

# L'*Inferno* appropriato. Due esempi di 'rilettura' nelle scritture concettuali di Caroline Bergvall e Fabrizio Venerandi

SAMUELE CAPANNA  
Brown University

## *Abstract*

The contribution proposes a comparative examination between VIA, a multifaced cross-and intermedial operation by Caroline Bergvall, and *Words from Afterlife*, the final section of Fabrizio Venerandi's *Niente di personale*. Both pieces delve into a 're-reading' of Dante's *Inferno*, a dialogue not commonly explored in the realm of so-called conceptual writing, to which both Bergvall and Venerandi have been linked, albeit in different capacities and contexts. This comparative analysis aims to investigate, within contemporary research, the aspects of continuity and divergence to post-war and late-twentieth-century experimental writings, both on a broader scale and concerning their relationship with Dante's influential model.

Il settecentenario della morte di Dante, celebrato nel 2021, ha inevitabilmente innescato un'innunerevole serie di tentativi di omaggi o riscritture dantesche, talvolta non privi di interesse, più spesso pacificamente trascurabili. Proprio sul tramonto dell'anno dantesco viene pubblicato per la casa editrice Argo *Niente di personale* di Fabrizio Venerandi (2021), forse la più notevole operazione di confronto/scontro con il poema medievale, o meglio con la prima delle sue cantiche. Assume un'importanza decisiva, nel contesto di questo scritto, soffermarsi brevemente sulla sede editoriale. Argo è una casa editrice deliberatamente ai margini dell'angusta industria editoriale italiana.

Il collettivo Argo, attivo sin dal 2003 come rivista culturale, nel 2019 si è costituito come marchio editoriale indipendente Argolibri, tracciando alcune scelte di programmazione che sono perfetta conseguenza e, parallelamente, risposta al contesto editoriale profilatosi in Italia a partire dagli anni Settanta, con particolare riferimento alla produzione latamente definibile come sperimentale o post-avanguardista. Senza alcuna pretesa di poter riepilogare in poche righe una vicenda complessa e tortuosa, basterà riconoscere come, dopo l'imposizione nel sistema letterario ed accademico della Neoavanguardia propugnata dagli autori<sup>1</sup> del Gruppo 63 – soprattutto, in poesia, nella linea capitanata da Sanguineti – è seguita una fase, tutt'oggi in corso, di progressiva marginalizzazione della sperimentazione letteraria dai cataloghi delle case editrici a larga (e a media) distribuzione. Insomma, una volta concluso il sodalizio tra Feltrinelli e la Neoavanguardia 'adulta' dei nati entro il 1935<sup>2</sup>, le successive generazioni di autori ed autrici impegnate in una sperimentazione letteraria lontana dalla facilità di consumo privilegiata dai cataloghi editoriali sono state di fatto escluse. Sarebbe sufficiente sfogliare rapidamente i cataloghi della bianca einaudiana o dello Specchio di Mondadori, storicamente le principali collane dedicate alla poesia tra quelle tuttora attive, per accorgersi del predominio – anche all'interno di un ipergenere che di per sé è privo di ogni vocazione alle vendite come la poesia, specie per l'idea post-romantica che ce ne siamo fatti – di scritture adagiate su un paradigma lirico-centrico, fino al più plateale confessionalismo. Molti dei principali protagonisti della sperimentazione poetica degli ultimi quarant'anni non hanno mai pubblicato con tirature di grossa taglia; nessuno tra i membri del cosiddetto Gruppo '93<sup>3</sup>, nessuno tra gli animatori della ricerca contemporanea, se non per il caso limite di Alessandra Carnaroli, che ha fatto il suo ingresso in Einaudi proprio nel 2021.

<sup>1</sup> Il maschile non è solo in conformità all'uso estensivo fattone tradizionalmente dalla grammatica italiana e oggi da più fronti legittimamente contestato, ma riferisce concretamente della quasi assenza di protagoniste femminili nell'intrapresa del Gruppo 63. Per un approfondimento critico sul tema, il rimando obbligatorio è Re 2004.

<sup>2</sup> Con la notevole eccezione di Adriano Spatola, classe 1941 e il più giovane tra i presenti al convegno palermitano che ha visto la nascita del Gruppo 63. Con Feltrinelli, Spatola ha pubblicato il romanzo sperimentale *L'Oblò* nel 1964. Tuttavia, proprio il suo caso è eloquente: autore inquieto, indisposto a ogni tipo di compromesso Spatola non pubblicherà più nessuno dei suoi testi con una casa editrice a grande distribuzione. Lo stesso romanzo citato non conoscerà alcuna riedizione, rimanendo per decenni pressoché introvabile fino alla digitalizzazione fattane dal fratello Maurizio e alla recentissima pubblicazione di [dia•foria 2022, altro *outsider* del mercato del libro.

<sup>3</sup> Le difficoltà di ricezioni di pubblico e critica patita dal Gruppo '93 manifestano plasticamente la scarsa attenzione riservata alle scritture sperimentali di fine secolo. Se nei primi anni Novanta gli afferenti al gruppo avevano comunque goduto dell'interesse di alcune delle voci critiche più autorevoli del contesto italiano, poco è stato prodotto, anche editorialmente, nei decenni successivi (ad eccezione di Petrella 2010). Merita, tuttavia, menzione il notevole numero monografico Belletti / Schiavone 2021.

Il progetto di Argo si situa come risposta coerente a tale vuoto editoriale. È un progetto marginale non solo nel senso più ovvio della dialettica bourdieusiana che anima il campo letterario, invero oggi piuttosto contestata. Più radicalmente, sodalizi come quello di Argo elevano la marginalità a progetto etico, in un «elogio del margine», ricordando un fortunato titolo italiano di bell hooks (1998), che ha anche implicazioni politiche. Se Sanguineti e sodali intendevano occupare il 'centro' del sistema culturale per sovvertirlo dall'interno, in una sorta di controparte letteraria di quella che nell'arte contemporanea è solitamente chiamata critica istituzionale, Argo nasce in un contesto in cui tale prospettiva ha da diverso tempo perduto ogni spinta propulsiva.

Sfogliando il catalogo di Argolibri, soprattutto in riferimento a scritture vagamente apparentabili all'iper genere della poesia – quanto mai mutevole dopo il Novecento – colpisce la lucidità nel perseguire un duplice, connesso obiettivo: da una parte, ripubblicare quegli autori della sperimentazione poetica novecentesca, neoavanguardista e non, di cui la grande editoria ha colpevolmente smesso di occuparsi<sup>4</sup>; dall'altra, offrire ospitalità a una serie di testualità che rompono con la tradizione del lirismo e che si inseriscono in uno spiccato orizzonte di ricerca. Implicitamente, è come se tra gli intenti non troppo velati di Argo vi fosse riannodare i fili del rapporto precario tra sperimentazioni novecentesche e ricerche contemporanee, reso fragile proprio dalla mancanza di una rete culturale stabile, anche all'interno del mondo accademico, che permettesse un canale di comunicazione funzionale. E con comunicazione s'intende sia il rapporto concreto, personale tra autori di generazioni differenti sia il dialogo ideale della lettura, reso quasi impossibile dalla notevole difficoltà nel reperimento dei testi.

Una delle preoccupazioni critiche di chi si occupa delle sperimentazioni recenti è proprio stabilire l'esistenza di un rapporto di queste con le scritture neoavanguardiste e, in caso affermativo, testare le modalità con cui tale dialogo si sia declinato.

