



**HAL**  
open science

# Poesia e nuovo reale. Spostamenti dall'intervallo al margine

Giorgia Bongiorno

► **To cite this version:**

Giorgia Bongiorno. Poesia e nuovo reale. Spostamenti dall'intervallo al margine. Silvia Contarini; Maria Pia De Paulis-Dalembert; Ada Tosatti. Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive, Transeuropa, pp.217-228, 2016, Pronto intervento, 978-88-987163-0-2. hal-01435087

**HAL Id: hal-01435087**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01435087>**

Submitted on 13 Feb 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SILVIA CONTARINI  
MARIA PIA DE PAULIS-  
DALEMBERT  
ADA TOSATTI (a cura di)  
NUOVI REALISMI:  
IL CASO ITALIANO  
DEFINIZIONI, QUESTIONI,  
PROSPETTIVE

TRANSEUROPA  
*pronto intervento*

«La separazione dei generi ha lasciato il posto a un'ibridazione che rappresenta, oggi, la modalità contemporanea per rendere la complessità del reale.»

## INDICE

SILVIA CONTARINI, MARIA PIA DE PAULIS-DALEMBERT, ADA TOSATTI	
<i>Introduzione</i>	9
IRRIDUCIBILITÀ DELLA REALTÀ E COSTRUZIONE EPISTEMOLOGICA	
MAURIZIO FERRARIS	
L'imitazione dell'Anticristo	23
DONATA MENEGHELLI	
Nuovo realismo <i>vs</i> postmodernismo: le parole e le cose	39
DAVIDE LUGLIO	
“Ritorno alla realtà”: ipotesi sul paradosso di un ritorno senza partenza	57
NICOLAS BONNET	
Il realismo negativo di Umberto Eco	71
STORIA E FATTI: DALL'ESPERIENZA ALLA NARRAZIONE	
SARAH AMRANI	
1994: anno zero per le lettere italiane?	89
CLAUDIO MILANESI	
I numeri speciali del <i>Diario della Memoria</i> (2001-2008)	101
GIULIANA PIAS	
La letteratura sarda all'alba del nuovo millennio: un ritorno obliquo alla realtà	119
CLAUDIA ZUDINI	
Nuovo realismo industriale: l'antologia <i>Fabbrica di carta</i>	133

SCRITTURE IBRIDE E NUOVI LINGUAGGI

GIANLUIGI SIMONETTI

Gli effetti di realtà.  
Un bilancio della narrativa italiana di questi anni 149

MANUELA SPINELLI

Un *linguaggio mai innocente*.  
L'esplorazione del reale di Giorgio Vasta 167

ANDREA INGLESE

Paesaggio e convenzioni figurative nella poesia  
italiana contemporanea 179

ADA TOSATTI

Dispositivi realistici nei poeti degli anni zero 199

GIORGIA BONGIORNO

Poesia e nuovo reale. Spostamenti dall'intervallo al margine 217

IL RITORNO DELL'IO

RAFFAELE DONNARUMMA

Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti 231

LORENZO MARCHESE

Il realismo paradossale dell'autofiction:  
Giulio Mozzi e Giuseppe Genna 249

HANNA SERKOWSKA

Contro la scomparsa delle rughe. La vecchiaia rimessa in scena 265

UGO FRACASSA

Trasferimenti di soggettività e mutazione dell'esperienza:  
per una genealogia migrante dei nuovi realismi italiani 277

## DEREALIZZARE LA REALTÀ?

GIACOMO RACCIS

Siti, Vasta, Sortino: un realismo etico e impervio 295

LAURENT LOMBARD

Deprimere il realismo per sfuggire al realismo depresso:  
brevi considerazioni su Antonio Moresco 313

GIOVANNI SOLINAS

Mondi immaginari e fisica della realtà in Antonio Moresco,  
Gabriele Frasca e Laura Pugno 325

MONICA JANSEN

Le belle addormentate di Bellocchio e Mancassola:  
il realismo "mistico" della cronaca del fine vita 339

## NUOVI REALISMI IN SCENA

MANUEL BILLI

Ibridazione, ridefinizione, reazione: i «nuovi realismi»  
cinematografici italiani (2000-2010) 355

