

## Introduzione

GIULIA MARTINI, LAURA PICCINA, EDOARDO SIMONATO

Per introdurre il tema delle macerie nella poesia italiana contemporanea si deve necessariamente partire da alcune considerazioni di estetica. Nel 1951 il pittore Nicolas de Staël, figura centralissima della scena artistica francese nel secondo dopoguerra, scrive che «non si dipinge mai ciò che si vede o si ha l'impressione di vedere; si dipinge il colpo che si riceve con le sue mille vibrazioni».<sup>1</sup> La riflessione sembra rilevante laddove smorza l'aporia tra soggettivismo e realtà, definendo lo sguardo dell'artista a partire dall'oggetto. Lo spiega chiaramente Vittorio Sereni:

Crediamo di prestare alla cosa i nostri sentimenti, sussulti, pensieri, di investirla col nostro sguardo, mentre è lei, la cosa, a determinarlo, a imporci la sua presenza a prima vista insondabile e via via più chiara, fino a un ribaltamento dell'effusione romantica. Alle estreme conseguenze di quell'oblio di sé c'è la tensione della domanda dalla cosa a noi: lo sguardo scambievole che alla fine ne risulta ha il senso di una ipotesi in via di attuarsi, di un'essenza nascosta che si manifesta assumendo una forma visibile.<sup>2</sup>

Secondo questa prospettiva, è il reale a costituire l'essenza del finzionale; è l'oggetto a strutturare la categoria e forma. Walter Benjamin, nel difendere l'allegoria come espressione della modernità, in polemica con l'estetica classica (Goethe, Hegel) e romantica (Schopenhauer), sembra sviluppare ulteriormente il concetto espresso qui sopra. «L'allegoria non è una tecnica gratuita di significazione, ma espressione, come lo è il lin-

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Maldonado, *Nicolas De Staël*, Paris, éditeur Citadelles & Mazenod, 2015, p. 57.

<sup>2</sup> V. Sereni, *Morlotti e un viaggio*, in Id., *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998, p. 119.

guaggio, e come lo è la scrittura».<sup>3</sup> Come riassume Renato Solmi, per Benjamin

al carattere *plastico* del simbolo, dove l'idea s'incarna "istantaneamente" in una forma adeguata, si oppone il carattere temporale dell'allegoria dove la storia si fissa nel "requisito". "Le allegorie sono nel regno delle idee ciò che le rovine sono nel regno delle cose" (ma si potrebbe aggiungere, anche ciò che le parole sono nel linguaggio): simboli cifrati del passato, che dicono sempre di più, che "dicono altro" da quello che s'intendeva esprimere con esse. [...] È merito di Benjamin aver messo in rilievo, contro la piatta interpretazione moderna che vede in esse una "tecnica gratuita di significazione", questo carattere storico segreto dell'allegoria.<sup>4</sup>

In altre parole: lo sguardo allegorico dell'artista moderno, che si forma a partire dall'oggetto e dalla Storia, si dirige alle rovine come risemantizzazione di un passato incompreso. Così si orienta, se seguiamo Benjamin, lo sguardo dell'*Angelus Novus* di Paul Klee (1920): l'angelo della Storia

ha occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. [...] Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta.<sup>5</sup>

A partire dal primo dopoguerra, la poesia italiana sembra popolarsi di macerie, rovine, oggetti di "scarto". Basti pensare ai titoli, per citarne tre: *Frantumi* di Giovanni Boine (1918), *Trucioli* di Camillo Sbarbaro (1920) e *Ossi di seppia* di Eugenio Montale (1925). Con la nascita della modernità, anche una categoria di tradizione soggettivista come quella della lirica italiana sembra plasmarsi a partire dagli oggetti della Storia, ora in frantumi in seguito a quelle "distruzioni" che conosciamo tutti: le guerre mondiali, la fine della civiltà contadina, lo sviluppo della società di massa, la scoperta della frammentarietà della psiche. Come evidenzia Andrea Afribo nel suo contributo *Il senso della poesia italiana postrema per le macerie*, qui raccolto, la poesia iper-contemporanea è altrettanto connessa

<sup>3</sup> R. Solmi, *Introduzione*, in W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014, p. XIX.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. XX.

