



## Enthymema XXV 2020

### Nel mondo sensibile: realismo empatico nella poesia italiana contemporanea

Davide Castiglione

Università di Vilnius

**Abstract** – Il presente saggio si propone di esplorare un'area della poesia italiana contemporanea che finora ha ricevuto scarsa attenzione critica. Si chiamerà quest'area con il descrittore estetico *realismo empatico*, dove il realismo è interpretato in chiave naturalista e l'empatia concepita come un rapporto di allineamento fra narratore e personaggi. L'analisi comparativa di 29 campioni testuali tratti da 11 autori si sofferma su varie strategie mimetiche e narrative solitamente associate allo studio del romanzo nella narratologia classica. Particolare attenzione è riservata alla rappresentazione dei referenti e alla loro traduzione in immagini verbali, sia prese singolarmente sia nei loro rapporti di concatenazione sintagmatica. Gli strumenti della stilistica tradizionale sono implementati da ulteriori strumenti analitici che, sulla scorta della grammatica visiva di Gunther Kress e Teo van Leeuwen, postulano una sostanziale convergenza fra testi verbali e immagini. Il saggio si conclude elencando i tratti stilistici tipici del realismo empatico nella poesia italiana più recente.

**Parole chiave** – Realismo; Empatia; Immagine; Focus descrittivo; Stilistica.

**Abstract** – The paper aims at exploring a still under-investigated strand of contemporary Italian poetry. I propose to use the aesthetic descriptor *empathic realism* in order to encompass it, whereby realism is interpreted in naturalistic terms and empathy is conceived of as a relationship of alignment between narrator and character(s). I analyze and compare 29 textual samples drawn from 11 authors and focus on various mimetic and narrative strategies which traditional narratology typically associates to fiction writing. A special emphasis is given to the representation of referents and to their translation into verbal images, either standalone or arranged in syntagmatic sequences. The tools of traditional stylistics are complemented by additional analytical tools which, following Gunther Kress and Teo van Leeuwen's grammar of visual design, assume a high degree of overlap between verbal texts and images. The study concludes by listing a set of stylistic features characterizing empathic realism in recent Italian poetry.

**Keywords** – Realism; Empathy; Image; Descriptive Focus; Stylistics.

Castiglione, Davide. "Nel mondo sensibile: realismo empatico nella poesia italiana contemporanea". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 423–44.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13690>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

# Nel mondo sensibile: realismo empatico nella poesia italiana contemporanea

Davide Castiglione

Università di Vilnius

## 1. Introduzione

Il presente lavoro si propone di individuare ed esplorare una certa area tematico-stilistica della produzione poetica contemporanea in Italia. Chiamerò quest'area *realismo empatico* e la preciserò nel corso dell'intero saggio, mano a mano che l'inquadramento teorico prima e l'analisi stilistica poi ne sveleranno i tratti costitutivi. Per ora basti anticipare che si tratta di una provvisoria categoria euristica che vorrebbe illuminare un territorio vasto ma circosccrivibile, disegnato da convergenze di sguardo e arie di famiglia, e certamente non soggiogato a un'estetica unitaria. Tale territorio è comunque attraversato da tendenze che sembrano trovare poco spazio nel dibattito critico: in parte perché effettivamente minoritarie; e in parte forse perché ritenute attardate. La tripartizione fra poesia lirica, sperimentale e performativa non gioca a loro favore quando si desidera tracciare una costellazione plausibile delle scritture esistenti: il realismo empatico è troppo prosastico e invischiato nella cronaca per la lirica tradizionale; troppo conservatore nelle sue pretese di verosimiglianza e coesione testuale per le scritture di ricerca; per lo più estraneo alla traduzione in spettacolo performativo. Della variegata galassia delle scritture sperimentali respinge la frammentazione sintattica, il mescolamento dei codici, l'intento di critica culturale, la messa in crisi dell'io; della vocazione pop performativa aggira le strategie compositive a presa più immediata quali il tema-taboo, la *boutade* e la *punchline*, come anche la dominante metrico-anaforica ad alto potenziale mnemonico; all'io lirico quale centro locutorio che riflette in frammenti la propria interiorità predilige un narratore esterno, o che cede la parola a personaggi talvolta caratterizzati socio-economicamente.

L'area del realismo empatico sembrerebbe porsi in ideale continuità con la Linea Lombarda di anceschiana memoria, innestandosi nel solco di un certo antinovecentismo, a sua volta proseguito e rinnovato dagli «stili semplici» di Fiori, Dal Bianco e altri autori esordienti fra gli anni '80 e '90 dello scorso secolo (Scarpa). Questa notazione valga come indicazione intuitiva in attesa di validazione futura, perché uno studio diacronico e capillare delle influenze e dei travasi da una generazione alle successive rimane al di là degli scopi del presente articolo. Ne emerge a ogni modo una poesia dell'esperienza che fa della comunicabilità e della rappresentazione referenziale due dei propri assunti fondanti. Stile semplice e interposta persona dunque, per riprendere due noti titoli di Enrico Testa. Si intende qui verificare l'esistenza e la tenuta di tale costellazione su alcune opere di poeti contemporanei nati fra la fine degli anni '70 e la metà dei '90: *Milano dalle finestre dei bar* (2013) e *Il mondo nel cerchio di cinque metri* (2018), di Luca Vaglio (1973-); *L'epoca d'oro del cineromanzo* (2016) e *Primo e parziale resoconto di una storia d'amore* (2017), di Valentino Ronchi (1976-); *La città che c'entra* (2015) e *Concerto per l'inizio del secolo* (2020), di Roberto Minardi (1977-); *Stazioni* (2018), di Alessandro Mistrorigo (1978-); *La stazione di Bologna* (2017), di Matteo Fantuzzi (1979-); *Ero altrove* (2015), di Luca Ariano (1979-); *Luglio* (2007), di Raimondo Iemma (1981-); *Caratteri* (2018), di Francesco Terzago (1986-); *La stanza vuota* (2017), di Noemi De Lisi (1988-); la serie degli "Interni" in *Prove di nuoto nella birra scura* (2014),

## Nel mondo sensibile Davide Castiglione

di Dario Bertini<sup>1</sup> (1988-); *Il primo freddo* (2018) e *Riproduzioni in scala* (2019), di Demetrio Marra (1995-). La scelta di questi autori e di questo corpus di opere non segue criteri di sociologia letteraria (come, per esempio, l'appartenenza a un gruppo coeso che ruoti attorno a una rivista o a un manifesto), né può giovare di mappature precedenti che traccino paralleli fra due o più di queste opere, considerando che la critica – anche quella attenta al contemporaneo, per esempio la ricognizione che Paolo Giovannetti compie ne *La poesia italiana degli anni Duemila* – tende a soffermarsi su autori già affermati o in via di affermazione; né è parso desiderabile stabilire dei criteri a priori quali, per esempio, una restrizione ulteriore della forbice generazionale, la scelta a monte di una tematica dalla quale derivare poi le opere di cui discutere, o un'attenzione esclusiva su una data area geografica.<sup>2</sup> La selezione obbedisce dunque a intenti più generalmente militanti: a) consonanza (intuitiva, pre-teoretica) delle opere in questione con la concezione di realismo esposta nella sezione seguente; b) messa in rilievo di voci finora marginalizzate nel dibattito contemporaneo; c) un personale interesse verso il tema dell'empatia come attitudine relazionale nei confronti del sensibile. La selezione riflette inoltre un percorso di lettura *in fieri*, non sistematico. Con lo studio qui proposto si vorrebbe anzi comprendere se alcune esperienze di lettura più o meno recenti possano essere retroattivamente illuminate da un'ipotesi di categorizzazione critica corroborata da un'indagine stilistica capace al tempo stesso di rendere conto delle peculiarità di ciascun autore.

Gli autori sopra elencati si sono formati in una temperie culturale che già stava prendendo le distanze dal postmodernismo: il prosperare di forme quali la *docu-fiction* sul piano letterario (*Gomorra* è del 2006) e l'elaborazione filosofica del New Realism a cavallo fra la fine del Novecento e il nuovo millennio (Ferraris) reintroducono la possibilità di un reale non relativistico – persino quando declinato negativamente in termini di reificazione, di dominio degli oggetti (Oldani, *Il realismo terminale*). Con gradi diversi di consapevolezza, e spesso per intuitiva consonanza, i poeti qui esaminati appaiono ricettivi nei confronti di questo mutato clima culturale, avvalorando così quell'ipotesi di uscita dal postmoderno formulata di recente da Eleonora Rimolo a partire da autori realisti e narrativi quali Fabio Pusterla (1957-), Fabiano Alborghetti (1970-) e lo stesso Fantuzzi, i quali «producono realtà [...] includendola di fatto in un sistema dinamico di eventi, cronache, personaggi, esperienze, fatti che vale la pena di raccontare» (17).

Parole, queste di Rimolo, che mi sembrano adatte a caratterizzare altri due realisti empatici di generazioni precedenti quella qui considerata: Maria Pia Quintavalla (1954-), per esempio in *China* (2010) e *I compianti* (2013); e Riccardo Olivieri (1967-), in *Il risultato d'azienda* (2007) e *A quale ritmo, per quale regnante* (2017). Componenti realiste nell'accezione qui proposta – ma non analizzate nel presente saggio perché richiederebbero un discorso in parte diverso – si ritrovano anche in romanzi in versi che cantano un epos dimesso come *Perciò veniamo bene nelle fotografie* (2012) di Francesco Targhetta (1980-), in *Suite Etnapolis* (2019) di Antonio Lanza (1981-), e in *Guerra alla tonnara* (2011) di Andrea Italiano (1980-). Infine, un realismo più allegorico e più ideologicamente caratterizzato, anch'esso non analizzato in questa sede, coinvolge almeno Matteo Marchesini (1979-) in *Cronaca senza storia* (2015), e Jacopo Galimberti (1981-) in *Senso comune* (2009).