All'interno della critica, come tra gli stessi autori protagonisti, non sorprendono le divisioni tra chi propende per l'ipotesi continuista (cfr. almeno Policastro 2021, che parla esplicitamente di «neo-novissimi»), valorizzando dunque gli elementi di conformità con le ricerche novecentesche, e chi invece segnala il definitivo superamento del Novecento, enfatizzando un 'cambio di paradigma' netto e senza ritorno, soprattutto nei confronti della linea sanguinetiana della Neoavanguardia poetica. In questa dicotomia, Argo non assume una posizione esplicita, e tuttavia proprio in virtù del suo doppio lavoro di (ri)scoperta e incentivo alla novità svolge un ruolo fondamentale nel fornire maggiore contezza alla discussione.

<sup>4</sup> Forse l'iniziativa più significativa è rappresentata dalla pubblicazione, mai tentata prima di allora, delle opere complete di Corrado Costa, i cui lavori sono rimasti per lungo tempo letteralmente irrimediabili.

Simile premessa, alquanto fuori fuoco rispetto alla materia proposta, vuole tuttavia essere propedeutica a palesare alcuni dei motivi dietro alla scelta del tema. Un libro come *Niente di personale* che, nell'anno dantesco 2021, con la peculiare ironia del genovese Venerandi sceglie di rapportarsi con il modello dell'*Inferno*, rappresenta, a mio avviso, una tappa fondamentale di questo lungo, e animato, dibattito sui (veri o presunti) rapporti che le sperimentazioni duemillesche hanno intessuto con i precedenti secondo novecenteschi. Si scrive così poiché, come ben noto, la cantica infernale ha rappresentato storicamente una formidabile palestra formativa per gran parte delle avanguardie, delle neo-avanguardie, e persino delle neo-neoavanguardie<sup>5</sup> italiane del secolo scorso.

Testare la portata della ricerca di un autore quale Venerandi, colta nell'ingaggio con l'ecosistema infernale (linguistico ed immaginativo) ed in rapporto con l'approccio novecentesco allo stesso, aiuterà forse se non a fornire risposte quantomeno a iniziare a porsi le giuste domande in merito alla possibilità di rapportarsi con il modello dantesco secondo prospettive nuove o diverse rispetto a quelle dominanti nello sperimentalismo novecentesco.

All'esperimento di Venerandi, viene qui affiancata la proteiforme operazione che Caroline Bergvall – autrice franco-norvegese attiva in Inghilterra sin dal 1989 – ha denominato *VIA*. L'accostamento, alquanto arbitrario invero, non intende istituire un rapporto di analogia né in quanto a concordanza d'intenti autoriali né in quanto a somiglianza negli esiti ultimi, piuttosto si motiva con la volontà di disegnare una più vasta costellazione di riferimenti entro cui collocare anche il libro di Venerandi. Bergvall, infatti, viene da più parti avvicinata alla cosiddetta *conceptual writing*, a cui Andrea Inglese, in un suo articolo per *Nazione Indiana* (2021), ha rimandato scrivendo proprio su *Niente di personale*. La scrittura concettuale, di filiazione prevalentemente nordamericana (o, comunque, anglofona), è del resto uno dei referenti forti dell'«ensemble GAMMM», un sito dedicato alla ricerca interartistica<sup>6</sup>, che più di tutte ha sostenuto negli anni la difformità delle nuove ricerche rispetto ai risultati delle neoavanguardie novecentesche. Ne è stato redattore in passato Inglese e lo stesso Venerandi, pur non facendone direttamente parte, viene sovente ospitato con i suoi testi all'interno del sito, e si colloca in una posizione senz'altro d'intesa per alcuni fondamentali presupposti.

La lente di queste riscritture dell'*Inferno* dantesco – o, forse meglio, riletture, come si tenterà di dire più avanti – servirà dunque da verifica privilegiata rispetto all'avvenuta, o di contro mancata, cesura di cui si è scritto sopra.

<sup>5</sup> L'espressione, che non convince particolarmente chi scrive, è stata spesso utilizzata e difesa da Renato Barilli, anche al di fuori del confine letterario. Si veda, almeno, Barilli 2000. Della formula «terza ondata» si sono serviti anche Bettini / Di Marco 1993.

<sup>6</sup> Ma si parla anche, e forse più propriamente, di post-poesia, secondo la declinazione di Gleize 2021.

### 1. *L'inferno del Novecento, l'Inferno e il Novecento: brevi cenni propedeutici*

I manuali di letteratura italiana contemporanea localizzano l'avvio della nuova fase sperimentale della poesia post-bellica – dopo l'egemonia ermetica perdurante persino nella fase neo-realista – all'altezza della dialettica oppositiva tra lo sperimentalismo del gruppo bolognese di *Officina* e la compagine dei Novissimi supportata dalla rivista *il verri*. Per quanto tale proposizione critica oggi venga ragionevolmente contestata<sup>7</sup> per l'eccesso di schematicismo didatticistico, che non tiene conto di esperienze eccentriche in qualche modo anticipatorie<sup>8</sup>, la si ritiene in questa sede problematica ma non del tutto priva di valore proprio per il ruolo che il modello dantesco ha rivestito in entrambe le esperienze.

Proprio ai tempi di *Officina* risale il tentativo di Pasolini di recuperare la terzina dantesca, attraverso la mediazione pascoliana, al fine di recuperare una dimensione narrativa, ma anche politicamente connotata di contro alla grammatica ermetica imperante nella poesia italiana, e tutta introflessa in un io solipsistico e monologante<sup>9</sup>. Il frutto più alto di questo recupero è sicuramente rappresentato dai poemetti de *Le ceneri di Gramsci* (1957), oggi considerato il lavoro poetico più decisivo della produzione pasoliniana. Ovviamente, il confronto con Dante rappresenta per Pasolini un lungo, interminato ingaggio. La *Commedia*, in particolare, resta la meta ultima di continui e mai compiuti tentativi di riscrittura, anche su più media. Il più eclatante tra i tentativi incompiuti è senz'altro *La Divina Mimesis* (1975), di cui ci restano solo i primi due canti dell'*Inferno* oltre a vari frammenti: si tratta dell'inferno del neocapitalismo con tutte le sue storture e le sue dinamiche neo-fasciste, che Pasolini avrebbe in seguito denunciato nella sua veste 'corsara'. Tra gli aspetti più interessanti di tale operazione vi è senz'altro la scelta di far assurgere al ruolo di guida virgiliana Pasolini stesso, o meglio un Pasolini identificato come il poeta 'civile' degli anni Cinquanta, quello appunto coevo alla pubblicazione de *Le Ceneri di Gramsci*, a cui qui si guarda come a un'ipotesi fallita. Ma il

<sup>7</sup> Un recente e fondamentale tentativo di storicizzazione alternativa della poesia sperimentale secondo novecentesca viene, oltreoceano, dall'antologia Ballerini / Cavatorta 2017. Un contributo critico più sedimentato, volto esso stesso a complicare, pur in direzioni differenti, il quadro prospettato è il noto scritto di Siti 1980. Siti, contraddicendo una vulgata critica tuttora in voga, ritiene che sia lo sperimentalismo officinesco sia il gruppo della Neoavanguardia siano stati entrambi condizionati in misura non indifferente dalla poesia neorealista del decennio precedente (ivi, 238), smussandone, almeno un poco, la distanza.

<sup>8</sup> Va tenuto a mente almeno il caso di Emilio Villa, che ben figurerebbe in quella linea espressionista della letteratura italiana che Gianfranco Contini delinea da Dante a Gadda. Di Villa, occorre ricordare lo straordinario lavoro come traduttore, di cui l'*Odissea* per Feltrinelli (1964) è solo l'esempio più noto.

