

Marcello Sessa

Erbari verbovisivi Corrado Costa poeta morfologo

Questo saggio analizza le poesie infantili e giovanili di Corrado Costa attraverso la morfologia. Studia anzitutto le ricorrenze morfologiche nei testi, per poi tracciarne un'interpretazione teorica.

The present essay analyses Corrado Costa's early poems through morphology. Firstly, it studies the morphological occurrences in his texts, and then it provides a theoretical interpretation.

1. Fogli, cartelle, quaderni e quinterni

Le poesie infantili e giovanili di Corrado Costa meritano di essere analizzate con lo sguardo sconcertato della riscoperta. Sono state infatti raccolte in volume soltanto di recente, e per la prima volta si è reso disponibile al lettore un vero e proprio *corpus* costiano delle origini. Esso si affianca, per compattezza e solidità, alla produzione matura e tarda cristallizzatasi successivamente a partire dalla stagione delle neoavanguardie; permette a un tempo di illuminare di luce nuova il Costa più conosciuto e di rischiarare improvvisamente le sue premesse.¹

Per tali ragioni, le multiformi prove iniziali che costituiscono il laboratorio del futuro poeta, scrittore e *performer* si prestano a letture d'insieme che cerchino di coglierne i tratti essenziali significativi rispetto a tutta la sua opera, svincolandosi da quelle classificazioni o connotazioni di stampo normativo eccessivamente rigide nel dividere necessità prime e finalità ultime di un autore.

In questa sede si è scelta – e proprio perché, lo si vedrà, sono le stesse parole di Costa a suggerirla – la lente teorica della morfologia applicata alla letteratura.

Come prima cosa, è opportuno notare quanto il dettato costiano non sia soltanto espresso dal testo ma si incarni in *media* specifici: in mezzi e in dispositivi che chiamano in causa la dimensione visiva. La parola di Costa, fin da subito, si fa segno, e la sua opera si fa operazione verbovisuale. Essenziale infatti per cogliere appieno il significato di queste prime prove poetiche (si va dalla alla fine degli anni '30 alla fine degli anni '50 del Novecento) – non limitandosi soltanto al loro valore archeologico e genealogico – è tenere conto della varietà dei supporti da cui prendono vita: ovvero visualizzare «questo quaderno dove noto in fretta le parole»² tematizzato dall'autore

¹ Una versione precedente di questo saggio è apparsa in forma ridotta sulla rivista online *La Balena Bianca*, cfr. <https://www.labalenabianca.com/2020/10/13/parole-con-le-foglie-per-conoscere-la-poesia-di-corrado-costa/> [ultimo accesso 05.03.2021].

² Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili (1937-1960). Opere poetiche I*, a cura di C. Portesine, Ancona, Argo, 2020, p. 201.

stesso come campo d'azione della scrittura e che, «di riga in riga ai fogli e troppo vuoto»,³ schiude tutte le possibilità, positive e negative, del linguaggio. E i supporti⁴ che fin da ragazzo Costa sceglie per dar vita alla scrittura sono i più disparati: carte riusate, quaderni, margini vuoti, disegni di accompagnamento, fino giungere a effettivi e consapevoli assemblaggi di immagini e lettere.

Le carte di Costa – zibaldone intermediale che prelude alle sperimentazioni dei suoi libri successivi e più famosi, e che rimontano alla stagione della Neoavanguardia italiana – sono un insieme di *media*, di testi e di immagini adatto a riassumere ogni componente del segno poetico.

Tenere conto di ciò significa rendere piena grazia al segno, arrivando ad anettere al *corpus* testuale le righe dei quaderni e i disegni di Costa e i suoi *collages*, di modo che chi legge sia messo a parte della conformazione di ogni poesia. Perseguendo un approccio non lontano dal descrivere goethiano, ovvero dal guardare in ogni senso e con tutti i sensi a ciò che appare di una forma senza la pretesa di esaurirne l'essenza, è possibile rivivere a un tempo processo creativo e messa in opera di una testualità, come quella costiana, morfologicamente complessa, in cui il dicibile sempre richiama il visibile.