<sup>1</sup> La cui produzione, tuttavia, è percorsa da accensioni surrealiste, fantastiche e drammatiche che consonano maggiormente con l'area, anch'essa tutta ancora da definire ed esplorare, di un realismo magico vitalista e picaresco.

<sup>2</sup> Occorre tuttavia notare che la maggior parte degli autori qui considerati è originaria del nord o del centro-nord, dove vive, e che dei tre autori di origine meridionale (Minardi, Marra, De Lisi) solo l'ultima risiede attualmente e stabilmente in Sicilia.

## 2. Quale realismo?

Quella di realismo è una «sfuggente, polimorfa, accanitamente fraintesa categoria critica» (Bertoni 13) eppure al tempo stesso «sembra un termine di cui la critica (e il senso comune) non possa fare a meno» (18). Non deve pertanto stupire se in *Anatomia della critica*, Northrop Frye preferisca a esso il più circostanziato *modalità mimetico-realistica* (*low-mimetic mode* in inglese, dove non c'è nessun riferimento nominale alla realtà). Chi desiderasse approfondire le diramazioni storiche, filosofiche ed estetiche di questo concetto, può con profitto accostarsi alla sopracitata monografia di Federico Bertoni, *Realismo e letteratura*. In questa sede non potrò che limitarmi a operationalizzare il concetto per mostrare quali fra le sue sfaccettature hanno informato le mie analisi stilistiche, nella consapevolezza dei rischi di riduttivismo che questa decisione strategica necessariamente comporta.

L'accezione di realismo che avevo in mente – a livello certamente intuitivo, pre-teorico – selezionando le opere presentate nella sezione precedente converge con il *low-mimetic mode* elaborato da Frye, e si allinea a sua volta al senso comune del termine delineato da Kress e van Leeuwen in *Reading Images*: quando parliamo di realismo comunemente intendiamo *naturalismo*, e ne giudichiamo la riuscita in base a standard di fedeltà empirica e di accuratezza fotografica.<sup>3</sup> Una formulazione pressoché sinonimica è quella di *realismo empirico* adottata da Pam Morris. La studiosa rivaluta il realismo alla luce del fatto che, cito in traduzione mia, «il realismo si confronta con i fatti materiali che condividiamo in quanto creature incarnate» (23). Mappando queste definizioni sul modello quadripartito proposto da Bertoni, mi concentrerò pertanto sul livello tematico-referenziale, che concerne l'aderenza del mondo rappresentato rispetto all'esperienza empirica, e su quello stilistico-formale, il cui repertorio include «impersonalità, punto di vista soggettivo, ipertrofia dei sistemi descrittivi, mimesi linguistica, uso dei dettagli, precisione denotativa ecc.» (Bertoni 315).

La contrapposizione che mi interessa in questa sede è quella tra il naturalismo e l'astrattismo e l'idealizzazione della cosiddetta 'lirica pura' da un lato, e tra naturalismo e le tendenze diversamente astraenti e anti-mimetiche di molte scritture di ricerca. A tal proposito mi pare utile richiamare l'asse lungo cui nel primo capitolo di *Mimesis* Auerbach ripercorre l'intera tradizione letteraria occidentale: l'illuminazione uniforme, esternalizzante, dei poemi omerici *vis-à-vis* l'allusività chiaroscurale dei testi biblici. In vario grado, e senza volerne minimizzare le zone d'ombra e le differenze individuali, gli autori che analizzerò nelle due sezioni seguenti sembrano prediligere questa illuminazione uniforme o quantomeno diffusa; fuor di metafora, essi prediligono una esternalizzazione di scene ed eventi che prevale sul «flusso analogico» della lirica tragica esistenziale di un De Angelis (Borio 104) e più in generale sulla ricerca di evocatività propria delle poetiche neo-ermetizzanti – nelle quali la parola scissa dal discorso si stacca in rilievo sullo sfondo dell'alluso, dell'implicito, del non-detto. La convenzione lirica della polivalenza viene in tal modo privata del proprio valore a priori, vedendosi rimossa o retrocessa da finalità estetica a semplice risorsa compositiva. Questa tendenza alla riduzione dell'evocatività chiaroscurale non va a sua volta confusa con il programma di neutralizzazione *letteralista* proposto da Gleize quale nuovo paradigma della post-poesia. Benché la post-poesia faccia almeno altrettanto uso della notazione descrittiva, essa si prefigge di essere «antimetaforica, antilirica, per nulla 'evocativa', tantomeno poetica/poetizzante» (Giovenale). L'area del realismo empatico non ha invece un bersaglio estetico-ideologico contro il quale costituirsi; opera piuttosto – come evidenziato dall'aggettivo posposto, 'empatico' – una mediazione fra dati di realtà e filtro individuale soggettivante, in cui l'io si attesta a mezza via fra l'assertivo demiurgo neoermetico e il raccogliitore impassibile di referti. Come vedremo, l'empatia presuppone l'esercizio di una relazionalità umanista che rende malleabile il soggetto (nelle vesti di narratore

<sup>3</sup> Questa, a sua volta, subisce l'influsso dello sviluppo tecnologico: basti pensare alla nostra assuefazione alle risoluzioni crescenti della fotocamera dei cellulari di nuova generazione.

Nel mondo sensibile  
Davide Castiglione

e/o personaggio) nella propria negoziazione con il mondo. Nei suoi esiti migliori è pertanto equidistante dalle celebrazioni vaticinanti del sé così come dalle operazioni desoggettivanti di molte scritture di ricerca.

### 3. Focus descrittivo

Scrivono Kress e van Leeuwen che «dalla prospettiva del naturalismo, la realtà si definisce in base al grado di corrispondenza fra la rappresentazione visiva di un oggetto e quello che del tale oggetto vediamo a occhio nudo» (158; trad. mia). Il loro argomento, benché riferito al rapporto fra iconografia e realtà percepita – e quindi limitato alla modalità visiva – può con profitto essere esteso alla fruizione del testo letterario come simulazione di realtà sensoriali verbalmente rappresentate o alluse. La costruzione di mondi simulati durante il processo di lettura è alla base tanto delle tradizionali teorie dei mondi possibili quanto della *Text World Theory* (Werth, Gavins) che ne raccoglie l'eredità, declinandola in chiave cognitivista. In tale direzione si muovono, fra gli altri, i contributi di Kuzmičová (“Fidelity without mimesis: Mental imagery from visual description”) e di Cardilli (“Verso una semiosi orizzontale: Retorica e immagine”) sulla figurazione e l'*imagery* letteraria, corroborati dai risultati sperimentali della cognizione incarnata (o *embodied cognition*).

Siccome la realtà che esperiamo quotidianamente non può prescindere dalla nostra interazione con il mondo circostante, la distanza e la messa a fuoco di referenti familiari giocano un ruolo fondamentale nella costruzione dell'effetto realista (o naturalista, se si preferisce), opponendosi alle tendenze stilizzanti e distanzianti che sfociano nel simbolismo e nell'ermetismo. In un mio recente studio, “The stylistic construction of verbal imagery in poetry”, dove tento di gettare alcune basi teoriche per una definizione dell'immagine verbale, propongo che il focus descrittivo, ovvero il livello di risoluzione con il quale i referenti vengono rappresentati, è funzione della specificità semantica dei sostantivi, nonché degli eventuali attributi, della dimensione e del grado di concretezza dei referenti stessi, della presenza di locuzioni avverbiali di tempo e spazio, della scelta fra articolo determinativo o indeterminativo e fra singolare e plurale.

È ora di capire come l'assetto visivo dei testi si concretizzi nelle scelte verbali e strutturali di ciascun autore. Cominciamo da quei campioni in cui il referente messo in posizione di tema (e cioè all'inizio dell'enunciato) è decisamente più piccolo dell'uomo che lo guarda, e pertanto l'effetto è quello un primo piano o, al limite, di un campo medio fotografico:

- 1) schiuma di birra sopra il linoleum (Vaglio, *Milano dalle finestre dei bar* 11)
- 2) sul tavolino vicino alla porta dove tracce di vomito sbiancano qua e là il tappeto nero davanti all'entrata (Vaglio, *Milano dalle finestre dei bar* 12)
- 3) menù del giorno scritto in gesso sulle lavagne (Ronchi, *L'epoca d'oro del cineromanzo* 86)
- 4) le fotocopie col timbro del dipartimento (Ronchi, *Primo e parziale resoconto* 17)
- 5) la consistenza dei fichi selvatici neri schiacciati sulle pietre bianche (Mistrorigo, 57)
- 6) C'è del terriccio rosa sparso sul marciapiedi (Minardi, *La città che c'entra* 12)
- 7) un piccolo brufolo sotto la guancia (Minardi, *La città che c'entra* 34)

## Nel mondo sensibile Davide Castiglione

- 8) La forchetta d'argento era un vezzo di vecchiaia  
l'unico decoro di luce sulla tovaglia di cotone.  
Due volte al giorno gliela posavo vicino al piatto  
con lo stupore di un fremito d'invidia: "Ecco".  
Lei si specchiava sui quattro denti lunghi e sottili  
mentre l'ornamento del manico le spariva nel pugno. (De Lisi, 15)

La vicinanza del referente invita il lettore ad allinearsi al punto di vista (all'immaginaria camera cinematografica) del narratore, e a indulgere insieme a questi sui dettagli sensibili. In questo caso è possibile parlare di *empatia* non nel senso tradizionale del termine – la capacità di compartecipare la situazione e lo stato d'animo di un altro – ma piuttosto in senso traslato, realizzandosi una complicità fra due osservatori (narratore e lettore) nei confronti di un oggetto terzo. L'impressione che ne deriva è spesso quella di un'attenzione amorevole in equilibrio tra due estremi, la fretta bulimica dell'elenco e la morbosità di un'ossessione prolungata. I referenti possono appartenere al mondo organico o artificiale, ma il loro essere umili e quotidiani li pone all'interno di un codice intrinseco alla modalità realistico-mimetica.

