BIANCA QUASSOLO

«on a cape / with a glossa linguetta».
Atlanti, proiezioni e cartoline dalla Neoavanguardia (1968-1977)

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana
Atti delle sessioni parallele 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 «Tra realtà e metafora: il Mediterraneo da Dante a Montale, e oltre»
a cura di G. Dragonieri, L. Lombardo, L. Negro, A. Rinaldin, E. Santagata

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

BIANCA QUASSOLO

«on a cape / with a glossa linguetta». Atlanti, proiezioni e cartoline dalla Neoavanguardia (1968-1977)

Seguendo la gittata della poesia neoavanguardistica oltre il limite degli anni Settanta, il breve intervento propone una serie di riprese e variazioni del tema mediterraneo, passibile di spazializzarsi nel campione di scritture (Niccolai, Vicinelli, Villa, con riferimenti a Balestrini, Costa, Ferrara, Gregotti, Sanguineti) secondo gli assi sonori e visivi di volta in volta funzionali all'istanza cartografica. Si registrerebbero così interazioni inventive di suoi topoi *e toponimi – mediati dalle anfibologie della geonomastica (*Greenwich*, 1971), dal riuso modulare dell'oralità epica (*Non sempre ricordano*, 1976), da effetti plurilingui di figurazione (*Le Monde Frotté Foute*, 1968) – per inscriverle nello «scenario sperimentale» (Colangelo 2013) degli intertesti.*

Colorata sulla carta l'area neoavaguardistica di sperimentazione (non solo concentrica alle zone novissime, ma anche limitrofa e «laterale»),[1] se una mano sola provasse a tracciare una rotta letterariamente *mediterranea* si troverebbe a fare i conti con coordinate e codici cifrati, complessi e plurivoci come i processi di scrittura che li veicolano. Ancor prima della mano, infatti, pare che l'occhio debba dilatarsi e spaziare tra mille e mille messe a fuoco, passaggi sgranati d'immagini e nitidissime apparizioni, sovrapporle, orientarle e ricominciare, senza mai posarsi in una schedatura planimetrica o perlomeno intelleggibile dei quadri poetici coinvolti. Dall'alto (cioè, con la dovuta distanza storica) gli itinerari possibili in questo campo d'indagine – campo che, con Baldini, una «dimensione pratica di creazione artistica»[2] e un'intertestualità estrema, quasi ipertrofica, definiscono – si flettono e s'intersecano in crocevia di figurazioni topiche ma atipiche, talvolta utopiche, mai classificabili in modo univoco e forse, per patologica diffusione, anche atopiche. Così, di fronte alla moltiplicazione dell'unità aristotelica di luogo e per il breve spazio-tempo di questo intervento, tenterei di seguire una linea obliqua, intermittente e aperta, tesa tra l'asse temporale 1968-1977 e quello spaziale del gioco tipografico e cartografico, della proiezione linguistica e plurilinguistica, della scrittura aumentata o localmente espansa, cioè della pagina verbovisiva, sempre suscettibile di mappare, con Schiavulli, una qualche «avventura dentro ai segni».[3] Tale indicazione, benché arbitraria e piegata a esigenze espositive, assume dunque la rifrangenza ottica e acustica della forma come possibilità tridimensionale di attraversamento del tema, prolungato di variazione in variazione su superfici e supporti eterogenei, materialmente frammisti eppure sempre conduttori, tra di loro comunicanti.

Alla dialettica tra il dinamismo capillare dei significanti in questione e la reificazione dei loro significati, messa in gioco da questi immaginari contro la liquidità consumistico-comunicativa vigente, risponde in qualche modo il cronotopo scelto, esito di una continuità di rottura storicamente misurata a partire dall'ultima riunione del Gruppo 63: Fano 1967. Basta infatti sfogliare gli appunti stilati da Falzoni[4] per notare come la testimonianza sessantatré-ese qui diventi, da subito, prematuro testamento: una traccia violata in partenza, un libretto d'istruzioni varie e contraddittorie, una varietà letteraria, anzi, che proprio dal contraddittorio nasce e prolifera, in virtù del principio di lettura reciproca, di confronto plastico e gestuale, di transitorietà del sapere e del fare. Il suo ininterrotto discorrere della fine – nonché della definizione, delle finalità, del dopo – pare insomma estendere la durata dell'esperienza: quando cade epico il Sessantotto a decretare lo scioglimento del Gruppo, sull'onda

