

«Courir les rues». Esperienze odeporiche nella poesia contemporanea. Introduzione

di Sara Svolacchia

«La città è un ideogramma. Il Testo continua» scriveva Roland Barthes nell'*Empire des signes*¹, forse ancora oggi uno dei tentativi più compiuti di fondare una semiotica della città. Ciò che differenzia la poesia odeporica contemporanea dalle produzioni più antiche è proprio questo elemento: il paesaggio (sia esso urbano o naturale) non è più percepito come referente ma, secondo la definizione di Michel Collot, come il «prodotto dell'incontro tra il mondo e un punto di vista»².

Tale rovesciamento rispetto al paradigma classico del viaggio, basato sul modello dantesco della traversata dell'oltretomba e fondato sull'idea di *progressus*, coincide con la nota fine delle «grandi narrazioni» enunciata da Jean-François Lyotard³ cui fa eco l'altrettanto nota «fine dei viaggi» evocata da Claude Lévi-Strauss⁴. Come ricordato qui da Tommaso Gennaro, infatti, buona parte del XX secolo è dominata da una marcia quanto mai drammatica, che è quella dei passi in fuga dei perseguitati, accompagnati da un «respiro affannato» oppure spezzati dalla prigionia (si pensi, tra gli altri, a Jean Cassou e ai suoi *Trente-trois sonnets composés au secret*, dove la scelta del sonetto, con la sua struttura chiusa e ripetitiva, può essere letta come una rappresentazione dello spazio angusto e confinato della cella)⁵. Se oggi la maggiore accessibilità dei viaggi internazionali ha invece favorito la nascita di un nuovo tipo di «antiturista»⁶ (si veda in proposito il saggio di Marina Morbiducci sul rapporto tra Tomlinson e l'Italia) è certo che la globalizzazione ha spesso omologato i

paesaggi urbani (terreno per eccellenza della *flânerie*) o trasformato gli spazi rurali in territori periurbani, rendendo così problematica la percezione del *genius loci*.

Questo numero di «Semicerchio» si propone dunque di mostrare che un'altra definizione di letteratura odeporica è possibile, vale a dire il cammino inteso come peculiare modalità di approccio al reale, strumento di appropriazione del mondo dotato di una sua specificità. Già Louis Aragon aveva affidato al passo un valore conoscitivo: «Nuovi miti nascono da ciascuno dei nostri passi. Là dove l'uomo ha vissuto inizia la leggenda, là dove vive»⁷. Ciò che rende la marcia essenziale alla creazione di una «mitologia moderna» è la possibilità di catturare quel «meraviglioso quotidiano»⁸ che emanano i luoghi ordinari o le scene della vita cittadina quando l'osservatore è in grado di distaccarsi dall'«abitudine del mondo»⁹. Camminare diventa allora molto più che semplice mezzo esplorativo, configurandosi invece come presupposto a un nuovo approccio gnoseologico: solo attraverso la marcia si evita il pericolo dell'abitudine e si accede a una sorta di *epochè* che consente un nuovo sguardo sul mondo. Si tratta, secondo l'auspicio di Georges Perec, di «interrogare l'abituale», di saper osservare «l'infra-ordinario» al fine di avvicinarsi a ciò che Jean-Claude Corger avrebbe chiamato una «*esthétique du surgissement*»¹⁰: una poesia pronta, come indicato dal titolo scelto per questo numero, ad accogliere «gli ospiti del caso».

Colui che cammina si pone, nella felice definizione

di Giampaolo Nuvolati, come *puer aeternus*, soggetto «poroso» pronto a recepire tutti gli stimoli offerti dall'esperienza deambulatoria¹¹. Secondo tale prospettiva, poco importa che il viaggio sia svolto a piedi o con un mezzo di trasporto, che esso si collochi nel microcosmo della città o in un paese straniero. Il *flâneur* moderno è soprattutto, nelle parole di Alberto Comparini, un «soggetto epistemologico», un curioso che assiste allo spettacolo offerto dal mondo e che accede così ad una dimensione fenomenologica in cui la realtà viene esperita attraverso la collocazione del corpo nello spazio. Secondo un neologismo coniato da Michel Deguy e ripreso da Kenneth White, si potrebbe parlare di una *geopoetica*, da intendersi come un «*movimento* che riguarda la maniera stessa in cui l'uomo fonda la sua esistenza sulla terra»¹². Da un lato, vi è dunque il movimento come appropriazione dello spazio (nel senso conferito a questo termine da Michel de Certeau¹³, la cui nozione è diversa da quella di luogo: spazio, altrimenti, come elemento contraddistinto dall'uso, «trasformato» dalla presenza dell'uomo, «antropologico»); dall'altro, tale movimento appare come condizione stessa dell'esistenza in quanto manifestazione dell'essere nel mondo. E quale migliore manifestazione del passo se, come ricordato da Jean Charles Vegliante, i ritmi vitali sono scanditi dal medesimo ritmo binario che caratterizza quello della marcia? Nelle parole di Italo Testa, «Camminando, la composizione del mondo si manifesta [...] Quasi il muoversi nello spazio, con il corpo, ci mettesse in relazione a quel mondo da cui fuggiamo, cui andiamo incontro». Nella lettura fenomenologica del *Mont Blanc* di Shelley offerta da Fausto Ciompi, tale «correlazione mente-mondo» si pone come alternativa al paradigma novalisiano del poeta come straniero nel mondo, suggerendo la duplice implicazione di mente e natura nel «costruire gli enti».

