibrio fra i due ruoli.

Descrivi e definisci in cosa consiste, secondo te, l'improduttività.

Poiché ho scelto di fare un lavoro relativamente poco remunerativo, per di più posizionandomi in una zona d'ombra del mercato editoriale, quella della poesia e con un atteggiamento 'artigianale', dove io non *faccio* un lavoro, ma *sono* quasi interamente il mio lavoro, confesso che per me il concetto di produttività è qualcosa di fortemente ambiguo, più legato forse alla dimensione personale, dove l'improduttività è più un'idea di stasi, di immobilità, che non di produzione di beni materiali o immateriali, o di utili che ne derivano.

Mi accorgo ora che un'espressione che uso spesso nei miei discorsi è 'ne vale la pena', intendendo che vi sarà un ritorno nell'impegnarsi in un'azione, nel prendersene il fastidio a prescindere dalle sue possibilità economiche, perché quello non è tempo perso, ma intimamente produttivo, tempo dedicato alla propria crescita.

Così, riassumendo, per me sei improduttivo quando non stai realizzando *ciò che sei*. Motivo per cui, ad esempio, il tempo perso a riposare mi annoia terribilmente, le semplici uscite con gli amici, le cene, i viaggi di piacere e cose simili, per quanto possano divertirmi mi danno sempre la sensazione di qualcosa di altamente improduttivo sul piano dello studio e della ricerca, e questo mi crea dei sensi di colpa perché quello lo sento come tempo rubato alla mia *vera* vita.

Come definiresti il mercato entro il quale operi come autore e come editore/curatore/traduttore?

Ininfluyente. Da qualsiasi punto di vista lo si guardi, non solo economico, ma anche politico, artistico e persino dell'autoaffermazione.

Non credevo di poterlo vedere coi miei occhi quando ho cominciato a scrivere, da ragazzo, emozionandomi per le storie dei grandi poeti maledetti, ma nella mia breve vita da editore ho visto persone uccidersi per non avere raggiunto il loro scopo, ovvero vendere più delle solite 150 copie che un poeta smercia in media oggi in Italia, per diventare abbastanza famosi da essere degni di un marchio blasonato. Sono sogni tristi, a guardarli oggi con gli occhi di un adulto.

‘Non c’è mercato’ scriveva un editore a una autrice qualche tempo fa, per comunicarle che non era interessato a pubblicarle i suoi versi. L’autrice, prontamente, ha rigirato a me l’email di rifiuto con i versi in allegato perché le dessi una possibilità che l’altro non le offriva, ‘non me lo merito questo disinteresse’ mi scriveva. Ma la verità è quella, un mercato vero e proprio non c’è, non si vende ‘la poesia’, al massimo quel particolare autore di richiamo, o quel particolare tema, dall’haiku alle poesie a sostegno delle vittime di guerra. Meglio poco che niente, certo. Ma anche il poco a volte può diventare soffocante. Io stesso faccio un lavoro assurdo per mantenere in equilibrio entrate e uscite, e sono anch’io costretto, come tanti, a rifiutare molte proposte perché se pubblicassi tutto ciò che di valido mi arriva ne verrei affossato.

Per questo molti autori, ormai, a prescindere dal talento, stufi dei tempi e dei modi dell’editoria tradizionale, ricorrono all’autopubblicazione, creando un altro tipo di mercato più snello, ma non meno feroce. Non lo trovo scorretto, se non per il fatto che vi è ancora, replicata più in piccolo, l’idea che il valore del libro sia attribuito dalla capacità dell’autore di attirare/adescare un pubblico pagante, l’idea che a dare il bollino di qualità all’opera siano le copie vendute.

Come autore, pertanto, forse per disillusione, sto arrivando alla conclusione che forse sarebbe meglio pubblicare i propri libri senza ISBN né prezzo di copertina, fuori da qualsiasi mercato, stamparli e regalarli piuttosto, dando loro una dignità perlomeno di libro d'arte, per quanto realizzato secondo metodi di riproducibilità tecnica. Personalmente l'ho già fatto con un titolo e intendo riprovarci. Credo che quella sia, per chi la accetta, una soluzione onesta, se non proprio 'nobile', anche se non adatta a tutti: alcuni hanno bisogno dell'ISBN perché fa curriculum, e poi un libro non codificato non puoi portarlo nella libreria sotto casa, né alle fiere, spesso non puoi presentarlo, né inviarlo ai concorsi. Insomma ti esclude da parecchi ambiti mondani, se hai delle ambizioni.

Come editore non posso non considerare questo aspetto per i miei autori e per le loro esigenze, ma come autore spero di essermi in parte liberato da quella mentalità.

In cosa consiste, a tuo parere, il valore di quanto produci?

Credo principalmente nel fatto che si ribalti l'assioma romantico per cui il testo è un derivato esclusivo dell'autore che ne sta al centro. Per me, che prima di tutto sono stato e sono un lettore, testo e autore hanno, o possono avere, vite indipendenti. Non solo, nella maggior parte dei casi io leggo l'autore attraverso il testo e non viceversa, e se devo scegliere metto al centro il testo ed è l'autore al massimo che ne diventa un derivato che posso scegliere o no di accettare. In tal senso, mi affascinano molto di più quegli autori che scelgono la marginalità espositiva, rispetto a quelli da copertina o da passerella. Li trovo più interessanti. Mi muovo di conseguenza anche nella produzione editoriale. Basta guardare le nostre copertine: a parte il fatto che non c'è una griglia grafica fissa ma viene reinventata di volta in volta a seconda dell'opera, spesso non c'è indicato il nome dell'autore, e qualche volta nemmeno il titolo del libro. Non è mancanza di rispetto per l'autore, ma rispetto assoluto per l'opera che a mio avviso sopravanza l'autore. Funziona così anche per il formato, non c'è uno standard a cui deve adattarsi il testo, ma lo scegliamo in base alla lunghezza dei versi, nel rispetto prima di tutto della forma delle poesie; da ciò deriva anche una certa deliberata, metodica anarchia grafica.