2. Dinamologica. Canone, modello e sopravvivenze

L'immagine della foglia è in assoluto la più ricorrente nei testi del giovane Costa. Basti pensare che la sola parola (“foglia”, in tutte le sue declinazioni) compare e ricompare di continuo, dalle prime alle ultime poesie giovanili; *mantra* oltre che *Leitmotiv*, permette di rischiarare l'intera impresa poetica di Costa alla luce di una vera e propria metaforologia vegetale.

Nel nome delle foglie si possono isolare nuclei tematici – se non teorici – che informano tanto i testi quanto la concezione costiana del ruolo del poeta. In primo luogo, per quanto riguarda il rapporto con gli autori classici.

Molte prove costiane degli anni giovanili sono di fatto poesie d'occasione, riscritture, imitazioni, parodie: insomma strettamente dipendenti da testi altri.

Costa sente tutto il peso della tradizione, specialmente italiana e latina («Se io fossi poeta e incoronata/ dal lauro verde fosse la mia fronte/ vorrei di frusta lasciassero le impronte/ i versi miei»),⁵ e cerca espedienti per esorcizzarla, per non esserne schiacciato e uscirne vinto: se ne vorrebbe liberare («E un giorno abbandonando quei

³ Ivi, p. 154.

⁴ Per supporto non si intende qui mero contenitore di contenuti, passivo e neutro, ma attiva configurazione formale che, insieme alla corporeità, dà vita al segno iconico (in questo caso verbovisivo); ci si serve, insomma, dell'accezione di *medium* propria dell'antropologia delle immagini elaborata da Hans Belting; cfr. Hans Belting, *Antropologia delle immagini* (2001), tr. it. di S. Incardona, Roma, Carocci, 2013; per una sintesi delle idee generali beltinghiane, cfr. Id., *Immagine, medium, corpo: un nuovo approccio all'iconologia*, tr. it. di S. Pezzano, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009, pp. 73-98.

⁵ Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili*, cit., p. 70.

tuguri/ ove me stesso avrò già piano ucciso/ salirò il colle ove verdeggian puri/ gli alberi contro il cielo».⁶

Le parole ereditate dal passato sono accostate a foglie, che però si staccano dagli alberi («Ho quel ricordo/ lieve/ come foglia secca/ e speranza di viola») per ritornare in un flusso che scorre come il fiume (altra metafora chiave, che in Costa rappresenta il poetare: «Dal fiume antico/ immagini più care/ avvicinarsi»)⁷ dove precipitano e viaggiano.

È compito del poeta non farsi sopraffare dal fluire incessante delle acque dove talvolta affiorano frammenti di ciò che è stato, immagini e parole memoriali che hanno lo statuto della sopravvivenza (*Nachleben*) warburghiana. Il flusso è per Costa, attivamente e ancora warburghianamente, energia; diviene energia creativa ogni qual volta i simboli del passato (nel suo caso le fonti classiche) vengono canalizzati:⁸ quando si sfrutta la loro potenza per accenderli o spegnerli, polarizzandoli.

Il fare poesia è concepito da Costa come un'attività dinamica costantemente rimarcata dalla metafora fluviale (il flusso, come ha sottolineato Chiara Portesine, curatrice delle poesie giovanili di Costa, si farà “eracliteo” nei libri degli anni Sessanta, ma in questi esempi il fare artistico appare già caratterizzato – fiedlerianamente – come infinito: senza stasi).⁹

Il poeta dunque è colui che, intuendo la cifra dinamologica del suo compito, sa inserirsi in questa ciclicità di corsi e ricorsi (mnestici, iconici e testuali) e sa prendere ciò che rimane nel letto o ai lati del fiume (resti organici e inorganici, in un'opposizione che rispecchia la dicotomia jüngeriana di «foglie e pietre» come polarità formali):¹⁰ «Lo so. Lo so. Perché ritorni sempre/ a ricordarmi il filo d'erba/ raccolto lungo il fiume/ e la conchiglia che cullava nel fango/ un sogno d'onde?». ¹¹ Per Costa le parole antiche da foglie secche possono rinverdire («Una foglia secca/ ed una viola/ ti svelano/ ad ogni cerchio del mattino/ tanta vita»);¹² seguendo ancora

⁶ Ivi, p. 75.

