

Colophon

Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2014

Progetto grafico e impaginazione:
Mariangela Guatteri

Editore e stampa:
Tielleci – Tipografia La Colornese
via San Rocco, 98
Colorno (Parma)

ISBN 88

© Copyright 2015 Ex.it.

In copertina e nelle pagine 74 e 92:

© Gustav Sjöberg, da πάθος, 2012

In quarta di copertina, nella pagina a fianco e all'interno del volume (figure numerate):

© Giulio Marzaioli, *Trova l'intruso*, fotografie digitali e didascalie, 2014

A pagina 3:

© Laurent Grisel, fotografia digitale, 2014



Exit

Materiali fuori contesto

Albinea 2014

TROVA L'INTRUSO

FIGURE

1. (Albinea, 2014) Plastica, legno.
2. (Albinea, 2014) Plastica, alluminio.
3. (Albinea, 2014) Tessuto, fibra, acqua, minerali etc.
4. (Albinea, 2014) Alluminio, plastica, tessuto.
5. (Albinea, 2014) Ceramica, plastica, alluminio
6. (Albinea, 2014) Legno, plastica, acciaio.
7. (Albinea, 2014) Legno, alluminio, mylar.
8. (Albinea, 2014) Corone.
9. (Albinea, 2014) Plexiglass, cemento.
10. (Albinea, 2014) Resina, vetro, tessuto, cheratina.
11. (Albinea, 2014) Cheratina.
12. (Albinea, 2014) Acciaio, tessuto.
13. (Albinea, 2014) Tessuto, cheratina.
14. (Albinea, 2014) Legno
15. (Albinea, 2014) Cellulosa, acqua, colorante, petrolio.
16. (Albinea, 2014) Cellulosa, acqua, colorante, petrolio.
17. (Albinea, 2014) Cuoto.
18. (Albinea, 2014) Cellulosa, tabacco.
19. (Albinea, 2014) Plastica, rame.
20. (Albinea, 2014) Tessuto, cheratina, legno, fibra, vetro, plastica, alluminio e varie.





Curatori degli incontri *Ex.it 2014*:

Critica fuori contesto ↔ Antonio Loreto, Massimiliano Manganeli.

Suoni e letture dal Fondo ↔ Marco Giovenale, Mariangela Guatteri,
Giulio Marzaioli, Simona Menicocci.

Arte come scrittura ↔ Mariangela Guatteri, Giulio Marzaioli.

Video fuori contesto ↔ Marco Giovenale, Mariangela Guatteri,
Simona Menicocci.



Indice

Antonio Loreto, Massimiliano Manganelli <i>Critica fuori contesto</i>	9
Giancarlo Alfano <i>Materiali per una discussione sull'esito dell'ex.it</i>	17
Marco Maria Gazzano <i>Intermedialità, una qualità in più</i>	27
Paolo Giovannetti <i>Albinea Reading</i>	39
Teresa Iaria <i>Camminare sul nastro di Möbius</i>	51
Renata Morresi <i>3 americani in ~ fuori contesto</i>	57
Vincenzo Ostuni <i>Oggettivo indecidibile</i>	69
Gian Luca Picconi <i>Una fratellanza senza Edipo</i>	75
Paolo Virno <i>I limiti del linguaggio</i>	87
Fabio Zinelli <i>Formati & emozioni della poesia</i>	93

Renata Morresi

3 americani in ~ fuori contesto Bernstein, DuPlessis, Perelman

Degli autori statunitensi inclusi in *Ex.it 2013* tre sono riconoscibili come impulsi propulsori / osservatori attenti / compagni di strada / attuali vivaci praticanti delle scritture alimentate dalle *language poetics*: Charles Bernstein, Rachel Blau DuPlessis, Bob Perelman. Tante barre e non virgole perché il rapporto di ciascuno con le scritture sperimentali disegna diverse costellazioni, malgrado molte stelle fisse siano condivise (l'ossessione-Pound, la sottintesa eredità di Stein, il pensiero, sempre attivo, di W.C. Williams, per esempio).

