LORENZO MORVIDUCCI

Monapoli. La flânerie discorsiva in Ônne 'e terra *di Mariano Bàino*

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Bradisismi, dismissioni, grandi occasioni mancate. Le "vedute" sul golfo di Napoli tra XX e XXI secolo»
a cura di L. Morviducci

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

LORENZO MORVIDUCCI

Monapoli. La flânerie discorsiva in Ônne 'e terra *di Mariano Bàino*

L'articolo analizza Ônne 'e terra di Mariano Bàino (1994), con particolare attenzione al poemetto 'O ggeniuslò, composto tra il 1988 e il 1989. Muovendo da una ricostruzione del contesto poetico e teorico di fine anni Ottanta, il contributo sostiene che il "ggeniuslò" bainesco non configuri un recupero identitario del genius loci, bensì la messa in scena della sua crisi. Attraverso un fitto montaggio di citazioni e frammenti discorsivi, il testo non restituisce un'immagine compatta di Napoli, ma ne espone la natura stratificata e conflittuale. Il paesaggio emerge così come prodotto linguistico e discorsivo, risultato di un attraversamento che assume la forma di una flânerie testuale.

1. Ipotesi e struttura del contributo

L'ipotesi che si intende sostenere è che Mariano Bàino in Ônne 'e terra non recuperi il concetto di genius loci in senso identitario ma ne metta in scena la crisi: il ggeniuslò di Bàino non coincide con uno spirito del luogo stabile e riconoscibile, bensì con un campo linguistico attraversato da frammenti discorsivi e citazioni in attrito fra loro. In questo senso il paesaggio non è descritto, ma prodotto dal montaggio delle voci che lo attraversano. Per fare questo, dopo una prima parte dedicata ad aspetti strutturali del libro, si passerà ad una ricognizione sul concetto di genius loci così come venne elaborato in ambito postmodernista da Norberg-Schultz e poi assimilato dalla Transavanguardia italiana, per poi delinearne la differenza con il ggeniuslò del poeta napoletano, differenze che emergeranno – almeno nelle intenzioni – dall'indagine della tecnica compositiva e della poetica sottesa al libro.

2. Composizione, lingua, struttura

Ônne 'e terra, pubblicato dall'editore napoletano Pironti nel gennaio del 1994 ed accompagnato da una prefazione di Clelia Martignoni, è in ordine di apparizione il terzo volume pubblicato dal poeta Mariano Bàino (nato a Napoli nel 1953).[1] La sua pubblicazione è infatti preceduta da due opere semi-clandestine come Camera iperbarica, uscita per Tam-Tam nel 1983, e Fax giallo, pubblicata in un'edizione a dir poco rara – appena settanta copie – nel 1993 per Il Laboratorio.[2] Tuttavia il testo, datato 1988-1989, registra gli umori poetici antecedenti a quelli del Fax, che raccoglie invece testi del biennio 1992-1993. Si tratta, insomma, di un'opera che si pone in contemporanea, se non leggermente in anticipo, con la nascita del Gruppo 93[3] e con le uscite della storica rivista «Baldus», fondata e diretta con Lello Voce e Biagio Cepollaro nel 1990.

---

[1] M. BÀINO, *Ônne 'e terra (1988-1989)*, prefazione di C. Martignoni, Napoli, Pironti, 1994 (edizione da cui si citerà d'ora in avanti). Del testo esiste anche una seconda edizione: M. BÀINO, *Ônne 'e terra (1988-2002)*, con una nota di C. Martignoni, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2003.

[2] Di *Fax giallo* è recentemente apparsa una traduzione inglese che rende di nuovo reperibile l'opera: cfr. M. BÀINO, *Yellow Fax and Other Poems*, edited and with an introduction by G. Rizzo, translated by D. Siracusa and G. Rizzo, New York, Agincourt Press, 2019. *Camera iperbarica* si può invece leggere nell'edizione digitale gratuita M. BÀINO, introduzione di M. D'Ambrosio, E-dizioni, Biagio Cepollaro, 2005, consultabile al sito http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/BainTes.pdf.

[3] Ricostruisce in modo rigoroso e puntuale la vicenda del Gruppo 93 il recente C. BELLO MINCIACCHI, *Per uno schemino terminale. Gruppo '93, poetica di fine millennio*, «Rivista di Studi Italiani», XXXIX (2021), 1, 5-60. Cfr. anche A. PETRELLA, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, s.l., E-dizioni Biagio Cepollaro, 2007, consultabile al link www.cepollaro.it/poesiaitaliana/PetrelAvanTes.pdf e A. PETRELLA, *Gruppo 93. L'antologia poetica*, Arezzo, Zona, 2010.