Siamo in effetti agli antipodi del *promeneur solitaire* di Rousseau, il quale, come ricorda Alessandra Marangoni, fu pur centrale per la nascita della figura del «peintre de la vie moderne» di Baudelaire. Tale modello assumeva la marcia o il viaggio a momento introspettivo, talvolta epifanico, come illustra anche Maria Paola Guarducci a proposito di Amy Levy: dal confronto con il mondo (l'Altro) nasceva la presa di coscienza della propria identità, non fosse altro che come «soggetto inassimilabile». In tal senso, il mondo esterno si configurava come specchio, paesaggio mentale dell'interiorità del poeta.

Dire, con Barthes, che il paesaggio non è referente ma testo, significa invece considerare lo spazio come una struttura aperta, ovvero non più come «rappresentazione» ma come insieme di segni da interpretare. Ostile, come buona parte della letteratura moderna, a qualsiasi forma di transitività della scrittura, la poesia odeporica contemporanea sembra riconoscere un primato all'evenemenzialità, alla non-temporalità dell'istante: l'apparizione offerta dal movimento è uno *choc* nel senso benjaminiano del termine perché essa può essere esperita solo nell'*esserci*. Come sottolinea Luigi Marfè a proposito del soggiorno giapponese di Nicolas Bouvier, gli istanti di «*présence plenièrè*» diventano condizione primaria per un tipo di poesia che si rivolga alla creazione di una serie di «istantanee di paesaggi e stati d'animo» raccolti in «inventari di meraviglie».

A partire dagli ultimi decenni del secolo scorso la poesia odeporica ha cessato di coincidere strettamente con quella deambulatoria: come sottolineato recentemente da Jean-Christophe Bailly, i mutamenti urbanistici, conseguenti a determinate scelte politiche e amministrative e volti a istituire una barriera insieme topologica e sociale tra il centro e la periferia, interrompono, concretamente e simbolicamente, lo spazio aperto del movimento («Parigi, "il cuore della Francia", che canzone! Che pubblicità! La *banlieue* tutt'intorno che crepa»¹⁴, scriveva Céline già nel 1944). A mancare è proprio la strada, quel punto di raccordo tra spazi lontani operante anche come «diritta via» dantesca, a mo' di guida che impedisca alla *flânerie* di trasformarsi in erranza senza fine. La marcia appare ora sostituibile dai mezzi di trasporto metropolitani (autobus, metro o tram), maggiormente atti a colmare le distanze imposte dalla nuova urbanizzazione e più in sincronia con i ritmi frenetici delle grandi città. Come ricorda David Matteini a proposito dei primi voli in mongolfiera nel Settecento, il mezzo di trasporto possiede, di fatto, una forza mitopoietica tale da intervenire sull'immaginario di un'epoca: la metro, il bus, il tram o il treno sono assimilabili a dei non-luoghi, ovvero a luoghi di pura transizione che consegnano il soggetto, col loro tempo sospeso, ad una dimensione che Marc Augé ha definito di «eterno presente» e che non è dissimile da quella del mito. Se, come suggerito da Giovanna Scatena a proposito di Nathaniel Mackey, tale dimensione mitica può investire i mezzi di trasporto moderni, è perché l'aspetto psicologico-simbolico del percorso assume su di sé la totalità della componente pericolosa

tradizionalmente associata al carattere avventuroso-eroico del viaggio (una componente che, peraltro, la parola inglese «travel» mantiene al livello etimologico): si pensi, in tal senso, al «folle volo» di Ulisse rivisitato da T.S. Eliot e qui analizzato da Stefano Maria Casella o al binomio passeggiata-tradimento nella poesia latina, illustrato da Donatella Puliga. Nella modernità il viaggiatore non è più chiamato a compiere una prova: viceversa, come ricorda Théo Soula nel suo saggio su Jacques Réda, lo spostamento è spesso dettato da occupazioni molto più ordinarie, banali, discrete, come andare alla posta o comprare delle sigarette.