Le stesse biografie configurano significative vicinanze. Nati nell'Ovest nel giro di una manciata di anni, di matrice ebraica, con debutto editoriale negli anni Settanta, disposizione per le imprese letterarie ed editoriali collaborative, posizioni accademiche oggi consolidate, interesse alla disseminazione critica e, ovviamente, con il gusto per scritture 'altre', i tre sembrano avere molto in comune. A guardare i testi (anche solo a *guardarli*, sì) si vede bene la declinazione singolare di ciascun autore attraverso la vasta area d'azione delle poetiche del linguaggio, alimentate da dosi variabili di *projective writing*, oggettivismi, poststrutturalismi, marxismi, femminismi di seconda e terza ondata, *ethnopoetics*, e, naturalmente, *Language writing*, o *language poetry*, o *L=A=N=G=U=A=G=E writing*, o "the so-called language writing",¹ ecc. (l'indecisione tra le denominazioni



Figura 16.

¹ Vedi Bob Perelman, *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996, p. 19.

sintomo dell'esuberanza degli interpreti come pure dei loro critici, ma anche di una certa ricercata "strategic indeterminacy"²). Tra analogie, confluenze, progettualità solidali e proprio clinamen, le opere di Bernstein, DuPlessis e Perelman, e i testi che appaiono in traduzione nell'antologia *Ex.it 2013*, raccontano la svolta o – a voler guardare da più lontano – lo scivolamento tettonico da una idea di poesia come espressione, canone, autenticità, specchio profetico, linguaggio straordinario, accesso più vero alla vera realtà, verso un'idea di poesia come pensiero critico. Se c'è un tratto manifestamente comune tra le scritture di Bernstein, DuPlessis e Perelman è il considerare "writing as the site of active thinking",³ il tendere a una scrittura che ha la possibilità di pensare se stessa, di esondare a piacimento nei campi teorici più vari, di praticare il sospetto verso la 'sospensione del dubbio' di memoria romantica nonché l'interrogazione nei confronti della lingua, mai considerata innocente.

Negli anni, da una impostazione più ristrettamente segnica, i nostri sono sconfinati altrove: a mescolare generi, a ri-combinare discorsi (discorso inteso sia come serie di convenzioni testuali, sia come gamma di pratiche sociali), a praticare dirottamenti e riconversioni tra mondi comunicativi, tipologie di testi, rapporti con 'il lettore', materiali di lavoro più svariati. Potevo usare le paroline magiche 'interdisciplinarietà' o 'sinergia tra le arti'? No, non potevo, giacché queste espressioni postulano 'discipline' e 'arti' come categorie già splendidamente date, pezzi di Lego di diverso colore da montare a piacimento (ma sempre o sopra o sotto, dopotutto). E i nostri non aspirano a esercitare, per esempio, l'arte visiva o il teatro di parola,

² Charles Bernstein, "Language writing and the lyric". *Reading Error: The Lyric and Contemporary Poetry*. Ed. by Nerys Williams. Peter Lang, 2007, p. 12.

³ Bob Perelman, intervista con Toh Hsien Min. "Between the get-well cards and the pantyhose: Bob Perelman goes shopping". In *QLRS (Beta Issue)*, 2001. [<http://www.qlrs.com/issues/beta/interviews/bperelman2.html>]. Ultimo accesso: 1 ottobre 2014.

bensi a ripensare come la visualità o la fonìa possano attraversare e ri-formare la scrittura dall'interno (penso ai *collage-poems* di Duplessis o all'interesse di Bernstein per la seconda oralità).

Procediamo con ordine. "Language" è la prima parola, dunque. Falso. La prima parola (di questo testo) è invero "Degli" e isolarla in questo momento mi consente di sottolineare l'attenzione dei nostri autori verso una scrittura distante dalle referenze trasparenti (o date per tali), non solo e non tanto fatta di parole intese come elementi lessicali che additano a un mondo evidente, ma certamente di deittici e connettivi che creano (o sottraggono) contesto, che offrono (o tolgono) andamento logico. Una attenzione che si traduce nell'uso (o non uso) consapevole degli stessi deittici e connettivi, sia per arginare l'egemonia dei 'contenuti' ("di cosa parla questa poesia?", cui segue sovente, inevitabile, "non si capisce di cosa parla"), sia per creare distanza dal discorso poetico come effetto naturale di una realtà preesistente, con le sue gerarchie già ordinate (le parole-poetiche-chiave di contro alle particelle insignificanti). Una veloce allusione alle memorabili pagine di Gertrude Stein su poesia e grammatica ("nominare i nomi va bene se vuoi fare l'appello ma poi a cos'altro serve", mentre le preposizioni le puoi "andar godendo eternamente"),⁴ un passaggio rapido su George Oppen e la sua cura per "the