 © Adi editore 2026

Rispetto all'acceso sperimentalismo di *Camera iperbarica* e di *Fax giallo*, *Ônne 'e terra* è un libro nello stesso tempo «radicalmente diverso e affine»,[4] poiché alla mescidanza linguistica a dominante italiana si sostituisce quella che ha per base il dialetto napoletano, «fortemente contaminato da prelievi, citazioni, neoformazioni e rarità lessicali».[5]

Sotto il segno dell'ambiguità si inscrive infatti *Ônne 'e terra*. Il testo mostra una struttura tripartita estremamente calibrata, dove ogni sezione è accompagnata da epigrafi. Prima le undici *Vrénzole*, i *brandelli* o *cose di poco conto*, componimenti pentastici che raccontano fin dal titolo di uno «scenario degradato, disfatto come il potenziale testo incompiuto del quale non restano che frammenti»,[6] e subito tuttavia reversibile nel callido opposto di una tradizione 'alta' come quella delle *nugae* catulliane.[7]

Due temi si intrecciano nelle *Vrénzole*: la difficoltà della ricomposizione memoriale – che si sfalda in frammenti, come le architetture dei ragni – e una vocazione metapoetica, in virtù della quale si delegittima costantemente il ruolo del poeta:

> chiossà si stu rentìnno (tentìllo,
> luceluce dint'o scuro) è chiacchiera
> 'e sfardella o disinfado
> d' 'o chiuòvo addò appennettemo
> 'o ggenio 'e cuntraddì.[8]

La seconda sezione, la più cospicua, è occupata dal lungo testo – una specie di poemetto – intitolato *'O ggeniuslò* che, come informa la nota dell'autore in chiusura, è «parola inventata» che «nasce per fusione e troncamento di *genius loci*; mi pare che ne derivi qualcosa di somigliante alla koinè napoletana».[9] Sul titolo converrà tornare più avanti; qui conta giusto notare la presenza di quattro «indici»[10] – A, B, a, b – i quali non presentano un uso coerente che ripartisce i vari frammenti, ma che, nell'alternanza di maiuscole e minuscole, evoca «polifonie, lacerti, con pause e riprese fittizie» ed apre la strada al lettore ad una sua personale possibilità di percorrere questo

---

[4] G.A. LIBERTI, *Carte, carboni e carnai. A proposito di due declinazioni della neodialettalità*, in *Letteratura dialettale a Napoli. Testi, problemi, prospettive*, a cura di S. Iacolare e G.A. Liberti, Firenze, Cesati, 2020, 305-321: 312.

[5] Ivi, 31. Sul dialetto in Bàino, oltre a rimandare per intero al già citato lavoro di Liberti, si possono leggere con profitto alcune dichiarazioni dello stesso autore. La prima proviene da un'intervista concessa a Carmine Negro proprio all'uscire di *Ônne 'e terra* nel 1994, citata ivi, 313: «Verso la fine degli anni ottanta ho ripensato alla possibilità di utilizzare il dialetto. Insieme ad altri poeti, cercavo di elaborare una poetica che reagisse all'italiano standardizzato della televisione attraverso il plurilinguismo. Per affrontare il tema Napoli, continuavo a sentire la necessità di assumere il dialetto come lingua di base, tenendo ben presente il lavoro che sviluppavo insieme agli altri sul plurilinguismo, sulla contaminazione fra varie lingue e vari codici». La seconda, più recente, è del 2015 e riflette sull'uso del dialetto a venti anni di distanza: «La componente dialettale ha a che vedere con un ritorno del represso, storico, antropologico. Epperò, il contatto con le schegge di un dialetto (una "lingua" perdente, minoritaria, aggredita dall'italiano e da altra lingua più "mondializzante") non ha mai avuto il senso di un'operazione nostalgica, un rifluire del linguaggio verso profondità materne irrecuperabili, piccole patrie, sparute comunità. La poesia non può attardarsi a riecheggiare questioni che non hanno più riscontro nella realtà. Il mondo, per dirla con Diderot, comincia e finisce senza posa. Il "campo dialettale" mi ha attratto in quanto fenomeno di trasformazione in atto, metamorfosi, luogo di attriti in cui il disciogliersi delle comunità tradizionali e delle vecchie identità è il punto da cui muovere» (M. BÀINO, *L'ultimo poeta del Novecento: intervista con Mariano Bàino*, «Caffè Orchidea», 24 aprile 2015, www. caffeorchidea.it/lultimo-poeta-del-novecento-intervista-con-mariano-baino).

[6] LIBERTI, *Carte, carboni e carnai*…, 314.

[7] C. MARTIGNONI, *Prefazione*, in Bàino, *Ônne 'e terra*…, 8.

[8] BÀINO, *Ônne 'e terra*…, 26.

[9] Ivi, 97.