<sup>9</sup> Il recupero della dimensione dialogica è, secondo Enrico Testa, uno dei tratti distintivi della poesia italiana del secondo Novecento. La tesi è sviluppata soprattutto in Testa 1999, e successivamente rinforzata nell'impostazione dell'influente antologia, da lui curata, Testa 2005.

modello infernale è davvero pervasivo, e si manifesta anche in *Petrolio* (1992), e in particolare nel capitolo, quasi autosufficiente, della *Visione del Merda*, dove si assiste a un attraversamento infernale dei gironi e delle bolge della società dei consumi borghese. Una struttura infernale ha, poi, il tanto noto quanto controverso *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, film che ha assunto un valore quasi testamentario e che si snoda tripartito tra il Girone delle Mani, il Girone della Merda e il Girone del Sangue. L'immaginario malebolgico non potrebbe essere più acutamente presente.

Va osservato tangenzialmente che l'inizio della composizione de *La Divina Mimesis* venga datato 1963, in coincidenza con l'atto di fondazione a Palermo del Gruppo 63, il maggiore dei gruppi della Neoavanguardia italiana.

Per quanto riguarda la scrittura poetica, il vero e proprio avvio della fase neoavanguardista va anticipato almeno al 1961 con la pubblicazione, a cura di Alfredo Giuliani, dell'antologia dei *Novissimi*, in forte polemica con la rivista *Officina*. Proprio tra le fila dei novissimi, una posizione di assoluta centralità per il vigore polemico e la capacità di imporsi quale figura inaggirabile del sistema letterario italiano è occupata indubbiamente da Edoardo Sanguineti. Come ben noto, Sanguineti si laurea nel 1956 all'Università di Torino seguito da Giovanni Getto con una tesi su Dante, che sarà poi pubblicata nell'*annus terribilis* 1961 con il titolo *Interpretazione di Malebolge*. È necessario osservare come parallelamente alla scrittura della tesi su Dante, Sanguineti stesse lavorando alla composizione di *Laborintus*, pubblicato proprio nel 1956 anche grazie al fondamentale supporto di Luciano Anceschi. Poema magmatico, caratterizzato da un plurilinguismo votato all'estremo, *Laborintus* resta il frutto più esemplificativo di quella stagione sperimentale. Il suo dantismo quasi 'poundiano' si manifesta principalmente nelle torsioni stilistiche e nelle scelte lessicali che prelevano abbondantemente dal Dante basso infernale. Per Sanguineti, del resto, il termine *Commedia* risulta particolarmente appropriato per il poema dantesco poiché segnala l'apertura linguistica (e non solo) a tutte le componenti del reale, con una commistione di registri diversi che solo lo 'stile comico' può permettere: del resto, di «stile comico» Sanguineti parla a proposito della sua stessa poesia soprattutto a partire dalla fase aperta con *Cataletto* (1981). Di tutto ciò ha dato conto in molti luoghi Erminio Risso, il più fedele degli allievi del Sanguineti professore all'Università di Genova nonché tra i suoi studiosi più brillanti. In un articolo recente, Risso (2022) si è soffermato sulle confluenze del lessico dantesco nel poema sanguinetiano, ma ha altrettanto valorizzato la funzione-Dante quale coscienza critica anti-borghese *ante litteram*.

Sanguineti non è del resto il solo autore neoavanguardista a prediligere il Dante basso infernale. Se l'autore di *Laborintus* ha rappresentato forse l'area maggioritaria, o maggiormente capace di occupare posizioni di prestigio nell'alveo della neoavanguardia, all'interno dello stesso Gruppo 63 emergeva un gruppo di autori che si muovevano consapevolmente su posizioni di crinale, e

che ironicamente avocavano a loro stessi la definizione di parasurrealisti. Questa sorta di enclave, fatta di autori fortemente propensi all'interazione di diversi codici artistici, diede vita nel 1964 a una rivista che eloquentemente prendeva il nome di *Malebolge*. Ai fondatori, gli emiliani Corrado Costa, Giorgio Celli, Nanni Scaglioni e Adriano Spatola, più il milanese Antonio Porta, si uniscono progressivamente in redazione Pippo Conto, Vincenzo Accame e Alberto Gozzi, con Giovanni Anceschi responsabile della veste grafica. Non è fatto trascurabile che Sanguineti non vi collaborò mai, e tese quasi a confinare tale esperienza entro un'ottica regionale, tutta emiliana (Gazzola 2011, 17-23).

Non meno in profondità agisce la funzione-Dante all'interno della cosiddetta terza ondata dell'avanguardia, in realtà ratifica dell'impossibilità della rivoluzione frontale vagheggiata dalle avanguardie. Il rimando è alla formazione e all'attività del Gruppo '93, inauguratosi nel 1989 nel corso di un incontro alla libreria Buchmesse di Michelangelo Coviello, in occasione dell'edizione di Milano-Poesia curata da Nanni Balestrini<sup>10</sup>. In rapporto con quanto stava accadendo in quegli anni immediatamente precedenti e successivi al crollo del Muro di Berlino – che non avrebbe sancito la 'fine della storia' ma che senz'altro avrebbe imposto un ripensamento del dissenso anche interno alla produzione letteraria – il Gruppo '93 si colloca in una posizione definita come 'postmodernismo critico'. Tratto saliente di tale attitudine è il recupero della tradizione, anche quella meno ovvia, rifunzionalizzata spesso in chiave anti-lirica, ovvero in opposizione al conformismo della produzione più normotipica, fatta di «parole innamorate» (cfr. Di Mauro / Pontiggia 1978) e confessionalismo mellifluido. Appare non senza rilievo che anche il Gruppo '93 abbia il suo dantista nel genovese (come genovese era Sanguineti) Marco Berisso, filologo all'Università di Genova e membro fondatore del collettivo ligure «Altri Luoghi»<sup>11</sup>. Oltre al polo genovese, l'altro centro di riferimento per il gruppo era rappresentato da Napoli, dove agiva la rivista *Baldus*, con il cui titolo i fondatori Mariano Baino, Biagio Cepollaro e Lello Voce si iscrivevano all'interno della linea maccheronica della poesia italiana. Tra questi, Cepollaro individua in Jacopone da Todi e nel «Dante più infernale» i suoi principali «maestri»:

Da loro ho capito come una parola, ogni singola parola può essere a tal punto “riscaldata” da diventare incandescente. Ho capito “l'eccessivo” che si annida nelle consonanti, la

<sup>10</sup> Va comunque ricordata l'importanza, in una fase preliminare come seguente, del ruolo avuto da riviste preesistenti, anche in quanto catalizzatrici di incontri. Per limitarsi ad un esempio, è necessario ricordare l'attività de «l'immaginazione», promotrice nel 1987 dell'incontro *Riviste e tendenze della nuova letteratura*, da cui nascono le cruciali *Tesi di Lecce* (per una panoramica di quegli anni si veda: Bettini / Muzzioli 1990).