Nell'ambito della tua attività editoriale e autoriale, quali sono le cose da cui ti astieni coscientemente, ovvero le pratiche a cui sai (o credi, o ambiresti) di rinunciare?

Probabilmente, per quanto già detto, le pratiche relazionali.

Ad esempio, come editore difficilmente partecipo a eventi collettivi o alle varie fiere del libro sparse in Italia, da Torino a Roma. Non le rinnego, ma ci vado soprattutto come ospite, quasi sempre in stand di rappresentanza, o per fare brevi ricognizioni, quasi mai per più di un giorno o due (oltre non le reggo), e provo un certo fastidio all'idea di investirci tempo e soldi. Mi sembrano formule deleterie e per certi versi contrarie all'idea stessa di educazione alla lettura, come spesso le promuovono. Certo, anche quella è editoria, ma una forma dell'editoria troppo vicina al mercato per i miei gusti e che dunque non riesco a fare mia, anche se ovviamente mi pone dei dubbi. Mi chiedo se non sono eccessivamente intransigente e se prima o poi non dovrei turarmi il naso e provarci seriamente come tutti.

Una cosa simile mi capita anche come autore. Non partecipo quasi mai ad eventi o letture collettive e cerco di ridurre al minimo le presentazioni se riguardano i miei libri. Non è che sia contrario alla cosa, anzi, ne ho organizzate come editore e sono occasioni divertenti di confronto. Ma ho questa idea, a suo modo novecentesca, che la lettura debba svolgersi intorno al libro come centro di tutto, mentre mi pare che eventi, fiere, presentazioni, reading, incontri, spesso spostino deliberatamente l'attenzione sul contorno, sull'autore e sulla sua 'presenza' scenica in vece del libro.

Io credo che più è l'autore bravo e più dovrebbe tendere a sparire nella pagina, o fondersi con essa, meno riesce a sparire e meno forte è la sua pagina. Poi, certo, ci sono le debite eccezioni, se ad esempio si fa slam poetry e quindi si punta su un'idea performativa del testo è un'altra storia. Ma per quanto mi riguarda, pubblico libri da più di vent'anni e in tutto questo tempo non sono ancora riuscito a capire perché incontrare l'autore dovrebbe rendermi migliore il libro.

Nell'uno e nell'altro campo in cui operi, senti l'obbligo di una soglia minima di produzione o il ritmo delle tue creazioni è indipendente dalla struttura nella quale operi?

Absolutamente indipendente. Lavoro costantemente, ma sempre secondo i miei tempi e il mio gusto, e il mio bisogno di esprimermi.

Anche come editore, un anno produco tre titoli e l'anno dopo dodici,

in base alla concentrazione o all'energia che mi accompagnano. In questo essere 'piccolo' è fondamentale, non si ha la frenesia dei ritmi di produzione legati alla distribuzione. C'è chi mi rimprovera di non pensare in grande, ma io trovo folle, oggi, pensare in grande e per chi o cosa, visto anche il vertiginoso calo dei lettori. Non bisogna fare più libri di quelli che ci sono, bisogna ripartire dalla base, da chi non li legge. Per il resto credo nel *fare*, ma non ho l'ansia di *dare* a tutti i costi.

Da produttore di libri, come reagisci all'attesa dei lettori (o all'immagine interiorizzata di un pubblico e di una sua attesa): ti genera ansia o è un fattore di stabilità?

Confesso che mi dà molta più ansia la fase di produzione del libro, lì dove non ho il controllo assoluto, ad esempio quando mando il file in stampa e c'è l'incognita che ti arrivi con qualche difetto imprevisto. Ogni volta mi prende un gran bruciore di stomaco.

Credo che quei lettori che seguono la casa editrice abbiano già chiaro quale sia la sua linea editoriale e dunque è una conferma reciproca. Per cui la loro attesa mi piace, anche se spesso gli elogi non combaciano con le vendite reali. Anche la mancata vendita di un libro, forse più che ansia mi genera dei sensi di colpa, soprattutto verso gli autori. Non tutti la prendono così bene e trasformano l'insuccesso commerciale in un rifiuto personale. In questo senso, comunicare i dati di vendita a volte mi mette parecchia ansia.

L'idea che le tue creazioni saranno lette modifica (in meglio? in peggio?) il tuo lavoro poetico e editoriale?

Sempre in meglio. In questo senso sono ungarettiano, per me l'opera non è quasi mai definitiva, ma vive di varianti e aggiustamenti, per cui continuo a modificarla negli anni, anche dopo la pubblicazione.

Come autore ho sempre creduto che un testo, in quanto linguaggio, debba poter arrivare a quanta più gente possibile, per questo ad esempio quando ero più giovane i miei primi lavori pubblicati li facevo leggere prima ai miei genitori, che erano persone semplici, con una bassa scolarizzazione, per vedere se si capivano. Se a loro piacevano, se riuscivano a entrarci, allora andavano bene anche per le riviste, altrimenti ci lavoravo ancora. Dopo, credo come a molti, la stessa cosa mi è capitata con amici che dividevano i miei stessi interessi. Ma è nel confronto col pubblico

che si hanno le maggiori conferme.