[10] MARTIGNONI, *Prefazione*…, 12.

spazio incerto (non è difatti chiaro cosa rappresentino le lettere: «voci dialoganti? In un dialogo senza risposte? Intreccio di referenza, coscienza, inconscio?»[11]): nel mondo contemporaneo non vi sono «carte di un reale di per sé frantumato in tessere discontinue» e si offrono unicamente «per l'itinerante sentieri tronchi, livelli in opposizione, confini abbozzati»[12].

Chiude il volume la già menzionata serie di traduzioni '3x3' da Góngora,[13] Frenaud e Sereni dedicate, come si vuole fin dal titolo *Tombó 'e donna Saveria Savino e 'e donna Cecilia T.*, al tema funebre: per l'uomo moderno, parlare della morte, come ha scritto Ceserani in uno suo scritto dedicato all'opera di Baino, «è possibile solo per interposta persona, per allusione intertestuale».[14] Sottili le corrispondenze tra testi di diversi autori, come ad esempio il tema della casa dei defunti esplorato nella toccata *Casa ca se vénne* da Frenaud (*Maison à vendre*)[15] e in *'E ssei 'a matina* di Sereni (*Le sei del mattino*).[16] Ma è da notare anche la perfetta circolarità antifrastica, per la quale entrano in relazione l'ultimo testo tradotto dal poeta di Luino *3 'e dicembre*[17] sulla memoria dei morti per il giorno rituale del loro decesso – tra un ricordo che mantiene in vita ed una morte lentamente distillata – e l'indifferenza colloidale e albuminosa dei giorni tutti uguali su cui si apriva la prima delle *Vrénzole* («usàbbele, 'nguacchiàte, grigge / juorne: velìnia pe' jì sotto […]»)[18]:

> Forse 'a toja overo è pace
> e ll'uocchie ca te chiurèttemo
> mó apierte pe' sempe
> se fanno maraviglia ca pe' nnuje
> ogn'anno
> muore n'atu ppoco
> 'e chistu juorno.[19]

3. Genius loci *'80. Tra avanguardia e post-moderno*

Abbiamo, certo sommariamente, enucleato alcuni aspetti del libro in questione. Manca tuttavia un punto nodale da affrontare, e cioè la posizione del libro nel suo tempo, il che chiama in causa un aspetto complesso, ancora spinoso e più generale, vale a dire la vicenda del Gruppo 93 e la sua posizione nella recente storia della letteratura italiana.[20] Come si è ricordato all'inizio, Bàino è stato nel 1990 tra i fondatori, con Biagio Cepollaro e Lello Voce, della rivista «Baldus», che promuoveva

---

[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem.*
[13] Cfr. l'analisi delle traduzioni gongorine in chiave post-moderna R. CESERANI, *Luis de Góngora y Argote e Mariano Bàino*, «L'indice dei libri del mese», 7, luglio 1994, 12-13.
[14] Ivi, 12.
[15] BÀINO, *Ônne 'e terra*…, 88-89.
[16] Ivi, 92-93. Il Sereni di *Diario d'Algeria* torna in *'O ggeniuslò* con una traduzione dei primi versi di *Rinascono la valentia e la grazia*: cfr. ivi, 60.
[17] Testo pubblicato in *Frontiera* nel 1938 e dedicato alla defunta poetessa Antonia Pozzi.
[18] Ivi, 23.
[19] Ivi, 94-95.
[20] Sul rapporto tra Gruppo 93 e le avanguardie cfr. C. BELLO MINCHIACCHI, *Ancora avanguardie?* in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti fra due secoli*, a cura di G. Alfano *et alii*, Roma, Sossella, 2005, 613-626 e C. BELLO MINCHIACCHI, *Uno schemino terminale*…: «Il Gruppo '93 non si è sentito e non ha agito come un'avanguardia, né prima delle polemiche, né, tantomeno, dopo. Il sabotaggio della letteratura poteva ancora convincere alcuni dei sodali, e così l'idea di una letteratura come opposizione, ciò che ormai mancava del tutto, dopo due esperienze d'avanguardia già storicizzate, era l'innocenza, l'inconsapevolezza dei due momenti propri dell'avanguardia, quello eroico-patetico e quello cinico. I modelli erano finiti da tempo» (ivi, 53).

il pluristilismo e la contaminazione, i cui esponenti sarebbero poi entrati a far parte di una delle correnti del Gruppo 93, caratterizzandosi per quello che è stato definito 'postmodernismo critico'.[21]