⁴ "A noun is a name of anything, why after a thing is named write about it. A name is adequate or it is not. If it is adequate then why go on calling it, if it is not then calling it by its name does no good. [...] Nouns are the name of anything and just naming names is alright when you want to call a roll but is it any good for anything else. To be sure in many places in Europe as in America they do like to call rolls. [...] Prepositions can live one long life being really being nothing but absolutely nothing but mistaken and that makes them irritating if you feel that way about mistakes but certainly something that you can be continuously using and everlastingly enjoying." (pp.288-291). Gertrude Stein, "Poetry and Grammar". In *Toward the Open Field: Poets on the Art of Poetry 1800-1950*. A cura di Melissa Kwasny. Middletown, CT: Wesleyan University Press, pp. 288-310.

little words”⁵ – vedi anche i titoli dei suoi libri, per es. *This is Which* – ed ecco comparire il sistema DuPlessis, un’opera punteggiata di titoli quali *Draft 1: It, Draft 2: She, Draft 3: Of*, e così via. Ovunque in DuPlessis e nei *language poets* è attiva la consapevolezza che la lingua non sia un oggetto trasparente, né un dispositivo neutro volto a tradurre in comunicazione concetti mentali precostituiti. Perdonerete la fuga citazionale ma questo va detto a fondamento di ogni commento a seguire: per gli autori qui discussi il linguaggio poetico, preso nella sua materialità, è un luogo di critica e di resistenza alle retoriche prevalenti. Se non autoritarie. Tali perché rendono invisibile il proprio processo costruttivo, facendolo passare per spontaneo o autorizzato a priori da una tradizione non problematizzata, e perché giocano con un indocilimento dell’interlocutore volto a ridurre l’esperienza, anche quella letteraria, ad aspetto del proprio *life style*, a categoria del consumo.

Specialmente la prima fase dei *language writers* ebbe un orientamento rigorosamente marxista, financo propagandistico, nel comprendere la referenza letteraria come feticcio e la narrazione realistica come illusione mistificante. Il compito, poetico e politico, era allora – parlo di un saggio-manifesto di McCaffery del 1977 – quello di svelare “the referential fallacy of language”,⁶ portando in primo piano la grana del linguaggio, rompendo l’automatismo che lo vuole finestra sul reale, e attivando il lettore fuori dal suo torpore di fruitore privatizzato.⁷ Molto è accaduto nel frattempo: da una maggiore comples-

⁵ Vedi George Oppen and L. S. Dembo, “George Oppen” (intervista). *Contemporary Literature* 10.2 (Spring 1969): 159-77.

⁶ Steve McCaffery, “The Death of the Subject: The Implications of Counter-Communication in Recent Language-Centered Writing”. In *L=A=N=G=U=A=G=E Supplement #1*, 1980, p. 19; già in *Open Letter* 3.2, 1977.

⁷ Notoriamente della medesima estrazione è la critica di Jameson alla “schizophrenic fragmentation” del *language writing*. Frederic Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, p. 28. Perelman

sità nel guardare all'uso dei discorsi piuttosto che dei significanti, alle discussioni sulla potenza di fuoco delle retorica egemonica che non risparmia nessuna tecnica dalla sua forza normalizzante, a una rinnovata riflessione sulla figura del lettore, spesso idealizzato al pari dell'autore sublimato dai formalisti. Se l'alto gradiente di frammentazione verbale e complessità di lettura che caratterizzava il *language writing* agli inizi non è più la componente dominante del movimento/tendenza/campo – non posso decidermi tra queste tre definizioni, per via di una storia ormai lunga, che vede varie identificazioni e solidarietà rispetto alla costellazione originaria⁸ – la consapevolezza del carattere sociale, polifonico, storicamente situato, costruito, non pacificato del linguaggio rimane in primo piano. Come ricorda Marjorie Perloff, il contributo più significativo delle *language poetics* è stato spostare l'enfasi sull'azione, “language is a *making* [poien]”, e aprire il discorso poetico “to the same universe as philosophical and political thinking”.⁹

