



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

**MODELLI ABITATIVI E  
PARADIGMI IDENTITARI NELLA  
CONTEMPORANEITÀ**

a cura di Nunzia Palmieri

aprile 2015

MARTINA DARAIO

## Poeti del *Thirdspace*: il caso marchigiano contemporaneo

*Residenza è resistenza, e anche non cittadinanza, migranza.*

Gianni D'Elia

L'indagine interdisciplinare attorno al concetto di spazio e la conseguente rilettura di tutti quei pensatori che in passato ne hanno discusso la centralità ontologica è una delle strade maggiormente frequentate dalla teoria critica negli ultimi decenni. Le ragioni di questo *Spatial turn* devono essere ricondotte al profondo cambiamento dell'assetto sociale e culturale avvenuto nel corso del post-moderno: basti pensare, ad esempio, a fenomeni come quelli della globalizzazione o del decentramento economico e politico per intuire la necessità di un capillare ripensamento del rapporto dell'uomo con le coordinate spaziali e temporali.

Uno degli studiosi a cui fare riferimento per comprendere gli elementi costitutivi e la portata di questa svolta è il sociologo neo-marxista Edward Soja che nel 1989, col saggio *Postmodern Geographies*, ha messo in luce l'esigenza di riconsiderare la funzione della spazialità nella costruzione dei processi sociali contemporanei. Rifacendosi alle precedenti intuizioni di Lefebvre e Foucault, Soja ha suggerito una decostruzione e poi una ricostruzione epistemologica del legame tra geografia umana e ideologia politica al fine di superare ogni automatismo di tipo storicista e liberare la spazialità dal presunto statuto di innocenza con cui è stata approcciata fino ad oggi (Soja 1989: 6). La realtà globale, dislocata e

simultanea della contemporaneità (Minca 2001) richiede infatti che la temporalità della vita sociale venga collocata nella contingenza spaziale almeno quanto la spazialità della vita sociale è sempre stata radicata nella contingenza storica; pertanto il materialismo che ne deriva dovrà avere un carattere simultaneamente storico e geografico, volto a costruire una "tripla dialettica" di spazio, tempo e essere sociale (Soja 1989: 129-130).

In un saggio di pochi anni successivo a *Postmodern Geographies* intitolato *Thirdspace*, Soja ha quindi cercato di approfondire le specificità di tale concetto di spazialità da accostare a quello di temporalità. Foucault e Lefebvre si confermano anche in questo caso come riferimenti fondamentali delle sue riflessioni, che del primo utilizzano l'idea di spazio "eterotopico" e del secondo quella di "spazio vissuto".

La nozione di eterotopia è stata messa a punto da Foucault osservando come la realtà che viviamo sia carica di qualità eterogenee definibili sia attraverso caratteristiche quantitative e qualitative, sia attraverso un sistema di relazioni. È proprio in relazione a quest'ultimo aspetto che egli osserva l'esistenza, e la sempre più frequente presenza, di spazi tra loro inscindibili; di spazi, cioè, che producono un'esperienza "mista" in chi li vive (Foucault 2011: 24-25): «l'eterotopia ha il potere di giustapporre, in un unico luogo reale, spazi diversi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili» ed ha «il compito di creare uno spazio illusorio che indica come ancor più illusorio ogni spazio reale» (Foucault 2011: 27-30). Casi esemplari possono essere considerati lo specchio, che affianca la realtà riflessa e quella riflettente, o i mezzi di trasporto, che inducono il soggetto a sentirsi parte tanto del loro spazio interno quanto di quello esterno attraversato; ma ancor più peculiare della società neocapitalista sono i casi del cinema e del computer, che conciliano la dimensione del qui e ora della vita quotidiana esperita a livello locale con quella virtuale dello schermo o della rete (Chatterjee 2006: 21-23). Sebbene la dimensione eterotopica appartenga a tutte le culture e a tutti i gruppi sociali storicamente esistiti, nel corso del tempo il suo significato è stato soggetto a va-

riazioni tali per cui Foucault ritiene necessario distinguere tra le eterotopie delle società primitive, che rimandavano soprattutto alla sfera del sacro o dell'inconoscibile, e le eterotopie odierne, che invece producono delle deviazioni rispetto alle consuetudini della realtà (Foucault 2011: 27). Ciò che infatti regola il funzionamento degli spazi eterotopici è la soggiacente concezione del tempo: maggiore è la rottura del tempo tradizionale, maggiore è il funzionamento dell'eterotopia nel suo compito di creare spazi illusori che rendano a sua volta illusoria la realtà stessa in tutte le sue coordinate di riferimento. Diversamente dalle utopie, caratteristiche dei luoghi che non esistono e dunque confinate nel campo della fantasia o della progettualità, le eterotopie sono infatti parte della realtà materiale e costringono l'uomo ad assumere una postura attiva rispetto ad esse. Per questa ragione la frammentazione della categoria temporale e la conseguente moltiplicazione di quella spaziale che hanno avuto luogo nella contemporaneità hanno prodotto una profonda mutazione epistemologica sia per quanto riguarda il senso del risiedere sia per quanto riguarda la crisi delle strutture di pensiero tradizionali e razionaliste (Foucault 1978: 13). Se il nuovo essere nel mondo presuppone un'idea di spazialità stratificata e in continuo mutamento è infatti necessario riconsiderare tutti quei concetti precedentemente ritenuti accettabili come l'abitare heideggeriano o il dualismo tra centro e periferia. La periferia stessa, ad esempio, è diventata oggi uno spazio eterotopico, non più delimitabile in perimetri definiti e dilatata al punto di aver perso i suoi caratteri peculiari (Villani 2011: 95).