<sup>5</sup> W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Id.*, *Angelus Novus cit.*, p. 80.

alla costellazione tematica, motivica, semantica e concettuale relativa a distruzioni, catastrofi, crolli, crepe, dunque macerie e “amabili resti”, «residui minimali, frammenti / chissà perché incisi nella memoria» (così l’incipit di una poesia di Maurizio Cucchi da *Malaspina*, l’anno è il 2013); e poi *loci* di scarto o *horridi* o “guasti”, con allegare esplicite e ostentate dichiarazioni di non essere *loci amoeni* e di non essere scritture tenere.<sup>6</sup>

Il tema delle *macerie*, che dunque interessa anche la nostra letteratura più recente, merita un approfondimento semantico prima ancora che poetico. Le macerie sono i resti inservibili di qualcosa che è crollato o che è stato abbattuto in un passato più o meno recente: un ponte, un edificio, una città. Antropologi, architetti e storici dell’arte – categorie più a contatto con i manufatti che col tempo diventano macerie – hanno evidenziato come l’uso del termine implichi un giudizio di (dis)valore sull’oggetto che viene così definito, che ben si comprende opponendo *macerie* a *rovine* (benché nell’uso comune le due voci siano spesso intese come sinonimi).<sup>7</sup> In quanto resti spesso piccoli e frammentari, le macerie (a differenza delle rovine) non rendono immediatamente decodificabile l’intero di cui erano parte. Franco Purini ha scritto che perché si possa parlare di *rovine* e non di *macerie* di un edificio, sono necessarie tre condizioni: «che l’ordinamento tettonico dell’edificio sia ancora riconoscibile; che sia ancora possibile individuare frammenti capaci di ricondurre all’unità perduta; che esista almeno una parvenza della completezza architettonica scomparsa»;<sup>8</sup> nell’accezione di “frammenti, rottami che non riconducono all’unità”, il termine *macerie* ha una stretta parentela con le voci *scarto*, *rifiuto*, *feccia*. In quanto eredità di un passato che può essere molto lontano, i resti diventano *rovine* e non *macerie* quando la civiltà erede si impegna a impe-

<sup>6</sup> A. Afribo, *Il senso della poesia italiana postrema per le macerie*, in questo fascicolo, alle pp. 17-37.

<sup>7</sup> Un ampio quadro della riflessione delle discipline artistiche intorno ai concetti di rovina e maceria è stato recentemente offerto in F. Coppolino, *Rovine in divenire. Progettare la rovina nella città della postproduzione*, tesi di dottorato, tutor prof. Pasquale Miano, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, DiArc Dipartimento di Architettura, XXXI ciclo – 2015/2018, [http://www.fedoa.unina.it/12647/1/coppolino\\_francesca\\_31.pdf](http://www.fedoa.unina.it/12647/1/coppolino_francesca_31.pdf) (ultimo accesso: 12/10/2023), utile per la ricca bibliografia sull’argomento nonché punto di partenza delle riflessioni offerte di seguito (in particolare, per il raffronto rovine – macerie, vd. le pp. 28-32). Per quanto riguarda l’antropologia, il testo di riferimento non può che essere M. Augé, *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*, trad. it. di A. Serafini, Torino, Bollati Boringhieri, 2004. Utile per la sua prospettiva interdisciplinare appunto tra arte, storia, architettura e letteratura anche la raccolta di interventi *Semantica delle rovine*, a cura di G. Tortora, Roma, Manifestolibri, 2006. Altri testi chiave del dibattito saranno esplicitati in seguito.

<sup>8</sup> F. Purini, *Il nuovo e tre forme dell’antico*, in *La modernità delle rovine. Temi e figure dell’architettura contemporanea*, a cura S. Bigiotti e E. Corvino, Roma Prospettive Edizioni, 2015, pp. 76-81: p. 80.