Tra le reazioni alla crisi delle grandi narrazioni novecentesche si colloca anche il riemergere, negli anni Ottanta, della categoria di *genius loci*. In ambito architettonico, Norberg-Schulz lo definiva nel 1979 come la 'realtà concreta' con cui l'uomo deve confrontarsi per poter abitare il mondo, e dunque frutto dell'intreccio tra topografia, memoria e significato esistenziale.[22] In Italia, come ha recentemente mostrato Stefano Chiodi, la nozione è stata ripresa da Achille Bonito Oliva e dalla Transavanguardia negli anni Ottanta. In funzione reattiva di fronte alla crisi rappresentata dall'atomizzazione culturale dell'età postmoderna, il richiamo al *genius loci* si configurava come «il recupero delle "radici", il riconoscimento dell'arte come espressione "di un'identità particolare, legato al tessuto finanche geografico in cui opera"» al fine di «stabilire il punto di origine di una nuova narrazione critica».[23] Tuttavia, per la Transavanguardia «l'invocato carattere regionale o nazionale […] resta in sostanza solo una superficiale verniciatura»,[24] mentre ben più chiara è la costante stilistica, ironica e tipicamente postmoderna, di «rimontare l'eredità del modernismo, italiano e non, tramite l'esercizio di un eclettismo autoconsapevole, dove la citazione è sempre *tongue in cheek*».[25]

Da un lato, quindi, tentativo di reazione critica – per quanto ambiguo – al postmoderno; dall'altro, superamento dell'orizzonte delle avanguardie storiche e di quelle degli anni Sessanta, dove «all'orizzonte di trasformazione collettiva» si sostituisce la valorizzazione «[del]la stratificazione e [del]la durata».[26] Il continuo riferimento ad un supposto *genius loci* su cui sarebbe cresciuta una tradizione italiana rivela infatti «un *bisogno d'identità* in quanto tale, una richiesta che per il solo fatto di essere avanzata parla, in quanto significante, di un vuoto che non sarebbe possibile altrimenti nominare»:[27] esso sarebbe infatti una «soluzione immaginaria a un problema reale», vale a dire «la caduta degli ideali politici, sociali ed estetici che avevano orientato la ricostruzione e i Sessanta».[28]

---

[21] Si veda in merito una recente intervista al critico Romano Luperini, che seguì con attenzioni gli sviluppi del Gruppo 93: «Il concetto chiave e la proposta operativa sviluppati dagli autori del Gruppo 93 ruotavano attorno alla proposta di "Postmodernismo critico". Essi vedevano chiaramente le tendenze conservatrici del postmodernismo, la disinvolta accettazione delle leggi di mercato, l'uso della citazione e della parodia bianca (come avrebbe detto Jameson) e dunque non più polemica, ma prendevano atto che tali posizioni nascevano da una rivoluzione tecnologica e industriale che aveva trasformato il mondo in immagine, e confuso realtà e virtualità. La nuova poesia doveva accettare questo contesto storico senza rifiutarlo a priori (si pensi all'uso di strumenti elettronici e audiovisivi da parte di diversi autori del Gruppo 93), ma intervenendovi criticamente attraverso gli strumenti dello sperimentalismo e dell'allegorismo» (R. LUPERINI, *Intervista a Romano Luperini*, «Rivista di Studi Italiani», XXXIX (2021), 1, 172-175: 173).

[22] «Man dwells when he can orientate himself within and identify himself with an environment, or, in short, when he experiences the environment as meaningful. Dwelling therefore implies something more than "shelter". It implies that the spaces where life occurs are *places*, in the true sense of the word. A place is a space which has a distinct character. Since ancient times the *genius loci*, or "spirit of place", has been recognized as the concrete reality man has to face and come to terms with in his daily life. Architecture means to visualize the *genius loci*, and the task of the architect is to create meaningful places, whereby he helps man to dwell (C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, Electa, 1979, 5).

[23] S. CHIODI, *Genius loci. Anatomia di un mito italiano*, Macerata, Quodlibet, 2021, 26-27.

[24] *Ibidem*.

[25] Ivi, 29.

[26] Ivi, 39.

[27] Ivi, 72.

[28] Ivi, 73.

Tuttavia, proprio questo richiamo alle "radici" si configura spesso come una soluzione simbolica alla perdita di orientamento prodotta dalla caduta degli orizzonti ideologici del secondo Novecento. Il *genius loci*, per la Transavanguardia, diventa allora un dispositivo compensativo.

In questo quadro si colloca il *ggeniuslò* di Bàino, anche se la sua operazione appare di segno opposto. In *Ônne 'e terra* non si assiste a una riattivazione identitaria dello spirito del luogo, bensì alla sua esposizione come costruzione discorsiva instabile e attraversata da forze eterogenee.