L'altro riferimento fondamentale di cui Soja si avvale nella costruzione della sua ontologia spaziale è Henri Lefebvre e in particolare il suo saggio *La produzione dello spazio*. Il merito principale di Lefebvre viene riconosciuto nella capacità di analizzare il trattamento che aveva interessato lo spazio fino a quel momento e di ipotizzare un suo possibile superamento. Se infatti da un lato l'estensione degli ambiti e delle declinazioni d'uso dello spazio potevano già negli anni Settanta dirsi numerosissime, dall'altro alla loro base Lefebvre riscontra una consapevolezza molto carente. Sep-

pure, cioè, varie discipline fossero arrivate ad attribuire allo spazio un certo statuto e una certa centralità, ciascuna di esse si basava su declinazioni del concetto di spazio del tutto libere e arbitrarie, tali da produrre *de facto* un indebolimento del significato e dell'efficacia conoscitiva. Guardando attentamente alla base di questa molteplicità di approcci, Lefebvre individua un binarismo che è causa di errore: da un lato è prevalsa un'*illusione della trasparenza*, che si avvicina all'idealismo e che ha alla sua radice un'idea di spazio completamente finzionale, progettabile e intellegibile; dal lato opposto, invece, si è caduti in un'*illusione dell'opacità* o *illusione realistica*, che rimanda ad un materialismo deterministico in cui lo spazio viene ridotto alla sua componente empirica e privato di tutte le componenti invisibili quali, appunto, quelle pensate o immaginate (Lefebvre 1976: 50-51). Se è vero che entrambe le vie sono illusorie, se adottate come prospettiva assoluta, è però altresì vero, sottolinea Soja, che entrambe devono essere considerate portatrici di un contenuto di verità e affiancate da un ulteriore livello di conoscenza.

“È la coscienza che produce il mondo materiale o è il mondo materiale che produce la coscienza?” La risposta sottesa alla trialettica di Lefebvre è “sì” ad entrambe le alternative, e/anche qualcosa di altro: una combinatoria e indelimitabile terza possibilità che è radicalmente aperta all'accumulazione di nuove conoscenze, un'alternativa che va oltre (meta) la mera accettazione di un interrogativo binario. (Soja 1996: 65)<sup>1</sup>

Alla luce di queste premesse, Lefebvre propone di superare l'illusorio dualismo attraverso un'idea di spazio tripartita. Il primo elemento della triade che costruisce è quello degli spazi *percepiti* o *singolari*, e cioè naturali, della realtà fisica e sensibile in cui ha luogo la produzione e la riproduzione propria di ogni formazione sociale; a questi vengono affiancati gli spazi *concepiti* o *generali*, che so-

no invece mentali, presenti nelle rappresentazioni logiche o matematiche, costruiti dall'uomo attraverso modellizzazioni e insiemi di segni (tale è, precisa Lefebvre, «lo spazio degli esperti, dei pianificatori, degli urbanisti, dei suddivisionisti tecnocratici e degli ingegneri sociali, e anche di un certo tipo di artisti con la predisposizione scientifica» (Lefebvre 1976: 59)); e infine il concetto dovrà tener presente anche degli spazi *vissuti* o *particolari*, cioè gli spazi sociali, legati alle rappresentazioni, alle conoscenze, ai simboli e all'immaginario di chi li vive o li osserva. «Lo spazio (sociale) è un prodotto (sociale)» (Lefebvre 1976: 48), è quel tipo di spazio che ogni società produce, è lo spazio pensato per l'organizzazione specifica delle famiglie, per la divisione e l'organizzazione del lavoro e in generale per tutte le funzioni sociali (Lefebvre 1976: 53). Ad esso vanno ricondotti anche gli spazi delle periferie o i margini intesi nella loro applicabilità più ampia, cioè tanto su scala locale quanto globale. Questo spazio incorpora inoltre gli atti sociali dei soggetti, sia individuali che collettivi, e pertanto funziona efficacemente come strumento di analisi della società e come sua istanza di miglioramento, liberazione, emancipazione (Lefebvre 1976: 55). Va infatti tenuta presente la sua postura permeabile alle logiche economiche che, se da un lato lo condizionano direttamente nelle sue costruzioni e trasformazioni, dall'altro sono però a loro volta condizionate dal paesaggio materiale e dalle forme dell'immaginario che questo veicola (Phillips 1998: 16-25).