dirne il decadimento materiale, perché vi riconosce un valore estetico, memoriale, in senso lato culturale su cui fondare il proprio presente e gettare le basi per il proprio futuro: «la rovina è tale soltanto nel pensiero di chi, osservandola, riesce ad esercitare su di essa memoria e progettualità: altrimenti si tratta di *macerie*, rifiuti, scarti, materia muta senza potenzialità etiche o semantiche». <sup>9</sup> Collezioni, musei, parchi archeologici, attività di conservazione dei beni culturali, sono le forme con cui una cultura ricorda a sé stessa, e continuamente reinterpreta e rinnova, il significato di ciò che ha ereditato: ciò che resta fuori da questo meccanismo eternatore è maceria, indecifrabile prodotto di scarto non tanto del passato (dove quel prodotto aveva il suo significato), ma del *presente*, dell'esercizio di valutazione del presente sul passato. Così come è il presente a eleggere di volta in volta cosa far diventare rovina/monumento, è sempre il presente a eleggere cosa far diventare maceria/scarto condannandola (presto o tardi) all'oblio. Come scrive Marc Augé, in «questo nostro mondo violento», malato di *presentismo*, poco incline a fare filologia sul passato e con poche idee di futuro (che non siano sviluppo economico e innovazione tecnologica: arti che producono manufatti ad alto tasso di obsolescenza), «le macerie non hanno più il tempo di diventare rovine», <sup>10</sup> o quantomeno c'è sempre meno interesse a intraprendere le riflessioni sul passato e i meccanismi pratici di salvaguardia che consentano questo passaggio.

È forse improprio impostare il rapporto tra *rovine* e *macerie* come un'opposizione binaria tra “resti del passato a segno più” e “resti del passato a segno meno”. Anche le macerie, infatti, possono conservare un valore positivo. Per la natura pubblica (nel senso di istituzionale, statale) dei meccanismi di conservazione delle rovine, è facile vedere nell'opposizione tra rovine e macerie una sorta di reificazione dell'opposizione tra “cultura ufficiale” e “controcultura”, e nelle macerie il bene rifugio degli esclusi dal discorso pubblico. Alla rovina è spesso riconosciuta, come detto, una valenza estetica che ne giustifica la conservazione. Ancora Franco Purini dà di *rovina* una definizione basata sull'idea varroniana di architettura: se un edificio perfetto è un connubio di *utilitas* (funzionalità allo scopo), *firmitas* (stabilità strutturale) e *venustas* (bellezza), la rovina è un edificio a cui, perse le prime due proprietà con il passare del tempo, si riconosce la sola *venustas*. <sup>11</sup> In che cosa consista la *venustas* che le varie epoche hanno attribuito alle rovine architettoniche è già stato, per così dire, oggetto di storia, anche letteraria: resti in cui ritrovare esempi di armonia classica; divertita osservazione di un *bric-à-brac* di antico e

<sup>9</sup> G. Tortora, *Introduzione*, in *Semantica delle rovine* cit., p. 10.

<sup>10</sup> M. Augé, *Rovine e macerie* cit., p. 8.

<sup>11</sup> F. Purini, *Il nuovo e tre forme* cit., p. 79.

moderno (si pensi all'estetica dei capricci e alle false rovine di tanta arte tra sei e settecento); fascino dell'incompiuto; manifestazioni della forza della natura agita su manufatti che hanno "resistito", e che inducono il soggetto a riflessioni tragiche sul tempo e sulla morte.<sup>12</sup> Proseguendo per opposizioni binarie, si potrebbe dire che alle macerie, rispetto alle rovine, in quanto frammenti informi manchi anche la *venustas*, la "bellezza di Venere", una bellezza canonica, ufficiale, codificata e tutelata da una musa; così come manca loro anche quella bellezza immediata (nel senso di "senza mediazioni culturali"), ancestrale, che genera sindrome di Stendhal. Non per questo è mancata però, nell'arte, nella moda, nella letteratura, una *estetica del rottame*, per riprendere il titolo di un bel libro di Ave Appiano.<sup>13</sup> Si tratta per così dire di una estetica di "secondo grado", contro-culturale nella sua essenza, che rappresenta o si appropria degli oggetti di scarto proprio perché sono la feccia dei canoni di bellezza dominanti. Soprattutto in tempi moderni, artisti e poeti si sono serviti di oggetti di rifiuti e di macerie nelle loro opere per denunciare i meccanismi del capitale che li produce, o ne hanno tessuto l'elogio paradossale in seguito alla compiaciuta, cinica distruzione dei secolari canoni etici ed estetici (diciamo: delle *rovine*) della loro epoca. Per restare alla letteratura, Raffaele Donnarumma (in un passo ricordato anche nel saggio di Chiara Portesine qui raccolto) si è servito dell'opposizione *macerie/rovine* per distinguere il diverso atteggiamento "contestatario" dell'avanguardia e del modernismo al cospetto della tradizione letteraria; una contestazione che in una figura come Sanguineti diventa anche contestazione esplicita di un certo tipo di società (borghese, capitalista, basata sui consumi). Per l'avanguardista