Aggiungerei che le *language poetics* ci smarcano una volta per tutte dall'equivoco costruito attorno alla lezione jakobsoniana, per cui poesia e pubblicità erano assimilate alla stessa funzione poetica. Di contro all'uso persuasivo che il marketing fa del *languageing*, adottandolo come dispositivo volto a dare voce ad una identità attraente, a radicare una individualità psicologica rassicurante, a sostenere la facile memorizzazione, queste scritture sperimentali sostengono una ‘scomodità’ di lettura che non è più assimilabile alla famige-

discute della *New Sentence* in rapporto alle critiche di Jameson in *The Marginalization of Poetry*, 1996, pp. 63-69.

⁸ “The 21st century critic of language writing goes in fear of generalizations. For at least a decade now, the writings of the New York/Bay Area poets associated with such long-ago journals as *L=A=N=G=U=A=G=E* and *This* have seemed increasingly resistant to the vagaries of group definition.” Matthew Hart, “Taking the Unity Out of Community”. In *Mantis* 1, p. 106.

⁹ Marjorie Perloff, “After Language Poetry: Innovation and Its Theoretical Discontents”. In *Contemporary Poetics*. A cura di Louis Armand. Northwestern University Press, 2007, p. 21.

rata proiezione dell'asse della selezione su quello della combinazione.¹⁰ Laddove nella comunicazione pubblicitaria “il contrappunto è aborrito”,¹¹ queste scritture poetiche proiettano il contrappunto (l'eccesso, il contrasto, l'errore) molto oltre lo spazio metrico, frastico, microtestuale, ricombinando gli orizzonti d'attesa, i discorsi sociali, le *in-tensioni* del soggetto poetico. Costruiscono così una alternativa oppositiva agli accomodamenti del discorso persuasivo emotivo, con le sue suadenti pretese di “ego targeting” e “ego enhancing”,¹² e contro “l'artificio dell'assorbimento”¹³ propongono dispositivi di resistenza *antiassorbenti*, che possono essere, sì, la complessità, l'opacità, lo straniamento, ma pure il girare a vuoto, la più totale familiarità, persino la ripetitività, noiosa o comica che sia, la contraddizione dei piani, la continua esposizione del fatto di essere in un testo poetico, la meta-riflessione, e così via. Queste strategie – che non vanno reificate, che sono sempre “relative, contextual, & interpenetrating / terms”¹⁴ – insistono sul lato interazionale piuttosto che transazionale della lingua. Chiamano chi legge ad avvedersi, a situare e situarsi in uno spazio-tempo. Paradossalmente (ma solo in apparenza), nel tempo le *language poetics* scoprono progressivamente che le loro scritture non possono essere pensate solo linguisticamente.

Teniamole presenti, allora, queste coordinate storiche e l'auto-posizionamento rispetto ad esse, quello che Williams chiamava “emplacement”¹⁵, ovvero il prendere atto delle circostanze materiali della

¹⁰ Vedi Roman Jakobson, “Linguistica e poetica”. *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli, 2002 (1966).

¹¹ Franco Bellino, *Castiga ridendo mori*, 1991, p. 89, citato in Massimo Arcangeli, *Il linguaggio pubblicitario*. Roma: Carocci, 2011, p. 44.

¹² Vedi Dabb Graham, *The Language of Tourism*. Cab, 1996, pp. 185-188.

¹³ Vedi Charles Bernstein, “The Artifice of Absorption”. *Poetics*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992, pp. 9-89.

¹⁴ Ivi, p. 65.

¹⁵ Charles Bernstein, “The Academy in Peril: William Carlos Williams

scrittura, nel tentativo di formulare pratiche di conoscenza non basate su “abstract universals” ma su “the language practices of living – i.e. *invented – communities*”¹⁶ (=le comunità non sono essenze, ma sempre negoziazioni). Non è forse un caso che ad appellarsi alla coscienza della propria prospettiva situata siano autori bilingui, figli di recenti migrazioni, espatriati loro stessi, ebrei e/o donne, o in qualche altro modo soggetti *eccentrici*: come se i dati sensibili dell’accento, del corpo, delle storie ereditate, resi salienti dalle marcature culturali e sociali, fossero al contempo origine limitante e provvido sradicamento.