<sup>11</sup> Non si tralasci di sottolineare come l'esperienza di «Altri Luoghi», poi mutatasi nel «Collettivo di Pronto Intervento Poetico “Altri Luoghi”» occupi una funzione decisiva nella formazione poetica di Venerandi, che ne fa modello nell'esperienza del laboratorio di scrittura collettiva bib(h)icante, costituito insieme con Donald Datti, Gabriele Pipia e Gianluca Seimandi (Garau / Gentiluomo 2011, 197).

materialità della parola, la sua capacità di attrito e di resistenza alla banalità del “poetese” e dello standard. Da maestri del genere si capisce come la poesia medioevale, letta in un certo modo, si avvicini quasi all’ultima poesia sonora, come la cosiddetta “tradizione” sia in realtà – se grande – un serbatoio infinito di possibili innovazioni e ricerche (Cepollaro 1992)

La limitata rassegna non ha e non potrebbe avere alcuna ambizione esauriente, per cui necessiterebbe ben altro spazio e ben altra competenza a disposizione. Tuttavia, nonostante il rischio di distogliere l’attenzione dai due casi richiamati nel titolo, si è comunque ritenuto utile fornire alcune linee orientative per sottolineare l’uso che di Dante è stato in larga parte fatto dalla linea più sperimentale della poesia italiana secondo novecentesca. Si tratta del primo tra «i tre modi fondamentali di interpretare e usare il modello dantesco» individuati da Alberto Casadei. Un approccio che «svicolando il poema dalla sua storicità evenemenziale, ha condotto a esaltarne la creatività linguistica e stilistica, l’arditezza delle simmetrie o delle mescolanze, la polisemia (allegorica e non), ed è così venuto a privilegiare la sua *modernità* o comunque la sua consonanza con i grandi movimenti sperimentali contemporanei, e in specie con l’espressionismo» (Casadei 2013, 145).

Questo riuso dell’*Inferno* va, in ogni caso, letto in consonanza con il ruolo che la *Commedia* ha rivestito quale mitologema letterario di quegli inferni tutti terreni emersi dal Novecento. L’*Inferno*, dunque, come referente ovvio degli universi concentrazionari sorti a tutte le latitudini o, tra le altre cose, come anticipazione figurativa di quel «magnificent and sad landscape of migration that Europe, and later the whole world would experience», citando lo scrittore albanese Ismail Kadare (2018, 105). Se, infatti, dopo Auschwitz non è dato che scrivere una poesia *barbarica* – secondo la famigerata *ammonitio* adorniana che non negava affatto la possibilità di scrivere poesia *tout court* – attingere al lessico infernale è stata una delle risposte più potenti al dilemma posto. L’espressionismo ricercato da Sanguineti e, tre decenni più tardi, da un autore come Cepollaro non persegue «una mera scomposizione e riappropriazione stilistica della realtà», ma si incarica di una sorta di denuncia del ruolo stesso del linguaggio in quanto veicolo ideologico<sup>12</sup>, da riformulare facendolo «immergere nel caos del non-senso prima di estrarlo per una battaglia *attraverso* i linguaggi e non *con* i linguaggi» (Casadei 2013, 155-156). È l’ipotesi del «barbarismo», secondo il conio della lang-poet Lyn Hejinian (2000, 318-336), che risemantizza proprio Adorno.

Ora, terminata questa confusa panoramica, acquisisce non poca importanza rilevare la quasi totale assenza della funzione-Dante, esplicita ma anche implicita, nelle scritture di ricerca diffuse negli ultimi due decenni. Tale sperimentazione, infatti, non gioca più le sue carte nel sovvertimento espressionistico del linguaggio-ideologia, poiché rifiuta l’idea che qualsivoglia

<sup>12</sup> Inevitabile il rimando a Sanguineti 1965.



idioletto possa rivestirsi di una carica critica. Alla poetica del prelievo linguistico e alla poetica della citazione, anche a quella più radicalmente postmodernista, si sostituisce una idea di scrittura che di per sé nasce come processo montativo, e che è quindi sempre esito di un *cut-up*, di un copia-incolla alla base della nostra esperienza della ecologia mediale contemporanea, dove Internet è solo una delle regioni di tale infosfera. È proprio a partire da questa esperienza basica, quotidiana, che Kenneth Goldsmith, campione della *conceptual writing* nordamericana, ha formulato l'idea di *scrittura non creativa*, dove non solo si nega ogni ipotesi espressionista ma viene messo radicalmente in crisi persino il paradigma espressivista che ha così tenacemente animato molta della letteratura occidentale, anche prima della svolta romantica.

Se la *Commedia* cessa di essere «un serbatoio infinito di possibili innovazioni e ricerche» in termini linguistici come in termini di capacità immaginifiche o di 'coscienza critica', non resta che indagare due casi di scritture ultime e penultime che hanno progettato, nelle loro peculiarità, modalità di approccio al poema alternative a quelle più frequentemente sfruttate dalle sperimentazioni novecentesche.

## 2. (Tra)scrivere nella lingua dell'esilio, ovvero nell'esilio della lingua: su VIA di Caroline Bergvall

Il sopra citato Goldsmith ha fatto delle istanze 'contro l'espressione' un vero e proprio motore polemico, capace di catalizzare parecchie attenzioni critiche negli anni. Il passaggio, probabilmente, più esibito ed insieme più stimolante di tale sforzo argomentativo rimanda alla vasta (sia per volume di pagine sia per ampiezza di testualità battute) antologia, curata con Craig Dworkin, *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing* (2011), il cui titolo non manca certo di esplicitare la propria programmaticità. Tra le molte scritture antologizzate, trova spazio anche Caroline Bergvall con il suo *VIA*. Curiosamente, proprio come per Venerandi, anche Bergvall si confronta con un importante anniversario dantesco, e sempre con un settecentenario: la data dell'inizio del viaggio del pellegrino, idealmente fissato nella settimana santa del 1300, anno giubilare. E fu anno giubilare anche il 2000, quando Bergvall, con un encomiabile lavoro archivistico realizzato perlopiù alla British Library, finalizò la trascrizione di circa quarantotto traduzioni<sup>13</sup> in inglese della terzina proemiale della *Commedia*, a partire dalla seminale traduzione in *blank verse* del Reverendo Henry Francis Cary datata 1805.

<sup>13</sup> Una cernita in fondo ristretta, rispetto alle oltre duecento versioni apparse in poco più di due secoli.

*VIA* è un progetto mobile e mutevole, non fissato una volta per sempre. Non a caso, ha conosciuto diverse declinazioni che differiscono tra loro per supporti mediali e contesti di fruizione, ma anche per i diversi sensi a loro attribuiti. Un polimorfismo che «destabilises oppositions “between” the ephemerality of performance and the fixity of print» (Hugill 2006). La prima manifestazione di *VIA* è proprio sotto forma di performance sonora, il che non stupisce tenendo presente il carattere primariamente sonoro della ricerca di Bergvall. Non bisogna, in ogni caso, pensare ad una declamazione investita di qualsivoglia carica patemica. Al contrario, nella registrazione facilmente ascoltabile nell'archivio pennsound<sup>14</sup>, Bergvall legge per circa dieci minuti le varie traduzioni con un tono del tutto monocorde, a rimarcare il carattere iterativo della propria operazione. Ripetizioni che, tuttavia, non collidono mai completamente, quali asintoti che si avvicinano sempre senza toccarsi e così producono un vuoto differenziale che spetta solo al fruitore colmare. Insomma: *differenza e ripetizione*, per citare un celebre titolo deleuziano ([1968] 1971).