[1] C. PORTESINE, *Un «Orfeo robot». Zanzotto a contatto con lo sperimentalismo laterale di Villa*, in Ead., A. Tagliaferri, *Emilio Villa e i suoi tempi. Finestre per la monade*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.
[2] A. BALDINI, *Il concetto di campo per una nuova storiografia letteraria. Le regole dell'arte di Pierre Bourdieu*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVIII (2015), 2, 149.
[3] A. SCHIAVULLI, *L'avventura dentro i segni. La poesia novissima di Alfredo Giuliani*, Bologna, Gedit, 2008.
[4] G. FALZONI, *Album. Appunti inediti dell'ultimo incontro del Gruppo 63 (Fano, 26-28 maggio 1967)*, a cura di T. Nocita, Leonforte, Insula, 2012.

della «sclerotizzazione» poetica sono le critiche esterne e interne a provocare, più che una morte rapida e indolore, quella che Portesine chiama una lenta «agonia»[5] ed Eco «un agonismo, nel senso di [...] capacità di suicidio al momento giusto».[6] Del resto, come ricorda la prima, quel dicembre l'esordio del *Vero e falso* di Guglielmi recita «Sì, l'avanguardia è finita»,[7] ma la fedele «Marcatré» sembra accorgersene solo due anni dopo, «Il Verri» continua imperterrito a pubblicare i morti-in-vita e nel '79, addirittura, si tenta l'elettrochoc di quel corpo sperimentale con la fondazione di «Alfabeta». Di sfasatura in sfasatura, qualora un limite sia da accettare – e lo è, nella stagione *engagée* di «Quindici», a causa di cogenti discrasie in termini di militanza –, l'impressione è che la trama non si risolva in gran finale e, anzi, il decennio successivo ne serializzi tutti gli sviluppi. Tuttavia, sfrangiate le più sottili distinzioni politiche e la conseguente selettività ideologica, è possibile ammettere che la dialettica intertestuale di queste poetiche cominci a slittare verso il piano della ricerca tecnico-compositiva, allargando in orizzontale il proprio bacino di affluenza ma mantenendole, per analogia o per contrasto, in contatto.

In questa sede, quindi, vorrei evidenziare una delle funzioni stilistiche che – proprio in virtù delle sue qualifiche mediterranee di ibridazione e contaminazione di sistemi – forse permette e catalizza il rinnovamento cellulare delle opere (ormai vetero-)neoavanguardiste: il plurilinguismo. In *Fonomanzie. Appunti preliminari sul plurilinguismo poetico*, Colangelo adotta a proposito un'ampia prospettiva interpoetica, tracciata sull'asse sonoro (fonico-ritmico, virtualmente orale) e su quello della visività verbalizzata (macro- e microscopica, sempre mobile), intendendo come

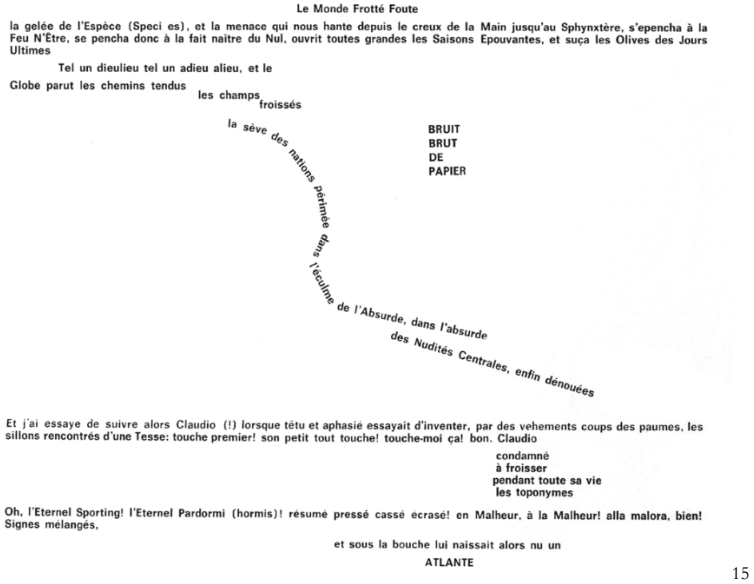
> effetto plurilingue […] un modo di riascolto, di riproduzione mediata, sintetica, dell'acquisizione linguistica e delle sue difficoltà, dei suoi traumi e delle loro conseguenze; la rappresentazione di un contatto, di un conflitto tra due o più lingue disposte l'una vicino all'altra, e l'orientamento a percepire il testo che ospita questa rappresentazione come uno *scenario sperimentale*, pronto ogni volta alla formazione di nuova lingua.[8]

Per esempio, nel caso di Emilio Villa – geograficamente clandestino al canone tradizionale e al contro-canone novissimo, ma al secondo più vicino e, rispetto alle sue zone periferiche, sodale e amico – tale effetto configura sin dalle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*[9] (1955) uno stupefacente «scenario» inter- e infra-linguistico, connotato da gettiti improvvisi di materia verbale e da relative germinazioni morfologiche. In una progressione che si muove anche a ritroso, implementando le lingue moderne fino a sussumerle in un *Renovatum Mundiloquium*[10] (1978) greco-latino, le molteplici traiettorie del poeta continuano asintoticamente a tendere alla voce delle Origini e più concretamente a tangere la radice etimologica della parola: anche i testi più tardi non cessano di creare