Peraltro, il viaggio in bus o in metro può condurre ad una revisione del paradigma della poesia odeporica classica, incentrato sull'asse spettatore-città o spettatore-paesaggio: ora il poeta non osserva più solo l'ambiente attorno a lui quanto, piuttosto, gli altri passeggeri. È il caso di Réda in *Ruines de Paris* (1977) e *Hors les murs* (1982), dove la *banlieue* parigina è eletta a terreno del mutamento per eccellenza, altro non-luogo in cui il soggetto contemporaneo può ritrovare quella forma di nomadismo, di spostamento pluridirezionale e non programmaticamente definito, peculiare al *flâneur* delle origini. Nonostante tale carattere di «irregolarità», la periferia è spesso descritta mediante il ricorso alle forme chiuse, regolari (nel caso di Réda, versi di quattordici sillabe o alessandrini): negazione definitiva di quell'*ars poetica* cinquecentesca (qui illustrata da Giulia Puzzo) che raccomandava di istituire un'armonia tra materia poetica e forma.

La città-testo mantiene anche una propria dimensione diacronica che la rende assimilabile a un «palinsesto» «dove nulla si cancellerebbe completamente»¹⁵. I mutamenti percepiti dal poeta-*flâneur* non sono però necessariamente di ordine positivo: nell'opera di Giovanni Raboni, Milano ricorre spesso nelle vesti di città fantasma, luogo di passaggio in cui la dimensione di memoria storica è sempre più sottile, fagocitata dal «tempo puntillistico» che secondo Zygmunt Baumann caratterizza la «modernità liquida» («Una città come questa non è per viverci, in fondo: piuttosto /si cammina vicino a certi muri, / si passa in certi vicoli»¹⁶). In *Courir les rues* (1967) di Raymond Queneau è invece la metamorfosi di Parigi intorno agli anni Sessanta ad essere oggetto dello sguardo straniato del poeta e a suscitare di volta in volta malinconia (*Les mouches*) o denuncia sociale (*Les optimistes*). Qualche anno dopo Jacques Roubaud darà alle stampe *La forme d'une*

ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains (1999), dove la variante citazionale dal *Cygne* di Baudelaire segna l'affermarsi di una resistenza al mutamento a cui fa eco la scelta di forme chiuse (perlopiù sonetti in alessandrini); ancora più recentemente, come illustrato da Alberto Comparini, il Pierre Alféri di *divers chaos* (2020) traduce le «metamorfiche» strade di Parigi attraverso una mescolanza insieme formale (distici, terzine, alessandrini, versi liberi) e linguistica (francese e inglese): novello Orfeo, il poeta urbano tenta di trovare qualche punto di riferimento in una città dove tutto – dagli edifici ai nomi delle stazioni della metro – cambia senza sosta. Ecco che la semiosi della città diventa illimitata: i *representamina*, per usare il lessico di Pierce, mutano di continuo, modificando costantemente il «codice» interpretativo della città e rendendo il cammino potenzialmente sempre nuovo. Tale «fuga degli interpretanti» diventa il tratto distintivo della discesa agli inferi del Pascal Quignard di *Pour trouver les enfers* dove, come illustra Maria Chiara Brandolini, il francese è giustapposto all'inglese, al tedesco, all'italiano, allo spagnolo e al latino: rivisitazione del plurilinguismo dantesco al limite della *confusio linguarum*. A differenza del viaggio intrapreso dal pellegrino Dante, in queste moderne catabasi a mancare è proprio una guida: come ricorda Stefano Maria Casella, nessuna Beatrice giunge ad illustrare il cammino da seguire e il poeta appare inesorabilmente solo, «cherchant à s'orienter», come suggerisce Jean-Michel Maulpoix, «en chemin dans sa propre vie comme dans sa propre langue».

L'appropriazione dello spazio urbano può passare allora attraverso la parodia: ne attesta, come illustrato da Alessandro Fo, la riscrittura in chiave moderna dell'esilio di Ovidio ad opera di Marco Malvestio, che presenta il poeta latino in autostrada e intento a lasciare un messaggio alla segreteria telefonica. Similmente, l'*Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* (2012) di Roubaud, riallacciandosi alla tradizione dell'encomio paradossale, evoca i tragitti in autobus del poeta. La scelta del metro accentua ulteriormente l'intento parodico, dato che l'uso rigoroso dell'alessandrino è ottenuto mediante una reinvenzione dell'ortografia delle parole al fine creare due rimanti formalmente corretti. Di fronte all'imprevedibilità dello spazio urbano e agli elementi traumatici che esso comporta, si cerca dunque una forma di 'addomesticamento': come mostrano Olga e Dragos Amarie nel loro intervento su Roubaud, là dove

non si fa ricorso alla parodia, l'esperienza deambulatoria è trattata come pura processualità, attraverso una serie di tappe predeterminate da un preciso calcolo matematico. Negazione del caso oggettivo di matrice surrealista, tale approccio allo spazio si ritrova nelle produzioni di altri Oulipiani attraverso la pratica quanto mai ossimorica della *flânerie à contrainte* dove i percorsi seguono regole prestabilite (ad esempio, percorrere solo le strade il cui nome contiene un toponimo).