È interessante notare come, in ben sei casi su otto, il referente venga accompagnato da una notazione cromatica: questo avviene esplicitamente in «sbiancano» e «nero» (2), «neri» e «bianche» (5), «rosa» (6) e «argento» (8). In (2) e (5) è proprio il contrasto cromatico della percezione originaria, segnalato dalla presenza degli antonimi, che potrebbe aver conferito memorabilità all'immagine percepita e dunque averla resa degna di traduzione verbale. La notazione cromatica è implicita, per esempio, nel bianco di *default* del «gesso» e delle «fotocopie» in (3) e (4) rispettivamente, dove «lavagna» e «timbro» occupano invece la parte più scura dello spettro. Stesso contrasto cromatico dunque, ma smorzato dalla necessità di doverlo dedurre pragmaticamente piuttosto che di poterlo decodificare semanticamente. Anche la «schiuma di birra» (1) e il «piccolo brufolo» (7) potrebbero attivare un'evocazione coloristica – rispettivamente, un bianco spumoso, non omogeneo, e un rosa intervallato da puntini gialli o rosso acceso.

Kuzmičová, che si è occupata a lungo del rapporto fra percezione mimetica e simulazione mentale, sottolinea la plausibilità di queste associazioni quasi automatiche: «Sarei propensa a descrivere le immagini mentali evocate da nomi di oggetti naturali – «melanzana», «fragola», «smeraldo» – influenzate dal colore tipicamente associato all'oggetto» (305; trad. dall'inglese mia). La «forchetta» in (8) è un esempio più elaborato, quello che nello studio sopracitato ho chiamato *immagine-complesso*. Nella immagine-complesso il referente viene analizzato nelle sue parti, guardato da diversi angoli. La «forchetta» è coesivamente ripresa – e analiticamente scomposta – nei suoi meronimi «quattro denti lunghi e sottili» e «l'ornamento del manico», con un effetto di primissimo piano fotografico. Nei restanti sette estratti, invece, il referente è evocato sinteticamente tramite un riferimento verbale compatto, di estensione sintagmatica. Chiamo queste *immagini-quadro*.

Qual è la ragione estetica di queste immagini? Fermo restando che ogni generalizzazione presta il fianco a critiche di riduzionismo, e che l'influenza del co-testo è spesso determinante, vorrei comunque abbozzare un'ipotesi preliminare, che andrà sottoposta a verifiche in analisi ulteriori; dopotutto, compito della poetica è di ritrovare il generale nell'individuale, mentre compito della stilistica è quello, complementare, di difendere l'individuale all'interno del generale. Proporrrei quindi che i referenti umili e quotidiani, quando abbastanza caratterizzati da sfuggire suggestioni simboliche o metafisiche, trovano già in sé stessi, nella propria gratuità, la propria ragion d'essere. Detto altrimenti: proprio perché non occupano snodi interpretativi del testo ma sono gregari nel suggerirne l'atmosfera, essi invitano il lettore a indulgervi come in una *rêverie* sensoriale, un carezzare le superfici del mondo per il semplice piacere di farlo.

Questo è senz'altro vero per sette degli otto estratti (escluderei in parte (8), per motivi che chiarirò a breve), in cui l'immagine è effimera ma nondimeno pregnante, delimitata. I dati

## Nel mondo sensibile Davide Castiglione

sensoriali – spesso visivi, si veda il cromatismo già commentato, ma anche tattili come in (5) – che gravitano attorno ai referenti, mi sembrano avvalorare questa ipotesi. Immagini-quadro di questo tipo affollano, per esempio, i versi del Bertolucci della *Camera da letto*: «il rosmarino profuma la soglia / di mattone poroso» (II, vv. 18-19) suggerisce un'estasi multisensoriale che fonde vista, olfatto e tatto.

Come accennavo pocanzi, l'elaborazione più estesa di (8) fa propendere per un discorso più dialetticamente sfumato. In (8) il fatto che la forchetta non venga contemplata in sé, ma entri in relazione con due personaggi del libro – l'io poetico e la madre – potrebbe incoraggiare interpretazioni che trascendono l'immanenza dell'oggetto: una lettura psicoanalitica potrebbe vedere nella forchetta un sostituto del fallo (già Maddalena Lotter, recensendo l'opera, si sofferma sulla presenza di «alcuni *topoi* della psicanalisi»); il suo potenziale contundente o specchiante, o il suo essere portata dal figlio come un testimone o una staffetta – configurandosi dunque come elemento di transazione fra i due personaggi – potrebbero dar l'abbrivio a un'ulteriore sequenza di letture simboliche. Ma è difficile che la fisicità e immanenza del referente vengano completamente messe in sordina dall'ermeneutica: l'oggetto trattiene in sé una sua dignità, non a caso bastante a richiamare altri elementi sensoriali e cromatici («decoro di luce sulla tovaglia di cotone») coi quali si pone in relazione di *semiosi orizzontale*, un concetto che fonde iconologia, psicologia della percezione e teoria del montaggio per dar conto dei testi poetici come modelli finzionali a tutti gli effetti, e non soltanto come una serie di enunciati lirici (Cardilli).

I campioni che seguono mostrano una serie di immagini-quadro fra loro coese perché collocate nella stessa unità spaziotemporale, ma ordinate secondo un procedimento di zoomata che dispone i referenti più grandi all'inizio:

- 9) Una piccola biblioteca civica, un angolo  
di un vecchio edificio giallo vicino alle rotaie  
di un tram quasi sempre liberi quattro tavoli  
da consultazione sotto un pergolato di uva nera  
americana (Ronchi, *L'epoca d'oro del cineromanzo* 31)
- 10) adesso, per sfondo, i brutti murales  
di forte marghera, due ragazzini  
e un vecchio pallone già mezzo sgonfio (Mistrorigo 41)
- 11) Poche luci e pochi bar, e quella vetrina  
con le foto vecchie dei cantanti, Riccardo Fogli,  
Little Tony, c'è anche Clarke di Beautiful. (Iemma 8)
- 12) Appoggiati alla ringhiera come solo  
quattro uomini giovani sanno: con le braccia  
a penzolini, ognuno lo sguardo  
per un punto suo lontano e fermo. (Iemma 24)
- 13) Io non sono più il bambino  
che giocava nella casa di montagna, sotto  
alle fronde del ciliegio selvatico e vicino  
alla casa giocattolo, di plastica e bianca. (Terzago 22)
- 14) Ha messo  
le sue insegne gialle, Mc Donald's, e dei larghi tavoli  
di plastica scivolosa; il linoleum di bianco sporco ha



## Nel mondo sensibile Davide Castiglione

sostituito le maioliche smaltate. (Terzago 67)

- 15) la bambina sarebbe meno bruttina  
se venissero lavate le macchie della pelle  
passa diverse ore al giorno a esplorare l'immondezzaio  
vi ha trovato un poliziotto di gomma senza un braccio  
(Minardi, *Concerto per l'inizio del secolo* 33)
- 16) La luce che rischiarava un cucciolo bagnato,  
fetore della tana  
dolcezza dei passi incoscienti, scodella  
la pasta scotta con la gelatina. (Minardi, *Concerto per l'inizio del secolo* 76)
- 17) una statua di fronte non ha più  
un dito. Il quattro sul campanile è segnato IIII  
in numero romano. (Marra, *Riproduzioni in scala* 33)

In (9) la «piccola biblioteca civica» suggerisce un campo lungo iniziale, che sfuma in medio-lungo nell'«angolo / di un vecchio edificio giallo»; la transizione al campo medio si realizza con i «quattro tavoli / da consultazione» e il «pergolato», che hanno all'incirca le dimensioni di una figura umana. Stessa progressione, ma ad effetto più accelerato, in (10): si va dal campo-medio-lungo dei «murali» a quello medio dei «due ragazzini», fino al primo piano del «vecchio pallone già mezzo sgonfio». La distribuzione di una immagine-quadro centrale per verso in (10) genera inoltre un effetto di 'staccato' ritmico-visivo che è possibile contrapporre al 'legato' di (9), tutto giocato sul trapasso lento delle immagini da un verso al seguente mediante continue inarcature che spezzano le immagini-quadro (separando sostantivo e avverbiale/aggettivo) più di quanto non avvenga in (10). Occorre a ogni modo aggiungere che, a livello di sintassi dell'immagine, la transizione è altrettanto morbida che in (9), dato che fra i tre referenti chiave («murali», «ragazzini», «pallone») esiste contiguità fisica e perciò una loro compresenza nel modello mentale corrispettivo si configura come assai probabile. Il sintagma «poche luci e pochi bar» con cui apre (11) costituisce un elemento di sfondo, quasi notazione diegetica, un piano lungo a bassa risoluzione per via dei quantificatori indefiniti («poche», «pochi») e l'assenza di elaborazione dei referenti. La cinepresa di Iemma procede poi al campo medio della vetrina, che presuppone una distanza di pochi metri dal referente, per concentrarsi in seguito sul primo piano delle foto: per essere correttamente identificati, i personaggi famosi nelle foto suggeriscono che l'osservatore, il poeta flâneur, si sia posto a non troppi centimetri di distanza da essi. Benché (12) adotti lo stesso procedimento compositivo, l'attenzione continuata sullo stesso referente («quattro uomini giovani») ne fa una immagine-complesso paragonabile alla «forchetta» in (8): a una prima menzione sintetica subentrano meronimi di dimensione decrescente («braccia» e «sguardo» – quest'ultimo, benché astratto, implicante gli occhi che ne sono l'origine). Gli avverbiali «a penzolonni» e «per un punto suo lontano e fermo» hanno una funzione caratterizzante che li rende – come spesso in Iemma – realistici e simbolici insieme: colgono infatti una condizione di inerzia e di evaporazione che attraversa tutto il libro (*Luglio*). Eppure, come in (8), le implicazioni simboliche di (12) si affiancano all'icasticità dell'immagine-complesso senza cancellarla.