ORESTE SACCHELLI

Il realismo alle prese con la realtà:  
La mia classe, film di Daniele Gaglianone 365

FABIEN LANDRON

Il racconto filmico come sostituto della realtà: *Diaz*  
(Daniele Vicari, 2012) o il paradosso della "Storia vera" 377

CÉLIA BUSSI

Un esempio di nuovo realismo:  
il cinema di Mario Martone 387

*Bibliografia essenziale* 399

*Indice dei nomi* 413

## POESIA E NUOVO REALE.

### SPOSTAMENTI DALL'INTERVALLO AL MARGINE

GIORGIA BONGIORNO

(Università della Lorena)

Ai nostri giorni scrivere di poesia è difficile quanto scrivere versi. E scrivere versi è difficile quasi quanto leggerli. Ecco il circolo vizioso del nostro tempo. I versi diminuiscono sempre più, in realtà sono presenti non dei versi, ma dei poeti. E questo non è poco, come sembra.

JURIJ TYNJANOV, *Intervallo* (1924).<sup>1</sup>

Negli anni venti del Novecento Tynjanov tracciava un bilancio della poesia russa in un'epoca che egli rifiutava di considerare decadente, e che voleva decifrare invece nei termini di una transizione, di un intervallo appunto. Ma l'esergo che ricorda la riflessione del grande teorico formalista, facendo risaltare una volta di più la sua sconvolgente modernità, è poco più di un gioco. Certo, l'idea del saggio di Tynjanov, che articola la «fioritura della prosa» alla perdita d'importanza della poesia, potrebbe applicarsi ancora oggi in senso lato alla poesia italiana. Risulta però alquanto difficile associare i poeti russi «che attraversano l'intervallo»<sup>2</sup> cui si riferisce Tynjanov e i poeti italiani che scrivono qui e ora, legati a doppio nodo all'orizzonte storico delle scritture che prendono l'avvio dalla svolta che negli anni settanta investì in primo luogo il linguaggio lirico, e nello stesso tempo radicati a un tempo

1. Jurij Tynjanov, *Avanguardia e Tradizione*, Bari, Dedalo, 1968, p. 239.

2. Il saggio comprende le letture monografiche di diversi poeti: Achmatova, Chlebnikov, Majakovskij, Mandelstam, Pasternak e altri.

profondamente diverso, in quanto marcato anch'esso da un altro cambiamento linguistico abissale, sopraggiunto con la rivoluzione mediatica. Se oggi più che mai il lettore «evita con cura i versi, come compagni troppo invecchiati; e si getta sulla prosa», come scrive sempre Tynjanov, l'idea d'intervallo sembra però essersi ritirata insieme alla poesia stessa. Rimane tuttavia essenziale riflettere sulle modalità possibili di riposizionamento della poesia di fronte alle pratiche comunicative attuali, cosa che la critica ha cominciato a fare, non senza un certo comprensibile scetticismo, in attesa, secondo Gianluigi Simonetti, di un «nuovo paradigma storico».<sup>3</sup> Ed è indubbio che una verifica dell'incontro fra poesia e nuovi realismi nel contesto italiano contemporaneo non può che passare attraverso una riflessione sulle categorie post-liriche e antiliriche che organizzano la poesia almeno dagli anni settanta in poi. La difficoltà di categorizzazione del panorama poetico degli ultimi vent'anni (ribadita fra l'altro dagli stessi studiosi che si sono cimentati in antologie critiche a scopo parzialmente sistematizzante),<sup>4</sup> se dipende da una delicatissima giusta distanza e dall'estrema eterogeneità delle esperienze attuali, risiede principalmente nel venir meno di una funzione pratica (un «valore d'uso» scrive ancora Simonetti) del linguaggio poetico all'interno dell'orizzonte mutato del nuovo reale.

Come viene infatti affrontata, e gestita, la “post-realtà” dalla poesia più recente? Ma soprattutto qual è il tessuto del suo *erlebnis*, all'interno del quale coesisterebbero traumi effettivi e choc fantasmatici? Quali sono i suoi realismi? E ancora: quale rappre-

3. Gianluigi Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, in «L'Ulisse», XI, *La poesia lirica nel XXI secolo: tensioni, metamorfosi, ridefinizioni*, dicembre 2008, p. 55. Simonetti prende le mosse dal testo di Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005 che possiamo indicare come uno dei motori principali del dibattito sulla poesia di questi ultimi anni.