Il concetto di *Thirdspace* di Soja è allora, nei suoi momenti di avvio, estremamente affine alla dialettica triplice dello spazio di Lefebvre. Il sociologo americano infatti definisce a sua volta *Firstspace* lo spazio osservabile secondo una prospettiva empirica e razionale e *Secondspace* la concettualizzazione del primo, cioè uno spazio mediato dall'osservazione del soggetto o dell'opera d'arte. Il *Thirdspace* rappresenta invece un superamento dello spazio sociale di Lefebvre dal momento che lo ingloba raccogliendo al suo interno anche i due precedenti. Il concetto mira così a condensare l'intero prisma di manifestazioni del reale, incluse le eterotopie foucaultiane, incluso il campo prettamente teorico delle possibilità

<sup>1</sup> Traduzione mia.

ed incluso – seppure non sia ben chiaro in che termini - anche il rapporto tra queste e le coordinate temporali:

Tutto sta insieme nel Thirdspace: soggettività e oggettività, l'astratto e il concreto, il reale e l'immaginato, il conoscibile e l'inimmaginabile, il ripetitivo e il differenziale, la struttura e l'azione, la mente e il corpo, il conscio e l'inconscio, il settoriale e l'interdisciplinare, la vita di ogni giorno e l'interminabile storia. (Soja 1996: 56-57)<sup>2</sup>

In *Thirdspace* Soja suggerisce la possibilità di guardare al reale nella sua pluralità più estesa, e cioè non più secondo una logica dialettica ma triadica sempre aperta ad un'ulteriore possibilità radicalmente alternativa alle precedenti. Il *Thirdspace* cerca così di superare anche le precedenti e ormai insufficienti griglie dialettiche che distinguevano unicamente gli opposti, come l'esule dal residente, il centrale dal periferico, il subalterno dall'egemone, la realtà fisica da quella materiale, affrontando invece la postmodernità attraverso una struttura teorica più complessa che miri a rispettarne le frammentazioni, le sovrapposizioni e le sincronie.

Alla luce di queste premesse teoriche è interessante provare ad indagare in che modo la categoria spaziale venga rappresentata nella letteratura più recente. In tal senso il caso marchigiano contemporaneo può considerarsi significativo in virtù della presenza, alle sue spalle, di un lungo dibattito sul concetto di *Residenza* e di un gran numero di voci "giovani" già apprezzate dalla critica a livello nazionale.

Dopo secoli di emigrazioni causate da un lato dalla fortissima frammentazione interna del territorio e dall'altro dalla condizione di marginalità che caratterizzava questa come tante altre periferie, negli anni Settanta alcuni poeti hanno scelto di radicarsi e iniziare a riflettere sul loro rapporto con quello specifico territorio. La riflessione sulla *Residenza*, il cui nome deriva dalla trasmissione radiofonica in cui questa è per gran parte stata sviluppata, si prefis-

sava un triplice obiettivo: permettere ad ogni autore di rapportarsi ad un luogo in cui poter consapevolmente «vivere ed esprimere il senso di una piena comunicazione creativa» (Scataglini, Raffaelli, Scarabicchi 1981); far sì che la letteratura potesse «vivere socialmente» (Scataglini, Raffaelli, Scarabicchi 1981: 13) diventando «voce che si fa tra la gente» (Montesi 2007:10) e occasione «per guardare avanti e recuperare le radici» (Montali 2007: 9); e, infine, approfondire le specificità di un caso circoscritto per poter, più in generale, «illuminare il senso del rapporto dell'uomo col mondo» (Scataglini 1982: 67). Con questa tradizione alle spalle si confrontano tutti gli autori marchigiani che si affacciano al mondo poetico in questi anni. Diversamente dai predecessori "residenziali", molti di essi sperimentano però quotidianamente la facilità di spostamento e comunicazione col contesto internazionale che è la cifra caratteristica della nostra epoca (Augé 2010: 7), e affiancano così al discorso marchigiano, di per sé già plurale, una rete di influenze sempre più ampia. Gli elementi comuni all'interno di questo nuovo panorama dovranno dunque essere affiancati agli elementi di divergenza, osservando ogni poeta nella sua particolare scrittura ed evidenziando al tempo stesso gli aspetti che potrebbero attivare delle continuità con gli altri scrittori.

Un autore che si è specificatamente interessato alla riflessione di *Residenza* e alla sua inapplicabilità all'oggi è Massimo Gezzi, nato nel 1978 a Sant'Elpidio a Mare e attualmente residente in Svizzera. A cominciare dalla postura dell'io poetico, la scrittura di Gezzi sceglie significativamente un punto di vista «con nessun privilegio ontologico e nessuna centralità cosmica, un io mortale e provvisorio, destinato a sparire nel nulla» (Gezzi 2008: 29); un io, inoltre, immerso in un movimento costante che regola le forme del suo rapporto col mondo.