All'inizio di (13) la progressione che caratterizza gli altri campioni è rovesciata: in quanto figura umana, «bambino» evoca un primo piano;<sup>4</sup> la cinepresa si allontana per includere le

<sup>4</sup> La negazione che precede non dovrebbe trarre in inganno: come è stato dimostrato da ricerche psicolinguistiche (per es. Clark e Chase), gli operatori logici quali le particelle negative vengono processate in un secondo momento, e quindi l'immagine del bambino viene evocata dalla sola presenza del sostantivo.

## Nel mondo sensibile Davide Castiglione

immediate vicinanze, tuttavia gli elementi che le compongono sono disposti secondo la progressione dal grande al piccolo che si è visto essere finora prevalente: dalla «casa di montagna» alle «fronde del ciliegio», da queste alla «casa giocattolo». Si noti che è proprio quest'ultima, e il primo piano che richiama in cerchio l'apertura della sequenza, la più carica di aggettivi e specificazioni («giocattolo», «di plastica», «bianca»), e che quindi si trova in focus descrittivo e, al tempo stesso, affettivo. La sequenza delle preposizioni di luogo («nella», «sotto», «vicino») sembra inoltre alludere a una cartografia con le coordinate essenziali che davano al bambino un proprio posto sicuro e confortevole nel mondo. Questo micro-segnale spaziale, per inciso, agisce da contrappunto dialettico alla dispersione ed erranza geografica del libro di Terzago, *Caratteri*, dove realtà lontane sia geograficamente sia culturalmente, come la Cina, impregnano di sé molte poesie e testimoniano, nelle parole di Sonia Caporossi, «do scacco irriducibile della migranza, del disorientamento urbano ed esistenziale, dello spaesamento e del recupero della propria forza».

In (14) la progressione non è dal grande al piccolo, dal lontano al vicino, ma segue piuttosto l'asse verticale: prima le «insegne», che invitano a guardare testa all'insù; poi i «tavoli», e infine il pavimento, alluso metonimicamente da «linoleum» e «maioliche». La matericità percepita di questi ultimi due referenti è debitrice dell'elevato grado di specificità semantica, ulteriormente amplificato dagli attributi «bianco sporco» e «smaltate». L'osservatore che deduciamo dalle qualità di questo sguardo non è solo un flâneur, ma anche un etnografo con buona conoscenza tecnica dei materiali e una memoria attenta ai mutamenti urbani e fin d'arredo, apportati dalla necessità di contenere i costi in un mondo sempre più globalizzato e competitivo («il linoleum di bianco sporco ha / sostituito le maioliche smaltate»).

In (15) si ha un effetto di ritorno simile a (13) per l'apertura in primo piano («la bambina») e la chiusura sempre in primo piano («un poliziotto di gomma senza un braccio»). Vi è tuttavia maggiore dinamismo, sia a livello di narrativa generale (i verbi d'azione «esplorare», «ha trovato») sia di figuratività: al primo piano della bambina segue, infatti, un primissimo piano («le macchie della pelle») e poi, con stacco netto, un campo medio-lungo («l'immondezzaio») che di nuovo si restringe sul primo piano del poliziotto di gomma. Il montaggio procede per strappi, ma l'unità coesiva assicurata dal personaggio in posizione tematica impedisce la disgregazione dell'immagine. Per (15), e per molte altre poesie recenti di Minardi, si può dunque parlare di realismo sperimentale: l'unità di tempo e luogo viene portata ai limiti di resistenza interni ma mai oltrepassata; tecniche di straniamento e rottura vengono spinte fino a dove una poetica saldamente neoumanistica può sopportarle, finendone anzi per contrasto esaltata. Il presupposto umano resta quello dell'empatia, che traspare tanto dal focus descrittivo dei primi e primissimi piani, quanto dalla natura umile e danneggiata dei referenti messi in campo (l'immondezzaio, il poliziotto senza un braccio), a suggerire una precisa collocazione socioeconomica dei personaggi. Una ricerca di movimento morbido ed equilibrio è invece in (16), dove Minardi non si scosta mai dal primo piano («cucciolo», «tana», «scodella», «pasta») ma crea un ritorno figurativo-sensoriale: dal visivo (primo verso) all'olfattivo (secondo verso), al cinetico («passi», nel terzo verso) per poi tornare al visivo a cavallo fra il terzo e il quarto verso. La multisensorialità dei versi di Bertolucci riportati più in alto ritrova pertanto in questo passo un degno prosieguo.

Un montaggio più concettuale caratterizza infine (17). Benché la statua e l'orologio del campanile appartengano alla stessa unità spaziale della piazza cittadina, le due immagini-quadro vengono selezionate e affiancate come altrettanti exempla di storture civiche: III «segnato in numero romano» in luogo di IV è senz'altro messo in risalto dalla sua stessa devianza, errore grossolano che l'io s'incarica di denunciare con tono brusco e sottilmente risentito; tono scaturito dall'assertività fattuale della proposizione, che manca completamente di elementi soggettivi e modalizzanti.

## Nel mondo sensibile Davide Castiglione

Le notazioni puntuali di Marra sono dunque implicitamente polemiche, invitano il lettore a riflettere su esse, a glossarle. L'influenza del co-testo, e in particolare il valore antropologico dei referenti, spiega perché due figure accomunate dalla mutilazione fisica quali il «poliziotto di gomma senza un braccio» di (15) e la statua che «non ha più un dito» di (17) scaturiscano effetti tanto diversi: mentre la natura umile di un giocattolo rotto muove alla pietas riservata alla caducità degli oggetti d'uso comune, la natura alta, di celebrazione della civiltà che solitamente associamo alle statue, rende la loro mutilazione tragica foriera di un allegorico collasso piuttosto che di una deperibilità iscritta nel corso delle cose. Che il grado di realismo in (17) sia più basso che negli altri campioni analizzati può essere appurato mediante un semplice test: se cambiassimo l'ordine di apparizione dei referenti in, poniamo, (10), (11) o (15), l'effetto complessivo sarebbe assai diverso: straniante in (10) e (11) se, invece di seguire il corso mimetico, la progressione fosse passata dal piccolo al grande (dal pallone al murales); accomodante in (15) se, invece di seguire un pattern dinamico dal primo piano al campo lungo al primo piano (bambina-macchie-immondezzaio-poliziotto di gomma), il montaggio avesse seguito un corso mimetico classico (immondezzaio-bambina-macchie-poliziotto di gomma). Lo stesso test applicato a (17) sortirebbe invece effetti assai modesti, se non addirittura nulli: benché la statua sia probabilmente più vicina del campanile, e quindi vista e descritta per prima (con progressione dunque inversa rispetto alla dominante sin qui rintracciata), la natura di exemplum che condivide con il IIII del campanile la rende più indipendente da una ricostruzione mentale della scena. Malgrado la fisicità dei referenti singoli, insomma, la loro selezione e montaggio (si veda il già citato lavoro di Cardilli per un inquadramento teorico di questi concetti) portano a un grado di astrazione maggiore.

Come è emerso da questa ricognizione, le funzioni del focus descrittivo e del montaggio dei referenti negli autori presi in esame variano sensibilmente: il narratore è ora flâneur (Vaglio, Iemma, Ronchi), ora reporter empatizzante (Mistrorigo, Minardi), ora etnografo-critico culturale (Terzago, Marra, Mistrorigo in passaggi qui non analizzati), ora analista di sé nell'altro (De Lisi). Eppure, al netto di queste differenti disposizioni individuali, queste pratiche sono accomunate da una netta presa di distanza dall'idealismo (naturalmente nutrito di stilizzazione): invitano il lettore a non abbandonarsi all'immaginazione errante di un io lirico demiurgico, ma piuttosto a ricostruire con pazienza, e rivivere, l'esperienza percettiva messa in scena dal testo. Questo invito non tanto e non solo avversa l'estetica della vaghezza in chiave neo-ermetica che mi pare assai diffusa oggi, ma lascia parimenti trasparire l'assunto che la poesia debba necessariamente puntare alla compattezza, all'economia espressiva intesa come un valore a priori. Le poesie di Minardi, Mistrorigo, Terzago, De Lisi, nonché del Marra di *Riproduzioni in scala*, sono spesso fluviali, affollano dettagli; lavorano insomma non per sottrazione, ma per addizione; tuttavia è proprio violando per eccesso la massima pragmatica della quantità, la quale raccomanda di evitare prolissità (Paul H. Grice, "Logic and conversation"), che tali testi invitano il lettore a formulare nuove inferenze: non tanto chiedendogli di occupare le lacune allusive del testo, quanto piuttosto di collegare le evidenze empiriche per collocare personaggi e narratori in altrettanti retroterra sociali e/o biografici; per mettersi insomma in relazione con loro. È proprio nel rapporto che s'instaura fra il narratore e i suoi personaggi che è possibile esaminare nella forma più diretta l'effetto empatico sprigionato da questi testi. Questo è l'obiettivo della sezione che segue.

### 4. Empatia

Gli studi sull'empatia stanno vivendo una fase ascendente nella poetica cognitiva; in genere, si cerca di scoprire se l'assunzione del punto di vista di personaggi fittizi mostri una correlazione positiva con lo sviluppo dell'intelligenza emotiva del lettore, tanto sul breve quanto sul lungo periodo (si veda, a titolo d'esempio, Kuzmíčová et al.). Questo tipo di approccio socialmente

Nel mondo sensibile  
Davide Castiglione

orientato ha senz'altro alcuni motivi d'interesse, come la sua possibile traduzione in iniziative di politica culturale. Ciononostante, per gli scopi presenti mi pare più fruttuoso l'approccio narratologico classico, che si concentra sul rapporto di allineamento emotivo e psicologico che intercorre fra narratore e personaggi. Vediamo come questo allineamento si attua negli autori in esame, cominciando dal Vaglio di *Milano dalle finestre dei bar*.