4. Un esempio recente può essere l'intervento di Andrea Afribo *Notizie dalla poesia contemporanea* nel ciclo di seminari 2013-2014 del gruppo padovano *Ricomporre l'infranto*: intervento del 5 marzo 2014, [www.ricomporreinfranto.com](http://www.ricomporreinfranto.com). Afribo è curatore dell'antologia *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007 e in questo seminario torna per l'appunto sulla questione delle difficoltà di una sistematizzazione.

sentazione poetica può restituire un'esperienza liquefatta, esplosa, scossa da costanti interferenze come la nostra? Sono domande queste che si servono delle diverse angolature teoriche del dibattito recente: dall'analisi di Daniele Giglioli di un'epoca attraversata dal «trauma dell'assenza di trauma»,<sup>5</sup> alle molteplici concettualizzazioni delle differenze fra realtà e reale (si pensi a Hal Foster o a Slavoj Žižek, per restare nel campo lacaniano, al quale solitamente si attribuisce il primo alfabeto di questa distinzione), sino alla questione del «tempo della fine dell'esperienza»<sup>6</sup> per riprendere la formula di Walter Siti in *Troppi Paradisi*, e alla sua articolazione con l'inesperienza che Antonio Scurati, partendo dalla fonte benjaminiana, vede come «condizione trascendentale dell'esperienza attuale».<sup>7</sup>

Dato che il collante di questi diversi approcci è sicuramente la complessità temporale delle frontiere fluttuanti tra fine del post-modernismo *fin de siècle* e ritorno alla realtà (ma appunto, quale realtà?) degli anni zero, non è forse inutile impugnare un'ottica cronologica, ovvero prendere alla lettera le date. Identificando quindi i rappresentanti della poesia recente in senso stretto come i poeti più giovani, figli a 360 gradi del «realismo»,<sup>8</sup> lontani, almeno dal punto di vista anagrafico, dal Novecento, ma anche dal secondo Novecento.

Sappiamo bene quanto sia rischioso riflettere in termini di generazioni, tanto più su due decenni; ma è allettante il tentativo di fissare una specie di punto di non ritorno all'indietro. Partiamo perciò dall'anagrafe prendendo due poeti nati all'incirca nel 1980, all'alba del decennio del «grande incubo»<sup>9</sup> per usare i parametri francesi di François Cusset; cresciuti negli anni novanta, nella «tela di Penelope»<sup>10</sup> dell'Italia berlusconiana, per riprendere una meta-

5. Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 7.

6. Walter Siti, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 2.

7. Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006, p. 34.

8. Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza, 2012, p. 3.

9. François Cusset, *La décennie. Le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, 2008.

10. Simona Colarizi, Marco Gervasoni, *La tela di Penelope. Storia della Seconda Repubblica*, Bari, Laterza, 2012.



fora, questa volta italiana, che viene da una delle prime vulgate storiche della Seconda Repubblica. I due poeti in questione, Gian Maria Annovi, nato nel 1978, e Francesco Targhetta, nato nel 1980, erano decisamente bambini al momento della caduta del muro di Berlino. Sebbene entrambi universitari (specialista il primo della poesia degli anni sessanta e di Govoni il secondo), cioè ben coscienti del secolo poetico che li genera, si mantengono totalmente al di là di una certa frontiera: sono «nativi del capitalismo mediatico»,<sup>11</sup> direbbe Francesco Pecoraro. Pensiamo infatti ai modi con cui, ne *La vita in tempo di pace*, il protagonista Ivo Brandani rappresenta la propria generazione nata e vissuta dopo la guerra e si affanna in una trattativa simbolica perpetua nei confronti di una figura paterna sorta dagli eventi fondatori della guerra e della Resistenza. È possibile paragonare l'esperienza, o l'inesperienza, di Brandani/Pecoraro, con quella di una generazione per cui questo tipo di trattative, così come il rapporto con le radici (anche poetiche) del Novecento sono cambiati una volta per tutte? Crediamo fermamente di no. Al posto di prese di posizione rispetto all'orizzonte storico novecentesco, si tratteggiano alcune modalità di riposizionamento. L'opera di Targhetta, che gira attorno proprio a una generazione di «sfaturati», parrebbe di primo acchito inserirsi nella nostalgia amara de *La vita in tempo di pace*, per esempio laddove descrive i propri coetanei come «marche oscure fatte a somiglianza/ del Mulino Bianco ma assai più/ convenienti [...] a nostra volta brutte copie viventi,/ duplicati scadenti dei padri»,<sup>12</sup> ma ci rendiamo conto rapidamente che la griglia simbolica non è la stessa, non foss'altro perché l'«abbreviazione merceologica»<sup>13</sup> del passo citato mostra bene come la scrittura destituisca in modo forte ogni tentazione apocalittica presente invece in Pecoraro, a favore di un'ironia decisamente più contro-utopistica. La poesia di Annovi, le cui tensioni sociologiche non sono puramente generazionali, costruisce dal