*Il mare a destra*, che dà il titolo alla sua prima raccolta, è infatti quello che si vede dal treno quando si lasciano le Marche per andare verso nord, e tale orizzonte semantico riflette perfettamente l'orizzonte esistenziale della sua scrittura che, sposando il punto di vista mobile del mezzo di trasporto, si popola di paesaggi evane-

<sup>2</sup> Traduzione mia.

scenti e visioni confusive. Nelle frequenti oscillazioni tra buio e luce, ad esempio, spesso svaniscono i contorni delle cose e il senso di realtà: «All'arrivo bisogna / riprendere il bagaglio. / Scendere un gradino è ricordarsi dello spazio» (Gezzi 2004: 11). Ma non è solo lo spazio a subire questa smaterializzazione: sono gli stessi uomini nella semioscurità ad apparire come «sagome di cose» (Gezzi 2004:9), e con essi il tempo, relativo e puntiforme, a perdere la sua progressività lineare e il suo ruolo di riferimento:

Ma il tempo ormai si è rappreso  
in una sfera, lacerata da crepe  
più lunghe di noi, e non è  
la trama dei tuoi capelli quel rivolo  
di ombre: è l'ombra  
della mia mano che la distanza  
ha reso enorme. (Gezzi 2004: 42)

La realtà rappresentata, priva di saldi punti di riferimento a cui ancorare la percezione e l'orientamento, risulta ulteriormente drammatizzata dalla forte presenza dell'eterotopia, e cioè in particolare dalla mediazione prodotta su di essa dai vari supporti tecnologici, a cui viene invece contrapposto un più umano bisogno di realtà fisica e contatto.

Inferno perchè  
la nostra morte è già avvenuta, ci guardiamo  
nel fermo immagine definitivo  
ai tavoli di cucina a benedirvi  
le inquietudini, il bisogno di contatti  
e di calore, di parole che speriamo  
sotto il cumulo nascondano  
un bagliore di vero, se ancora  
esistiamo. (Gezzi 2004: 31)

Dopo aver appreso da Adorno che «abitare non è più pratica-

mente possibile» e che «fa parte della morale non sentirsi mai a casa propria» (Adorno 1979: 34-35), dopo aver anche accettato che «stiamo minimo / tempo di un'eclisse: bisogna / partire una volta per sempre» (Gezzi 2004: 5), subentra nella scrittura di Gezzi un parallelo bisogno di evenemenzialità. Il lirismo e il "classicismo moderno" di stampo montaliano, che costituiscono l'aspetto più tradizionale della sua scrittura, sembrano essere, a questo proposito, un primo livello di appiglio ad un passato e un'emozionalità che compensa il senso di effimero sebbene anch'esso, poi, venga "tradito" da una voce cosmopolita che molto deve alla disinvoltura della poesia americana amata dal poeta. Un secondo livello di ancoraggio può essere individuato nella memoria affettiva che lega il poeta ai paesaggi della sua infanzia, siano essi rappresentati come figure della mente o toponimi esplicitamente dichiarati. A tratti Gezzi sembra così voler sposare l'idea che si viva e ci si pensi sempre in relazione ad un ambiente fisico localizzato, ad uno specifico «orizzonte psichico» (Zanzotto 1962: 15) e sociale; un orizzonte che, però, nella raccolta successiva *L'attimo dopo* vedremo diventare sempre più cittadino ed europeo. Il terzo e decisivo elemento di riferimento per l'io può infine essere individuato nell'attaccamento ad una lucreziana matericità fatta di sensazioni visive ed uditive forti, indipendentemente da quale sia il territorio reale di riferimento e la durata dell'esperienza: «il tempo / sono occhi e mani che si stringono, / voci di lontano che dicono / un saluto, il duplice flusso / del sangue del corpo» (Gezzi 2009: 11). L'uomo diviene misura di tutte le cose e la sua corporeità, come quella dei luoghi, il dato reale da cui partire per ritrovare anche il passato e le esperienze altre in esso contenute: «nella terra si leggono moltissime / vicende» (Gezzi 2009: 12).

Seppure attraverso modalità stilistiche estremamente diverse, un'analoga ricerca di coordinate esistenziali a partire da una diretta esperienza empirica si può notare anche nella poesia di Renata Morresi. In particolare nella sua ultima raccolta *Bagnanti* l'autrice ha tentato di calarsi senza preconcetti nella realtà liquida della contemporaneità, corredando la scrittura di percezioni sonore

catturate nell'ambiente e riportate sulla pagina: i discorsi sul treno e quelli dei vicini di ombrellone, i silenzi delle case e dei luoghi familiari, i rumori del traffico, gli annunci immobiliari e i messaggi televisivi. Ognuna di queste realtà viene rappresentata soprattutto per quel che ne è il valore sociale, lefebvrariamente vissuto, e dunque per la sua capacità (o meno) di significazione rispetto ai soggetti che lo esperiscono. Ecco ad esempio il caso dell'aeroporto:

[...]