La prima versione scritta di *VIA* risale al 2003, in occasione della sua pubblicazione nella rivista *Chain* (55-59) per un numero speciale curato da Juliana Spahr e Jena Osman dedicato alla *translucinación*, concetto «made up by Andrés Ajens to describe how translation is a form of reading and writing that creates new work, new conversations» (Spahr / Osman 2003, III). In questa prima versione scritta, divisa in due «series», viene rivendicata una doppia autorialità: nel paratesto, infatti, gli autori di *VIA* risultano essere «Dante & Caroline Bergvall». È questo un modo per rivendicare l'aspetto intrinsecamente autoriale della pratica traduttoria, così come dell'operazione trascrittiva di cui Bergvall si è fatta carico. Nella prima serie, le quarantotto traduzioni sono catalogate rispettando l'ordine alfabetico del verso incipitario e ogni terzina tradotta è preceduta da un numero cardinale in caratteri arabi. La seconda serie è, invece, costituita dalla successione dei nomi dei traduttori anch'essi preceduti da una cifra corrispondente al numero della terzina di loro traduzione. Nella versione in volume, *VIA* appare quasi come una pausa, una sorta di «ciste testuale»<sup>15</sup> all'interno di *Fig* (2005), libro che Bergvall ha pubblicato per i tipi di Salt. In tale versione, alla terzina in lingua originale, seguono le quarantotto traduzioni ora non più ordinate secondo una logica immediatamente riconoscibile, e probabilmente così messe in lista per puro associazionismo sonoro, componente come scritto essenziale del lavoro di Bergvall.

Si veda di seguito:

<sup>14</sup> URL: <https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Bergvall/Rockdrill-8/Bergvall-Caroline>.

<sup>15</sup> Con questo suggestivo sintagma Philippe Hamon definisce il dispositivo della lista, inserita quale «corpo estraneo» nel corpo di una narrazione, costretta così a bloccarsi nel suo procedere (Hamon 1981, 12).

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
 mi ritrovai per una selva oscura  
 che la diritta via era smarrita  
 The Divine Comedy – Pt. 1 Inferno – Canto I – (1-3)

1. Along the journey of our life half way  
 I found myself again in a dark wood  
 wherein the straight road no longer lay  
 (Dale, 1996)

2. At the midpoint in the journey of our life  
 I found myself astray in a dark wood  
 For the straight path had vanished.  
 (Creagh and Hollander, 1989)

3. half over the wayfaring of our life,  
 Since missed the right way, through a night-dark wood  
 Struggling, I found myself.  
 (Musgrave, 1893)

4. Half way along the road we have to go,  
 I found myself obscured in a great forest,  
 Bewildered, and I knew I had lost the way.  
 (Sisson, 1980)

5. Halfway along the journey of our life  
 I woke in wonder in a sunless wood  
 For I had wandered from the narrow way  
 (Zappulla, 1998; Bergvall 2005, 63-71).

Uno degli effetti più eclatanti di *VIA* è l'invito a progettare una lettura profondamente diversa da quella con cui ci si approcerebbe normalmente al poema dantesco, ma anche a qualsiasi altro testo poetico. Primissima conseguenza è lo stimolo di una ecologia dell'attenzione che, privata della progressione narrativa, si sofferma quasi ossessivamente sulla terzina inaugurale. Non vanno ignorate le possibili implicazioni ermeneutiche di tale indugio: si ricordi tangenzialmente come, in un importante saggio sulla presenza di Cavalcanti nella *Commedia*, Mangini abbia sottolineato come la critica abbia clamorosamente tralasciato di occuparsi proprio della terzina incipitaria, forse perché ritenuta troppo familiare per poterci ancora rivelare qualcosa. Questa successione di quarantotto diverse traduzioni della medesima terzina, da una parte ne mostra l'inevitabile polisemia, dall'altra ci costringe a de-familiarizzarci, con un'operazione fortemente straniante<sup>16</sup>, dalla consuetudine con uno dei versi più celebri della letteratura mondiale. Una simile questione viene posta nello scritto di Borges *Las versiones homéricas*, intelligentemente richiamato da María Negroni (2019) proprio in relazione a *VIA*. Tale lettura defamiliarizzata

<sup>16</sup> Benché pleonastico, non va dimenticato che il termine russo *ostranenie*, tradotto in italiano come *straniamento*, venga reso in inglese con il termine *defamiliarization*.

introduce elementi che una lettura lineare tradizionale inevitabilmente non può cogliere. Così Goldsmith e Dworkin: «Through the simple act of transcribing and cataloging, Bergvall forces the texts to reveal themselves in ways that would be impossible through a more traditional close reading or elucidation» (2011, 81).

Alla luce di quanto discusso, è legittimo affermare che Bergvall non si ponga tanto il problema di una riscrittura di Dante: con *VIA*, piuttosto, viene disposta un'architettura testuale in cui centrale è l'azione di leggere, o meglio, di ri-leggere le testualità preesistenti. Bergvall, di fatto, coerentemente con l'idea di scrittura non creativa, non aggiunge niente che abbia a che fare con una riscrittura sul piano della perizia linguistica. Per quanto riguarda *VIA* si è dibattuto a lungo sul suo eventuale grado di parentela con l'approccio combinatorio tipico del laboratorio OULIPO<sup>17</sup>. Se tale parentela viene aprioristicamente (e troppo frettolosamente) negata dai curatori del numero citato di *Chain*, Marjorie Perloff (2003) ha invece insistito con forza nel valorizzare *VIA* quale esempio massimo di scrittura oulipiana contemporanea. Benché si possa difficilmente negare una certa affinità elettiva tra il precedente storico dell'Oulipo e, in generale, molta parte della scrittura concettuale duemillesca, va tuttavia precisato che l'indubitabile carattere processuale dell'operazione nulla toglie al senso profondo che passa, anche e soprattutto, dalla specificità dell'esito finale sottoposto alla fruizione. Vi ha insistito particolarmente Brian M. Reed (2007), il quale paragona *VIA* all'arte installativa di Félix González-Torres, dove l'aspetto procedurale, la gestazione algoritmica dell'evento artistico, non impedisce di godere dell'installazione una volta presentata al pubblico, né di abitarla secondo le proprie disposizioni.

Declinando più concretamente quest'ultima osservazione, va notato come il nodo cruciale dell'operazione, ovvero i problemi posti dalla traduzione, non restano confinati alla fase processuale. Si ritiene che il lavoro di Bergvall non possa esimersi dal confronto con un più ampio dibattito, impostosi con particolare nitore alla svolta del nuovo millennio, sulla funzione della traduzione all'emergere della cosiddetta *world literature*, una letteratura globale che prova a fare i conti – resta da domandarsi con quali risultati effettivi – con l'eurocentrismo della precedente idea goethiana di *Weltliteratur* ancora inscalfito in Auerbach e nella più recente intrapresa di Harold Bloom, per aggiungere nomi noti. Un tema che Bergvall non si limita a proporre, ma che performa (Bermann 2014, 285-297) attraverso la sua 'ri-lettura' dell'incipit infernale, preso ad oggetto, è facile a credersi, (anche) poiché pietra miliare

<sup>17</sup> Tra gli autori contemporanei in lingua inglese che hanno meglio interpretato la lezione oulipiana vi è, certamente, Philippe Terry, autore anche di una parodica riscrittura della cantica dantesca (Terry 2014), riambientata nel paesaggio oggidiano dell'Università di Essex. Ciò che smaccatamente distanzia il lavoro di Terry da *VIA* è la sua impostazione parodica, unita al ricorso ad una autorialità che concretamente rimodula il testo dantesco, facendone un ipotesto da sovrascrivere.