4. Il genius loci *di* 'O ggeniuslò *tra uso del dialetto e montaggio di citazioni*

O ggeniuslò si apre non su monumenti, ma sulle ferraglie arrugginite di un cimitero di automobili lì ammassate dopo violenti incidenti stradali, dove l'accumulo linguistico mima la distesa di lamiere della scena. Nonostante la tragicità degli eventi, da subito si avverte una vena 'ludica': le auto sono «na caterva 'e ggingill jute abbascio: pazziélle addenucchiate».[29] Ci si trova presi dentro a «nu juòco a ccaselle […] se chiamma monapoli: scopo d' 'o juòco è arrivà in't 'a casella 63»[30] dove aspetta l'immagine della «città sempevulùta, 'a napule appaciata d' 'o futuro», mentre lungo il percorso si affacciano tutte le immagini più stereotipate di Napoli: Pulcinella, la cartolina con l'albero di pino, il cielo sempre azzurro. Il caso, apparentemente, potrebbe guidare questa «penna 'mpecajola» che inizia ad impastare la scena allegorica con dell'altra poesia, «'a bballata d' 'e 'mpise (ll'affurcàte) 'e fransuà villon».[31] Se la realtà si frantuma, se il tempo si sfilaccia e su tutto grava un'aria funebre, quale direzione si potrà trovare nel girovagare per caselle, volti dal casuale tiro di un dado?

Per provare a dare una risposta a questo interrogativo, è bene indagare la tecnica compositiva di *Ônne 'e terra*, che si fonda soprattutto sul montaggio di citazioni, previa traduzione in dialetto.[32] È difatti evidente la «possibile natura di *rewriting* della citazione»,[33] che presenta diversi gradi nell'opera di nostro interesse: dalla traduzione più o meno 'pura' della sezione finale, al citazionismo sfrenato del poemetto, nel quale sono accostati l'*Hérodiade* di Mallarmé e la Zenobia de *Le città invisibili* di Calvino. Se ne vogliono qui mettere in evidenza tre caratteristiche principali.

Anzitutto, il fatto che in molti casi il montaggio presenti la forma del centone. Un caso esemplare è quello delle tavole parolibere di *Piedigrotta*, opera del 1916 firmata dal futurista Francesco Cangiullo.[34] La Napoli della festa di Piedigrotta,[35] in *'O ggeniuslò* viene montata in spezzoni che, privati dei caratteri grafico-visivi, risultano consapevolmente e inevitabilmente depotenziati. Da che si intuisce che non è tanto il voler restituire la potenza delle parole in libertà di Cangiullo, quanto di esporre i resti – ormai devitalizzati moncherini – della metropoli napoletana.[36]

---

[29] BÀINO, *Ônne 'e terra*…, 39.
[30] Ivi, 41. Ovvio l'ironico riferimento al Gruppo 63.
[31] Ivi, 40.
[32] La pratica del montaggio di citazioni non è estranea alle avanguardie storiche e alla neoavanguardia degli anni Sessanta, che anzi l'hanno promossa con decisione: si veda sul tema, ad esempio, Giuseppe Andrea Liberti, che si sofferma sui casi di *ready-made* in Balestrini e Pagliarani: G.A. LIBERTI, *Il ready-made tra riscrittura e citazione. I casi di Nanni Balestrini ed Elio Pagliarani*, «Quaderni della ricerca», 2, *In limine. Forme marginali e discorsi di confine*, a cura di M. De Blasi-G. Imbriaco-F. Messina-S. Orlando-V. Schettino, 2018, 89-102.
[33] I. FANTAPPIÈ, *Riscritture,* in *Letterature comparate*, a cura di F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2015², 135-166: 157.
[34] F. CANGIULLO, *Piedigrotta*, Milano, Edizioni futuriste di poesia, 1916.
[35] BÀINO, *Ônne 'e terra*…, 43.
[36] Nella tavola *n* di *Piedigrotta* compare il termine francese *Feerie* per descrivere lo spettacolo fantasmagorico della metropoli moderna; lo stesso termine è utilizzato da Benjamin per parlare della Parigi baudelairiana.

Seconda caratteristica è l'enciclopedia culturale da cui l'autore attinge. Il campionamento, infatti, avviene solitamente entro l'alveo di una tradizione 'alta', così come ha già notato Massimiliano Manganelli:

> Il meccanismo della citazione di voci illustri – da Mallarmé a Bonvesin de la Riva, da Zanzotto a Sade – passa sia per la traduzione diretta sia per il tramite del montaggio di brani originali entro una intelaiatura lessicale partenopea, che amplifica il già forte impulso plurilinguistico di partenza del testo. E traduzioni vere e proprie sono quelle della terza e conclusiva sezione di *Ónne 'e terra*, quella dei *Tombó*, in cui Frénaud, Sereni e, soprattutto, Góngora vengono passati al vaglio del dialetto partenopeo: quest'ultimo si eleva a lingua che può 'dire' la tradizione lirica e la morte – il centro ideologico dichiarato della sezione –, ma queste sono rese più vicine e concrete, quasi più palpabili.[37]

Risulta infine particolarmente interessanti i casi in cui la citazione comporta una decontestualizzazione significativa del testo di partenza. Si prenda il caso della poco notata citazione da *Rinascono la valentia e la grazia* di Sereni. Il testo citato viene straniato attraverso l'inserimento in un contesto napoletano ben diverso rispetto a quello del campo di prigionia algerino cui i versi del poeta lombardo fanno riferimento:

> ancora se vedeno valore e aggrazziatezza (comme,
> 'e che manèra, nun fa niente):
> na partita
> 'e pallune fra 'uagliune, specie chillo,
> 'o vi', ca joca all'ala, vola
> 'ncopp' 'o cuorpo tìseco d' 'a piazza…
> tuórno malómbre curiose: grattaciele:
> culonne
> 'e nu ddio sulitario (nu ddio
> ca prutegge 'e rrendite? 'e guaragne?)[38]

Poco prima, erano stati citati e montati insieme, i vv. 7-8 de *Le cygne* di Baudelaire (parte prima del componimento) e i vv. 29-32 (parte seconda), dedicati alle repentine trasformazioni di Parigi durante il periodo di governo di Napoleone III.[39] Baudelaire è il poeta che canta la città moderna, la grande capitale del XIX secolo, e la folla che la abita. In questo scenario di cambiamento, montato, si trova il componimento *Rinascono la valentia e la grazia* del *Diario d'Algeria* di Sereni, dove al campo di prigionia in Nord Africa si sostituisce una piazza napoletana. Viene attuato un caotico montaggio di tempi, testi e discorsi diversi, il cui centro è comunque l'esperienza della folla e dei corpi che la compongono («ccà metropoli e folla / fann' 'o teatro d' 'a perfezione? / no nu cuorpo ma 'o cuorpo / d' 'e cuorpe»).[40] Il tempo sembra pietrificato in un eterno ritornare su se stesso «senza cambiamenti e pecciò senza storia? // n'alieno? // na spirale ca se torce 'mmiez'a nu fravecà / ggigantizato / e 'a furmichizzazione d' 'a persona?».[41]

Ma se il *flâneur* baudeleriano attraversava la folla urbana cogliendone le metamorfosi, il soggetto di Bèino attraversa piuttosto un paesaggio di citazioni.[42] La *flânerie* non è più spaziale ma testuale: il

---

[37] M. MANGANELLI, *Mariano Bàino*, in *Parola plurale…,* 697-716: 698.
[38] BÀINO, *Ônne 'e terra*…, 60.
[39] *Ibidem.*
[40] Ivi, 61.
[41] *Ibidem.*
[42] Resta centrale sul tema W. BENJAMIN, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Torino, Einaudi, 2014[5], 89-130.

movimento avviene tra frammenti linguistici di epoche e registri differenti. Il 'luogo' è il reticolo della lingua, e il suo attraversamento coincide con un montaggio che espone, più che comporre, le contraddizioni.

In *'O ggeniuslò* non vi è, peraltro, alcun richiamo ad un supposto mito autoctono che incarnerebbe la città nella sua originalità e unicità. Al contrario, il montaggio di citazioni rende conto di una difformità dei discorsi che non esauriscono, non incarnano mai il 'genio' di Napoli: come per ogni luogo, è difatti "spurio" e percorso da forze contrastanti. Di fronte alle pressioni postmoderne, lo spazio stesso sembra addirittura esaurirsi e scomparire nel nulla. È su questo che si appuntano le parti finali del poemetto:

> furmiculio d' 'a folla? / na stesa 'e paura senza nomme / int'a nu spazzio addò se schiéja n'assurdo?
>
> sta disturbato stu spazzio?
>
> 'a città sparisce / int'a nu viavai 'e ggente ch'è sparita? //scuncecato è stu spazzio? ancora vale cchiù? / 'e na televisione? cchiù d' 'è scunciglio quequero / e azzeccuso d' 'è telefono?
>
> 'e spazzie apierte se so ammattugliate? Se so arrugnate? / comm'a ffoglie secche 'e spazzie 'e tutte quante? / tipo allùcco ca nunn0è asciuto? Tipo spazzio annascuso, / privato?
>
> 'o *genius loci*, 'o ggeniuslò 'o commme se chiamma 'o penziero, / 'o-vvulé-dicere 'e nu posto): tutto sfriddo? manco ll'uòsemo?
>
> nun se parlano cchiù 'e niente / ' ddinto e 'o ffore?[43]

Ora, rispetto al legame diretto che l'architettura ha con la pittura e la scultura, quello con la letteratura è certo più mediato ed è soggetto ad una forma di 'adattamento' inter-artistico. Mancando, peraltro, in *Ônne 'e terra* delle descrizioni di luoghi, lo spazio non è neanche leggibile attraverso la tecnica dell'*ekphrasis*, in virtù della quale ci si troverebbe di fronte ad una descrizione paesaggistica, e ciò nonostante la già richiamata natura "paesaggistica" del titolo: la traduzione del titolo fornita dal poeta non suona, difatti, "onde di terra" ma *terra con onde*, aggiungendo cioè una sfumatura al carattere «instabile, indecidibile»[44] della poetica di Bàino: se difatti *Ônne 'e terra* rimanda alla duplicità «terra della consistenza dell'acqua – mare dalla pesantezza plumbea, ctonia, terragna»,[45] *Terra con onde* richiama alla mente titoli della pittura paesaggistica come 'paesaggio con figure', a voler forse significare ironicamente l'idea di un "quadretto" *en plein air* trasposto nelle parole ruvide e «nelle immagini violentemente sovraesposte»[46] del libro, che inseguono e cercano di "inquadrare" l'imprendibile *genius loci* napoletano.[47]