[5] C. Portesine, *La continuazione degli occhi. Ecfrasi e forma-Galeria nella poesia della Neoavanguardia (1956-1979)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2024, 6.
[6] U. ECO, *Prolusione*, in *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo*, a cura di R. Barilli-F. Curi-N. Lorenzini, Bologna, Pendragon, 2005, 43.
[7] A. GUGLIELMI, *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli, 1968, 11.
[8] S. COLANGELO, *Fonomanzie. Appunti preliminari sul plurilinguismo poetico*, https://cris.unibo.it/handle/11585/399884 (2013), corsivo mio.
[9] E. VILLA, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, Roma, Origine, 1955, ora in Id., *L'opera poetica*, a cura di C. Bello Minciacchi, Roma, L'Orma, 2014, 181-210.
[10] E. VILLA, C. PARMIGGIANI, *Geometria Reformata*, con una nota di Mario Diacono e una acquaforte di Claudio Parmiggiani, Albinea, Collezione Tauma, 1990, ora in E. Villa, *L'opera poetica*…, 567-582.

spazi «sperimentali» grazie alla flessibilità tra pronuncia e lettera, alla diffrazione morfologica del «prisme [or]oral»[11] e a un «gioco» sì novissimamente «dilatato»[12] ma cui partecipa anche l'invenzione dell'io. L'irriverenza idiomatica (dunque personale, propria) di un francese fantastico, di una lingua non solo altra ma post-pittoricamente *autre*,[13] che non risulti cioè dalla somma o dall'accumulo verbale, ma anche da slabbrature, variazioni e buchi di senso, implica così la non-cristallizzazione della forma degli anni Sessanta – pure già scheggiata nei decenni precedenti – e una rinnovata propulsività del dettato, mai eterodiretto, sempre gestuale.

Ora, se applichiamo quest'ossessiva «interferenza»[14] – con Weinrich morfologica, lessicale, grammaticale – anche ai piani visivo e sonoro dell'opera, la parola che tipograficamente si spazializza sulla pagina può proiettare il tema mediterraneo verso ulteriori livelli di lettura. Una prova è il poema *Le Monde Frotté Foute*, compreso nella cartella *Atlante*, con sei tavole di Claudio Parmiggiani e il testo *Atlante 1967* di Nanni Balestrini, tirata in 200 esemplari numerati nell'ottobre 1968 dalla Fotolitografica Gualdi, per le edizioni Scheiwiller, e edita a Milano nel 1970.



15

Qui, in una cartografia spiegazzata e provocatoriamente "sbattuta" del mondo, si celebra sia un dio del luogo («dieulieu») sia un addio al luogo («adieu alieu»), ormai desacralizzato da un alfa privativo, in un delirio di segni polivalenti e «mélangés». «De détour en detour /s'y trouvant trou / s'y perdant dents / s'y fr frappant», la terra diventa il «luogo propizio» per un «hilarité» gaudente e insieme amara, mentre le parole si fanno strada e in un *coup de dès* la cancellano, ci costringono a ricalcolare (direbbe l'amico Costa) *Le nostre posizioni*,[16] si decontestualizzano nella sintassi come fossili senza storia, etimi inventati e sparsi, toponimi senza senso («sans sens toponyme») o, nell'ambiguità della pronuncia, sensi disseminati a occhi chiusi. Nella ionosfera del mondo verbalizzato – «una membranella

[11] E. VILLA, *17 variazioni*…, 201, v. 2.
[12] G. FALZONI, *Album. Appunti inediti*..., tavola B07, 97.
[13] M. TAPIÉ, *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du Réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952.
[14] U. WEINRICH, *Languages in contact. Findings and problems*, London, Mouton &Co., 1966 (trad. it. di G.R. Cardona, *Lingue in contatto*, Torino, Boringhieri, 1974).
[15] E. VILLA, *Le monde frotté foute*, in Id., *L'opera poetica*…, 321.
[16] C. COSTA, *Le nostre posizioni*, Torino, Geiger, 1972.