In coda per entrare dondoliamo  
 le prolisse identità a tracolla  
 con il peso sull'una o l'altra gamba siamo  
 ritagli di volumi di un uomo ed una donna  
 le forme del loro intervallo. Avviseranno  
 che spegniamo i cellulari ci spoglieranno  
 controlleranno che portiamo solo carne  
 sotto stoffe o altre guaine e nel bagaglio  
 vietati gli acidi le armi, i tagliaunghie. (Morresi 2013: 34-35)

Interessante è osservare che, come in Gezzi, all'attraversamento della realtà liquida dei luoghi e dei non-luoghi si affianca sempre un solido descrittivismo che non disdegna elementi di localismo. Contrariamente all'uso che ne fa Gezzi qui non sembrano però indicare dei riferimenti affettivi o visivi dell'io poetico, quanto piuttosto fungere da ennesimi "dati" da decostruire: così il n. 36 di Via Ricci, o tutta la sezione di case maceratesi in *Vendita in Via dei Velini, Viale Martiri, Residence Belvedere, Zona San Francesco, o Colleverde*:

All'ultimo piano 3 vani 2 bagni  
 soggiorno ampio con angolo cottura  
 panorama sulla valle momentanea  
 sospensione degli allacci possibile  
 ricavare altra stanza-studio poco  
 rumore dagli appartamenti – ma no  
 non m'oriento troppo vuoto troppo nord  
 un vento che il muro non sa confinare. (Morresi 2013: 43)

S'impone un'oggettività quasi scientifica che trova il suo rispecchiamento anche nel trattamento del tempo: «Questa notte nell'attimo esatto quando / l'orologio al quarzo è passato da 2 / a 21 a 2 e 22 ho / aperto gli occhi in tempo e testimoniato / lo scatto, la sparizione» (Morresi 2013: 57).

Il depotenziamento dell'io e della portata sociale dei luoghi dinanzi ad una realtà ancora una volta effimera e tecnologica trova però, nella poesia della Morresi, un esito inaspettato: quello che per Gezzi si era declinato in un bisogno di contatti autentici e empiricamente reali, diviene una tensione verso la natura in senso ancora più ampio. L'uomo si riscopre animale tra gli animali, cellula elementare di un sistema complesso di fronte al quale tutti gli esseri condividono la stessa perifericità e insieme la stessa speranza per una ripartenza all'insegna di una fratellanza universale. I corpi umani sembrano involversi in forme ancestrali, ritrovando una natura anfibia e un rinnovato contatto con la terra: «scendono caldi sulla sabbia / i corpi lenti molli / dischiusi tutti storti e / terra, / rinati tutti a caso / uomo, donna - // scendono gli uccelli» (Morresi 2013: 10). Così, nel finale, la rappresentazione approda al piano cosmico, extraterritoriale, e quell'apparente incomunicabilità che aveva caratterizzato le relazioni interpersonali nell'intera raccolta lascia traspirare nuove possibili dialogicità: «ognuno ti tocca del tutto / d'una piena mancanza / ognuno da un'unica polla / di aria ti invita / nella sua stella nana» (Morresi 2013: 66).

L'elemento della creaturalità è ciò che caratterizza anche la scrittura di Franca Mancinelli, nata a Fano nel 1981, che nella sua ultima raccolta *Pasta madre* ha cercato di rappresentare la trasformazione, non necessariamente ciclica nè progressiva, che appartiene alla natura e a tutte le forme viventi che la abitano. La figura della metamorfosi è infatti una delle più ricorrenti nel testo dell'autrice, che ricerca una spontaneità adattiva di cui il corpo si fa allo stesso tempo strumento e limite:

[...] Quanti animali migrano in noi  
 passandoci il cuore, sostando

nella piega dell'anca, tra i rami  
delle costole, quanti  
vorrebbero non essere noi,  
non restare impigliati tra i nostri  
contorni di umani. (Mancinelli 2013: 7)

Come ha notato anche Milo De Angelis nella postfazione alla raccolta, sono molto numerose le presenze naturali a cui l'io poetico cerca di accostarsi grazie all'ampio, lento e ragionato uso delle similitudini. Ne deriva una scrittura al tempo stesso razionale e percettiva che instaura con la natura un rapporto insieme panico e inquieto per molti versi affine a quello delle prime raccolte poetiche del corregionale Paolo Volponi, di cui l'autrice si è occupata nella tesi di laurea. Il soggetto della scrittura in questo caso non è però tanto quello della realtà sociale e spaziale contemporanea nelle sue trasformazioni, quanto piuttosto l'esperienza del soggetto nel suo processo di crescita e costruzione mentale di uno spazio. Volendo utilizzare le categorie lefebvrine diremmo allora che in questo caso l'io poetico cerca di trovare una collocazione ontologica soprattutto nel secondo tipo di luoghi, quelli mentali. Anche la stessa rappresentazione del cambiamento, quindi, non è subita ma piuttosto ricercata nel suo senso d'insieme, di cui gli spazi si fanno realtà presente nell'intimo, assoluta - come quella temporale - e piena di un significato soggettivo e simbolico.