La metafora paesaggistica presente nel libro è quindi tutta giocata sull'equiparazione del "tessuto del testo" al "tessuto urbano": da che, quindi, se ne ricava che il *genius loci* avrebbe qui a che fare con il *primum* della letteratura, e cioè la lingua e le diverse pratiche discorsive. Nel tentativo di plasmare

---

[43] BÀINO, *Ônne 'e terra*…, 63-65.
[44] A. CORTELLESSA, *Una ventiquattrore per Mariano Bàino*, in M. Bàino, *Sparigli marsigliesi*, postfazione di A. Cortellessa, Napoli, d'if, 2003, 37-61: 58; poi anche come *Mariano Bàino, onde senza Acquario*, in A. Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, 487- 496.
[45] CORTELLESSA, *Una ventiquattrore*…, 60-61.
[46] Ivi, 59-60.
[47] Da notare che la traduzione inglese perde questa duplicità a favore del solo titolo dialettale: *Land Waves*: cfr. BÀINO*, Yellow Fax and Other Poems*…, 81.

«una poesia non "locale", ma "del luogo"»[48] Bàino si muove in due direzioni. Da un lato, adottando il dialetto, mezzo in ogni caso imprescindibile per «dialogare con il *genius loci* di Napoli», «unica garanzia per attraversare nel loro specifico i miei luoghi di vita». Dall'altro, accettando la sfida che «l'attraversamento del labirinto-città» può avvenire solo «a partire dal reticolo della sua lingua» configurandosi, in prima se non unica istanza, quale «*flânerie dialogique*»[49] ve ad essere messe in dialogo sono le voci che questi luoghi attraversano con escursioni temporali talvolta impressionanti.[50]

Insomma, i discorsi, e non le descrizioni, 'fanno' il paesaggio e lo abitano, da che il ricorso ad un «citazionismo sfrenato e volutamente disarmonico».[51] Queste sono sottoposte ad un registro comico, in ragione del quale lo stesso Bàino ha parlato per *Ônne 'e terra* di «testo letterario carnevalizzato» che «si proponeva il rovesciamento allegorico, la dissacrante 'scoronazione' della fissità di una maschera: quella di Napoli e della sua "napoletanità"».[52] Ciò può avvenire perché il meccanismo della contaminazione – pur accostabile superficialmente all'idea di *pastiche* postmoderno così come è stato descritto da Jameson e che risulterebbe, in ultima analisi, in una «fine della contraddizione»[53] – in *Ônne 'e terra*, agisce in virtù della convinzione di «poter ancora attribuire al montaggio testuale un indirizzo critico; una direzione di senso; distinzioni e attrito tra i frammenti radunati; non-toglimento della contraddizione».[54] Convocate a rappresentare una forma di «plurivocità», «citazioni e calchi […] ibridati dovevano acquisire allegoricamente nuovo valore, nuovi significati».[55]

Come scriveva Bachtin, «la stratificazione della lingua letteraria, la sua pluridiscorsività è dunque la premessa necessaria dello stile umoristico, i cui elementi devono proiettarsi su vari piani linguistici. […] è come se l'autore non avesse una sua lingua, ma avesse un suo stile, la sua organica legge unitaria secondo cui giocare con le lingue e rifrangere in esse le sue autentiche intenzioni semantiche e espressive. Questo gioco con le lingue e spesso la totale assenza di una parola diretta, totalmente *propria* non attenuano affatto, ovviamente, la profonda intenzionalità generale, cioè la significazione ideologica, di tutta l'opera».[56] L'imprendibile *genius loci* è quindi sì «un fatto eminentemente linguistico»:[57] ma è anche un fatto 'eminentemente discorsivo': serie di frammenti

---

[48] BÀINO, *L'ultimo poeta*….

[49] *Ibidem*.