11. Francesco Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013, p. 143.

12. Francesco Targhetta, *Perciò veniamo bene nelle fotografie. Romanzo in versi*, Milano, Isbn Edizioni, 2012.

13. Gianluigi Simonetti, *Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno*, in *CoSMo; Comparative Studies in Modernism*, 1/2012, p. 115.

canto suo un'esperienza della realtà fondata su una nuova percezione geopolitica, che oltrepassa anch'essa l'amarezza rabbiosa di Brandani verso il *fake planet*, reintroducendola nella storia, quanto meno in quella riscritta dalle fratture della globalizzazione. Ci appare subito una decisiva discontinuità fra il libro accolto come il romanzo della postmodernità italiana e le prove poetiche dei nostri due autori «nati negli anni ottanta».

Ma il fatto anagrafico preso nella sua esemplarità non è l'unico motivo per cui ci interessiamo ai due giovani poeti, poiché questo elemento va infatti incrociato con la loro esplicita collocazione all'interno di un perimetro poetico in fin dei conti piuttosto tradizionale, o quantomeno ad un tasso relativamente basso di sperimentazione. Ed è sicuramente questo accostamento che ci ha spinto a prediligere la loro scrittura rispetto ad altre esperienze poetiche recenti di grande interesse, come ad esempio la "prosa in prosa" dei poeti di GAMMM, lo slam poetico-performativo di una Sara Ventroni, o la scrittura mimetica di una Lidia Riviello, nelle quali l'eredità novecentesca è interrogata dagli autori in modo fortemente formale. La scelta è anche dettata da un gioco di asimmetrie che risulta particolarmente significativo fra, da una parte, il «cervello in fuga» di Annovi insediato, come la sua scrittura, «nell'impreciso spazio tra Italia e America»;<sup>14</sup> e dall'altra il «precario intellettuale stanziale» Targhetta, cantore di una generazione che gira costantemente in tondo o che tutt'al più «pencola tra due città sorvegliate dalle ronde». <sup>15</sup> *Perciò veniamo bene nelle fotografie* è un *Bildungsroman* in versi dell'immobilità, qualità che rende possibile la fotogenia evocata dal titolo. I due poeti non potrebbero essere più distanti: il primo, con già al suo attivo un'opera piuttosto consistente;<sup>16</sup> il secondo, autore quasi *unius libri*, il cui romanzo in versi uscito nel 2012 è preceduto di qualche anno dalla pubblicazione di una raccol-

14. Gian Maria Annovi, *Italics*, Torino, Nino Aragno Editore, 2013, p. 71.

15. Quarta di copertina di Francesco Targhetta, *Fiaschi*, Milano, ExCogita Editore, 2009.

16. Annovi esordisce nel 1998 con *Denkmal* (Brescia, L'Obliquo), nel 2007 pubblica le due raccolte *Terza persona cortese. Reality in sette visioni* (Napoli, d'if) e *Self-eaters* (Modena, Emilio Mazzoli Editore). Seguono *Kamikaze (e altre persone)*, Massa, Transeuropa, 2010 e *Italics*, cit. Infine *La scolta*, Roma, Nottetempo, 2013.