Allargando il discorso, per me i miei libri assumono quasi sempre una forma un po' più definita dopo che sono stampati e che chi li ha letti mi ha detto cosa ne pensa. In tal modo ritorno sull'opera e la rileggo e modifico in base alle impressioni ricevute, non per forza accogliendo i suggerimenti, ma valutandoli uno per uno. Per me il libro definitivo è quello alla seconda e qualche volta terza ristampa, che dunque è passato più volte al vaglio dei lettori e dei miei successivi interventi.

Come lavori, in qualità di autore? Il tuo modo di scrivere è sempre lo stesso o potresti descriverlo in base a un qualche tipo di evoluzione/involuzione? Ricordi casi esemplari di lavoro compositivo nell'ambito della tua storia autoriale?

Non ti so dire se ci sia stata una evoluzione, o involuzione, nel mio stile rispetto al passato, se non per il fatto che prima scrivevo affidandomi più all'istinto e adesso che ho più mestiere alle spalle sto più attento a certe cose e mi piacciono sempre meno cose. Ma credo sia un processo comune a molti.

Trovo piuttosto interessante, invece, osservare mentre scrivo come spesso il lavoro autoriale sia influenzato da quello editoriale. In generale, credo che ci sia una forte interdipendenza fra mezzo e messaggio, l'uno influenza o si adatta alla forma dell'altro. Quando ho cominciato a fare poesie, e parlo degli anni del liceo, scrivevo tutto su diario o quaderno, comunque su carta, e spesso per strada, alle fermate del bus, la scrittura era una pratica molto fisica. A partire dall'acquisto del primo computer, negli anni dell'università, ho cominciato a trascrivere e modificare i versi sullo schermo e poi a scriverli direttamente lì. Il telefono è arrivato molto più tardi e forse per quello non l'ho mai usato per scrivere versi, a differenza di altri poeti che conosco. Oggi, a parte i miei sogni (che da circa quindici anni appunto appena sveglio su un quaderno che tengo vicino al letto) e poco altro che mi appunto sul taccuino da lavoro, scrivo direttamente sul pc. Eppure, quando sono in dubbio su determinate scelte riguardanti la versificazione di un testo, mi capita spesso di doverlo impaginare su InDesign per immaginarlo stampato. Ovviamente, tale processo riguarda anche la scelta del formato, perché se cambi formato al documento cambia anche la disposizione dello scritto sulla pagina. Così, già mentre scrivo sto immaginando il libro nelle sue caratteristiche tecniche: formato, pagine, spessore, presenza o meno di illustrazioni, addirittura la copertina, quindi

penso al testo come parte di un prodotto finito e unitario. E questo anche se poi verrà scartato.

A tal proposito, un lavoro compositivo che ho particolarmente a cuore è quello dell'ultima raccolta che ho pubblicato, *Mal di maggio* (Samuele 2022), che ho composto con scarti del libro precedente, *Il nemico sbagliato* (Pietre Vive 2020). In sostanza, nel libro prima, che avevo scritto durante il covid ed era uscito senza ISBN né prezzo di copertina, mi ero imposto di essere molto sintetico e metodico, così avevo scartato numerosi testi e appunti, cercando di creare delle strutture interne rigide e pulite (sei capitoli di sei poesie ciascuno, alla maniera di Guido Mazzoni per intenderci), e ne era venuto fuori un libro ponderato ma un po' freddo. Quando Alessandro Canzian di Samuele mi chiamò per propormi di pubblicare un libro con lui, non avendo altro materiale nuovo, ripresi il materiale scartato, molto emotivo e grezzo, con poesie che spesso parlavano del mio lavoro, ci lavorai un poco per dare loro una sorta di coerenza narrativa ma senza levigarne troppo le asperità e l'urgenza, la freschezza, e lo licenziai cercando di preservarne quel certo suono che mi ricordava i dischi del primo Neil Young. Quello è un libro nato per caso, imperfetto, e con molti testi mediamente più deboli di quelli del libro precedente, ma che funzionano meglio come insieme, e quindi gli danno un carattere più vitale, infatti mi piace ancora, anche se, coerentemente, gli farei un paio di modifiche.

Come lavori, in qualità di editore/curatore/traduttore? Il tuo modo di pubblicare è sempre lo stesso o potresti descriverlo in base a un qualche tipo di evoluzione/involuzione? Ricordi casi esemplari di lavoro o collaborazione nell'ambito della tua storia editoriale?

Non credo che il mio modo di lavorare sia più quello di una volta. Intanto, rispetto a quando ho cominciato sono diventato un po' meno indulgente, nel senso che pur nel rispetto dell'altro, sono più bravo a dire di no, a non rispondere sempre a chiunque, quasi fosse un dovere morale. Anche nell'editing sono diventato più bravo, meno ingombrante, più capace di leggere l'intenzione dell'autore e coadiuvarlo nel lavoro sul testo facendo attenzione alla resa d'insieme dell'opera, che ormai mi interessa più della singola poesia. Ho inoltre imparato a fare molte cose che prima delegavo, ad esempio adesso sono direttamente io a impaginare i libri e questo mi dà molta più libertà di azione su certe scelte grafiche che prima non avevo. Di contro, essendo totalmente solo a gestire la casa editrice, a volte questa solitudine mi crea una forte ansia quando devo prendere delle

decisioni importanti, lì dove avere un confronto servirebbe a schiarirsi le idee, oppure a sentirsi meno responsabilità sulle spalle se si sbaglia.