di qualsiasi ipotetico canone della letteratura occidentale. In *VIA* Bergvall, autrice la cui biografia è di per sé multilinguistica, sperimenta l'antinomia derridiana per cui nessuno può davvero dirsi monolingue, ma allo stesso tempo ognuno non rimane confinato che in un'unica, peculiare espressione linguistica (cfr. Derrida [1996] 2004). Questo a significare che non esistono addizioni algebriche di identità, ma si vive sempre su un crinale di relazioni plurime e fluttuanti, mai solidificate. Nessuno realmente 'possiede' la propria lingua, chi parla si trova costantemente in una condizione di esiliato rispetto alla lingua da cui 'è parlato', come da (qui banalizzata) tesi lacaniana. Perloff (2013) coglie perfettamente questa dimensione di esilio linguistico quando avvicina *VIA* alle cosiddette «exophonic writing». Da questa prospettiva, la decisione di appropriarsi di Dante è il vero marcatore di senso di tutta l'operazione. Si è voluto sottolinearlo poiché uno dei vizi di chi si avvicina alle scritture che fanno dell'appropriazione e del *cut-up* il loro elemento strutturale è proprio evitare di interrogarsi a fondo sulle ragioni per le quali determinate testualità vengono saccheggiate, piuttosto di altre. Dante è tra i poeti che maggiormente hanno spinto in avanti le possibilità del dire, fino ad incontrare il limite massimo dell'ineffabile, là dove la lingua non può spingersi, ammettendo la propria insufficienza. Ma Dante è soprattutto il poeta che ha offerto l'immaginario mitopoietico più efficace sulla condizione dell'esiliato. In questo, Bergvall non è distante da un certo Novecento: per lei, l'esilio non conosce redenzione. Non a caso, non si può procedere. Il nostro viaggio attraverso una lingua 'straniera' – e straniata, nel senso visto sopra – si blocca alla prima battuta, in un ripetersi convulso del *semper eadem* che demolisce ogni progressione teleologica. Nel corso di un interessante dibattito orale, Al Filreis ha sottolineato il carattere metatestuale dell'operazione inscritta in *VIA*: di fatto, attraverso le citazioni ripetute dell'incipit dantesco, il testo ci 'dice' esattamente ciò che 'fa'<sup>18</sup>. Per chi scrive, questo 'fare' corrisponde, appunto, al perdersi nella selva oscura di un linguaggio che non si possiede, che elide ogni tentativo di confinamento, e che resta, in ultima analisi, straniero e straniato.

### 3. *Un gioco (serissimo) dall'oltremondo: le Words from Afterlife di Fabrizio Venerandi*

Come anticipato, Andrea Inglese approccia *Niente di personale* come «uno dei migliori esempi italiani di scrittura 'non-originale'», sorta di chiusura a distanza<sup>19</sup>, in ambito italiano, di un percorso apertosi negli Stati Uniti con

<sup>18</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QI71Aq4qxMs> consultato il 25/07/2023.

<sup>19</sup> Non è data, in questa sede, la possibilità di riflettere sulla crisi del concettualismo à la Goldsmith, su cui a lungo si è dibattuto soprattutto negli Stati Uniti. È, tuttavia, utile rimandare a

la pubblicazione quasi contemporanea di *Unoriginal Genius* (Perloff 2010), *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age* (Goldsmith 2011) e dell'antologia *Against Expression* (Dworkin / Goldsmith 2011), che abbiamo visto riservare uno spazio rilevante alla Bergvall di VIA. È parsa troppo curiosa, insomma, simile concordanza per non proporre una lettura sinottica delle due operazioni, per quanto necessariamente solo abbozzata. L'accento sulla non-originalità sottintende una esplicita indifferenza verso la componente artigianale, tecnica della letteratura. Non potrebbe essere più ampia la distanza con altre operazioni sorte nel settecentenario dantesco, che invece insistono su un confronto dialettico con il poema giocato proprio sul talento individuale, sulla rincorsa all'emulazione attraverso un alto grado di difficoltà di esecuzione. Il caso forse più paradigmatico è rappresentato da *Il divino intreccio* di Stefano Tonietto (2021), metafrasi in forma di lipogramma del poema, la cui difficoltà risiede proprio nel riscrivere la *Commedia* senza utilizzare la vocale *a*, «lettera caduta» come recita il sottotitolo.

La scrittura di Venerandi non soltanto non pone l'accento sul talento individuale, ma rivendica anche la sua non-originalità, non ha «niente di personale» che l'arricchisca, almeno sul piano della perizia tecnica. Il confronto con Dante, e in particolare con l'*Inferno*, avviene nell'ultima sezione del libro, *Words from Afterlife*, riproposizione della prima cantica in mero ordine alfabetico. Con questo s'intende che tutti i lessemi incontrati vengono riportati in tutte le loro occorrenze, dalla preposizione *a*, che qui non soltanto 'non cade' ma conta oltre duemila apparizioni, ai segni paragrafematici posti in appendice. Si tratta, di fatto, di un'operazione, per certi versi, affine e insieme inversa a quella proposta da Emmett Williams, in collaborazione con l'Università di Pisa, nel 1965 (settecentenario della nascita di Dante). Come ci informa una nota che lo stesso Williams consegna al quarto numero della rivista americana «0 to 9» (1968), il gruppo di lavoro, sfruttando le potenzialità di un IBM 1070, individuò i sette sostantivi («occhi»; «mondo», «terra», «dio», «maestro», «ciel», «mente») e l'aggettivo («dolce», presente con la stessa frequenza del lemma «amor») più utilizzati in tutto il poema. Questi termini, nella «litania dantesca per nove voci» *Musica* – parola che non compare mai nella *Commedia* ma che, per Williams, sussume tutto il senso della scrittura dantesca – sono ordinati alfabeticamente, in una complessa architettura ritmico-fonetica entro cui ripetizione e diffrazione si alternano in modi inediti. Se in Williams, per quanto depotenziato da filtraggi critici e persino decostruttivi, sembra persistere il tentativo di giungere ad un qualche nucleo essenziale del poema, l'elenco alfabetico di Venerandi si segnala per la sua bulimia onnivora, dove tutto è listato senza una gerarchia di sorta.

Leong 2018 che, oltre a fornirne una panoramica piuttosto esauriente, offre anche una proposta teorica di rivalorizzazione delle pratiche concettuali particolarmente proficua per l'approccio seguito in questo articolo.

Non si può ignorare il carattere iconoclasta di un'operazione simile, che decurta l'*Inferno* della sua carica espressiva, riducendolo a un freddo elenco di voci. Apparentemente, sembra quasi una dimostrazione in vitro del rifiuto dello sperimentalismo espressionista di matrice laborintica, sanguinetiana, che, si è detto sopra, molto deve al Dante infernale. In realtà, tale apparente freddezza – se non eventualmente nell'accezione McLuhaniana del termine – non trova riscontro nell'attraversamento empirico del macrotesto, che sin dalle sue soglie paratestuali dissemina istruzioni di lettura in ben altra direzione. A questo proposito, massima riprova è la copertina del volume – che ospita un Dante pixellato a cui è stato sovrapposto un *sex toy* elegantemente in abbinamento con il vestiario del poeta – chiara anticipazione di tutta l'ossessività pornografica e feticistica che pervade i testi della prima sezione del libro, dominata dal rimontaggio di quei materiali da scarto tipici dell'infodemia contemporanea, tra cui si distingue in particolare la messaggistica *spam*. Anche da un punto di vista tematico e lessicale la componente pornografica, ai limiti del feticismo, risulta essere quella maggioritaria. Si tratta di un feticismo che coinvolge direttamente chi legge, ancora una volta a partire dalla copertina che con la sua carta lucida ne riflette direttamente il volto, rivolgendo indietro lo sguardo del lettore-voyeur, chiamato direttamente in causa.