ta di poesie.<sup>17</sup> L'uno, considerato tra le figure più interessanti della cosiddetta linea fredda delle scritture anni zero,<sup>18</sup> attivo nella ricerca artistica newyorkese; l'altro, che associa influenze crepuscolari a un immaginario legato alla musica punk rock, immerso nel «basso continuo di oggettistica/ Ikea, esplosa in detriti nelle camere doppie»<sup>19</sup> di un Vasco Brondi; e infine al centro di un caso di marketing editoriale che ha fatto molto discutere – è infatti la casa editrice ISBN a commissionare la forma “romanzo in versi”, mentre il titolo, tratto da un verso, è stato scelto dal critico Andrea Cortellessa.

Non si tratta però di procedere qui a un giudizio di valore, ma piuttosto di far funzionare le differenze e i punti di contatto nell'ottica che abbiamo scelto. Possiamo per esempio constatare che i due partono da una forma poetica mista, in un certo senso contrapponendosi ad ogni omogeneizzazione del reale. Da un lato il romanzo in versi, impresa sicuramente furba (nel senso in cui vi possiamo riconoscere la volontà di rilanciare sul mercato la spendibile tematica della precarietà nel nuovo formato del filone intellettuale), ma che in realtà ritaglia in modo piuttosto efficace un racconto già visto e letto, creando un'epica quotidiana, un coro lamentoso, ironico, compiaciuto, di personaggi tutti «fuori tempo massimo»<sup>20</sup> (dall'amico che lavora in un call-center, all'aspirante psicologa, dal commesso in un centro commerciale che diventa in seguito licenziatore per le Risorse Umane, alla ragazza in caccia di master di editoria o di giornalismo, a chi «pensa al dottorato come momentanea soluzione»)<sup>21</sup>. È più a un livello antropologico infatti che a un livello formale che sembra funzionare il riferimento (troppo) esplicito a Pagliarani, se pensiamo alla definizione che questi dava de *La ragazza Carla* come di «una moderna educazione sentimentale, cioè come si impara o non si impara a crescere».<sup>22</sup>

17. Francesco Targhetta, *Fiaschi*, cit.

18. Cfr. Marco Giovenale, *Questioni e generazioni: alcuni autori nati negli anni 1968-1977*, 21 maggio 2011, [www.puntocritico.eu](http://www.puntocritico.eu).

19. Francesco Targhetta, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, cit.

20. *Ibidem*

21. *Ibidem*

22. Così Elio Pagliarani nella *Cronistoria minima* che il poeta redasse per l'edizione 1997 dei *Romanzi in versi*, qui riportata in Elio Pagliarani, *Tutte le poesie (1945-2005)*, Milano, Garzanti, 2006, *Introduzione* di Andrea Cortellessa, pp. 19-20.

Dall'altro lato, la poesia pura di Annovi, anti-realista, dall'alta concentrazione formale, in cui una parola verticale, pixelata,<sup>23</sup> è tuttavia attraversata sempre più, da una raccolta all'altra, da un potente slancio narrativo. Da leggere in questi termini le *suites* di «camere» in *Terza persona cortese*, che articolano il dispositivo sadomasochistico della coppia *io-tu* con una vera e propria narrazione dell'esplorazione della confusione identitaria. Ma anche *Self-eaters*, dove sfilano su forma seriale le visioni degli autofagi: «self-eater#3 inizia mordendosi le labbra/ come al colmo di un bacio/ con la lingua con la chiostra/ dei denti se le slabbra/ le ingoia/ poi il naso le orecchie/la pelle che si sfalda...».<sup>24</sup> Se queste poesie costruiscono le loro apparizioni in un dialogo con la serie dei quadri omologhi dell'artista newyorkese Dana Schutz, anche qui la modularità è disattesa dalla scena finale che attribuisce all'ultimo dei mostri autofagi lo statuto di vittima sacrificale di una ronda di vicini «con megafoni spranghe videofonini»,<sup>25</sup> conferendo a posteriori un valore narrativo forte all'intera serie. Stesso funzionamento agisce infine nell'altra serie di ritratti linguistici presente in *Rapture*<sup>26</sup> di uomini e donne medi, testimoni di un rapimento alieno, che vanno a costituire, uno dopo l'altro, una comunità letteralmente parlata dall'altro.