- 18) Sprofondato in una poltrona  
di finta pelle marrone osservo  
le persone in fila per l'aperitivo  
in un ostello-bar appena dietro via Torino  
seguo i passi corti e lenti di ragazze e ragazzi  
grazie al sottile spostamento di percezione  
indotto dal vino rosso mi sembra  
che la mia mente si muova  
oscilli secondo un'armonia relativa  
con lo spirito collettivo del gruppo  
dell'umanità giovane che va verso il cibo  
e riempie piatti di carta di fusilli  
conditi con poca salsa di pomodoro  
e di riso in bianco e pezzetti di carne (29-30)

Negata nei fatti per questioni generazionali e attitudinali, l'aspirazione dell'io a un'unione indifferenziata con gli altri trova sfogo in una fantasia percettiva indotta dall'alcol che allinea lo sguardo del poeta-flâneur ai giovani corpi in laica processione verso l'aperitivo. Il tentativo d'immedesimazione, ancorché volontaristico e fallimentare negli esiti concreti, è comunque indice di un forte bisogno di relazionalità, di uno «scendere a patti con la pena degli altri», come si legge in un altro efficace testo del libro. L'ispirazione crepuscolare e flâneuse di Vaglio rimane costante anche nel libro più recente, *Il mondo nel cerchio di cinque metri* (2018), dove al netto di forme più scorciate e libere da ancoraggi situazionali s'incontra un distico aforistico che potrebbe forse glossare (18) nella sua interezza: «si comprende una città / quando non si ha nulla da fare». Per inciso, non è inutile osservare che questo estratto confessionale presenta primi piani di oggetti concreti e quotidiani («poltrona / di finta pelle marrone», «fusilli / conditi con poca salsa di pomodoro», eccetera) simili a quelli visti nella sezione precedente, nonché toponimi («Via Torino») a rafforzare l'effetto naturalista.

All'estranità mescolata a fantasie d'identificazione in Vaglio è possibile contrapporre il rispecchiamento negli altri – non tematizzato ma direttamente eseguito – di Ariano, Ronchi e Minardi. Cominciamo da Ariano:

- 19) Teresa si sente come foglie secche  
cadute nell'acqua e scarpe  
che lasciano passi impantanati  
in quei giorni di buio presto. (28)

Nel libro di Ariano la narrazione è extradiegetica, come illustrato da (19); però la messa in rilievo tematico di una persona, l'uso di un nome proprio comune, la similitudine combinata al verbo di percezione (*verbum sentiendi*), indicano la fiducia – alcuni direbbero la presunzione – del narratore di cogliere lo stato d'animo del proprio personaggio, esternalizzandolo in referenti umili e concreti. Come scrive Salvatore Ritrovato nella postfazione, «egli [Ariano] si pone come un regista dietro l'obiettivo della sua penna», aggiungendo che i personaggi non hanno «niente di astratto o simbolico» (82). La questione del realismo e l'analogia fra costruzione figurativa del testo e uso della cinepresa, già esplorate nella sezione precedente, si pongono pertanto in maniera cogente anche per questo autore. Un particolare accorgimento stilistico

## Nel mondo sensibile Davide Castiglione

che concorre alla partecipazione empatica è l'uso di regionalismi sintattici settentrionali, come il determinativo prima del nome: «L'Andrea quasi non dorme la notte». Questa strategia permette al narratore di calarsi nella parlata dei suoi personaggi, con effetti che in ambito narratologico sono stati definiti di «coloured narrative» (Hough 50-1).

Le strategie empatiche di Ronchi appaiono più sfumate: anzitutto, al *teller-mode* di Ariano alterna un *reflector-mode*, narrazioni omodiegetiche dove chi prende parola non è necessariamente l'io empirico o biografico. Ronchi entra quindi direttamente in una voce altrui:

- 20) Le bambine sono zucche zuccone  
zucchine le mie amiche, bionde e brune  
nascono nei prati e vogliono fare di testa loro  
ma poi alla fine ci accordiamo, siamo  
zucche zuccone zucchine nei prati  
fra i fiori gialli e le api operose,  
come sta scritto nel mio sussidiario. (*L'epoca d'oro del cineromanzo* 15)

Per valutare adeguatamente un testo come questo occorre fare uno sforzo di empatia, e cioè accettare la trascrizione mimetica dei pensieri di una bambina, con le sue ingenuità, i facili giochi paronomastici, l'uso di sintagmi-cliché («api operose»), l'indottrinamento assunto inconsapevolmente («come sta scritto nel mio sussidiario»). Sarebbe assurdo accusare un testo del genere di proporre una poetica attardata e stilizzata, perché Ronchi cede direttamente la parola alla bambina senza schermarsi dietro un discorso diretto.<sup>5</sup> In altri momenti, lo stile di Ronchi sembra avvicinarsi maggiormente a quello di Ariano, giusta la narrazione in terza persona e l'uso di nomi propri comuni – al netto di una sintassi portata avanti da enjambement più marcati e che ricorrono a ogni fine di verso:

- 21) Nate entrambe nell'anno di grazia  
millenovecentosettantasei, Anna  
bisogna immaginarsela così, ai margini  
di Milano studiare il pomeriggio  
e uscire un'ora la sera prima della cena (*L'epoca d'oro del cineromanzo* 9)

Per inciso, (21) illustra bene quel «particolare equilibrio tra l'inclinazione a descrivere e quella ad accennare» di cui ha parlato Marco Nicasro in riferimento al libro successivo dell'autore, *Primo e parziale resoconto di una storia d'amore*, molto vicino a *L'epoca d'oro del cineromanzo* quanto a data di pubblicazione, stile, temi e poetica.

Ne *La stazione di Bologna*, Matteo Fantuzzi ripercorre il tragico evento del due agosto 1980, le cicatrici che ha lasciato nella memoria dei sopravvissuti e si fa portavoce della rabbia e del desiderio di giustizia dopo che, ancora nel 2017, l'inchiesta sui mandanti era stata archiviata. Nella «Poesia della vecchina» Fantuzzi dà direttamente voce a un'anziana che, il giorno della strage, s'offrì di versare il caffè ai soccorritori:

- 22) Io sono nella storia come un pezzo d'ambra  
lasciato nel cassetto delle gioie a invecchiare  
come le tazzine del servizio buono, spolverate  
per un ospite speciale che tarda sempre a presentarsi  
nei pomeriggi vuoti, nella canicola dei viali  
perché pure un caffè può dare del ristoro,

<sup>5</sup> Per un confronto si può leggere «Leo medita», la poesia di Pusterla che chiude *Folla sommersa*, dove è il figlio del poeta a prendere parola – benché li il corsivo segnali la transizione a una voce e interiorità altre rispetto a quelle del narratore.

## Nel mondo sensibile Davide Castiglione

un gesto in tutta quella roba, quaranta gradi  
tutto il giorno a togliere la gente a mani nude: (47-8)

La narrazione è filtrata da un *reflector-mode* proprio come Ronchi in (20): viene ricostruito l'immaginario dell'anziana accennando alla solitudine e all'immobilità delle sue giornate («pomeriggi vuoti», «canicola dei viali») e a referenti crepuscolari e dimessi («de tazzine del servizio buono») che riacquistano nuova vita non appena rifunzionalizzati, messi al servizio della comunità. L'enormità del caos, la difficoltà dei soccorsi avrebbero probabilmente generato metafore iperboliche qualora un narratore-demiurgo avesse prevalso sul personaggio. Fantuzzi, invece, si cala nella literalità schietta dell'anziana, che tale disordine esprime con un'espressione idiomatica in odor di *understatement* («tutta quella roba») che non è volta a sminuire la vicenda, ma anzi a sottolinearne l'impossibilità di una comprensione analitica: quasi come chi, in mancanza di parole adeguate, resti in silenzio o scuota la testa. Va detto a ogni modo che una maggiore coloritura narrativa permea il primo verso, dove la rivendicazione del proprio ruolo («io sono nella storia») sembra caricato di una consapevolezza orgogliosa, quasi solenne, in opposizione all'*understatement* di cui sopra. È come se si realizzasse qui un conflitto latente, ma non impercettibile, fra istanze narrative – l'uso del personaggio come puntello argomentativo nell'economia del macrotesto – e istanze di pressoché totale immedesimazione nel personaggio quali si sono viste, per esempio, in Ronchi (20).

In *Stazioni*, di Alessandro Mistrorigo, abbondano gli incontri segnati da una condivisione tanto effimera quanto intensa, e che arricchiscono l'itinerario umano e affettivo del viaggiatore-poeta. Come scrive Alessandro Canzian recensendo il libro, «il problema del viaggio, dello *status* di viaggiatore (nel caso specifico per lavoro) è appunto la presenza umana, la difficoltà di creare relazioni di conoscenza con l'altro». Uno dei momenti più alti a tal proposito va ricercato nella poesia “Bescanuova – 2011” da cui (23) è tratto:

- 23) giorgio, quello, come un clooney invecchiato  
ma non troppo – gli stessi occhi azzurri e profondi  
le sopracciglia e il tipico bianco nei capelli  
in più, trent'anni di marinaio  
in giro per il mondo sulle navi da carico  
della gloriosa flotta titina
- al porto, seduti su una banchina  
a mangiare fichi e formaggio  
ci coglie alla sprovvista e ci offre del vino,  
ma non capiamo, che è vino buono, del montenegro (37)

Nella situazione evocata da (23) il marinaio Giorgio, con il suo carico di schiettezza e vitalismo, si unisce a un piccolo gruppo di cui l'io fa parte, grammaticalmente segnalato dal noi che qui ha valore paucale («ci coglie alla sprovvista»), la cui indeterminazione referenziale è poi ridotta dai numerali impiegati poco oltre («e finiamo tutti e tre, o quattro / sotto un arbusto mediterraneo»). Il testo non si apprezza interamente se, al di là della lingua denotativa e rafforzativa dell'immagine prototipica che possiamo avere dei marinai («gli occhi azzurri e profondi», per esempio), non ci si sofferma sulla mescolanza di discorso narrativo e discorso diretto libero affidato al personaggio. La voce dei primi tre versi è in tutta evidenza quella dell'io poetico narrante, il quale cerca d'inquadrare il nuovo arrivato ricorrendo a rassicuranti schemi di conoscenza comune («clooney», per identità di nome e somiglianza somatica – benché occorra rilevare una licenza o discrepanza circa il colore degli occhi, che nell'attore americano non sono azzurri). La voce dei tre versi successivi, al contrario, è già flebilmente colorata dalla personalità di Giorgio: l'aggettivo valutativo e iperbolico «gloriosa» e ancor più la specificità

## Nel mondo sensibile Davide Castiglione

dell'aggettivo deonomastico «titina» (riferito a Tito, capo di stato comunista della ex Jugoslavia) non possono essere attribuiti direttamente al narratore.