Va sottolineato lo scarto importante rispetto alle facili politiche del multiculturalismo, basate su riduttive identità sociali, razziali, etniche, sessuali (=ognuno con i ‘suoi’ ‘simili’). Gruppi e comunità sono affettivi, non genealogici, quindi provvisori e aperte alla riconfigurazione. Bernstein arriva a definirle, per rifuggire l’esclusivismo che le rende monolitiche, “[u]ncommunities”.¹⁷ Perché non si tratta di alimentare una poesia dell’identità, tutt’altro, ma di affacciarsi sul bordo dello sgretolamento delle/a identità, di rimanere lucidi e impropri, localizzati e in fuga: “Scrivo, quindi ho perso qualunque diritto a essere” / “I write, therefore I’ve lost all claim to being”, dice Perelman all’inizio di “Between Minsk and Pinsk”¹⁸, affermando il suo rifiuto di affermarsi nel testo poetico, la sua propensione per una scrittura che non sa *già* dove va. Proseguendo, senza mettere il punto, con una pseudo-storiella riguardante Federico II di Prussia e Bach (le illusioni della cultura ‘alta?’), la linea del discorso si riversa su una

meets the MLA”. *Content’s Dream: essays 1975-1984*. Northwestern University Press, 2001 (I ed.: Sun & Moon Press, 1986), pp. 250.

¹⁶ Ivi, p. 251.

¹⁷ Charles Bernstein, *My Way: Speeches and Poems*. University of Chicago Press, 1999, p. 154.

¹⁸ Bob Perelman, “Tra Minsk e Pinsk”. (Trad. Andrea Raos e Michele Zaffarano). *Ex.it. Materiali fuori contesto*. La Colonnese – Tiellici, 2013, pp. 91-98. Le citazioni seguenti sono tratte da qui.

“calda prospettiva globale” che a sua volta si scompone in una vastità di “corpi d’ora in poi plurali”, di citazioni letterarie, mezze conversazioni carpite in giro, “corni di Mosè”, “salsicce umanitarie”, in una pletera esorbitante che rifiuta di prendere cittadinanza, e di far accomodare chi legge in un plot dai passaggi evidenti. Viene chiesto piuttosto ai lettori non tanto o non solo di riempire, ciascuno a suo piacimento, gli intervalli apparentemente mancanti, quanto di non dimenticare quei vuoti, di tenerli presente (anche nella frustrazione) come tracce della continua alterità del mondo¹⁹: “Non dimenticare la trama (trama la dimenticare Non).” / “Not to forget the plot (plot the forget to Not)”.

“Read globally, write locally”²⁰, suggerisce altrove Bernstein, chiedendo di rimanere aperti alle connessioni e ai salti analogici, respingendo le smanie universalizzanti e trascendentali. Qui affiora la critica all’eccezionalismo statunitense, con le sue smanie di polizia planetaria e l’ostinata attitudine monoculturale. La storia nord-americana recente, con le sue retoriche *democratic vistas* su una scena di guerra perpetua, con la sua cieca fiducia nella forza dell’astrazione economica (cosa c’è di più inafferrabile e non situato delle fluttuazioni di borsa? del credito illimitato?), offre un altro tassello per parlare di posizionamento geoculturale. Non ho spazio in questa sede che per veloci richiami, comunque utili per registrare la specificità delle poetiche di cui sto parlando.

All’inizio c’è il clima asfittico degli Stati Uniti anni Cinquanta, politicamente imbalsamato dalla guerra fredda e dal ritorno alla ‘normalità’ post-bellica (segregazione razziale, rigida spartizione dei

¹⁹ Dice Rae Armantrout: “The speaker in many of Perelman’s poems appears to feel cheated of Presence, overwhelmed by the accumulating alterity of time.” Rae Armantrout, “Bob Perelman’s Grammatology”. In Jacket 39, Early 2010. [<http://jacketmagazine.com/39/perelman-armantrout.shtml>]. Ultimo accesso: 3 ottobre 2014.