interdetta» – il *genius loci*, il «dieulieu» di prima, si manifesta così in automatismi fonetici, punte parossistiche del suono e gorghi semantici, in uno stravolgente «orgasme de toponymes» che unisce blasfemo e sacro, iero- ed erotico («hiérotiquement») nella sinossi di un *Atlante* multidimensionale (un complesso «poligono») e insieme creato «par hasard». La «scala del globo», schiacciata, oppressa e rivoltata dalle «crudélités sub-humaines», disciolta nella «schiuma sovrana dei Continenti» – liquefatti dal moto ondoso e ormai alla deriva, definiti perciò «périmés», superati e scaduti – sembra così appiattire e inabissare («double[r] le trou») l'alterità e l'alternativa di un mondo globalizzato che, ci si chiede, si uniformerà ai parametri (al potere, ai controlli di mercato) di un unico «Office visuel»? «Et le monde futur serait-il plus Continental que? que la Mort, que la Mer? que les Mots?».[17]

Nel frattempo, i tentativi di sbeccare la lente di marca euro-mediterranea, nonché le pretese monofocali di referenzialità verso un reale interconnesso da rapporti coloniali e imperialisti di forza, variano poi da contro-denotazioni e introflessioni oniriche (dalla quarta di copertina in *Sogni e chimere*, 1969, di Carmen Gregotti:

> Questo libro è l'ombra del mondo – […] – il mondo è un inverosimile – le cose specialmente non ci sono – il primo verbo ausiliare è non-essere – come un fuori ma come un dentro – […] – nella degradazione smisurata dell'immaginarsi - che apre e chiude e – la sua differenza è il mondo – che esce rompendo o entrando – una scrittura non difensiva frequenta le sue alterazioni – e smarrire (né conservare né perdere) – e non rassicurare: tener conto – né identità né riferimento – il vuoto un orizzonte assiduo e familiare – una morte impropria nell'esatta cadenza del sogno – questo è l'altro libro: cancellato – […]).[18]

all'integrazione «esperienz[iale]» e «autentica» di «latitudini culturali, umane e geografiche», come in *Tredici gradi trentadue primi est Greenwich*[19] di Franco Ferrara (1969). Qui, come da un punto epistemico che Google Earth colloca nel profondo blu del Golfo di Guinea, anche l'«irregolare» e il «diverso» – leggeremo poi nella bandella dell'edizione Achab di *Lettere a Natasha: sulla causalità, natura, luoghi, assonanze e implicazioni molteplici dei nostri studi*[20] (1986) – «si connota[no] in una dimensione di valori senza alcun punto di consonanza con l'oggi», in una babele postidentitaria che però non si sottrae alle sue determinazioni storiche. Nella cornice «Come un milione di anni fa dalla casa di Beith-El / e il serpente (ma in plastica) sotto il tuo ritratto»,[21] infatti, la stratigrafia temporale si apre precipitosa a ogni spaziatura del testo: la prospettiva simulata per iperbole nel primo verso, che muove dalla città biblica diventata per antonomasia "casa di Dio" («Beith-El»/Bethel) e attraversata da patriarchi, culti idolatri e purificazioni, sembra sovrascriversi alla contemporaneità del toponimo, relativo a uno dei territori palestinesi confiscati e occupati da Israele due anni prima (Guerra dei sei giorni), e alle linee presenti e domestiche («la casa di») che convergono via deittico verso il punto di fuga laico dell'icona («ritratto»), mentre il *topos* del peccato originale è svenduto da un giocattolo «in plastica», vuoto simulacro del «serpente» tentatore.

Anche Giulia Niccolai, dopo aver febbrilmente consultato il *World Atlas* dell'*Encyclopædia Britannica*,[22] sembra unirsi qualche anno dopo all'operazione etimologico-cartografica, imbarcandosi in

[17] E. VILLA, *Le monde frotté foute*, in Id., *L'opera poetica*…, 321-325.
[18] C. GREGOTTI, *Sogni e chimere*, Roma, Lerici, 1969, quarta di copertina.
[19] F. FERRARA, *Tredici gradi trentadue primi est Greenwich*, Roma, Terzo Millennio, 1969.
[20] F. FERRARA, *Lettere a Natasha: sulla causalità, natura, luoghi, assonanze e implicazioni molteplici dei nostri studi*, Roma, Libreria Achab, 1986.
[21] F. FERRARA, *Tredici gradi trentadue primi est Greenwich*…, 10, vv. 1-2.
[22] *Encyclopædia Britannica. World Atlas*, Chicago-London-Toronto-Geneva-Sidney, William Benton, 1963.

quella «specie di viaggio non nei territori del linguaggio ma nel linguaggio dei territori»[23] e remixando nomi di fiumi, laghi, montagne, paesi e città (di cui nota scientificamente le coordinate in appendice) in quella che Maurizio Spatola chiama un'«imprevedibile musicalità che si ottiene con la recitazione».[24] Nella sua *Ouverture*, davvero «intraducibile», Giorgio Manganelli presenta così *Greenwich*, edito da Geiger nel '71 e illustrato da Giosetta Fioroni:

> Che cos'è una *mantova*? Corre, uccide, teme il freddo, è violacea e ossuta, si lagna come la *piacenza*, svola come la *vicenza*, gloglotta come la *pienza*? Qualcuno di notte, ha mai incontrato in mezzo agli infidi *vercelli*, banda taciturna, trasparente, la garza omicida dei *chieti*?.[25]

Il procedimento compositivo appare semplice, lampante come la formula di Luca Serianni: «nomi di luogo trattati come "nomi comuni"»,[26] giustapposti cioè in una sintassi paradossale di termini indeclinabili e resistenti all'evoluzione della lingua – ancora una volta, scorie cristallizzate nel passaggio di un'onda di mare. Con un verso del Burchiello, si direbbero «nominativi fritti e mappamondi» quelli che animano le brevi poesie della raccolta, dichiaratamente debitori (spiega Giammei) dello «schema illogico» di Lewis Caroll e assimilabili agli esperimenti onomastici di Toti Scialoja,[27] nel partire (precisa invece la poeta) dal «presupposto di non sentire se stessi come sufficientemente centrati nel mondo o, forse, di sentirsi profondamente convinti che il mondo non possa avere un centro».[28] Eppure, il *collage* di cartelli stradali non si limita al *divertissement* di chi scrive – e senza dubbio di chi legge –, ma sfrutta la catena fonico-ritmica per donare profondità spaziale al testo, per avvalerlo di senso e di contenuto in ognuna delle sue indovinate anfibologie.

Ora le spie paratestuali suggeriscono infatti una via ermeneutica, come nel caso della dedica a Emilio Villa e Corrado Costa nella lirica "cognonima", che li addita da lontano e li coglie nell'atto di conversare, giocando sull'evocatività sonora di due località non a caso prossime a Mulino di Bazzano (Villa e Costa appunto), l'uso predicativo del toponimo piemontese Guardia e del siciliano Conversàno, il cui accento slitta spontaneamente di sillaba e si fa, da parossitono, proparossitono; ora invece la parafrasi – irresistibile quanto fuorviante – è delegata a interpretazioni fantasiose, come nel caso di *Samassi Mannu*, un regalo all'amica scrittrice, traduttrice e poi curatrice Milli Graffi: «Samassi mannu / serpeddi ferru, /sennori ruju / strisaili torpe, / senorbi seulo /serrenti nieddu» (p. non numerata). Poco serve, infatti, decodificare la geografia sarda e localizzare i comuni di Samassi, Seulo, Senorbi, Serrestri (al Sud) o quello di Sennori (al Nord), rinvenire l'etimo di Strisaili (nell'alta Ogliastra) in *tres ailes* (tre ovili), cercare indizi nelle connotazioni montuose di Mannu (grande, grosso), Ferru (ferro), Ruju (rosso), Nieddu (nero) o nella qualifica nebbiosa della città di Torpè, in provincia di Nuoro: a una prima lettura, mi salta all'orecchio una storia d'amore frustrato, alla seconda, il passaggio di una strada-serpente sul terreno brullo e roccioso, cioè una descrizione fisica del luogo, alla terza chissà, e chissà a voi. Insomma, ancora con Giammei, «in una sorta di incantesimo di *envoutement* gli ipotesti o i lemmari affittati vengono manipolati quanto basta per prosciugarne il senso originale, e poi ricaricàti

---

[23] G. NICCOLAI, *Nota* a *Greenwich*, Torino, Geiger, 1971, pp. non numerate.
[24] M. SPATOLA, https://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_geiger/G00223.pdf, 1.
[25] G. MANGANELLI, *Ouverture*, in G. Niccolai, *Greenwich*…, pp. non numerate.
[26] L. SERIANNI, *Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja*, in *«Nominativi fritti e mappamondi». Il nonsense nella letteratura italiana*, Atti del Convegno di Cassino (9-10 ottobre 2007), a cura di G. Antonelli, C. Chiummo, Roma, Salerno Edizioni, 2009, 307-324: 309; poi confluito in Id., *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Bologna, Il Mulino, 2018, 227-244: 229.
[27] Cfr. A. GIAMMEI, *La bussola di Alice. Giulia Niccolai da Carroll a Stein (via Orgosolo) fino all'illuminazione*, «Il Verri», 51 (2013), 33-77.
[28] G. NICCOLAI, *Foto & Frisbee*, Bracigliano (SA), Oèdipus, 2013, 114.

verso un nuovo, rivelatore orientamento semantico».[29] In effetti, più che di prestiti dialettali, qui si parla di affitti: la toponomastica immobile si riempie *en passant* di contenuto, sulla scia di ambigui metaplasmi, associazioni foniche autonomamente coniugate dall'utente in frasi, in storie, poi drammatizzate. *Palermo-Orgosolo*, per esempio, apre uno scenario teatrale vividissimo, scandendo la più vernacolare delle cantilene e denunciando pateticamente un femminicidio («alto ulassai / acuto ulassai / staiti muta femmina morta»), forse ambientato in quella Sicilia degli anni cinquanta che Niccolai autobiograficamente ricorda – agli esordi da fotografa – in *Foto&Fresbee*.