Siamo, dunque, di fronte ad una azione radicalmente anti-monumentale, che di fatto riduce l'*Inferno* dantesco ad un ammasso di termini insignificanti, non dissimili dallo *spam* che inonda la nostra esperienza quotidiana dell'ambiente digitale. Tale anti-monumentalità sembra possa estendersi anche a quel tipo di critica computazionale che ama vivisezionare i testi in tutte le loro componenti minime, quasi fossero oggetti di un'autopsia<sup>20</sup>. In questo Venerandi si mostra erede dell'ironia calviniana che in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) parodizzava certe estreme forme di *distant reading*, allora autentiche novità in ascesa, soprattutto tramite la figura di Lotaria.

Venerandi con il suo *Niente di personale* partecipa del lungo e mai in fondo domato fermento di desacralizzazione del canone, scagliandosi contro il più canonico autore della letteratura italiana, in una fase storica in cui l'abbattimento dei monumenti è prassi comune.

Fermarsi a tale lettura iconoclasta non sarebbe del tutto inopportuno, eppure lascerebbe la sensazione di una certa limitatezza. Dietro al più plateale lavoro di scomposizione, scrive il già citato Inglese, gemina una rinvigorita attrazione verso una nuova ri-lettura: «Nonostante le apparenze, non si tratta di un atto vandalico, perché l'incontro desementizzato del materiale linguistico dantesco sollecita paradossalmente un desiderio di "ricodificazione", di rinnovata lettura, ma dopo un vagabondaggio stralunato tra le sue rovine».

<sup>20</sup> È una suggestione proposta da Batisti 2021, a cui va riconosciuto anche il merito di citare il precedente di Ambroise Perrin, che nel 2018 compie un'azione simile con *Madame Bovary*.

Dall'iniziale carattere pornografico si passa alla dimensione erotica che connatura l'avidità inoltrarsi all'interno di tale lista vertiginosa – parafrasando Umberto Eco (2009) – che, almeno in questo, ha forse non poco da spartire con i cataloghi di cui stracolmano le poesie dedicate alla *Signorina Richmond*, esito altissimo di un altro grande protagonista del Gruppo 63 quale Nanni Balestrini (1999).

Senza dubbio questo erotismo ha un carattere ludico, che molto spazio lascia al desiderio del lettore di muoversi liberamente nel blocco testuale, quasi fosse appunto un'installazione artistica, o un *open world* videoludico<sup>21</sup>.

Ma si tratta di un gioco che a una lunga e attenta coabitazione assume un aspetto serissimo. È come se, così presentati in successione alfabetica i vocaboli 'infernali' si rivestissero di un potere mistico, come se per ogni singola occorrenza, slegata dalla sua referenza immediata, valesse la pena di indagarne il senso nascosto. Si potrebbe fare riferimento nuovamente a Eco e al suo *Il pendolo di Foucault*. Lì, il trio protagonista Casaubon, Jacopo Belbo e Diotallevi si fa assorbire da un interesse cabalistico che inizialmente non oltrepassa il *divertissement* e poi dirotta in un'attività totalizzante, priva di evasione. Nello specifico, l'intelligentissimo computer Abulafia diviene lo strumento privilegiato per produrre l'analisi dei sensi nascosti, che avrebbe dovuto condurre a rivelare persino il nome di Dio. Similmente, l'intelligenza alle spalle delle *Words from Afterlife*, qualora fossimo disposti ad indugiarvi con la giusta dose di ossessione, sembrerebbe disporre un universo testuale in cui ogni cosa detiene valore, nondimeno i più minuti segni interpuntivi; in cui ogni cosa può svelare il contatto con una dimensione altra, che esula dalla pura superficie testuale. Del resto, non è un mistero che l'Abulafia del *Pendolo* debba non poco alle sperimentazioni combinatorie condotte, su tutti, da Balestrini, in particolare con *Tape Mark I* (1962) e *Tristano* (1966), tra i primissimi attraversamenti nel terreno della letteratura elettronica<sup>22</sup>. Significativamente, Eco firma la prefazione alla seconda edizione (2007) di *Tristano* per DeriveApprodi. Si tratta di molto più che una semplice ripubblicazione della versione di Feltrinelli: nel 2009, infatti, le nuove tecnologie di stampa hanno permesso di portare a compimento l'originario progetto balestriniano che concepiva ogni copia come un'installazione unica, differente da qualsiasi altra sul mercato. Non ci è parso senza rilievo che Eco, pur tacendo ogni riferimento al *Pendolo*, inizi la sua

<sup>21</sup> Venerandi, insieme con Alessandro Uber, è peraltro autore del videogioco *Necronomicon* (1990), primo *multi user dungeon* (o più semplicemente, MUD) italiano.

<sup>22</sup> Recentemente, e dopo colpevole ritardo, la letteratura elettronica è divenuta oggetto privilegiato di diversi studi in ambito italianistico. Si possono segnalare, almeno, le monografie Iadevaia 2021 e Patti 2022 che, nella rispettiva distanza, non differiscono nell'attribuire un ruolo pionieristico a Balestrini e nel conferire notevole importanza alla produzione di Venerandi. È, inoltre, opportuno ricordare le iniziative editoriali dello stesso Venerandi, fondatore, insieme con Maria Cecilia Averame, della casa editrice Quintadicepertina, attiva dal 2010 al dicembre 2023. Attualmente, Venerandi insegna anche un corso di letteratura elettronica per Argo, dal cui contesto è nato un manuale di prossima pubblicazione.



prefazione con un rimando alle combinazioni cabalistiche, e la concluda con un più o meno ironico parallelo tra la scrittura che combina in un testo singolo, per quanto aperto, quella molteplicità di spettri testuali potenzialmente disponibili e la creazione divina del (leibnizianamente) migliore dei mondi tra tutti quelli possibili.

Insomma, in una medesima operazione è possibile ravvisare i furori iconoclasti di chi fa cozzare Dante al più esplicito BDSM e, al contempo, un'attenzione maniacale al minimo dettaglio che si riserva solo a un ristrettissimo numero di testi 'sacri' prodotti dalla creatività umana. In questa libertà di abitare ambigualmente uno stesso testo sta tutta la complessità della letteratura che, dicasi o meno creativa, resta pur sempre una palestra esistenziale indispensabile.

In conclusione, l'accostamento di due operazioni tra loro non poco difformi è stato motivato con l'intenzione di storicizzare il quadro delle scritture di ricerca del nuovo secolo, seguendo una prospettiva simultaneamente diacronica, in rapporto alle sperimentazioni del secolo scorso, e sincronica, ponendo la scrittura di Fabrizio Venerandi a fianco della multiforme pratica artistica di Caroline Bergvall. I loro casi forniscono una prova non indifferente, vista la rarità con cui la funzione-Dante si manifesta nelle sperimentazioni più recenti. Anche in questo caso, l'approccio al poema dantesco, e specialmente alla cantica infernale, sembra acquisire modalità non perfettamente in linea, se non realmente divergente, con quelle elaborate dagli sperimentalismi novecenteschi, interessati soprattutto alla torsione espressionistica del lessico infernale o – comunque non in antitesi con questo primo aspetto – alla capacità mitopoietica del poema di fornire una controparte figurativa agli orrori degli inferni terreni del secolo scorso. A tale primo appunto, la disamina seguita ha comprovato come le cesure non vadano tuttavia marcate eccessivamente. Le domande di fondo, al netto di tutto il resto, si mantengono almeno in parte comparabili. *L'Inferno* rimane un canto d'esilio, ed allo stesso tempo un inarrivabile repertorio della più straordinaria scatologia mai pensata. Egualmente, la *Commedia* conserva il proprio fascino conturbante che attira un confronto prolungato, sempre alla ricerca di un senso ultimo, inesorabilmente mai attinto.