²⁰ Charles Bernstein, *Attack of the Difficult Poem: Essays and Inventions*. University of Chicago Press 2011, p. 77.

ruoli di genere, caccia alle streghe, ecc.), poeticamente congelato dal formalismo dei *New Critics* e dalla sua idea del bello. Anni, norme e idee poco a poco intaccati o sciolti dalla contestazione, più breve di quanto sia mai sembrato alla mia – e di molti – visione mitica dell’epoca: il Sessantotto è del ‘68, e già nel ‘76 Reagan si candida alla presidenza; sappiamo che i suoi due mandati negli anni Ottanta rappresentano la piena restaurazione del mai rimosso conservatorismo liberista americano. I nostri autori arrivano a maturità letteraria proprio in questo periodo.²¹ Ed è lo stesso Bernstein a ricordare che uno dei modi per leggere le sperimentazioni poetiche di quell’epoca è di interpretarle come risposta (o ribellione) alla “official verse culture”²² dominante, quella dei workshop di poesia e della voce autentica, del tono univoco e del tema unitario, della trovata originale e sonicamente suggestiva all’interno di un generico *common speech* parlato – ma sintatticamente – dalla generica *common people*. Attenzione, ricorda Bernstein, la *official verse culture* non è necessariamente “mainstream”, né necessariamente “bad”²³. Quello che la rende criticabile (e a tratti insopportabile) è che “it denies the ideological nature of its practice”²⁴, pur mantenendo saldamente il controllo delle risorse e un grande potere istituzionale. E, naturalmente, continuando a governare e sorvegliare le possibilità poetiche, nella forma di “*Acceptable Words and Word Combinations*”, come già Bernstein scriveva in *The Sophist* (1987), dove così comicamente battezzava il manuale di regolamentazione per poeti (in modo da parlare solo di cose che tutti già sanno, nei modi in cui tutti l’hanno già sentito). In “Recantorium” il vademecum del bravo poeta diventa “*The*

²¹ Il primo libro di Bernstein è *Asylums*, del 1975, stesso anno del primo di Perelman, *Braille*; DuPlessis raccoglie i suoi testi in pubblicazione separata per la prima volta nel 1980, con *Wells*.

²² Charles Bernstein, “The Academy in Peril”, cit., p. 246.

²³ Ivi, p. 247.

²⁴ Ivi, p. 248.

Book of Accessible Poets”, e ancora più mordace si fa la critica alla collusione tra le soffocanti banalità degli appelli alle “opere di grande richiamo con un forte contenuto emozionale e una bella linea narrativa” e l’accesso alle risorse del “largo e ricco pubblico dei patroni dell’arte”²⁵. Un rapporto funzionale ad evitare la complessità, la storia sociale, la critica, i contesti e i dibattiti, “ethical, dialogical, and situational values”, in nome della “Timeless Expression of Universale Human Feeling (UHF)”²⁶. Che si traduce, come ben sappiamo noi mai abbastanza stupefatti di fronte alle *fiction* televisive nostrane, in un sentimentalismo buonista e paternalista che disinnesci la critica e individualizza l’esperienza. In tal senso “La contraddizione diventa rivalità” / “Contradiction Turns to Rivalry” si sviluppa come una sorta di Guida TV che elenca trame ‘uniche’ ed ‘esemplari’ arrivando ad un accumulo di individualità monadiche, e in tal senso dispiegando il meccanismo intimamente antisociale di certe narrazioni.²⁷

Per DuPlessis porsi come soggetto situato e testimoniale ed evitare i limiti della semplificazione identitaria è questione ancora più delicata, considerati il lungo impegno intellettuale nel femminismo e nella critica letteraria che ha a cuore le *gender theories*, e l’attenzione per le eredità di senso e non-senso della Shoah. DuPlessis addita a questo nodo innanzitutto liquidando l’ipostatizzazione delle ‘donne’ come tema o del ‘femminile’ come stile, e tutte le forme di confinamento ad essenze precostituite coi loro presunti corrispettivi terreni. Non che i generi sessuali non ‘esistano’ (i loro effetti di realtà ci sono ben evidenti), piuttosto, come scrivevo tempo fa, l’opera di DuPlessis ci mostra che ‘stare’ in un genere (o non volerci stare, o attraversarne

²⁵ Charles Bernstein, “Oratorio dell’abiura”. (Trad. di Milli Graffi). *Ex.it. Materiali fuori contesto*, cit., p. 129.