La contaminazione dei registri, dei codici e delle lingue, a sua volta proiettata in quello che Antonelli chiama «il senso del non-senso»[30] e ionescamente messa in scena, non prescinde, però, da un più tradizionale riferimento al viaggio per mare: «Solo da quando / ho ritrovato / me stessa tredicenne / ho anche capito / che l'Odissea / è il libro più importante / della mia vita»,[31] si legge in uno dei *Fresbee* più tardi. A partire dall'esergo spatoliano («Ma sono stati i poeti a inventare/ il ritorno di Ulisse. / L'hanno inventato un lungo giorno / senza amici o nemici, senza amori»,[32] da *Le pietre e gli dei*), la poeta confessa un inveterato fascino per la *polùtropa* figura omerica, capace di invenzioni linguistiche che come in Villa, tendendo alla moltiplicazione estrema e assoluta, esplodono nel più creativo, gnostico per l'uno e buddhista per l'altra, dei Nulla e dei Nessuno («Senza saperlo, senza saperlo (?), la poesia è sempre alla ricerca della vacuità?»):[33] «nessuno vide l'isola con i suoi occhi / nessuno vide l'isola con i suoi occhi»,[34] glosserà a proposito Costa in *Anche il ciclope racconta il canto nono* (1981). Non a caso, quest'«isola» sembra tornare, quattro anni dopo *Greenwich*, nell'omonimo testo che sempre Spatola dedica alla poeta in *Diversi accorgimenti*, «protetta dall'astensione dal vuoto / della stiva negata al carico imponderabile / di una terra che naviga abolendo la rotta / del cargo azzerato dal racconto di un viaggio / intrapreso e interrotto dal sole sul quadrante / della mente smantellata secondo ragione»;[35] e ancora apparire nel commento critico all'opera dell'amica in chiusura di decennio, dal titolo *Poesia concreta*:

> La sperimentazione linguistica si attua insomma verso l'interno, verso il nucleo attorno al quale ruotano i problemi di tonalità. Alla descrizione linguistica della catastrofe, qualcosa di vichiano se si vuole, un modello cui il testo si adegua, come si è già detto, per salvare in primo luogo se stesso. Da questa salvezza del testo non dipende nient'altro che la salvezza del testo.[36]

«Così», continua Niccolai, «mi è anche capitato di pensare molto a Omero e ai suoi poemi, che ho menzionato in tutti i miei libri, a cominciare da *Harry's bar*, in relazione a Emilio Villa, a proposito della sua traduzione della stessa Odissea».[37]

Si può allora approfittare del rimando a Villa e alle sue odissee nel nulla per introdurre l'opera di Patrizia Vicinelli, che nel 1966, durante il quarto consesso del Gruppo '63, recita il testo mistilingue,

---

[29] A. GIAMMEI, *La bussola di Alice*…
[30] G. ANTONELLI, *Il nonsoché del nonsenso*, in *«Nominativi fritti e mappamondi»*..., 9-26.
[31] G. NICCOLAI, *Foto & Frisbee*…, 83.
[32] A. SPATOLA, *Le pietre e gli dei*, Bologna, Tamari, 1961, pp. non numerate: *Nel giorno senza amici o nemici, senza amori*…, vv. 10-13.
[33] G. NICCOLAI, *Foto & Frisbee*…, 57.
[34] C. COSTA, *Anche il ciclope racconta il canto nono*, «Cervo Volante», I (1981), 3, inserto ripiegato (poster, 92x61 cm), vv. 23-24.
[35] A. SPATOLA, *Diversi accorgimenti*, Torino, Geiger, 1975, 21.
[36] A. SPATOLA, *Poesia concreta*, ne *Il movimento della poesia italiana negli anni settanta*, a cura di T. Kemeny e C. Viviani, Bari, Dedalo, 1979, 177-182.
[37] G. NICCOLAI, *Foto & Frisbee*…, 81.