### *Riferimenti bibliografici*

- Balestrini, Nanni, 1999. *Le avventure della signorina Richmond: seguite dal Pubblico del labirinto*, Torino, Testo & Immagine.
- Balestrini, Nanni, [1966] 2007. *Tristano*, Roma, DeriveApprodi.
- Ballerini, Luigi / Cavatorta, Giuseppe (ed.), 2017. *Those Who from Afar Look Like Flies*, Toronto, University of Toronto Press.
- Barilli, Renato, 2000. *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine.

- Batisti, Roberto, 2021. «Poesia come s/montaggio dell'Inferno: *Niente di Personale* di Fabrizio Venerandi», *La Balena Bianca*. URL: <https://www.labalenabianca.com/2022/05/17/niente-di-personale-venerandi/> consultato il 25/07/2023.
- Bergvall, Caroline, 2005. *Fig*, Cambridge, Salt.
- Bermann, Sandra, 2014. «Performing Translation», in Bermann, Sandra / Porter, Catherine (ed.), 2014. *A Companion to Translation Studies*, Chichester, Wiley, 285-297.
- Bettini, Filippo / Di Marco, Roberto (ed.), 1993. *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Bologna, Synergon.
- Bettini, Filippo / Muzzioli, Francesco (ed.), 1990. *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Lecce, Manni.
- Calvino, Italo, 1979. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi.
- Carnaroli, Alessandra, 2021. *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti*, Torino, Einaudi.
- Casadei, Alberto, 2013. *Dante oltre la Commedia*. Bologna, il Mulino.
- Cepollaro, Biagio, 1992. «Oltre il postmodernismo: la parola come esperienza del caos», *Quaderni Radicali* (33-34), 159-163.
- Deleuze, Gilles, [1968] 1971. *Differenza e ripetizione*, tr. it. di Giuseppe Guglielmi, Bologna, il Mulino.
- Derrida, Jacques, [1996] 2004. *Il monolinguisma dell'altro*, tr. it. di Graziella Berto, Milano, Raffaello Cortina.
- Di Mauro, Enzo / Pontiggia, Giancarlo (ed.), 1978. *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli.
- Dworkin, Craig / Goldsmith, Kenneth (ed.), 2011. *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston, Northwestern University Press.
- Eco, Umberto, 1988. *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani.
- Eco, Umberto, 2009. *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani.
- Garau, Sergio / Gentiluomo, Paolo, 2011. «Two Accounts of Collective Poetics: On Collettivo di Pronto Intervento Poetico "Altri Luoghi"», *Chicago Review* 56 (1), 192-200.
- Gazzola, Eugenio, 2011. «Introduzione alla lettura di "Malebolge"», in Gazzola, Eugenio, 2013. "Malebolge". *L'altra rivista delle avanguardie*, Parma, Diabasis, 17-23.
- Giuliani, Alfredo (ed.), 1961. *Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi.
- Gleize, Jean-Marie, [2009] 2021. *Qualche uscita. Postpoesia e dintorni*, tr. it. di Michele Zaffarano, Roma, Tic.
- Goldsmith, Kenneth, 2011. *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press.
- Philippe, Hamon, 1981. *Introduction à L'analyse du descriptive*, Parigi, Hachette.
- Hejinian, Lyn, 2000. «Barbarism», in Hejinian, Lyn, 2000. *The Language of*

- Inquiry*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 318-336.
- hooks, bell, 1998. *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, tr. it. di Maria Nadotti, Milano, Feltrinelli.
- Hugill, Piers, 2006. «Love and grammar», *Jacket* 31. URL: <http://jacketmagazine.com/31/hugill-bergvall.html#fn1> consultato il 25/07/2023.
- Iadevaia, Roberta, 2021. *Per una storia della letteratura elettronica italiana*, Sesto San Giovanni, Mimesis.
- Inglese, Andrea, 2021. «La scrittura “non originale” di Fabrizio Venerandi», *Nazione Indiana*. URL: <https://www.nazioneindiana.com/2022/03/21/la-scrittura-non-originale-di-fabrizio-venerandi/> consultato il 25/07/2023.
- Kadare, Ismail, 2018. *Essays on World Literature. Aeschylus, Dante, Shakespeare*, New York, Restless Books.
- Leong, Micheal, 2018. «Conceptualisms in Crisis: The Fate of Late Conceptual Poetry», *Journal of Modern Literature*, 41 (3), 109-131.
- Mangini, Angelo Maria, 2017. «Pride and Friendship. On Cavalcanti's Role in the Commedia», in Barnes, C. John / O'Connell, Daragh, 2017. *Dante and the Seven Deadly Sins. Twelve Literary and Historical Essays*, Dublin, Four Courts Press, 47-72.
- Negrone, Maria, 2019. «La selva oscura del sentido: Via de Caroline Bergvall», *Hablar de poesia*. URL: <https://hablardepoesia.com.ar/2019/10/16/la-selva-oscura-del-sentido-via-de-caroline-bergvall/> consultato il 25/07/2023.
- Pasolini, Pierpaolo, 1957. *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti.
- Pasolini, Pierpaolo, 1975. *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi.
- Pasolini, Pierpaolo, 1992. *Petrolio*, Torino, Einaudi.
- Patti, Emanuela, 2022. *Opera Aperta. Italian Electronic Literature from the 1960s to the Present*, Oxford and New York, Peter Lang.
- Perloff, Marjorie, 2003. «The Oulipo Factor: The Procedural Poetics of Christian Bök and Caroline Bergvall», *Jacket* 23. URL: <http://jacketmagazine.com/23/perloff-oulip.html> consultato il 25/07/2023.
- Perloff, Marjorie, 2010. *Unoriginal Genius. Poetry by Others Means in New Century*, Chicago, University of Chicago Press.
- Perloff, Marjorie, 2013. «Language in Migration: Multilingualism and Exophonic Writing in the New Poetics», in Nicholls, Peter / Boxall, Peter (ed.), 2013. *Thinking Poetry*, Londra, Routledge, 725-748.
- Policastro, Gilda, 2021. *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo novecento a oggi*, Sesto San Giovanni, Mimesis.
- Re, Lucia, 2004. «Language, Gender and Sexuality in the Italian Neo-Avant-Garde», *MLN* 119 (1), 135-173.
- Reed, M. Brian, 2007. «"Lost Already Walking": Caroline Bergvall's VIA», *Jacket* 34. URL: <http://jacketmagazine.com/34/reed-bergvall.shtml> consultato il 25/07/2023.
- Risso, Erminio (ed.), [2006] 2020. *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Lecce, Manni.

- Risso, Erminio, 2022. «*Laborintus* di Edoardo Sanguineti tra viaggi danteschi e mito», *Rivista di letteratura italiana* 40 (1), 97-107.
- Sanguineti, Edoardo, 1965. *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli.
- Siti, Walter, 1980. *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi.
- Spahr, Juliana / Osman, Jena, 2003. «Editors' notes», *Chain* 10, II-IV.
- Therry, Philip, 2014. *Dante's Inferno*, Manchester, Carcanet Press.
- Testa, Enrico, 1999. *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni.
- Testa, Enrico (ed.), 2005. *Dopo la lirica: poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi.
- Tonietto, Stefano, 2021. *Il Divino Intreccio. La lettera caduta*, Bologna, in riga.
- Venerandi, Fabrizio, 2021. *Niente di personale*, Ancona, Argolibri.
- Williams, Emmett, 1968. «Musica. A Dantesque Litany for Nine Voices», *0 to 9 4*, 31.