²⁶ Charles Bernstein, “Recantorium”. *Attack of the Difficult Poems*, cit., p. 280.

²⁷ Charles Bernstein, “La contraddizione diventa rivalità”. *Ex.it. Materiali fuori contesto*, cit., pp. 131-134.

diversi) è

attivare da lì, da dove *si sta, si esiste e diviene*, delle possibilità di relazione. Scrivere *da lì* è accedere a serie di identificazioni psichiche e di convenzioni letterarie, di proiezioni fantastiche e di stili di conversazione, formatesi altrove ma nondimeno soggette a continuo mutamento. [...] Si tratta di attivare una “costellazione di strategie” da cui poter scrivere senza negare la propria singolarità, ovvero “questo posto” che una è “ovunque”, con le relazioni che lo informano e le identificazioni che lo muovono.²⁸

Vi sono condizioni sociali e formali ricorrenti tra cui il poeta-e saggista-donna deve districarsi per trovare una strada verso la fattività e l'autorevolezza letteraria. Anche l'esperienza e le percezioni delle esperienze sono negoziate in una matrice sociale, anche le scelte strutturali e formali sono informate di ideologie, anche il linguaggio, il canone, l'accesso all'immaginario, le idee di 'giusto' e di 'bello' sono storiche e relative: il pensiero è “a real situation” che ha “real stakes”²⁹. DuPlessis lo costruisce in una poesia che non ha né la separazione, né la selettività, né la purezza della lirica³⁰, piuttosto innesta insieme “il saggio (per argomentazione), il racconto (per lunghezza), e la poesia (per densità e meccanismo)”³¹. In tal modo DuPlessis riesce a parlare delle ombre e dei buchi della storia e della sua costru-

²⁸ Renata Morresi, “Sulle tracce delle bozze”, in Rachel Blau DuPlessis, *Dieci bozze*. Vydia, 2012, pp. 14-15. Le citazioni tra virgolette sono della stessa DuPlessis: la prima da “For the Etruscans”, *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice*. New York: Routledge, 1990, p. 3; le seguenti da *Draft 16: Title / Bozza 16: Titolo*, incluso in *Dieci bozze*, p. 49.

²⁹ Rachel Blau DuPlessis, *Blue Studios: Poetry and its Cultural Work*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2006 p. 27.

³⁰ Ivi, p. 221.

³¹ Vedi nota al *Draft 55* apparso in *The Best American Poetry 2004*. Ed. by Lyn Hejinian. Scribner: New York, 2004, p. 253.

zione, dell'incombere delle sue rinnovate violenze, del richiamo non dirimibile dei morti della Shoah, *continuando a parlarne*, forte del brulicare e del proliferare di discorsi, oggetti e piani che invece di costruire un compendio dell'universale (come voleva Pound) ne costituiscono un'architettura mobile, sempre aperta e fragile. Per questo

for me “identity” is hardly the thing speaking; what speaks is something more fugitive. It is vulnerability fissioning within being.³²

Certo, questo non consente tregua dal ri-pensarsi. Mi riferisco al contributo di DuPlessis, la bozza 107, in cui si rapsodizza sulle ‘buone intenzioni poetiche’, anche quelle più ardite, senza remore a creare una sorta di elegia per il fallimento a trovare una risoluzione tra l'elenco ostensivo come esplosione delle possibilità della ricerca (“un elenco, uno e uno e uno, stupore”) e il bisogno di “giunture”³³, mediazioni, spiegazioni (“c’era bisogno di verbi. E poi c’era bisogno di tempo.”) Se “il genocidio e la rovina” continuano a richiedere “resoconti migliori”, “più domande”, questo discorso poetico vuole evitarne la museificazione, l'assorbimento in “momenti di elevazione estetica”, e continua a girare in spirali, a costruire un “archivio” condiviso per via negativa: “questo piccolo / pezzo di niente, questa / parte d'immaginario tutto”.³⁴

³² Rachel Blau DuPlessis, *Blue Studios*, cit., p. 38.

³³ “Junctures”: parola-chiave ricorrente nei *Drafts* di DuPlessis.

³⁴ Questa e le citazioni precedenti sono da Rachel Blau DuPlessis, “Bozza 107: L'intenzione era dire”. *Ex.it. Materiali fuori contesto*, cit., pp. 189-195.