Questa ipotesi di attribuzione viene confermata nei versi successivi, quando il discorso diretto libero di Giorgio irrompe con maggiore nettezza («che è vino buono, del montenegro»). Da questo punto in poi, in un crescendo di intimità e condivisione fra l'io e Giorgio, appaiono regionalismi veneti («che mi parlo tante lingue») fino a che anche la fase intermedia dell'italiano regionale viene soppiantata dal dialetto della regione storica della Venezia Giulia («e anca mi, ti sa, g'ho provà»), vicino a quello parlato da dall'autore empirico, eppure da quest'ultimo distinto. Tale prossimità linguistica tinta di distanza – o distanza tinta di prossimità – genera un moto d'avvicinamento empatico che innerva il testo e gli conferisce un'ulteriore ragion d'essere. Come i lombardismi sintattici e lessicali di Ariano, l'uso di varianti diatopiche in poesia porta così acqua a due mulini: quello del realismo e quello dell'empatia.

Nella poesia che apre *Caratteri*, Francesco Terzago slitta dalla narrazione omodiegetica con attacco in discorso indiretto («mia nonna mi chiamava tesoro») al discorso diretto che segue immediatamente («lipscén / diceva») e che viene interamente affidato alla nonna, la quale nella sua saggezza esprime tematiche care all'io lirico (la comunità degli uomini, il rapporto con la natura e l'universo, l'anticipazione del futuro, la «memoria della mortalità», come scrive Gian Mario Villalta nella prefazione):

- 24) Vedi lipscén le stelle  
che sono sopra di noi, il cielo – l'universo che  
non ha confini pensa – a tutte le cose che ci sono  
dentro pensa agli anni che ci separano e pensa  
a quante persone, in questo preciso momento,  
ed è possibile che sia così – tesoro, lipscén – (17)

Le incidentali e le sospensioni sintattiche, le ripetizioni fatiche (qui del vocativo d'affetto ma non solo) sono fenomeni tipici del parlato, ma Terzago le usa anche come elementi strutturali, incantatori, senza temere l'effusività che la situazione comporta. C'è quindi una fusione di mimesi (psicologica e linguistica) e di sua funzionalità in termini di poetica individuale. In effetti, anche se lo stile discorsivamente corposo di Terzago appare uniforme, le strategie narrative che mette in atto sono variegata: si va dal dialogismo fra un io e un tu a narrazioni eterodiegetiche dove il giudizio rimane implicito, sulla scorta di narratori come Hemingway o Carver:

- 25) Un filo di pioggia viene raccolto nel grande canale  
di scolo dove questi due corpi  
gialli si stringono. I due ragazzi si bagnano  
i piedi nell'acqua che cade dal cielo  
e nel canale si raccoglie. (31)

Questo passaggio, per inciso, mostra anche un altro procedimento tipico in Terzago: l'uso della ridondanza, strategia anti-economica della lingua di recente osservata anche da Dimitri Milleri con riferimento a un'altra poesia del libro, dove contribuisce «a creare il senso di estemporaneità dialogica del dettato poetico». Nell'estratto preso in esame, il primo verso e l'ultimo verso e mezzo ripetono la stessa proposizione, variando la costruzione grammaticale e l'ordine delle parole; questa ricorrenza figurale e semantica rallenta il tempo della narrazione, consentendo al lettore di indugiare sulla scena insieme all'io narrante. E rallentare in questo modo, quando non è indice di morbosità, lo è di empatia. L'unica spia di soggettività evidente in questo passaggio è il deittico di prossimità «questi», che fa pensare a un inizio *in medias res*, a

Nel mondo sensibile  
Davide Castiglione

una rimodulazione delle narrazioni orali studiate da William Labov e Joshua Waletzky in “Narrative analysis: oral versions of personal experience”.

Se Terzago affida l’apertura del suo libro alla voce della nonna, la morte di nonna Rosa per Marra si configura addirittura come «un mito fondativo», come ammette l’autore:

26) Rosa l’esemplare  
più raro vive nella casa  
della chiesa. A terra tiene  
saletta da ballo a nuovo  
e teatrino parrocchiali, mentre  
l’edera del giardino è sul terrazzo,  
si contano le fila tra i muri  
scalcinati.  
Dimmi Rosa se sei  
sopravvissuta agli antenati  
tuoi figli:  
non c’è a morire  
per prima nessuna metafora. (*Il primo freddo* 74)

Come in Ariano, Vaglio, Fantuzzi, Ronchi e Mistrorigo (ma a differenza di Minardi, Bertini e De Lisi) troviamo una messa in rilievo di nomi propri comuni, indici di realtà come già sottolineato da Riffaterre in “Interpretation and descriptive poetry: A reading of Wordsworth’s ‘Yew-Trees’”. Rosa è ritratta nel suo paese, che sembra interpenetrarsi in lei più che semplicemente contestualizzarla. Si noti come la vicinanza empatica ottenuta mediante l’uso del nome proprio è smorzata in ironia sottile dall’epiteto appositivo «l’esemplare più raro», solitamente usato per riferirsi ad animali in uno zoo o riserva (e infatti, pochi versi prima, «Sambatello», quartiere di Reggio Calabria, è designato come «la riserva naturale / di un secolo»). Vibra in sottofondo una conflittuale compresenza di vicinanza e filtro ironico: quest’ultimo fa i conti con l’abbandono e l’arretratezza di certe aree del meridione, percepiti forse più acutamente quando si è studenti fuorisede come nel caso di Marra. Verso la fine del testo, l’imperativo di esortazione ristabilisce un contatto fra narratore e personaggio. La sua funzione pragmatica, e cioè il domandare, ha movente conoscitivo-esistenziale proprio come il rispondere della nonna in Terzago (25).

Nella serie degli “Interni”, da *Prove di nuoto nella birra scura* (2014), Dario Bertini offre dei ritratti enigmatici e sensuali di donne sole in casa. Il focus descrittivo dapprima indugia su parti anatomiche o sul vestiario, per poi approfondirsi psicologicamente in azioni o atteggiamenti che oscillano fra il quotidiano e ciò che da questo esorbita, con effetti di realismo magico che investono l’ambiente domestico circostante. “Interno 34”, da cui (27) è tratto, è un chiaro esempio di questa sensibilità in cui il desiderio carnale si sublima in partecipazione empatica; in cui lo sguardo reificante maschile abdica a sé stesso e trasforma la donna-oggetto in donna-soggetto, limitandosi ad accompagnarne con discrezione le metamorfosi:

27) Le gambe accavallate sopra il tavolo della cucina,  
lei ha i piedi nudi mentre sorride:  
ha fatto il funerale ad un barattolo di salsa finito a terra  
e il pavimento è rosso. Non c’è nessuno  
che passerà a pulire, ma si canta lo stesso  
e adesso ha un cerchio viola che circonda la testa,  
appena sotto il lampadario. (33)

I primi tre versi presentano dei primi piani dal basso (le gambe, i piedi, il barattolo di salsa) che sembrano provenire da una telecamera nascosta, con effetto di voyerismo potenziato. Ma



## Nel mondo sensibile Davide Castiglione

già l'indeterminatezza e incongruità situazionale del fare «il funerale ad un barattolo di salsa»<sup>6</sup> aprono diversi scenari interpretativi nei quali il lettore può collocare la donna: sarà il suo atto inconsueto leggibile come un rituale apotropaico? Oppure come reazione d'impulsività drammatica, smaltita la quale la donna potrà tornare a sorridere? Oppure ancora si tratterà della trascrizione in discorso indiretto libero di un pensiero ironico della donna, inglobato nella voce narrante? Questo ventaglio di possibilità, favorito dalla posizione partecipe ma defilata del narratore, lascia emergere uno spazio di negoziazione empatica fra la donna e il lettore. Allo stesso modo, il «cerchio viola che circonda la testa» può alternativamente suggerire un'aureola, e dunque una natura angelica (che richiamerebbe il «sorride» del secondo verso), o all'opposto – per via dell'espressione idiomatica «avere il cerchio alla testa» – una cefalea, forse un intontimento da alcol: una natura terrestre. Determinare l'individuale avrebbe anche comportato una diminuzione dell'evocazione lirica, della natura sfuggente e appunto quasi 'magica' o incantatoria dell'evento cui si assiste: tratti, questi, fondamentali in Bertini. Si noti, infine, la sensibilità cromatica («rosso», «viola») che (27) condivide con alcuni dei campioni analizzati all'inizio del saggio.