verbovisivo e materico *à, a. A,*,[38] lui dedicato, e dieci anni dopo inizia la stesura del poema epico *Non sempre ricordano*,[39] in otto *Parti* – o canti – e in otto parti diverse del mondo. Sospinto da quello che Rosaria Lo Russo definisce, rinvenendo le fonti del suo *Poema 1990-2000*, un «impulso epico-ironico ed eroico-parodico femminile»,[40] qui la poeta-performer trasporta violentemente il lettore su quella villiana «schiuma dei Continenti perimés», mentre la «la pagina diventa» – con le parole di Vito Bonito - «uno spazio scenico in cui viene resa all'occhio una sorta di oralità narrante che intreccia modulazioni e contrasti tonali, volumi sonori e spaesamento interiore».[41] Nella *Seconda parte*, ancora ambientata in Sicilia e ancora incentrata su un omicidio e su una donna, questo straniamento è veicolato da una sonorizzazione ricorsiva del parlato, che a seconda delle lingue assume una forza icastica particolare, illustra un diverso punto di vista. L'italiano fotografa infatti un paesaggio mediterraneo da cartolina, «con il lume tondo d'arancio / con le tendine di plastica / con le lenzuola da casa / con la televisione accesa / con il fiore luminescente grandioso rosso / e turgido»[42] (vv. 43-48, tutti in maiuscolo e in simmetrie di spaziature), intonando il «canto selvaggio» della «sua origine del sud» (v. 98) nell'attimo eterno in cui fotografia e visione, con un nesso di Raffaella Scarpa, collimano nella «riproduzione parcellare del mondo sospesa nell'estasi spazio-temporale dell'esperienza»:[43] «spini cardosi fiori d'arancio a mano, sole / rovo ma sole e nomadi ferini, rocce» (vv. 99-100). Ancora, lo scenario sperimentale es-prime, come in un frottage stilistico, «una notte d'estate preziosa», «un giardino un eden […] / fra prati blu stelle sopra e sotto», «archi voltaici colorocra» che «zigzagano» sotto una «luna sdraio» di «campagna» (vv. 144-145). Eppure, voci fuori campo sono improvvisamente sbalzate in primo piano, spezzano l'idillio con l'immediatezza deittica del dialetto, interferiscono con il loro getto corale e disperato, che musicalmente parte lento («ma nunn è male acchì, / Issa nun tiene figgi, l'altra lenta spiegò», vv. 41-42) e poi esplode nel drammatico «nunn agg'io acciso mmai, lo ggiuro, siggnurì» (v. 94). Sulla scorta di un ritmo, con Meschonnic,[44] totale, ambigue immissioni francesi e inglesi attraversano il testo senza minarne la andatura musicale e lasciano immaginare piccoli *frame* di comparse straniere, rumori di sottofondo.

Come spiega Bertoni, Vicinelli «i generi non li considera certo dei vettori autonomi di senso, ma al massimo dei contenitori di una vocalità espansa, piena di variazioni e di una polifonia intonativa»: qui, nella «scrittura-pronuncia», «si saldano la dimensione iconica della lettera […] e quella acustica del testo da scandire ad alta voce».[45] Dovendo purtroppo sorvolare il poema, si può velocemente passare alla *Sesta parte*,[46] recitata tra i «due mari» (Mediterraneo e Atlantico) e le «due lingue» (quattro a dire il vero: «spanish french et arab[e]», ma anche un inglese sovranazionale) del «Morocco nord d'Afrique made» (vv. 7-23). Qui, tra giochi interlinguistici e ritmi epico-stereofonici, è anche inscenata quella che nello stesso anno Pierre Bourdieu chiama l'«economia degli scambi linguistici», chiedendosi

[38] P. VICINELLI, *à, a. A,*, Milano, Lerici, 1966.
[39] P. VICINELLI, *Non sempre ricordano* (1977), Reggio Emilia, Ælia Lælia, 1985; ora in Ead., *La nott'e e'l giorno. L'opera poetica*, Roma, a cura di R. Bisogno, F. Orecchini, Argolibri, 2024, 71-156.
[40] R. LO RUSSO, *Nota*, in Ead., *Poema 1990-2000*, Arezzo, Zona, 2013.
[41] Cfr. A. BERTONI, *Quella sera Patrizia Vicinelli travolse la mia cognizione della poesia*, «Il Manifesto» (20 luglio 2024).
[42] P. VICINELLI, *Non sempre ricordano*…, *Seconda parte. Qualunque cosa, ovvero : non sempre ricordano*, 83-92.
[43] R. SCARPA, *«denotazioni/clic». Visibilia fotografiche di Andrea Zanzotto*, in Ead., *Secondo Novecento: lingua stile metrica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, 62.
[44] H. MESCHONNIC, *Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
[45] A. BERTONI, *Quella sera Patrizia Vicinelli*…
[46] P. VICINELLI, *Non sempre ricordano*…, *Sesta parte. "C'era una volta in Marocco" ovvero, "Morocco made"*, 120-126.