Padre e madre caduti  
frutti che non potevano  
marcirmi attaccati  
mentre nudo imparavo  
a reggere il cielo  
come un uccello sul dorso, lasciando  
campi e case affondare.  
L'azzurro torna  
a coprire la terra. Trattengo  
nel becco il ricordo,  
il seme che sono stati. (Mancinelli 2013: 10)

L'io, tutt'altro che marginale, si cala in una dimensione traspirante, si fa elemento radicale di frontiera teso verso un'elasticità che non significhi frattura: «quella che sono è una finestra» (Mancinelli 2013: 11), «ho smesso di reggere i muri / donandomi ai crolli» (Mancinelli 2013: 45). In questa stessa logica si spiega, infine, anche il legame che unisce l'autrice alla seconda persona a cui si rivolge nell'intera raccolta e che era presente anche nella precedente *Mala kruna*: un tu che è presenza e assenza, ferita e consolazione, che può essere identificato in ogni alterità non specifica, incluso il contesto spaziale, e che si rivela necessario al flusso dell'esistenza come lo è la mano che modella la pasta madre.

Un poeta per cui il legame con lo specifico territorio marchigiano e la sua storia può considerarsi più definito è infine Luigi Socci, nato nel 1966 ad Ancona dove vive. Forse anche in virtù della minore distanza biografica, dei poeti della generazione precedente Socci ha fatto suoi alcuni elementi essenziali, primo tra tutti l'impegno socio-culturale sul territorio che lo vede direttore artistico del Festival di poesia *La punta della lingua* di Ancona e sperimentatore di varie forme di coinvolgimento del pubblico regionale nel discorso poetico contemporaneo.

La concezione fortemente dialogica della poesia si riflette nelle caratteristiche specifiche della sua poetica, intenta da un lato a far dialogare il particolare (perfino l'apparentemente inessenziale) con l'universale e dall'altro a conciliare la tradizione letteraria alta con le forme dell'immaginario televisivo e mediatico più attuali. Socci aspira così a rappresentare il paesaggio del quotidiano liberandolo dalla marginalità attraverso un attento lavoro di ricerca linguistica, che ricorda Franco Scataglini e il suo linguaggio ibrido di dialetto anconetano e tradizione letteraria consolidata. Nell'influenza dello stesso maestro può inoltre trovarsi il focolare della principale peculiarità poetica di Socci, e cioè l'utilizzo di un'ironia tragica e di una parodia che lui stesso ha definito *amorosa*, quale è quella dello «scolaro che per esorcizzare il grande fascino che subisce dalla sua compagna di scuola ne intinge le trecce nella boccetta dell'inchiostro» (Socci 2012). La serie di quartine di settenari

contenute ne *Il rovescio del dolore* esemplifica l'utilizzo di tale strategia retorica rispetto a Scataglini le cui quartine di settenari vengono riprese e tradite, e il cui amato e desiderato giardino, il "brolo", si trasforma in un infernale *giardinetto delle delizie* che Socci osserva a testa in giù (Socci 2013: 39). Nascendo appunto da una grande fascinazione, queste rappresentazioni non costituiscono mai, però, un gioco autoreferenziale e disimpegnato quanto al contrario una forma di precauzionale distanza da ciò che è più che mai caro e passibile di dolore. Diventa allora significativo osservare come questa strategia venga utilizzata anche rispetto ai luoghi.

Della raccolta di Socci non si può certo dire che la spazialità abbia la stessa centralità tematica, in termini di identità o legame affettivo dell'io lirico, che ha in Gezzi o nella Mancinelli, né il valore sociale che acquisisce nella Morresi: il *focus* della scrittura di Socci andrebbe piuttosto individuato nella ricerca linguistica e nella constatazione, di matrice leopardiana, della tragicità dell'esistenza rispetto alla quale i luoghi fungono da orizzonti scenici, quinte marittime, stradali, riconoscibili o anonime, in cui lo spettacolo tragico prende forma.

Le eccezioni a questa regola risultano allora doppiamente significative: un primo caso è quello de *Il viaggiatore ignoto*, in cui è la scena del ritorno di Ulisse ad Itaca a diventare oggetto di scherno nel momento in cui l'eroe riletto in chiave contemporanea si trova del tutto disorientato nel tornare ad un luogo che non riconosce e da cui non è riconosciuto:

Scelte per punto fermo  
come riferimento  
stelle cadenti e vento.