rovesciare gli idoli tardoromantici e spazzar via il ciarpame piccoloborghese vuol dire rinnovare la vita in una festa sanguinaria [...]. Se l'avanguardista si scrolla di dosso il peso del tempo e danza sulle macerie di un Occidente fradicio, il modernista cerca di puntellare quelle rovine, fuori delle quali non c'è sopravvivenza.<sup>14</sup>

Ma lo stesso tipo di esaltazione rabbiosa della maceria, dello scarto, della feccia tipico dell'avanguardia ha contraddistinto negli anni Settanta il movimento *punk* e la sua estetica (movimento accusato peraltro, come

<sup>12</sup> Un compendio delle valenze delle *rovine* intese come "tema letterario" si trova alla voce *Rovine* in R. Cesarani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, Torino Utet, 2007, pp. 2012-2014 (significativamente, nello stesso dizionario manca la voce *macerie*).

<sup>13</sup> A. Appiano, *Estetica del rottame. Consumo del mito e miti del consumo nell'arte*, Roma, Meltemi, 1999.

<sup>14</sup> R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini, M. Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-38; pp. 17-18.

l'avanguardia, di incarnare solo la *pars destruens*). Altre volte, lo sguardo degli artisti e dei poeti si è rivolto alle macerie mosso da sentimenti di pietà verso esseri umani ridotti essi stessi a scarto, a maceria del capitale. L'approccio punk-avanguardista si appropria delle macerie entro un'estetica "rovesciata" in cui il *brutto*, il *disarmonico*, diventa il nuovo *bello*; in questo approccio viceversa si immagina una sorta di *venustas* che rinasce dalle macerie (dalla povertà, dal mondo contadino, dal sottoproletariato), non potendo più nascere dai meccanismi di produzione del capitale: è un punto di vista sussunto nell'adagio di De André, diventato ormai frase fatta, «dai diamanti non nasce niente, dal letame nascono i fiori», ma basta pensare alle riflessioni di Pier Paolo Pasolini sulla necessità di cercare la bellezza (in senso artistico e insieme erotico, e per questo propriamente *venustas*) nelle zone "incontaminate" dalla corruzione etica ed estetica portata dalla società dei consumi. Altre volte ancora, l'artista e il poeta hanno con la maceria un rapporto di sorellanza: vi vedono rispecchiata la propria condizione di relitti abbandonati e inerti, senza che questo implichi necessariamente voglia di reagire, o che dalle macerie si apra una forma di riscatto (disponibile, semmai, in forma di epifania, in pochi istanti fugaci e destinati a non essere colti).

Del rapporto tra "società dei costumi" e "rappresentazione artistica delle macerie" si sono date letture differenti, quasi antitetiche. Da un lato Francesco Orlando, nel suo fondamentale *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, ha esaltato il valore, per così dire, non consentaneo tra i due aspetti: tanto più la società dei consumi esalta la funzionalità e le merci, sforzandosi di rimuovere freudianamente l'idea stessa del rifiuto e dell'inorganicità; tanto più la letteratura diventa la terra del rimosso e si popola di antimerci, di oggetti inorganici e antifunzionali, di macerie, rifiuti, scarti. Dall'altro, allargando lo sguardo al di fuori dello specifico letterario, in lavori come quelli di Massimo Fusillo si è sfumato il valore contestatario dell'elezione del rifiuto a oggetto artistico: nell'esaltazione dello scarto, del frammento, del particolare magari *brutto* o abietto, nell'investimento emotivo sulla *parte* rispetto al *tutto*, si è vista una forma di feticizzazione dell'inorganico, un'estetica *camp*, *kitsch*, in qualche modo "complementare" all'esaltazione degli oggetti *belli* e *organici* tipica della società dei consumi.<sup>15</sup>