Un caso editoriale che mi piace ricordare è quello relativo a *L'arte di allacciarsi le scarpe* di Alessandro Silva Ferrari e Federico Galeotti, che è un libro assai particolare perché mischia, in un connubio non troppo frequentato in Italia, i linguaggi della poesia e del fumetto. Di Silva avevo già pubblicato *L'adatto vocabolario di ogni specie*, sul problema ambientale-lavorativo causato dall'Ilva di Taranto, mentre *L'arte...* era incentrato sull'incidente di Fukushima. Silva, prima di rivolgersi a me per sapere se glielo pubblicavo, aveva contattato Galeotti commissionandogli le tavole a fumetti per il libro. A un certo punto, però, mi chiamò per chiedermi aiuto, perché si era impegnato a pagare il fumettista per il lavoro un tot a tavola, ma man mano che il lavoro cresceva si era reso conto che l'intero progetto gli sarebbe costato eccessivamente, né io potevo aiutarlo perché stampare un libro illustrato di tale mole avrebbe comportato dei costi notevoli anche per me. Così mi attivai, cercando un bando adeguato e ne trovai uno di una fondazione bancaria, finalizzato a supportare idee imprenditoriali per imprese culturali a partire da un crowdfunding. L'idea imprenditoriale che avevo presentato per il bando, non potendosi concentrare sulla stampa di un singolo libro, prevedeva la creazione di una vera e propria collana editoriale di poesie illustrate per bambini e ragazzi. Creai così la collana *Le pietroline* con la pubblicazione dei suoi primi tre titoli. Confesso che il libro di Silva e Galeotti tutto era meno che un libro esplicitamente 'per ragazzi', almeno nei versi, ma la parte a fumetti poteva andare. Promossi il crowdfunding in prima persona, attraverso una campagna giornaliera durata 40 giorni, durante la quale raccolsi 5 mila euro, ai quali la fondazione che promuoveva il bando aggiunse altri 5 mila. Con quelli pagai tutte le professionalità coinvolte (me escluso, ovviamente) e pubblicai i primi tre titoli della collana suddivisi per fasce di età: quello di Silva e Galeotti; *Il ciclo del lupo* di Anna Correale, illustrato da Valeria Puzzovio, che era una giovane artista che avevo notato su Instagram e a cui ho proposto le sue prime due pubblicazioni editoriali (dopo quelle, e spero anche grazie a quelle, è diventata copertinista di una collana per Interno Poesia); *Agostino* di Michele Paoletti e Lucia Lodeserto. Con Paoletti e Lodeserto poi ho pubblicato anche un altro libro nella stessa collana, *Semino*. Paradossalmente, sia *Semino* che *Agostino* e *Il ciclo del lupo* sono ancora oggi fra i titoli più venduti della casa editrice. Cosa che purtroppo non si può dire per *L'arte di allacciarsi le scarpe*, che pure resta un libro molto coraggioso e innovativo, oltre che splendido sotto il profilo grafico.

All'inizio del Novecento, i poeti che poi verranno definiti 'crepuscolari' lamentano in maniera significativamente ricorsiva una vergogna della poesia, dovuta, in sostanza, alla percezione della propria definitiva uscita dal sistema produttivo borghese. Da lì, la poesia avrebbe fatto molti passi in avanti, senza tuttavia eludere mai del tutto l'etichetta dell'improduttività come vergogna. Dal tuo punto di vista, come funziona oggi questo stigma?

Credo che per certi versi lo stigma affibbiato a qualsiasi lavoro culturale si sia acuito negli ultimi anni, man mano che le certezze della vita borghese e della solidità del posto di lavoro sono venute meno. Per dire, il poeta è improduttivo perché non produce beni materiali, ma l'editore sì. Così ho cominciato a fare l'editore sia per guadagnare qualcosa mentre continuavo a occuparmi di ciò che mi piace, sia per avere una sorta di paravento di rispettabilità lavorativa. Nell'immaginario collettivo un adulto che fa solo il poeta è uno sfaccendato o uno scemo, un adulto che fa l'editore non sarà mai ricco ma perlomeno fa un lavoro rispettabile. Eppure, negli ultimi anni anche l'editoria è entrata in una crisi che pare irreversibile: dal crollo dei lettori alla chiusura delle librerie fino alla comparsa dell'AI che sostituirà molte figure professionali, dai traduttori agli illustratori.

In questo frangente io litigo di continuo con mio fratello, insegnante, perché per lui il mio non è un lavoro sicuro, né remunerativo né produttivo, nemmeno su un piano ideale, culturale, politico, tutte cose su cui la mia attività, tanto editoriale quanto autoriale, non incide. Eppure, solo fino a vent'anni fa quel minimo di valore in più il mio lavoro lo aveva. E non è che gli insegnanti stiano messi meglio.

Personalmente non mi vergogno troppo del mio lavoro, anche se ci scrivo sopra, esattamente come i crepuscolari di un secolo fa, dei versi in cui prendo in giro il mondo editoriale visto dall'interno. Mi dicono addirittura che sono alcune delle cose che preferiscono nella mia produzione, eppure come osservi anche tu non c'è nulla di così originale, si tratta casomai di un continuo ritorno.

D'altro canto, ti confesso che mi elettrizza partecipare, anche soltanto da osservatore, a questo cambiamento epocale. Non so che succederà in altri ambiti, ma sono convinto che l'AI porterà il mondo culturale, e dell'editoria in generale, a fare un salto quantico simile a quello che la fotografia ha portato nel mondo delle arti visive a cavallo fra 800 e 900, per cui siamo passati nel volgere di una manciata di anni dalla fine della pittura, e con essa del teatro, come medium privilegiati di comunicazione per le masse, alla nascita del cinema.