In Minardi – come in Ariano, Terzago e Bertini – è frequente la narrazione eterodiegetica che coglie la quotidianità di figure umili, comuni; in (28) la descrizione esterna ma partecipata sfuma in pensiero indiretto libero, e quindi in monologo interiore, nel tentativo di restituire per frammenti la complessità di vite singole eppure rappresentative:

- 28) nel lattice dei palmi  
raccoglie dei pulcini e li colloca  
sul nastro che trasporta all'altra stanza  
le vene sugli zigomi si arrossano  
è sera quando si strofina il viso  
con forza, con saponi profumati  
[...]  
ritorna col cervello a stamane  
il parabrezza era ghiacciato  
e c'è voluto tempo per spannarlo (*Concerto per l'inizio del secolo* 28)

Il procedere in questi testi è dinamico (come già osservato per 15), con un senso accelerato del tempo ottenuto mediante un montaggio di pensieri e situazioni; minima, appartata, è l'intrusione del narratore, che nel tessuto omodiegetico di (29) si trova in una «corriera piena di forestieri in tour»:

- 29) sul ciglio della strada giaceva il corpo di un cane mediterraneo  
incidentato non sappiamo da quale carrozzeria  
v'era una nebbia che lo risparmiava  
nelle zampe anteriori e incrociate, nell'occhio spiritato  
la figura riversa portava con sé il mio limitato amore (*Concerto per l'inizio del secolo* 69)

L'empatia del narratore emerge dalla precisione della descrizione, che come in Terzago indica un indugio («zampe anteriori e incrociate», «occhio spiritato»), e al tempo stesso dal riserbo della reticenza, sia a livello di non-detto che di non-visto («non sappiamo da quale carrozzeria», «v'era una nebbia che lo risparmiava»): contrappeso necessario al rischio della morbosità o del virtuosismo iperrealista. La stessa tensione s'incarna nel sintagma «limitato amore», dove un sostantivo incline a caratterizzazioni assolute e iperboliche viene modificato da un aggettivo attenuativo: la parola «amore» viene nobilmente spesa per una morte animale,

<sup>6</sup> Poco importa che, a livello di produzione del testo, il rosso della salsa – a evocare quello del sangue, dunque della morte – potrebbe aver scaturito l'immagine-scena dell'atto prima descritto.

## Nel mondo sensibile Davide Castiglione

secondo un sentire che cerca di distanziarsi dall'antropocentrismo; al tempo stesso, tuttavia, si riconosce la limitatezza di questa condizione, si lascia che ne emerga in filigrana tanto l'insufficienza intrinseca quanto quella contingente: l'incontro con questa morte passeggera occupa solo poche frazioni di tempo nella percezione del personaggio-narratore, che presto rivolgerà ad altro la propria attenzione.

### 5. Conclusioni: profilo stilistico complessivo

A questo punto pare possibile tratteggiare un profilo stilistico preliminare del realismo poetico contemporaneo in Italia. Anzitutto, è ricorrente il ricorso a tecniche della narrativa realista, categoria ampia che non si esaurisce nel romanzo ma interessa, com'è noto, anche molta poesia italiana del secondo novecento (Sereni, Raboni, Pagliarani, Giudici e Bertolucci vengono subito in mente): prevalenza di referenti concreti, spesso umili e talora sgradevoli, esposti in piani medi o primi piani (tutti gli autori considerati); nomi propri comuni di persona, spesso in posizione di tema, a inizio frase (Ariano, Ronchi, Fantuzzi, Mistrorigo, Marra); altri nomi propri, dai toponimi ai brand o alle istituzioni (Vaglio, Ariano, Ronchi, Fantuzzi, Iemma, Terzago, Marra); mimesi del parlato, che a sua volta fa leva su molte strategie: regionalismi sintattici (Ariano), inserti dialettali, colloquiali o gergali (Ariano, Mistrorigo, Marra), allocuzione verso i personaggi (Ariano, Terzago, Marra) o verso il lettore (Ronchi, Minardi), onorifici (Ariano), duplicazione di oggetto o soggetto (Ronchi), sospensioni sintattiche (Terzago) e parentetiche (Marra); uso vario delle categorie di discorso e pensiero, diretto e indiretto (Ronchi, Minardi, Mistrorigo, Terzago); sospensione del giudizio, e dunque 'punto' della storia lasciato implicito (Ariano, Ronchi, Iemma, Terzago, Minardi, Bertini, De Lisi); uso di una 'narrativa personale' basata sull'aneddoto o il racconto (Vaglio, Fantuzzi, Ronchi, Terzago, Bertini) o sul diario minuzioso (De Lisi); presenza di dati olfattivo-gustativi (Ariano, Ronchi, Minardi, Mistrorigo, Terzago, De Lisi); marche modali di soggettività, per esempio peggiorativi (es. «giornataccia», Ariano) e diminutivi a sfumatura polemica («ritocchino alla pappagorgia», Minardi); e infine, un ricco gioco di rifrazioni deittiche, un mescolamento di piani interpersonali, soprattutto in Ronchi, Terzago, Mistrorigo e Minardi. A queste caratteristiche possiamo aggiungere una di tipo tematico più che stilistico-retorico, ovvero i riferimenti al cantautorato (Ariano, Ronchi) e la compresenza di cultura alta e pop (Ronchi, Terzago). Quanto i testi stessi del cantautorato abbiano potuto influenzare alcuni degli autori qui discussi è una questione senz'altro interessante, soprattutto per le implicazioni ideologiche di una concezione inclusiva, anti-elitista del fare poetico (si pensi solo alle polemiche scatenatesi nel mondo letterario dopo l'assegnazione del Nobel per la letteratura a Bob Dylan nel 2016); come tale richiederebbe, tuttavia, uno studio a parte. Per i rapporti fra poesia e cantautorato più in generale, si veda il già citato lavoro di Giovannetti.

Questa sintesi potrebbe dare un'impressione di omogeneità che invece non si ha mai nel leggere i singoli autori: si tratta piuttosto di tangenze occasionali, arie di famiglia che derivano da presupposti genericamente realisti. Le differenze più spiccate si ravvisano infatti 1. nell'ibridazione fra attitudine flâneuse e confessionalismo in Vaglio, il cui io poetico si presenta in effetti come «un flâneur senza flânerie, un io-avventore che registra l'accadere "milanese" da una specola marginale e quasi "sommersa"» (Cardilli); 2. nella poesia a vocazione civile e comunitaria, vicina alla cronaca, di Fantuzzi, che ne *La stazione di Bologna* intraprende «un viaggio nella coscienza collettiva che risveglia sentimenti individuali eterogenei; dalla vergogna per quanto accaduto, al dolore profondo per le morti, fino all'orgoglio di riconoscersi come popolo» (Rimolo); 3. nel «diario di viaggio scritto nel viaggio» (Canzian) di Mistrorigo, in cui «all'erranza geografica fa da contrafforte la consapevolezza diacronica, il filo con il passato», come ho scritto in sede di prefazione a *Stazioni*; 4. nel crepuscolarismo asciutto, metafisico, in

## Nel mondo sensibile Davide Castiglione

bilico fra realismo e simbolismo, di molte poesie di Iemma – incluse le più recenti, pubblicate nella silloge *La settimana bianca* nel 2019; 5. nel carattere simbolico-rituale, claustrofobico e ossessivo della narrazione di De Lisi, che Lotter efficacemente descrive come «un’opera sinistra, che ci pone di fronte alla stortura che giace tranquilla, e poi inquieta appena arriva alla sua saturazione, in ogni dinamica familiare»; 6. nel realismo magico, sempre sul punto di trascendere il noto e aprirsi al fantastico, di Bertini, la cui poesia «si pone, con un esito molto positivo, sulla scia di quella buona poesia americana, tra il confessionale (un po’ meno riflessivo e colto di un Lowell) e il dissacrante intelligente della migliore scuola Beat» (Bux); 7. nell’aspetto che coniuga poundianamente mitopoiesi e conoscenza tecnica in Terzago, dove frequenti sono anche lo schema del consiglio (la condivisione del sapere e dell’esperienza) e la modalità epistemica, la proiezione del futuro; 8. nelle concessioni liriche di Ariano, che talvolta suggella il quadro neorealistico con una metafora o similitudine; 9. nell’*autofiction* di Ronchi, che senza soluzione di continuità entra in voci altre e tuttavia da collocarsi in un simile *milieu* socioculturale borghese, con una spiccata capacità «di evocare ricordi particolarmente significativi per chi appartiene ad una certa generazione (quella nata tra gli anni Ottanta e Novanta)» (Nicastro); 10. nel carattere archeologico-allegorico di Marra (e in modo diverso, dello stesso Terzago), dove la modalità diegetica del commento rimane comunque forte, e la descrizione si fa campionatura esemplare, che talvolta sfocia «in inventari di non chiara decifrazione» (Milleri); e infine, 11. nel montaggio inquieto di Minardi, messo bene in luce da Luca Mannella che parla di «testi composti come lunghi piani sequenza, carrellate con la cura del dettaglio, campi e controcampi di scene quotidiane». A questa costruzione visiva dinamica corrisponde un’altrettanto dinamica varietà tonale: ora la voce ha inflessioni drammatico-teatrali che mimano l’interiorità dei personaggi con moduli da monologo interiore, ora transita fra mimesi e diegesi con velocità fulminea («e ramoscelli a forma di onde, decapitati tronchi dal sole riarsi / serba i tuoi auguri, la sconcezza del tuo affermare, per altra occasione», “L’uccisione del gallo”).

Al lettore attento non sarà sfuggito che la quasi totalità degli autori analizzati (a esclusione di Noemi De Lisi, che comunque si pone, per implicazioni di poetica e anche per il focus sugli interni, alla periferia di quest’area) è di genere maschile. È difficile dire se questo squilibrio sia una conseguenza probabilistica di una maggiore esposizione del sottoscritto a testi scritti da uomini, oppure se rifletta effettive differenze di genere nella scrittura poetica, inserendosi nella preferenza del maschile per uno sguardo esterno e pubblico. Si tratta di una questione tanto sensibile quanto solitamente affrontata con superficialità; una questione sulla quale, a mia conoscenza, non è stato scritto nulla di metodologicamente soddisfacente. Al netto di questa limitazione, o meglio di questo interrogativo per studi futuri, si è comunque cominciato un lavoro di scoperta di un’area della poesia contemporanea rimasta finora in sordina, forse perché estranea tanto alle pose narcisistiche declinate in lirica assoluta o performativismo pop, quanto a estrosità tematiche e oltranzismi formali che talora sono motivati principalmente da una reazione nei confronti delle prime. Fra i due estremi, ho tentato di mostrare la presenza di una vasta area che trova la propria ragion d’essere nella moderazione, in un lavoro sulla lingua raffinato eppure poco appariscente. L’augurio è che la produzione degli autori qui affrontati, e altri ad essi accostabili pur se appartenenti a generazioni precedenti (penso ad Alberto Nessi, classe 1940; a Maria Pia Quintavalla, classe 1952; e a Riccardo Olivieri, classe 1967) possa essere approfondita con riferimento ai modelli descrittivo-interpretativi approntati in questo saggio.