Anche la presunta assenza di valore "memoriale" della maceria rispetto alla rovina merita un supplemento di riflessione. Le macerie di guerra, i resti di un terremoto o del crollo di un ponte, sono in realtà il simbo-

<sup>15</sup> Vd. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* [1993], a cura di L. Pellegini, Torino, Einaudi, 2015; M. Fusillo, *Feticci, Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.

lo di eventi traumatici e lutti che definiscono la memoria e l'identità di un popolo tanto quanto (per citare un caso dei mille possibili) le rovine dell'Acropoli per gli ateniesi. Al cospetto delle macerie si vivono però sentimenti contrastanti. Da un lato, nonostante il loro profondo il loro valore memoriale, si sa, e in qualche modo ci si augura, che presto o tardi non saranno più lì, che lasceranno spazio al futuro. Dall'altro lato, le comunità colpite da guerre o disastri naturali causati dal dolo umano (si pensi al disastro del Vajont) hanno spesso ragione di temere che con lo sgombero delle macerie sarà sgomberata anche la memoria storica dei fatti, insieme alle cause, alle responsabilità, alla speranza di avere giustizia. Sulle macerie si esercita lo scontro tra la volontà di rimuovere e quella di conservare, senza però avere idea di come farlo e senza una precisa idea degli scopi della conservazione; l'importante è che la maceria resti lì e comunichi sé stessa, meglio se in maniera cacofonica rispetto al contesto, dando evidenza della propria distonia: a Varsavia, dopo i bombardamenti della Seconda guerra mondiale, «si pensò di lasciare le macerie com'erano, a memoria della barbarie nazista»;<sup>16</sup> «Don't clean up this blood», recita il titolo di un film sul massacro del G8 di Genova del 2001.<sup>17</sup> La rovina comunica eternità, la maceria un senso di precarietà reiterata che non per questo la rende meno necessaria al presente. Intorno al valore memoriale della maceria si gioca un conflitto intimo, interno al soggetto (rimuovere, procedere, ricordare, riflettere, preservare, sgomberare...) ma si innesca nuovamente lo scontro tra 'cultura dominante' e 'controcultura' già in atto sul piano estetico. Per riprendere una terminologia cara a Orlando, le macerie anche fuori della letteratura sono un segno di resistenza, di contrasto a meccanismi di *rimozione*: sono i segni di una memoria collettiva che perturba, che imbarazza, per via della «importanza scandalosa e crescente del residuo».<sup>18</sup> Non diversamente possono essere interpretate un "nuovo" tipo di macerie, derivate da mutamenti della società non meno traumatici di guerre e terremoti. Viene in mente quello che Gilles Clement ha definito *terzo paesaggio*: spazi di città un tempo abitati e ora abbandonati, nei quali la natura

<sup>16</sup> B. Szmygin, *La ricostruzione delle città storiche in Polonia*, in *Restauro e ricostruzione. L'esempio della Polonia*, quaderni ARCo – Associazione per il Recupero del Costruito, a cura di A. Centroni, Roma Gangemi Editore, 2010, p. 38. La scelta fu poi di impiegare le macerie della città nel lavoro di ricostruzione, usandole insieme ai nuovi materiali. Alla ricostruzione post-bellica di Varsavia è stata recentemente dedicata una mostra fotografica, *Warsaw 1945-1949: Rising from Rubble*, a cura di A. Przywara, Museo di Varsavia (Muzeum Warszawy), 30 marzo – 3 settembre. Sull'evento vd. M. Becchis, *Varsavia, la rinascita di una città dai suoi cumuli di rovine*, in «Alias – il Manifesto», 20 maggio 2023, <https://ilmanifesto.it/varsavia-la-rinascita-di-una-citta-dai-suoi-cumuli-di-rovine> (ultimo accesso 12/10/2023).

<sup>17</sup> Diaz – *Don't Clean Up This Blood*, regia di D. Vicari, 2012.

<sup>18</sup> A. Afribo, *Il senso della poesia italiana postrema per le macerie*, contenuto in questo volume, p. 21.

ha ripreso il suo corso; alle cosiddette forme di “archeologia industriale”, epiteto con cui si è cercato di patinare le scorie del passaggio incontrollato da una economia basata sul settore secondario a una basata sul terziario; o a brutture urbanistiche note alle cronache italiane come le *Vele* di Scampia, l'*Hotel House* di Porto Recanati, il quartiere di *Zingonia* evocato anche in un testo recente di Fabio Pusterla:<sup>19</sup> industria ed emergenza abitativa, questioni uscite dal discorso pubblico e quantomai generatrici di macerie.