Indice dei nomi

- Acciani, A., 44n, 46n
 Adorno, T.W., 17-18, 41n, 47 e n, 109, 110 e n
 Agamben, G., 4, 5n, 6 e n, 9 e n, 38n, 39 e n, 76 e n
 Aglan Buttazzi, S., 31n
 Agosti, A., 81n
 Agustoni, N., 13
 Aleramo, S., 7 e n, 67-68
 Alféri, P., 16n
 Alquati, R., 83n, 87n, 88
 Amendola, G., 87n
 Anedda, A., 13-14, 15 e n
 Antolini, B.M., 48n
 Antomarini, B., 14 e n
 Arbasino, A., 61
 Arendt, H., 18 e n
 Argod-Dutard, F., 37n
 Aristotele, 9, 32 e n, 39n
 Arminio, F., 101
 Arrighi, G., 95n
 Asor Rosa, A., 44n, 46n, 83-84, 88, 92 e n, 93n
 Auerbach, E., 31n

 Badaloni, N., 88n
 Baldini, R., 69n
 Balducci, A., 36n
 Balestrini, N., 61-62, 68 e n
 Banti, A., 15n
 Barth, K., 84
 Bartolotti, R., 68
 Bassetti, M., 49n
 Bataille, G., 71, 72 e n, 73

 Battaglia, S., 38n
 Baudelaire, C., 29, 34
 Bec, C., 46n
 Beccalli, B., 83n, 88
 Becher, J.R., 64
 Benjamin, W., 4, 29, 33n, 34, 35 e n, 39, 40n, 64, 95, 99
 Benveniste, É., 21, 22 e n
 Berardi, F. ("Bifo"), 27 e n
 Bertolucci, A., 15 e n, 55n, 60
 Biagi, E., 4 e n
 Blanchot, M., 76 e n
 Blumenberg, H., 31, 33 e n
 Bogdanov, A., 64
 Bogliacino, F., 75n
 Bök, C., 10n
 Bologna, C., 14n
 Bologna, S., 83n, 84 e n
 Bonazzi, M., 33n
 Bonito Oliva, A., 69
 Bonsanti, A., 54
 Bordiga, A., 66
 Bordini, C., 123
 Bortolotti, G., 124
 Bosacchi, N., 37n
 Bottiroli, G., 5n
 Bottoni, L., 35n
 Bourdieu, P., 19
 Brecht, B., 64, 68, 93
 Brett, R.L., 41n
 Brioschi, F., 40 e n
 Broggi, A., 124
 Bronico, A., 129

- Bruley, P., 37n
 Buffoni, F., 14, 15n, 23n
 Bulgheroni, M., 20n

 Calandrone, M.G., 25n
 Calogero, L., 55n
 Calvino, I., 3, 84
 Campana, D., 7 e n
 Candiani, C.L., 101
 Cangiano, M., 36n
 Cantimori, D., 33n, 55 e n
 Canzian, A., 136
 Cappello, M., 36n, 37n, 41n
 Caproni, G., 55n, 60, 62
 Carbognin, F., 32n
 Carli, G., 89 e n, 91
 Carrà Tringali, C., 68
 Carrara, G., 41n
 Casas, B., 111 e n
 Castelnuovo, E., 49n
 Catalano, G., 103n
 Cavallera, R., 125
 Cavalleri, M., 89n
 Cavallo, R., 125
 Cavarero, A., 18 e n
 Caverni, A., 67
 Celli, G., 69
 Cerotto, M., 81n, 92n
 Cesarano, G., 37 e n, 38 e n
 Chakrabarty, D., 75 e n
 Char, R., 17 e n, 18
 Chennevière, G., 66
 Chiaraluca, G., 28
 Codignola, F., 49n
 Codino, F., 36n
 Colaiacomo, C., 44n, 46n
 Coleridge, S.T., 41n
 Colli, B., 53n
 Conti, B., 7n
 Corbetta, A., 119, 126

 Correale, A., 137
 Costa, C., 69
 Covatta, G., 103n
 Crainz, G., 82n
 Cristofolini, P., 31n

 D'Acunto, G., 38n
 Dal Lago, A., 18n
 De Angelis, M., 69 e n
 De Cecco, G., 84 e n
 De Mauro, T., 37n
 De Saussure, F., 37 e n
 Deleuze, G., 21 e n
 Deppman, J., 20n
 Derrida, J., 36 e n
 Di Leo, R., 88
 Di Nola, L., 69
 Di Ruscio, L., 26-27
 Dickel, S., 76n
 Dickinson, E., 19, 20 e n
 Didi-Huberman, G., 17 e n, 18 e n, 21
 e n, 22-23, 39n
 Dolci, D., 83 e n
 Dramis, A., 67

 Eco, U., 20n
 Eisenhower, D.D., 5
 Éluard, P., 25, 68
 Erba, L., 69n
 Esiodo, 32
 Esposito, R., 72n
 Evangelista, R., 31n

 Falk, F., 53n
 Fano, E., 81n
 Fantini, E., 56n, 59n, 68n
 Ferrero, P., 82n
 Filippini, M., 89n
 Firpo, L., 38n
 Fisbach, F., 17n