## 6. Bibliografia

Ariano, Luca. *Ero altrove*. Dot.com Press, 2015.

Nel mondo sensibile  
Davide Castiglione

- Auerbach, Erich. *Mimesis: the Representation of Reality in Western Literature*. Princeton University Press, 1953.
- Bertini, Dario. *Prove di nuoto nella birra scura*. Edizioni del Foglio Clandestino, 2014.
- Bertoni, Federico. *Realismo e letteratura*. Einaudi, 2007.
- Borio, Maria. *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*. Marsilio, 2018.
- Bux, Antonio. “Dario Bertini, un ragionato randagio”. *Disgrafe. Blog di poesia a cura di Antonio Bux*, 6 novembre 2015, [www.antonibux.wordpress.com/2015/11/06/dario-bertini-prove-di-nuoto-nella-birra-scura-ed-del-foglio-clandestino-2015/](http://www.antonibux.wordpress.com/2015/11/06/dario-bertini-prove-di-nuoto-nella-birra-scura-ed-del-foglio-clandestino-2015/). Accesso: 30 maggio 2020.
- Canzian, Alessandro. Recensione a *Stazioni*, di Alessandro Mistorigo. *Laboratori poesia*. [www.laboratoripoesia.it/stazioni-alessandro-mistorigo/](http://www.laboratoripoesia.it/stazioni-alessandro-mistorigo/). Accesso: 30 maggio 2020.
- Cardilli, Lorenzo. “Un flâneur senza flânerie: Milano dalle finestre dei bar di Luca Vaglio”. *La Balena Bianca*, 30 giugno 2014, [www.labalenabianca.com/2014/06/30/un-flaneur-senza-flanerie-milano-dalle-finestre-dei-bar-di-luca-vaglio/](http://www.labalenabianca.com/2014/06/30/un-flaneur-senza-flanerie-milano-dalle-finestre-dei-bar-di-luca-vaglio/). Accesso: 30 maggio 2020.
- . “Verso una semiosi orizzontale: retorica e immagine”. *Teoria&Poesia*, a cura di Andrea Inglese e Paolo Giovannetti, Biblion Edizioni, 2018, pp. 113-126.
- Caporossi, Sonia. Nota critica su *Caratteri*, di Francesco Terzago. *Critica impura*, 11 novembre 2018, [www.criticaimpura.wordpress.com/2018/11/11/francesco-terzago-caratteri-2016-nota-critica-di-sonia-caporossi/](http://www.criticaimpura.wordpress.com/2018/11/11/francesco-terzago-caratteri-2016-nota-critica-di-sonia-caporossi/). Accesso: 30 maggio 2020.
- Castiglione, Davide. Prefazione. *Stazioni*, di Alessandro Mistorigo, Ronzani editore, 2018, pp. 11-17.
- . “The stylistic construction of verbal imagery in poetry”. *Znaki czy nie znaki?* [Segni o non segni?] III, a cura di Józefina Piątkowska e Giennadij Zeldowicz. University of Warsaw publications, 2020.
- Clark, Herbert H., e William G. Chase. “On the process of comparing sentences against pictures”. *Cognitive Psychology*, 3, 1972, pp. 472–517.
- De Lisi, Noemi. *La stanza vuota*. Giuliano Ladolfi Editore, 2017.
- Ferraris, Maurizio. *Manifesto del nuovo realismo*. Laterza, 2012.
- Fantuzzi, Matteo. *La stazione di Bologna*. Zoom, 2017.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press, 1957.
- Gavins, Joanna. *Text world theory: an introduction*. Edinburgh University Press, 2007.
- Giovannetti, Paolo. *La poesia italiana degli anni Duemila*. Carocci, 2017.
- Giovenale, Marco. “Gioco (e) radar, # 11 – Interruzioni/arresti [Due note sui Saggi di letteratura arrestata (Essais de littérature arrêtée) di Denis Roche]”. *Alfabeta* 2, 29 marzo 2015, [www.alfabeta2.it/tag/denis-roche/](http://www.alfabeta2.it/tag/denis-roche/). Accesso: 30 maggio 2020.
- Gleize, Jean-Marie. *A noir. Poésie et littéralité*. Seuil, 1992.
- Grice, Herbert P. “Logic and Conversation”. *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, a cura di Peter Cole e Jerry L. Morgan, Academic Press, 1975, pp. 41-58.
- Hough, Graham G. *Selected Essays*. Cambridge University Press, 1978.
- Iemma, Raimondo. *Luglio*. Lampi di stampa, 2007.

Nel mondo sensibile  
Davide Castiglione

- Kress, Gunther, e Teo van Leeuwen. *Reading images: a grammar of visual design*. Routledge, 2006.
- Kuzmičová, Anezka. "Fidelity without mimesis: Mental imagery from visual description". *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*, a cura di Gregory Currie et al., College Publication, 2012, pp. 275-313.
- Kuzmičová, Anezka, et al. "Literature and readers' empathy: A qualitative text manipulation study". *Language and Literature*, vol. 26, no. 2, 2017, pp. 137-152.
- Labov, William, e Waletzky, Joshua. "Narrative analysis: Oral versions of personal experience". *Journal of Narrative & Life History*, vol. 7, no. 1-4, 1997, pp. 3-38.
- Lotter, Maddalena. Recensione a *La stanza vuota*, di Noemi De Lisi. *Poesia, di Luigia Sorrentino*, 21 luglio 2017, [www.poesia.blog.rainews.it/2017/07/noemi-de-lisi-la-stanza-vuota/](http://www.poesia.blog.rainews.it/2017/07/noemi-de-lisi-la-stanza-vuota/). Accesso: 30 maggio 2020.
- Mannella, Luca. "Vedere e (poi) scrivere. Concerto per l'inizio del secolo". *Gestus*, [www.gestusrivista.org/vedere-poi-scrivere-concerto-linizio-secolo-roberto-minardi/](http://www.gestusrivista.org/vedere-poi-scrivere-concerto-linizio-secolo-roberto-minardi/). Accesso: 15 giugno 2020.
- Marra, Demetrio. *Il primo freddo. Atelier*, no. 90, 2018, pp. 73-87.
- . *Riproduzioni in scala*. Interno poesia, 2019.
- Milleri, Dimitri. "Cronache dall'ultimissima poesia italiana". *Poesia del nostro tempo*, 11 giugno 2020, [www.poesiadelnostrotempo.it/cronache-ultimissima-poesia-italiana-parte-i/](http://www.poesiadelnostrotempo.it/cronache-ultimissima-poesia-italiana-parte-i/). Accesso: 21 giugno 2020.
- Minardi, Roberto. *Concerto per l'inizio del secolo*. Arcipelago Itaca, 2020.
- . *La città che c'entra*. Zona, 2015.
- Mistrorigo, Alessandro. *Stazioni*. Ronzani Editore, 2018.
- Morris, Pam. *Realism*. Routledge, 2004.
- Nicastro, Marco. "La malinconia 'lombarda' di Valentino Ronchi". *La Balena bianca*, 17 gennaio 2018, [www.labalena Bianca.com/2018/01/17/la-malinconia-lombarda-di-valentino-ronchi/](http://www.labalena Bianca.com/2018/01/17/la-malinconia-lombarda-di-valentino-ronchi/). Accesso: 30 maggio 2020.
- Oldani, Guido. *Il realismo terminale*. Mursia, 2010.
- Riffaterre, Michael. "Interpretation and Descriptive Poetry: A Reading of Wordsworth's *Yew-Trees*". *New Literary History*, vol. 4, no. 2, 1973, pp. 229-256.
- Rimolo, Eleonora. "Poesie della strage". *Poesia, di Luigia Sorrentino*, 2 maggio 2017, [www.poesia.blog.rainews.it/2017/05/poesie-della-strage/#more-57032](http://www.poesia.blog.rainews.it/2017/05/poesie-della-strage/#more-57032). Accesso: 30 maggio 2020.
- . "Realtà e cronaca in Alborghetti, Fantuzzi, Pusterla: una proposta di uscita dal postmoderno". *Cenobio*, 2019, pp. 13-30.
- Ritrovato, Salvatore. Postfazione a *Ero altrove*, di Luca Ariano. Dot.com Press, 2015, pp. 81-85.
- Ronchi, Valentino. *L'epoca d'oro del cineromanzo*. Nottetempo, 2016.
- . *Primo e parziale resoconto di una storia d'amore*. Nottetempo, 2017.
- Scarpa, Raffaella. "Gli stili semplici", in *Parola plurale*, a cura di Giancarlo Alfano et al., Luca Sossella Editore, 2005, pp. 307-320.
- Terzago, Francesco. *Caratteri*. Vydia, 2018.

Nel mondo sensibile  
Davide Castiglione

- Testa, Enrico. *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*. Einaudi, 1997.
- . *Per interposta persona: Lingua e poesia nel secondo novecento*. Bulzoni, 1999.
- Vaglio, Luca. *Il mondo nel cerchio di cinque metri*. Marco Saya Edizioni, 2018.
- . *Milano dalle finestre dei bar*. Marco Saya Edizioni, 2013.
- Villalta, Gian Mario. Prefazione. *Caratteri*, di Francesco Terzago, Vydia, 2018, pp. 7-13.
- Werth, Paul. *Text worlds: representing conceptual space in discourse*. Longman, 1999.