In questo senso, emerge un elemento finora sottinteso: le macerie sono quasi sempre elementi antropici. Sono il frutto della forza creativa dell'uomo, che plasma e manipola a sua immagine natura e materia, o della sua forza distruttiva (l'inquinamento, la guerra). Intorno a questo protagonismo dell'uomo “generatore di macerie” si giocano addirittura, a nostro avviso, due visioni del mondo, difficilmente conciliabili tra loro. Da una parte, la sensibilità ecologista vede nell'antropocentrismo la radice dei mali del presente, e auspica un ripensamento etico e concreto del ruolo della nostra specie nel mondo; Gilles Clément, nel suo *manifesto del terzo paesaggio*, mostra come l'assenza dell'uomo, il suo ritrarsi, il suo abdicare dal ruolo di “inquilino” di paesaggi naturali e urbani contribuisca a creare territori di rifugio per la diversità biologica.<sup>20</sup> Dall'altra, resiste una visione forse meno attuale ma altrettanto importante che non si rassegna a negare il potere creatore e demiurgico dell'uomo, che acquista la sua nobiltà facendosi “signore della materia”, come scrive Primo Levi nel *Sistema periodico*; una visione del mondo che non rinuncia insomma alla capacità (e alla responsabilità) dell'uomo di progettare un'idea di futuro. Enzo Mari, nella sua autobiografia *Venticinque modi per piantare un chiodo*, ha scritto: «Sono convinto che il progettare corrisponda a una pulsione profonda dell'uomo, come l'istinto di sopravvivenza, la fame, il sesso. Siamo una specie che vuole modificare il suo ambiente».<sup>21</sup> Il problema, come riconosce lo stesso Mari è che «Negli ultimi mille anni», questo istinto progettuale è stato delegato o appaltato a pochi:

questa vocazione al progetto si è ridotta a monopolio di pochi esperti e tradotta nell'invenzione di una miriade di protesi che hanno condotto al superamento di ogni equilibrio naturale, e alla realizzazione di un mondo artificiale. Col risultato che, guardandoci attorno, ci sembra di vivere in una discarica, dove i rifiuti continuano ad accatastarsi. E dove pare

<sup>19</sup> Vd. F. Pusterla, *Lettere da Zingonia*, in Id., *Cenere, o terra*, Milano, Marcos y Marcos, 2018.

<sup>20</sup> Vd. G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio* [2004], nuova edizione aggiornata e accresciuta, a cura di F. De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2016.

<sup>21</sup> E. Mari, *Venticinque modi per piantare un chiodo*, Milano, Mondadori, 2011, p. 5.

mancare un piano capace di intervenire sulla situazione, cavandoci dagli impicci. Non illudiamoci che non ci riguardi.<sup>22</sup>

In anni più recenti rispetto all'*Angelus Novus* di Benjamin, nel 1974, Franco Fortini osservava che nella letteratura italiana oggetti, immagini e forme si configurano come «modelli di una letteratura e di una lingua capaci di sopportare *un uso prolungato*, la ripetizione, la variazione a partire da regole strette, la memorizzazione, *la trasmissione*».<sup>23</sup> Fortini citava forme che rispondono all'esigenza di garantire «*anche la trasmissione della esperienza per entro i ceti e le classi votate oggi alla radicale distruzione di ogni propria memoria, anche di quella del loro prossimo passato*».<sup>24</sup> «In altri tempi», continuava Fortini,

il simbolo della scelta, di cui la traduzione e il rifacimento sono altrettanti momenti e specie, ci era potuto apparire come la figura del superstite che lascia la città in fiamme col padre in spalla, i penati in braccio e il figlio a fianco. Ma oggi sembra meglio appropriata la figura – a noi familiare dai video quotidiani – di chi fra le rovine di quella che fu la sua città o la sua casa, senza fuggire altrove, va cercando alcunché scampato al passaggio dei distruttori per impiegarlo, quando che sia, come materiale nella ricostruzione, e fin d'ora godere di quelle che nel contesto tutto mutato saranno divenute la sua bellezza e utilità.<sup>25</sup>