Possiamo anche constatare che, se lo schermo filtra in permanenza i due universi, l'impatto col tempo presente avviene comunque per entrambi i poeti all'interno di parametri storici. Impatto frontale in Annovi, che opta, soprattutto in *Kamikaze e altre persone*, per un «presente indicativo/ di stragi»,<sup>27</sup> interamente percorso dal «tempo-timer» di un mondo «bombato». In *Italics*, al riferimento sicuramente facile dell'11 settembre viene attribuita la funzione di chiudere a ritroso la raccolta, come un punto vuoto

23. Definizione calzante di Laura Pugno nella sua recensione a *Terza persona cortese* di Gian Maria Annovi: Laura Pugno, *Gian Maria Annovi, echi di voci sequestrate*, «Il Manifesto», 8 maggio 2007.

24. Gian Maria Annovi, *Self-eaters (autofagi)*, in *Italics*, cit., p. 25.

25. Ivi, p. 33.

26. Gian Maria Annovi, *Rapture*, cit.

27. Gian Maria Annovi, *Kamikaze (e altre persone)*, cit. (senza numeri di pagine). Dalla stessa raccolta sono tratte anche le citazioni seguenti.

attorno a cui si struttura l'architettura del libro, ma anche come un buco nero che inghiotte gli altri eventi. La data segna del resto l'allontanamento della poesia di Annovi dalle «polveri ancora alte del secondo Novecento» – come scrive lui stesso – per «trovare respiro (e voce) tra ben altre polveri: quelle del catastrofico inizio di millennio, che chiamano uno sguardo più ampio». <sup>28</sup> Ed in effetti, una geografia vasta e fluida si traccia nelle ultime raccolte, componendo così una carta di punti nevralgici in cui spiccano la striscia di Gaza, il G8 di Genova, il teatro Dubrovka dell'attentato ceceno, Abu Ghraib – carta in cui l'Italia diventa semplicemente un paese dal nome impronunciabile, «il nome del paese che ha confini/ di corpi affogati e vulcani». <sup>29</sup> La svolta di cui parla Annovi (leggiamo sempre nell'autopresentazione: «scartata la possibilità del tu, la meta è oggi per me la realtà») si rivela determinante perché il poeta applica il dispositivo lirico elaborato in precedenza all'orizzonte globalizzato. La relazione anamorfica con un partner disumano – così Lacan chiama l'oggetto spaventoso prodotto dalla creazione poetica, come ricorda l'esergo di *Terza persona cortese* – sviluppatasi in questa raccolta è inoculata nella sostanza traumatica del terrorismo che occupa *Kamikaze*. Passi come questo di *Terza persona cortese*, «ricamo per Lei dei cuscini di plastica/ con grumi di filo arancione (...)/ Lei m'entra con l'ago nella mano/ lo infilza nel palmo con precisione/ (non parlo)/ mi continuo nel pizzo sanguinario» <sup>30</sup>, generano poi in *Kamikaze* versi affini: «disponimi cose nel corpo/ che esplodano», in modo da fare della violenza qualcosa di proprio al «corpo-kamikaze» così come al «corpo-ostaggio», reversibilità attiva anche nei testi su Abu Graib. Il lettore si trova quindi prigioniero in una dinamica traumatica, nel mirino di una «parola-cecchino», che spara da un non ben individuato punto d'enunciazione. E anche lo spazio della pagina di *Kamikaze* aggiunge del resto un elemento destabilizzatore, poiché presenta il testo in due lingue, in alto a sinistra l'italiano e in basso

28. Gian Maria Annovi, *Annovi su Annovi*, in *Poeti degli Anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, a cura di Vincenzo Ostuni, Roma, Ponte Sisto, 2011, p. 37.

29. Gian Maria Annovi, *La gloriola*, in *Italics*, cit., p. 42.

30. Gian Maria Annovi, *Terza persona cortese*, cit., p. 15.

a destra l'auto-traduzione in inglese, inserendo una differenza di formulazioni, che spesso sfocia in uno scarto decisivo.