quali siano gli «effetti sociologici che producono i concetti di *langue* e *parole*, o di competenza e *performance*, quando si applicano all'ambito del discorso o, *a fortiori*, fuori da quell'ambito».[47] Sulla scenografia proto-turistica della *kasbah* marocchina – curioso peraltro che *Orientalism*,[48] di Said, sarebbe apparso in un paio di anni – micro- e macro-rapporti di potere si esprimono così idiomaticamente, in «centinaia dialoghi people / ricca o senza un soldo» (vv. 178-179), mentre il montaggio prevede rapide inquadrature (dall'esterno all'interno e viceversa) di una ragazza bohémienne approdata dall'Europa, di un turista americano «coi suoi bei stivaletti comprati in Spagna» (v. 168) e di viaggiatori e macchine fotografiche, di un Roberto che muore «cercando» eroicamente qualcosa (v. 199) e di venditori locali che ridono divertiti, «perché alzano il prezzo col / desiderio degli occhi» (vv. 206-207). «È tutto qui?», si chiede invece Sucri, «entrare al café central ogni giorno, / il solito pacco di scritti sotto il braccio, ridere consumando?» (vv. 221-224) «Et le Monde futur serait-il plus Continental que? / Que la Mort? Que la Mer? Que le Mots»?, riecheggia Villa da dietro le quinte. Insomma, mentre queste opere – e molte altre – si oppongono alla cristallizzazione dei *tòpoi* classici del viaggio per mare, rifunzionalizzando la traduzione con continui tradimenti dei suoi significanti e significati, l'itinerario sbalza continuamente il lettore tra i piani del mito e della storia, valicando ogni confine di codice, genere e sistema ma temendo anche l'estrema fluidità capitalistica, l'incipiente globalizzazione comunicativa, la schizofrenia di un mercato – anche artistico, letterario – intercontinentale.

Il finale del canto, però, è estemporaneamente salvifico: da «un miraggio pieno di luce / parallelo a un acido» (vv. 246-247), si percorre l'interstizio stradale tra un fiume e il «blu selvaggio» del mare, piangendo per la vastità dello spazio, mentre qualcuno consiglia di scendere, senza pensare troppo, «dove i solchi delle carovane di camions» / durano il tempo di una notte» (vv. 265-266). Pare di leggere una cartolina mediterranea di Sanguineti, affatto idilliaca e anzi inquietante – «un braccio di bambola. Breyten, bruciacchiato (un reperto della spiaggia / di Paestum, che ti vede alienato a peloso») (vv. 1-2) – ma congedata dalla voce di un padre che promette di caricare tutti in macchina, all'autogrill, e continuare il viaggio: «il finale è scontato. / vengo a riagguantarvi in blocco, al Pavesi di Nocera, alle due di notte:» (vv. 6-7). [49]

Tra un *deus ex machina* e l'altro, il villiano «dieulieu» o direttamente «senza dei»,[50] come attacca il *Poema ex ponto* di Gerald Bisinger (1977), tradotto nel Giovanni Anceschi e illustrato da Giosetta Fioroni, si può concludere questo catalogo di cartografie del *Finimondo* con una delle *Frasi* di Giuliano Mesa, che pure le avrebbe invertite di segno:

> Se dalle 'parole in libertà' è sorta quella modernità novecentesca che ha echeggiato e incitato il progredire al quale siamo giunti, se il lascito principale delle avanguardie è la consapevolezza dell'inevitabile farsi merce di ogni opera d'arte, della sua non verità, ancora libere possono forse essere soltanto le parole necessarie, quelle pronunciate come se la necessità di conoscere [in questo caso spazializzare, mappare e rappresentare] attraverso le parole, e attraverso le parole delle poesie, fosse ancora vera.[51]

[47] P. BOURDIEU, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, 11.
[48] E. W. SAID, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.
[49] E. SANGUINETI, *Postkarten. Poesie 1972-1977*, Milano, Feltrinelli, 1978, 30.
[50] G. BISINGER, *Poema ex ponto*, Erlangen, Klaus G. Renner, 1977 (trad. it. di G. Anceschi, con illustrazioni di G. Fioroni, «Cervo Volante», I, 1 (1981).
[51] G. MESA, *Frasi dal finimondo*, in *Ákusma. Forme della poesia contemporanea*, a cura di A. Inglese, G. Mesa et alii, Fossombrone (PS), Metauro, 2000, 172.

 © Adi editore 2026

E allora, forse, «tra realtà e metafora» il Mediterraneo della Neoavanguardia viene filtrato da un poetico e politico «come se», da una similitudine che ha perso l'assoluto del mito né pretende l'oggettività autoptica della storia, ma continua a dilatare il suo sguardo, a espandere il proprio campo visivo oltre il limite retinico, ad aumentarne volumi, saturazione e luminosità «come se» – rilancia Balestrini –«non avesse senso pensare / che s'appassisca il mare».[52]

[52] E. PAGLIARANI, *La Ballata di Rudi*, Padova, Marsilio, 1995, sezione XXVII, 86.