[50] Le citazioni sono in verità riprese da un'intervista sul numero 14 di «Diverse lingue» del 1995 riportata *ibidem*: «L'esigenza di un'espressione tutta dialettale continuava a sembrarmi l'unica garanzia per attraversare nel loro specifico i miei luoghi di vita, e tuttavia si complicava con gli ingredienti plurilinguistici del mio lavoro già in atto. La mia ricerca 'dialettale' consiste nell'aver accettato la *flânerie* in quei luoghi, portandosi dietro gli smagamenti relativi alle possibilità di costituire uno stile "altro" rispetto all'esistente; il bisogno di attrezzare, con codici e lingue diversi, uno strumento linguistico non irenico; le mediazioni culturali necessarie per non occultare la babele oggidiana dei linguaggi e per non accordare al dialetto statuti speciali di valore poetico. Ma anche consiste nell'aver accettato di dialogare con il *genius loci* di Napoli, lasciando che la sua lingua, il napoletano, fosse, dirò così, il fattore radunante gli altri fattori compositivi. Il senso di questa *flânerie dialogique*, dell'attraversamento del labirinto-città a partire dal reticolo della sua lingua, può forse considerarsi […] il nucleo contenutistico in rapporto al quale, nella raccolta *Ônne 'e terra*, ho scelto il dialetto».

[51] CORTELLESSA, *Una ventiquattrore…,* 58.

[52] BÀINO, *L'ultimo poeta*….

[53] BÀINO, *Intervista a Mariano Bàino*, «Rivista di Studi Italiani», XXXIX (2021), 1, 267-279: 270.

[54] *Ibidem.*

[55] *Ibidem.*

[56] M. BACHTIN, *La parola nel romanzo* [1934-35], in Id., *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, 67-230: 115.

[57] Si legga più distesamente il rilievo critico: «Nomi di donna, nomi d'autori, titoli d'opere; versi a un tu femminile, definizioni scientifiche, frammenti di un discorso erotico; e poi ancora storia della cultura,

citazionisti da parodizzare e da decostruire per 'smontare', più che montare, l'immagine della città, che si può cogliere mentre brilla per un attimo e scompare nuovamente, tra il movimento abbacinante di queste onde di terra.

Gli ultimi brandelli discorsivi sono vertiginosi, e mettono insieme il *Baldus* di Folengo («*quantos per Napolim fallitos cerno barones*»),[58] *Les rues de Naples* di Frénaud,[59] in parte riportato in francese e in parte tradotto (poesia scritta, come quelle della sezione *L'amour d'Italie* tra il 1956 e il 1959),[60] per concludere con *The parabole of the blinds*, poesia di W. C. Williams che descrive la grande tela di Brueghel conservata al Museo di Capodimonte: una parabola che sembra trapiantata nella post-modernità: e come quella dei ciechi, che certo non possono davvero vedere il paesaggio fiammingo che li circonda, così per il lettore di *Ônne 'e terra* sarà impossibile davvero vedere, leggendo l'opera, l'immagine di Napoli; possibile sarà, ancora come nel tela di Brueghel, unicamente la caduta: «niente vulimmo scamazzà / carènno 'ncopp'a stu stucco ardente, 'ncopp'a st'onne / 'e terra»[61].

Il *ggeniuslò* non è dunque radice, né mito autoctono, né fondamento identitario. È piuttosto un residuo: ciò che resta quando ogni pretesa di compattezza si dissolve, una superficie attraversata da discorsi, montaggio instabile che non ricompone ma mantiene l'attrito. Se esiste uno 'spirito del luogo', in *Ônne 'e terra* coincide con la lingua stessa, nella sua pluridiscorsività e nella sua capacità di mettere in crisi l'immagine stereotipata della città. Attraverso l'accumulo di citazioni, il paesaggio non viene restituito: viene smontato.

Ne viene fuori, paradossalmente, una «città senza volto».[62] D'altronde, come il soggetto afferma incistandosi nell'*Infinito* leopardiano, l'osservazione della città e dei discorsi di cui è tramata, è uno spettacolo continuamente risorgente, pronto a frangersi nei giochi di luce di queste onde di terra, di questa terra con onde:

> ll'amaje sempe stu pizzo 'e muntagnella
> addò 'e ccose a vvota a votta scrésceno
> o pareno aggrannì (che sfizio antico
> 'e perditiempo): bella vista
> 'o 'nchippo cecagnuòlo d' 'a città.[63]

autocoscienza cittadina e critica del linguaggio – tutto si tiene nel testo, sì che il *genius loci* evocato, un tempo divinità protettrice del luogo, si riveli ora per quello che è: un fatto eminentemente linguistico, da domare al fine di poter penetrare nelle pieghe del caos delle infinite Zenobia ricordate in epigrafe» (LIBERTI, *Carte, carboni e carnai*…, 317).

[58] BÀINO, *Ônne 'e terra*…, 70.

[59] Ivi, 70-71.

[60] A. FRENAUD, *Il n'y a pas de paradis*, préface de B. Pinguad, Paris, Gallimard, 1967, 218-221.

[61] BÀINO, *Ônne 'e terra*…, 73.

[62] P. SARZANA, *Napoli e le città del mondo nella poesia di Mariano Bàino*, «Studi Novecenteschi», XX (1995), 49, 247-254: 250.

[63] BÀINO, *Ônne 'e terra*…, 32.