- Floyd, G., 28
 Foa, V., 87 e n
 Fofi, G., 82 e n, 83n, 91
 Folena, G., 5
 Fortini, F., 23n, 34n, 40 e n, 55n, 60, 62, 83-84, 85 e n, 86 e n, 92, 93n
 Foster Wallace, D., 103n
 France, A., 36 e n, 37
 Freud, S., 6 e n
 Fugazza, M., 84n
 Fusco, R.M., 70
- Gaddi, M., 82n
 Gaeta, G., 23n
 Galeotti, F., 137
 Gallas, H., 64n
 Ganni, E., 34n
 Garavini, S., 87n
 Garner, E., 27-28
 Garroni, E., 106 e n, 108n
 Gasperina Geroni, R., 36n
 Gatto, A., 67
 Gaus, G., 18 e n
 Gezzi, M., 26n
 Giametta, S., 35n
 Giglioli, D., 42n
 Ginzburg, C., 49n
 Giovenale, M., 119-120
 Giudici, G., 37 e n
 Giuliani, A., 68 e n, 69
 Giuliani, M.V., 22n
 Gleize, J.-M., 39 e n, 40 e n
 Gnocchi, G., 103n
 Gobbi, R., 87n, 88
 Goldsmith, K., 10n
 Gorrillot, B., 39n
 Gossett, P., 48n
 Grampa, G., 32n
 Gramsci, A., 66, 92
 Grear, A., 78n
- Greenhouse, C., 75 e n, 80
 Guasti, G., 70
 Guatterri, M., 124
 Guglielmi, G., 100n
 Guglielmino, S., 107
- Halberstam, J., 77 e n
 Hartmann, P., 7n
 Heidegger, M., 29 e n
 Hester, M.B., 35n
 Hikmet, N., 68
 Hölderlin, F., 27, 29 e n
 Horkheimer, M., 41n, 109, 110 e n
 Hoxha, K., 80n
- Illuminati, A., 86n
 Inglese, A., 7 e n, 8 e n, 9n, 124
 Iofrida, M., 36n
 Ivry, H., 41n
 Izambard, G., 6
- Jakobson, R., 5 e n
 Jameson, F., 42n
 Jesi, F., 36n, 41n
 Jochmann, C.G., 33n, 34 e n, 35 e n
 Johnson, M., 32 e n
 Jones, A.R., 41n
- Kaplan, L., 16n
 Keats, J., 5
 Kennedy Toole, J., 103n
 Kondrat'ev, N., 86
 Koselleck, R., 74n
 Kracauer, S., 74n
 Kurz, R., 109, 110 e n, 111
- La Malfa, U., 89 e n
 La Penna, A., 55 e n
 La Pira, G., 55n
 Lacan, J., 6

- Lakoff, G., 32 e n
 Lamarque, V., 69n
 Lanati, B., 19, 20n
 Lanzardo, D., 85n, 88 e n
 Latour, B., 74 e n
 Lenin (Vladimir Il'ič), 90
 Lenzini, L., 34n, 85n
 Leopardi, G., 104
 Lerner, B., 40 e n, 41 e n
 Leroi-Gourhan, A., 32 e n
 Lescart, A., 39n
 Lessenich, S., 76n
 Libertini, L., 82
 Liebknecht, K., 66
 Lilja, E., 13 e n
 Lillo, A., 119, 130
 Locke, J., 4, 31n
 Lodeserto, L., 137
 Loi, F., 69
 Longhi, R., 15n
 Lukács, G., 39n, 64
 Luperini, R., 29 e n
 Luxemburg, R., 81
 Luzi, M., 55n, 60, 62

 Macé, M., 19 e n, 28 e n
 Magrelli, V., 69n
 Magri, L., 86n
 Maitan, L., 86n
 Malatesta, L., 66
 Manacorda, M.A., 36n
 Mancini, S., 82n
 Mandel, E., 86 e n
 Mandel'stam, O., 3 e n
 Manganelli, M., 42n
 Mangoni, L., 55n
 Mao (Zedong), 81 e n
 Marini, R.M., 95n
 Martinengo, A., 41n
 Martinet, M., 66

 Marx, K., 4, 6n, 8, 33 e n, 35n, 36 e n, 37, 38 e n, 39n, 83 e n, 86 e n, 92n
 Marzaioli, G., 124
 Mascat, J.M.H., 89n
 Masi, E., 94 e n, 95
 Matacotta, F., 55n
 Mattioli, E., 23n
 Mazzacurati, G., 103n
 Mazzoni, G., 31n, 52n, 136
 Mealli, M., 70
 Mehring, F., 36n, 64
 Meizoz, J., 19n
 Melville, H., 76
 Mengaldo, P.V., 44n
 Merli, S., 82n, 84n
 Mesa, G., 124
 Meschonnic, H., 22 e n, 23 e n
 Micciarelli, G., 79n
 Miccini, E., 69
 Miegge, M., 84, 88
 Milana, F., 83n
 Milanese, F., 89n
 Miliucci, F., 7 e n, 9 e n
 Montaldi, D., 24n, 83 e n, 84
 Montebugnoli, A., 14n, 73n
 Morandi, R., 81n
 Moro, A., 55n
 Mothé, D., 24n
 Mottura, G., 84, 87n, 88, 94n
 Mozzachiodi, L., 82n
 Muscetta, C., 84
 Mussapi, R., 69

 Nancy, J.-L., 76 e n
 Napoli, P., 78n
 Negri, A., 88
 Neruda, P., 68
 Niccolai, G., 61, 62
 Nicolodi, F., 48n