L'impatto con la storia esiste, seppur deviato, anche in Targhetta, il cui racconto dei suoi «nuovi/ maudit, l'esempio al rovescio» si avvale di un parallelo fra l'attuale generazione '80 e la generazione '80 della Grande Guerra, argomento della tesi di dottorato del protagonista, incastrando così la «resa quotidiana» dei suoi personaggi nella resistenza delle trincee della battaglia del Solstizio o nella disfatta di Caporetto. L'assenza di comune misura è rinforzata da una volontà di distanziamento che si snoda in paragoni sarcastici: la scelta di sedersi in autobus ai posti dei «mutilati di guerra»; lo «stordir(si) di grappa»; il bollettino dei feriti dai lavori del tram che ritma il racconto. Il mito della guerra, riattivato da Pecoraro, come mito dell'esperienza *tout court*, riceve da Targhetta un'ulteriore modulazione.

«Che valore ha allora l'intero patrimonio culturale, se proprio l'esperienza non ci congiunge ad esso?» si chiede Benjamin nel celebre *Esperienza e povertà* dove è questione appunto della caduta delle quotazioni dell'esperienza «in una generazione che, nel 1914-18, aveva fatto una delle più mostruose esperienze della storia mondiale». <sup>31</sup> Forse qui potrebbe prendere il valore d'uso di una parodia che si accanisce a svuotare il senso dell'esperienza stessa. Agisce infatti in Targhetta una vera e propria poetica del «fiasco», per riprendere il titolo del suo primo libro. E la svalutazione parodica viene applicata anche a periodi storici meno distanti, come dimostra il primo componimento della raccolta che si chiude così: «e se rivolta non sarà, impreco agli amici,/ sia la rivoltella, almeno, di un nostro nipote». <sup>32</sup> Il romanzo in versi sviluppa (anche nello stesso sfilacciarsi del verso) questo meccanismo al contempo di deviazione e diluzione di ogni confronto frontale, meccanismo prodotto e subito da una generazione che urla le proprie «ingiurie coi congiuntivi a posto». <sup>33</sup>

31. Walter Benjamin, *Esperienza e povertà* (1933), in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 364-365.

32. Francesco Targhetta, *Curriculum della rivolta*, in *Fiaschi*, cit., p. 12.

33. Francesco Targhetta, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, cit.

Potremmo continuare ad enumerare sia in Targhetta che in An-novi altre soluzioni di spostamento o di scarto in cui entrambi i giovani poeti si muovono con una certa agilità. Quel che tuttavia ci interessa di queste soluzioni, pur nella disparità delle due poetiche, è come una forma tutto sommato usuale riesca a tendere verso una nuova situazione esperienziale. Entrambe le scritture sembrano inventare soprattutto un *luogo*, quasi a discapito della complessità temporale che le contraddistingue.

L'interesse principale della postura disfattista praticata da Targhetta risiede infatti nell'operazione di risemantizzazione della città. Qual è l'orizzonte urbano di questo «provinciale in città», ultimo di una lista che vedrebbe sicuramente la presenza di Giudici, Pagliarani, Bianciardi, Pasolini, di questo anti-eroe che nella città cerca e non trova, o che si cerca invano?

provi a cercarti su Google  
 (...) altrimenti potresti chiedere  
 a qualcuno di squillarti,  
 come coi cellulari, e magari ricompari  
 da sotto scrivanie, da dietro  
 il divano.

È il luogo di un'«eterna periferia». Il centro città, in cui ad esempio si trova la sua facoltà, non è nominato praticamente mai dal dottorando in Storia, salvo per le rare occasioni dei colloqui con il direttore di tesi o per mondanità universitarie. La Padova del libro è davvero una «Padòva con diastole» come pronuncia un amico tedesco del protagonista «che ignora le sdrucchiole», trasformata da città con un centro storico dall'identità forte, contrapposto alle sue periferie più o meno recenti, a qualcosa di abbastanza simile a quella che l'architetto Rem Koolhaas chiama la «città generica», ovvero «ciò che resta una volta che vaste zone della vita urbana si sono trasferite nel cyberspazio».<sup>34</sup> Meglio ancora del Nordest pedemontano, solcato dalle «statali che sbattono agli outlet»,<sup>35</sup> che il

34. Rem Koolhaas, *La città generica*, in Idem, *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Macerata, Quodlibet, 2006.