A tale alienazione prodotta dal moderno contesto urbano si oppongono forme di riappropriazione dello spazio naturale, come nel caso del gruppo quebecchese *La Traversée*, fondato nel 2004 da Kenneth White e Rachel Bouvet: proponendosi di far convergere la riflessione scientifica, filosofica e artistica intorno al tema del rapporto sensibile dell'umanità alla terra, il movimento è incentrato sulla trascrizione di «traverse» collettive più o meno estese. Di simile natura è l'incontro tra i «*pensieri viandanti*» di Italo Testa e i momenti performativi collettivi come il Festival del Cammino «PassoParola». Se in altri poeti come Zanzotto, Jaccottet o Pusterla tale recupero della dimensione naturalistica porta con sé una più o meno velata critica

all'antropocentrismo e alla globalizzazione, in Michel Deguy la necessità per la letteratura di farsi portavoce della causa ecologica diventa esplicitamente il grande imperativo dell'era dell'Antropocene. Mirando a riscoprire la co-appartenenza tra soggetto e territorio, tali forme poetiche sembrano conferire allo spazio una connotazione vicina a quella di Bachelard, ossia come rifugio, simbolo di protezione: «Che cos'è un luogo?», si interroga Jaccottet «se non la presenza di una fonte e il sentimento oscuro di avervi trovato un "centro"»¹⁷.

Che l'atto deambulatorio si orienti alla ricerca di un centro o, viceversa, che esso si traduca in forme variamente ampie di erranza, è indubbio che una certa forma di irrequietezza accomuna la marcia all'atto poetico, alla necessità di essere sempre «en avant». «La poesia vive di eterna insonnia»¹⁸, affermava in tal senso René Char. Secondo la bella metafora di Claude Esteban, più che a un «cammino» la poesia contemporanea sarebbe allora simile a uno *cheminement*, che è «portatore di verità perché significa una esaltazione dell'incompiuto, una forma d'essere itinerante». Come il moderno *flâneur*, la poesia «non trova, ma cerca»¹⁹.

Note

- ¹ Roland Barthes, *L'Empire des signes* (1970), Paris, Seuil 2007, p. 48.
- ² Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Paris, Actes Sud/ENSP 2011, p. 18.
- ³ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit 1979, p. 31, *passim*.
- ⁴ Claude-Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon 1955, p. 7.
- ⁵ Jean Cassou, *Trente-trois sonnets composés au secret* (1944), Paris, Gallimard 1995. Su questo aspetto, si veda l'articolo di Michela Landi: *Forma chiusa, prigionia del pensiero? Sui 'Trente-trois sonnets composés au secret' di Jean Cassou*, In «Semicerchio» n. 37, 2007/2, *La forma chiusa. Poesia dal carcere*, pp. 12-15.
- ⁶ Luigi Marfè, *Oltre la 'fine dei viaggi'. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze, Olschki 2009, *passim*.
- ⁷ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard 1926, p. 13.
- ⁸ *Ibidem*, p. 14.
- ⁹ *Ibidem*.

- ¹⁰ Jean-Claude Corger, *Petite phénoménologie de la locomotion*, in *Lire Réda*, présenté par Hervé Micolet, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1994, p. 22.
- ¹¹ Giampaolo Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, FUP 2013, p. 4, 14.
- ¹² Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros: introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset 1994, p. 12.
- ¹³ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard 1990, p. 173.
- ¹⁴ Louis Ferdinand Céline, *Préface à Albert Serouille, Bezons à travers les âges*, Paris, Denoël 1943.
- ¹⁵ Jacques Réda, *La Liberté des rues*, Paris, Gallimard 1997, p. 70.
- ¹⁶ Giovanni Raboni, *Una città come questa*, in *Tutte le poesie 1949-2004*, Torino, Einaudi 2014, p. 48.
- ¹⁷ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard 1976, p. 128.
- ¹⁸ René Char, *Les Dentelles de Montmirail, La Parole en Archipel, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983, p. 413.
- ¹⁹ Claude Esteban, *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion 1987, p. 59.