Era evidente il posto era sbagliato  
col cane che non solo  
non riconosce ma persino  
staccare dal polpaccio è complicato

Era evidente  
il posto era sbagliato:  
tizi mai visti  
spazi ridotti, pieni di rischi.  
non ho amici  
con divani come questi

Come in una morale  
senza l'ombra di fiaba  
era evidente io stesso ero sbagliato,  
andato a finire  
e tornato. (Socci 2013: 23-24)

Il secondo caso, prettamente eterotopico ed interessante nel suo modo di scardinare ogni rigida tipologia di spazialità in direzione di un vero e proprio *Thirdspace*, non si trova nella raccolta ma fa parte invece del repertorio performativo dell'autore che generalmente dice i suoi testi accompagnato da vario materiale scenico quale, in questo caso, occhiali 3d per il pubblico:

adesso vi faccio vedere una cosa  
adesso vi faccio vedere una rosa  
adesso vi faccio vedere la spina  
dorsale di quella rosa  
perché vedere è un'azione  
concreta che si fa una cosa  
adesso vi faccio vedere un video  
adesso vi faccio vedere i filmini  
del viaggio di nozze scherzavo  
adesso vi faccio vedere un audio  
adesso vi faccio vedere gli occhi  
eccoli  
in previsione di un'anteprima  
adesso vi faccio vedere in un modo  
mai visto prima

[...]

adesso vi faccio vedere  
 tutto il visibile e l'invedibile  
 adesso vi faccio vedere  
 e rivedere l'imprevedibile  
 quel che vi piace e appare  
 adesso vi faccio vedere  
 prego dalla regia mandate pure  
 per rimanere il meno  
 possibile nel vago  
 adesso vi faccio vedere  
 un semplice esempio così mi spiego  
 questa cosa vistosa  
 finalmente  
 adesso vi faccio vedere  
 questa famosa cosa  
 adesso vi faccio  
 vedere niente  
 perché lo dovete  
 vedere assolutamente  
 chi ha gli occhi ingannevoli creda  
 chi ha orecchie per intendere veda

[...]

con una lente per ogni occhio  
 adesso vi ho fatto vedere troppo  
 con ogni occhio per ogni occhio  
 adesso vi faccio vedere doppio

Giocando sul rapporto della parola con la realtà e spingendo al limite la provocazione linguistica, Socci apre quindi una riflessione sul potere di rappresentazione che ingloba e trascende il livello della virtualità, quello della sensorialità e quello della razionalità sradicandosi da ogni forma di dialogo con un luogo inteso in sen-

so territoriale.

In accordo con Soja si può allora provare a definire lo spazio nella sua capacità di significazione più ampia, superando quelle che Lefebvre aveva definito *illusioni della trasparenza e dell'opacità* all'insegna di una visione più estesa che chiami in causa, ad esempio, lo spazio come referente fisico a cui ancorare la rappresentazione, il suo poter essere anche paesaggio mentale o affettivo, contesto sociale di rapporto con la tradizione e con il pubblico, sedimento di tempi storici (e poetici) altri e processualità eterotopica. Uno spazio, cioè, talmente ontologicamente fondante e costituzionalmente onnicomprensivo da superare i limiti delle discipline generalmente intente a studiarlo e tale da richiedere un approccio interdisciplinare in cui la rappresentazione letteraria gioca un ruolo non secondario. Come ha osservato anche il giovane poeta ascolano Davide Nota è allora necessario «liberarsi dalle principali categorie della geografia moderna e cominciare, con umiltà antropologica, una ricerca vergine sulle nuove modalità del risiedere contemporaneo» (Nota 2008) che permetta di ricollocarsi all'interno «di un sentimento poetico legato alla residenza ma non più alla località» (Nota 2008). Ad una residenza, cioè, continuamente costretta a dialogare con il suo opposto, l'idea di un habitat in movimento (Chambers 2003: 13), e insieme con la sua relatività soggettiva e posizionale. Pur nella sua centralità ontologica questa sembra infatti rifarsi ad una spazialità tanto "aumentata" da trovare i suoi elementi di trasversalità solo nell'idea di pluralità e di decentramento. (Augé 2010: 79) L'ampiezza di un tale concetto di spazio sembra inoltre voler delegare al soggetto osservante la responsabilità di ridefinire ogni volta il ruolo, ma se è vero che l'io poetico rimane l'origine necessaria dell'esperienza poetica, va altresì tenuto in considerazione l'evidente indebolimento che ne ha interessato i confini facendone a sua volta uno spazio di frontiera e continua sperimentazione.

Concludendo, si può constatare come la teoria di Soja riesca ad intercettare e descrivere il tipo di referente a cui dobbiamo pensare quando riflettiamo sul ruolo dello spazio nella contempora-

neità: il *Thirdspace* rende atto della complessità mobile della realtà, dell'inseparabilità tra il particolare dell'esperienza dell'io e il livello universale, e di come il locale si specchi nel globale attivando continui rimandi tra una dimensione e l'altra nella consapevolezza che comunque l'orizzonte di costruzione del senso non si esaurisce in queste sole due possibilità.