35. Francesco Targhetta, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, cit.

protagonista attraversa regolarmente, è questo paesaggio urbano completamente periferico (l'opposizione non è più possibile perché i termini dell'antitesi si sono evaporati), mobile, frattale, abitato da molteplici etnie, di cui il libro restituisce la natura inedita. «Le ultime onde che emanano dal centro estenuato – scrive ancora Koolhaas – impediscono che si veda la periferia come una massa». Camuffando il centro, è appunto di questa massa critica, di questa «irrealtà fossile e attualissima»<sup>36</sup> per citare *Il contagio* de Siti, opera maestra di queste risemantizzazioni territoriali, che parla più di tutto il romanzo in versi di Targhetta.

Ci si potrebbe chiedere allora, a mo' di conclusione provvisoria, se il genere lirico all'interno del quale egli sostanzialmente resta non gli offra una possibilità maggiore di realismo dell'irrealtà. Certo, il bisogno di andare a capo rappresenta un motore ritmico per rilanciare all'infinito lo *slam* di questo tempo a perdere che il poeta ha scelto di raccontare. L'autore stesso ne parla come di «una rete elastica di salvataggio».<sup>37</sup> Ma esso è anche il veicolo essenziale di una nuova entità urbana, nel taglio che opera di una progressione lineare, nel tracciare un'erranza di andate e ritorni senza direzione né centralità, nel tratteggiare l'esperienza di uno stato interstiziale che il recente urbanismo attribuisce all'«anti-città».<sup>38</sup>

Ci sembra quindi che sia un'esperienza di luogo, o forse, meglio, di delocalizzazione o marginalizzazione di questo luogo a costituire in fin dei conti la cifra forte della poesia di Targhetta, che afferma altrove: «solo a inizio Novecento sembrava impossibile dedicare dei versi a un cavalcavia. Oggi si può e si deve fare. Si deve guardare con occhio particolare a una certa marginalità impoetica».<sup>39</sup>

Per quanto riguarda Annovi, i termini si pongono probabilmente in un modo abbastanza simile, in quanto la sua poesia si fa vettore di una percezione inedita. È difatti sicuramente il movimento doppio, l'andatura bustrofedica per dirlo con Agamben, della sua forma poetica che permette ad Annovi di far sorgere quelle visioni

36. Walter Siti, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008, p. 313.

37. Cfr. Intervista a Francesco Targhetta su [www.isbnedizioni.it](http://www.isbnedizioni.it)

38. Stefano Boeri, *L'anti-città*, Bari, Laterza, 2011.

39. Francesco Targhetta, *Perché un romanzo in versi su questi anni difficili...*, [www.affaritaliani.it](http://www.affaritaliani.it). Intervista di Alessia Liparoti, 17 febbraio 2012.



corporee dell'impensabile cui abbiamo accennato prima, di fare della sua scrittura una sorta di «passione del reale» (non siamo infatti poi così lontani dai *cutters* di cui parla Žižek). Ma la reversibilità del suo verso claudicante, che ci costringe a cambiare di posto, insieme al lavoro di auto-traduzione, col suo interrogarsi su una «lingua in fuga dallo scrivente»,<sup>40</sup> sembra offrire soprattutto all'ultimo Annovi uno strumento piuttosto preciso per abordarre pratiche linguistiche di una geografia interamente delocalizzata. Basti pensare al poemetto *La gloriola* che sonda l'italiano di coloro che sbarcano a Lampedusa, o al più noto *La scolta* che riesce a coniare lo *stream of consciousness* di una «badante».

Possiamo fare l'ipotesi, tutta da verificare, che i due autori, definitivamente estranei all'intervallo, abbiano trovato nell'esperienza del margine (margine di un mondo abitato dalla «piccola borghesia planetaria») una zona di manovra per la loro poesia. Ma dobbiamo anche darci una condizione per la verifica di questa possibile esperienza poetica degli anni zero, una condizione neo-neo-realista, che sfocia in un'ulteriore domanda finale: cosa significa essere marginali in un mondo che non ha (più) centro?

40. Gian Maria Annovi, *Italics*, cit., p. 72.