- Nietzsche, F., 35 e n, 36, 38
 Nobili, N., 24 e n, 25n, 26, 27
- Omero, 32
 Orazio, 5, 34n
 Ortega y Gasset, J., 38 e n
- Paci, M., 88
 Pagliarani, E., 69, 120
 Palma, M., 28 e n
 Panzieri, G., 81n
 Panzieri, R., 81 e n, 82 e n, 83 e n, 84 e n, 85 e n, 87n, 88, 90 e n, 91, 92 e n, 93n
 Paoletti, M., 137
 Parisot, J.T., 39n
 Parnet, C., 21n
 Parronchi, A., 53 e n, 54
 Pascutto, R., 68
 Pasolini, P.P., 3, 4 e n
 Pelli, F., 125
 Penna, S., 55n
 Pennisi, R., 49n
 Pianciola, C., 81n
 Piccini, D., 44n, 68 e n, 69
 Pierro, A., 69n
 Piersanti, U., 69n
 Pignotti, L., 69
 Piovano, G., 67
 Piscator, E., 64, 66
 Platone, 22, 32 e n, 33 e n
 Plechanov, G., 64
 Policastro, G., 103 e n
 Porta, A., 61, 69 e n
 Praloran, M., 13 e n
 Pugliese, E., 83n
 Puzzovio, V., 137
- Quasimodo, S., 67
 Quintane, N., 16n
- Raboni, G., 3n, 53n, 69
 Raffaeli, M., 26n
 Raimondi, E., 35n
 Rajewsky, I.O., 59 e n
 Rancière, J., 19 e n, 20 e n, 111, 112 e n, 115
 Raos, A., 124
 Rebora, R., 55n
 Ricoeur, P., 32n
 Rieser, V., 84, 88, 89n, 91, 92n, 93n
 Rimbaud, A., 6, 7 e n
 Rimbaud, P., 107
 Ripellino, A.M., 69
 Rocchi, P., 105n
 Rodotà, S., 79n
 Rodríguez Bradford, X., 25n
 Rondoni, D., 69
 Rossanda, R., 19, 20n
 Rosselli, A., 69
 Rossi, F.M., 124
 Rossi-Landi, F., 6n, 7, 9 e n, 32n
 Rubel, M., 35n
 Ruberl, V., 31n
 Russo, A., 49n
- Saba, U., 67
 Sanguineti, E., 60, 61, 62, 69 e n, 107
 Sanna, M., 31n
 Scalia, G., 93n, 100n
 Scapecchi, F., 125
 Scataglini, F., 69
 Schimmenti, G., 39n
 Schweppenhäuser, H., 33n
 Scialpi, J., 125
 Scotti, M., 82n
 Semerano, G.A., 124
 Senofonte, 32, 33n
 Sereni, V., 3 e n, 17 e n, 53 e n, 54, 55n, 56, 60
 Sermini, S., 14n

- Silva Ferrari, A., 137
 Sinisgalli, L., 56n
 Sirocco, G., 81n
 Smith, A., 4
 Soave, S., 84
 Sohn-Rethel, A., 37 e n
 Solmi, R., 41n, 83
 Sotgiu, G., 67
 Spanò, M., 73n, 78n
 Spina, S., 36n
 Spitzer, L., 5
 Suthor, N., 58n
 Syxty, A., 125

 Talarico, D., 129
 Tasca, A., 66
 Terré, F., 74n
 Testa, M., 41n
 Theuriet, A., 66
 Thiem, C., 76n
 Thomas, Y., 73 e n, 74
 Thompson, E.P., 71 e n, 72-73
 Tiedemann, R., 33n
 Togliatti, P., 55n, 66, 68 e n, 92
 Trentin, B., 86n
 Trevisani, G., 67
 Tronti, M., 83, 85 e n, 88, 89 e n
 Trotta, G., 83n
 Turri, M.G., 37n

 Ungaretti, G., 104

 Valagussa, F., 32n
 Valéry, P., 37 e n
 Vercellone, A., 80n
 Vernant, J.-P., 32 e n
 Vico, G., 31 e n, 32 e n, 34, 35, 36n
 Viel, T., 16n
 Viganò, R., 67
 Vitale, S., 3n

 Vittorini, E., 3
 Vivaldi, C., 69
 Volodine, A., 16n

 Weber, M., 93n
 Weil, S., 23 e n, 24 e n, 26, 27
 Whitman, W., 66
 Wordsworth, W., 41n
 Wright Mills, C., 86n

 Young, N., 136
 Yousfi, L., 16n

 Zaffarano, M., 40n, 124
 Zampetti Egidi, C., 49n
 Zanzotto, A., 31, 32n, 37 e n
 Zimmermann, K., 75n
 Zumthor, P., 14 e n
 Zweig, S., 66

Note bio-bibliografiche

UGO FRACASSA insegna Teoria e Critica della letteratura presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Roma Tre. Si è interessato della relazione tra letteratura e industria, con particolare riferimento alla narrativa di Luigi Davì e alla collaborazione di Emilio Villa alla rivista *Civiltà delle macchine*. Ha collaborato al volume *Italian Industrial Literature and Film* (Peter Lang 2021). Nel suo *Il testo visibile. Lo spazio dell'interpretazione tra parola e immagine* (Perrone 2021), ha proposto un'interpretazione di *Angelo in fabbrica*, una prosa di Vittorio Sereni del 1962, basata sulla relazione tra letteratura e fotografia.

SARA SERMINI è ricercatrice post-doc presso l'Università della Svizzera italiana, dove insegna Teoria della letteratura e Letteratura contemporanea. I suoi interessi di ricerca vertono sulle estetiche e sulle politiche della rappresentazione della povertà, e sulla poesia moderna e contemporanea in rapporto al pensiero politico. È autrice di una monografia su Amelia Rosselli (Olschki 2019).