A svantaggio della teoria emerge però la difficoltà di definire in che modo tale *Thirdspace* possa superare l'impasse postmodernista mettendosi in relazione paritaria a ciò che è altro da sé, a ciò che non si intercetta all'interno dell'ampio raggio della sua superficie: dalla categoria storica e tutto quel bagaglio di tradizioni culturali e rapporti egemonici che questa implica e che non può essere annichilito (Dainotto 2000: 9), a qualunque idea di territorialità che cerchi di circoscrivere quella di spazio (Badie 1996: 123). Emblematica in tal senso è la sorte della categoria critica di marchi-gianità che, pur emergendo come riferimento culturale comune (si pensi al dibattito di *Residenza*) o come rara figura di localismo (sostituita piuttosto da riferimenti a luoghi più definiti), si dimostra priva di ogni *chance* teorica facendosi tutt'al più allegoria di una pluridimensionalità. Alla luce della convenzionalità che stabilisce i confini regionali, della varietà paesaggistica, economica e linguistica che conseguentemente si trovano a convivere e della relativa debolezza di ogni vicenda storica che la interessa come nucleo unitario, nessun elemento trasversale capace di descriverne la residenzialità può essere trovato nelle poesie di questi autori. Non è dunque da considerarsi un caso se le parole già utilizzate da Damiano Sinfonico per descrivere la crisi della categoria critica di nazione siano quelle che meglio, e a maggior ragione, si prestano per descrivere le dinamiche interne anche quella di regione:

le convergenze di superficie non appaiono sufficienti per tracciare delle linee di confine e classificare i testi, inserirli in una prospettiva e orientare la lettura entro un sistema di rapporti intrecciati con altri poeti, ma nascondono i fuochi attorno a cui ciascun autore costruisce la sua personale poetica. (Sinfonico 2014: 15).

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T.W. (1979), *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino.
- AUGÉ M. (2010), *Antropologia della mobilità*, Jaka Book, Milano.
- BADIE B. (1996), *La fine dei territori. Saggio sul disordine internazionale e sull'utilità sociale del rispetto*, Asterios, Trieste.
- CHAMBERS I. (2003), *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Meltemi, Roma.
- CHATTERJEE P. (2006), *Oltre la cittadinanza. La politica dei governanti*, Meltemi, Roma.
- DAINOTTO R. (2000), *Place in Literature. Regions, cultures, communities*, Cornell University, Ithaca and London.
- FOUCAULT M. (1978), *Le parole e le cose*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.
- FOUCAULT M. (2001), *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano.
- GEZZI M. (2004), *Il mare a destra*, Atelier, Borgomanero.
- GEZZI M. (2008), "Per un'apologia della lirica", in *L'Ulisse*, n. 11, dicembre 2008.
- GEZZI M. (2009), *L'attimo dopo*, Luca Sossella, Roma.
- LAWRENCE P. (1998), "Lost in Space: Siting/citing the in-between of Homi Bhabha's The location of culture", in *Scrutiny 2: Issues in English Studies in Southern Africa*, vol. 3, n. 1. Routledge, Taylor & Francis.
- LEFEBVRE H. (1976), *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano.
- MANCINELLI F. (2013), *Pasta madre*, Nino Aragno, Torino.
- MINCA C. (2001), *Introduzione alla geografia postmoderna*, Cedam, Padova.
- MONTALI D. (2007), "Introduzione", in SERPILLI F. M. (a cura di) *Giovani Poeti Leggono.. Massimo Ferretti. Antologia di poeti e saggi critici su Massimo Ferretti*, PeQuod, Ancona.
- MONTESI L. (2007), "Rappresentare la poesia", in SERPILLI F. M. (a cura di) *Giovani Poeti Leggono.. Massimo Ferretti. Antologia di poeti*

e saggi critici su Massimo Ferretti, PeQuod, Ancona.

MORRESI R. (2013), *Bagnanti*, Roma, Perrone.

SCATAGLINI F., SCARABICCHI F., RAFFAELI M. (1981), *Da una città*, Il lavoro editoriale, Ancona.

SCATAGLINI F. (1982), "L'aliquid della residenza", in PIERSANTI U., DOPLICHER F. (a cura di) *Poesia diffusa*, Shakespeare and Company, Milano.

SOCCI L. (2013), *Il rovescio del dolore*, PeQuod, Ancona.

SOJA E. W. (1989), *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso Press, London.

SOJA E. W. (1996), *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell, Oxford.

SINFONICO D. (2014), "Autori e poetiche nel contesto contemporaneo," in *Nuova Corrente*, n. 153, anno LXI, gennaio-giugno 2014.

VILLANI T. (2001), *Eterotopie*, in FOUCAULT M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano.

ZANZOTTO A. (1962) "Il paesaggio come eros della terra - Ecloga V della raccolta IX Ecloghe", in GIANCOTTI M. (2013), *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano.

## SITOGRAFIA

MONTIERI G. (2012), "Interviste credibili #6 – Luigi Socci", in *PoetarumSilva*, 16 ottobre,

<<http://poetarumsilva.com/2012/10/16/interviste-credibili-6-luigi-socci/>>

NOTA D. (2008), "Nuova residenza e territori paralleli", in *La Gru*, <[http://www.lagru.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=66:nuova-residenza-e-territori-paralleli&catid=13:cultura&Itemid=56](http://www.lagru.org/index.php?option=com_content&view=article&id=66:nuova-residenza-e-territori-paralleli&catid=13:cultura&Itemid=56)>.