A distanza di quasi cinquant'anni dalla riflessione di Fortini, che descrive l'esigenza di riuso e risemantizzazione di “rovine” e “macerie” (immagini, forme e modelli) della letteratura italiana in prospettiva storica, nell'opposizione tra uno “ieri” e un “oggi”, si avverte la necessità di una fotografia aggiornata della situazione. Gli articoli che seguono, ispirati da un convegno organizzato all'Université de Fribourg nell'aprile 2022, si propongono allora di osservare il tema delle macerie in poesia in maniera organica e con un approccio testuale influenzato dagli sviluppi della critica tematica, rilanciata in anni recenti dagli studi di Emanuele Zinato (*Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, 2012; *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, 2015), dalla pubblicazione del *Dizionario dei temi letterari* (Cesariani-Domenichelli-Fasano, 2007) e dall'uscita del numero 58 di «Allegoria» (2008) dedicato a *La critica tematica oggi*.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 5-6.

<sup>23</sup> F. Fortini, *Traduzione e rifacimento*, in *Id.*, *Saggi italiani*, I, Milano, Garzanti, 1987, p. 378.

<sup>24</sup> *Ibidem*

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 379.

Andrea Afribo osserva il motivo delle macerie nella poesia italiana scritta dai chi è nato tra gli anni Cinquanta e i tardi anni Settanta, pur tenendo presente l'influenza di Andrea Zanzotto e Vittorio Sereni, individuandone la funzione temporale-monitoria e il richiamo etico, così come il nesso tra distruzione e ricostruzione, con risultati avvicinati alle considerazioni fortiniane. La riflessione di Fortini è centrale anche nelle pagine di Francesco Diaco, che contestualizza il ruolo figurale delle rovine e delle macerie nell'opera dell'intellettuale toscano, per cui esse, allegoria del valore della poesia e delle contraddizioni interne al neocapitalismo, rispecchiano *in primis* i condizionamenti della Storia (il secondo dopoguerra, la Guerra fredda, il boom economico). La valenza di macerie e rovine nella poetica di un autore orienta anche i contributi di Francesca Santucci e Sabrina Stroppa, rispettivamente dedicati a Carlo Bordini e a Fabio Pusterla: per vie radicalmente diverse, i due autori concepiscono le rovine in rapporto a una temporalità aperta che, nel caso di Bordini, risulta connessa alla concezione del testo come luogo della memoria, mentre, nel caso di Pusterla, cortocircuita l'ancestrale nobiltà del racconto delle origini con il sentimento di un futuro incombente. L'articolo di Chiara Portesine allarga la prospettiva in direzione della Neoavanguardia, partendo proprio dalla tendenza di questi autori (tra cui Balestrini, Pagliarani, Sanguineti, Spatola e Vivaldi) a presentarsi come «agenti rottamatori» della tradizione. Di taglio metrico è invece l'intervento di Andrea Piasentini, che descrive il riuso dell'endecasillabo nelle raccolte *Gli strumenti umani* (1965) e *Stella variabile* (1981) di Vittorio Sereni, avviando debiti confronti con i caratteri versali della poesia della Neoavanguardia, di Mario Luzi e Giorgio Caproni. Diacronicamente trasversali sono infine l'articolo di Tommaso Gennaro, che interroga le rovine belliche dell'Italia del Novecento, dalla Grande Guerra ai grandi crolli di fine secolo, nel tracciato di un'«Italia di macerie e di polvere» (Sereni) in cui si intersecano, fra numerose altre, le esperienze di Rebora, Raboni, Caproni o Carlo Levi; e l'articolo di Giulia Martini, che parla di «apocalisse dialogica» riferendosi agli scambi di battute presenti nella poesia italiana del Novecento, dove il dialogo non si manifesta come adesione alla comunicazione reciproca ma rimanda al malfunzionamento della comunicazione stessa. I contributi degli studiosi sono accompagnati dalle riflessioni di Stefano Dal Bianco e Fabio Pusterla, che hanno preso parte al convegno friburghese sopra ricordato in qualità di poeti, insieme a Yari Bernasconi e Federico Italiano.