MASSIMILIANO CAPPELLO svolge attività di ricerca e di insegnamento nell'ambito della letteratura presso l'Università di Bologna, l'Università IULM e l'Università degli Studi di Milano. Dopo aver curato l'edizione di *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975* di Giovanni Giudici (Ledizioni 2022), ha scritto i saggi *Poetiche della ragione critica. Zanzotto Giudici Raboni* (Mimesis 2024) e *Lo specchio e la lama. Giorgio Cesarano tra poesia e critica radicale* (Quodlibet 2026).

ENRICO FANTINI ha studiato alla Scuola Normale Superiore di Pisa. È stato fellow di diversi centri di ricerca internazionali (ENS, Villa I Tatti, Italian Academy, LMU). Si occupa di storia culturale europea di età moderna e di letteratura italiana del Novecento. Ha pubblicato la monografia *La crisi e le forme. Come il 1945 ha cambiato la poesia italiana* (Quodlibet 2023). Attualmente lavora ad un volume sulla fortuna europea dei luoghi danteschi tra Cinque e Settecento.

VERONICA PECILE si è dottorata all'École des Hautes Études en Sciences Sociales in diritto e scienze sociali. È stata ricercatrice post-doc all'Institute for Global Law & Policy della Harvard Law School e al

Collegium Helveticum dell'Università di Zurigo. Nelle sue ricerche si occupa di filosofia del diritto, teoria critica, forme alternative di proprietà. Il suo primo libro è *Law, Social Movements and the Politics of the Commons: Cases from the Italian South* (Routledge 2025).

LUCA MOZZACHIODI ha svolto attività di ricerca presso l'Università della Calabria e l'Università di Bologna, dove ha frequentato il Collegio Superiore e conseguito il titolo di dottore di ricerca in Culture filologiche e letterarie. I suoi interessi di ricerca riguardano la storia degli intellettuali, la teoria della letteratura, la letteratura italiana contemporanea e i rapporti tra politica e letteratura nel Novecento e oltre. Scrive per riviste e siti letterari e collabora con «L'Ospite Ingrato» e il Centro Franco Fortini.

ANDREA INGLESE, originario di Milano, vive nei pressi di Parigi. Lavora come docente a contratto in scuole e università d'architettura a Parigi e Versailles. È poeta, narratore e saggista. Tra le ultime pubblicazioni, i racconti e le prose brevi di *Storie di un secolo ulteriore* (DeriveApprodi 2024) e *Prati. Extended Version* (Tic 2025).

FABRIZIO MILIUCCI ha conseguito il Dottorato di Ricerca presso l'Università Roma Tre. In seguito, è stato assegnista di ricerca nello stesso ateneo e all'Università di Torino. Si occupa di poesia italiana del Novecento, Translation Studies, romanzo contemporaneo. Ha pubblicato una monografia dal titolo *Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista* (Mimesis 2019). Ha inoltre curato l'edizione critica de *La rallegrata* di Luigi Pirandello (Mondadori 2023) e, in collaborazione con Giulio Carlo Pantalei, il volume *Vincenzo Cerami. Scrittore plurale* (Electa 2024).

Il 'fare' della poesia vale, etimologicamente (ποίησις), come antonomasia dell'umana operosità. Fare, fabbricare comporre sono altrettante attività che, trasposte sul piano linguistico, realizzano nella poesia la massima potenzialità creativa. La teoria della letteratura, raccogliendo nel primo Novecento il testimone della Poetica aristotelica, ha saputo cogliere questa specificità, ma ha anche mostrato come la τέχνη del poeta, piegata agli usi più diversi, avrebbe potuto cooperare con la macchina del consenso e della persuasione nella civiltà dei consumi di massa («I like Ike», slogan di propaganda politica, è servito da esempio di scuola per descrivere la 'funzione poetica'). Già alla vigilia del tornante novecentesco, tuttavia, e fino a oggi, l'improduttività dell'atto poetico, come pure la renitenza a qualsivoglia logica produttiva («E povero, ignudo, felice di essere povero ignudo» – Dino Campana) sono state rivendicate da chi, come Arthur Rimbaud, ne abbia fatto oggetto di un'esperienza radicale: «Travailler maintenant, jamais, jamais; je suis en grève». Al paradosso della poesia come merce inconsumabile, secondo la locuzione pasoliniana, sono dedicati gli studi contenuti in questo volume.

UGO FRACASSA

(Università Roma Tre) insegna Teoria e Critica della letteratura. Si è interessato della relazione tra letteratura e industria nella narrativa di Luigi Davì (ora in *Italian Industrial Literature and Film*, 2021), della pubblicistica di Emilio Villa redattore di «Civiltà delle macchine» e, in occasione di una lettura verbovisuale, della prosa *Angelo in fabbrica* di Vittorio Sereni (nel suo: *Il testo visibile. Lo spazio dell'interpretazione tra parola e immagine*, 2021).

MASSIMILIANO CAPPELLO

(Università di Bologna) è assegnista di ricerca e docente a contratto di Lettura Italiana Contemporanea. Ha curato la riedizione del primo libro di saggi di Giovanni Giudici, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975* (2022) e scritto i libri *Poetiche della ragione critica. Zanzotto Giudici Raboni* (2024) e *Lo specchio e la lama. Giorgio Cesarano tra poesia e critica radicale* (2026).



Roma Tre