⁷ Ivi, pp. 161-162.

⁸ «Il simbolo è un contrassegno [*Kennzeichen*] che ha acquisito il proprio senso tramite ricordi [*Erinnerungen*] (storie) noti», Aby Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (Frammenti sull'espressione)*, n. 141 (1891), cit. e tr. it. in Andrea Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano-Udine, Mimesis, 2001, p. 169; cfr. in particolare, per la tematica in oggetto, i capp. *Dinamologia e Polarità*, alle pp. 169-175, 177-183.

⁹ Il filosofo e teorico dell'arte ottocentesco Konrad Fiedler fu tra i primi a elaborare una concezione dell'attività artistica come flusso eracliteo, continuo e incessante, di percezioni formalizzate: «L'arte è infinita, ogni opera d'arte ne appare solo un frammento, e tuttavia in sé si presenta come qualcosa di perfettamente concluso», Konrad Fiedler, *Aforismi sull'arte* (1914), tr. it. di R. Rossanda, Milano, Minuziano, 1945, p. 127; cfr. anche il seminale scritto fiedleriano *Sull'origine dell'attività artistica* (1887), in Konrad Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, tr. it. e a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Palermo, Aesthetica, 2006, pp. 69-152.

¹⁰ Cfr. Ernst Jünger, *Foglie e pietre* (1934), tr. it. di F. Cuniberto, Milano, Adelphi, 1997. Il libro jüngeriano più esplicitamente morfologico, in cui si elabora una distinzione concettuale tra tipo e matrice, è invece Ernst Jünger, *Tipo nome forma* (1963), tr. it. e a cura di A. Iadicicco, Seregno (MB), Herrenhaus, 2001.

¹¹ Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili*, cit., p. 43.

¹² Ivi, p. 162.

Warburg, l'attività poetica pulsa forte come «il fluire ascendente della linfa [Säftesteigen]»: ¹³ «Figure addormentate/ risognano un trascorrere, forse di foglie». ¹⁴ Il rapporto con i classici, i modelli e i canoni (insomma con gli antecedenti che si fanno precursori), ¹⁵ viene da Costa sintomaticamente sviluppato e chiuso nella sua fase matura, che rimonta agli anni della Neoavanguardia. Nel componimento più “pittorico” di *Pseudobaudelaire* (1964), ovvero quello dedicato a Francis Bacon, il poeta instaura – sottotraccia e mediante i versi – un discorso generale sulla somiglianza che porta a esiti estremi i punti di partenza giovanili. Scegliendo di rendere vivi, con procedimenti quasi efrastici, i tratti più peculiari della figurazione baconiana – deforme tendente all'informe –, mette in opera un vero e proprio pensiero poetico figurale: ¹⁶ il brano si fa analogo testuale di un quadro di Bacon, piegandosi del tutto all'iconicità.

Costa apre ciascuna delle tre strofe con un'invocazione relativa alle figure baconiane: «Quale immagine e somiglianza fa» ¹⁷ e, sovrapponendo la questione della *mimesis* a quella del ritratto, ne fa problema estetologico e addirittura e filosofico (viene in mente la celebre metafora di Gilles Deleuze e Félix Guattari che spiega l'intera storia della filosofia in quanto «arte del ritratto», ¹⁸ perpetua produttrice di somiglianze sempre nuove).

Il ritratto, e in particolare il ritratto di Bacon, è per il poeta (come per il filosofo) il mezzo con cui farla finita con l'imitazione intesa come meccanismo meramente riproduttivo. Il Bacon di Costa è, in ciò, molto simile al Bacon di Deleuze; fa immagine e somiglianza di un «nostro compagno di viaggio»; ¹⁹ ovvero è il luogo del confronto con l'altro, praticato con il «linguaggio analogico» in quanto «linguaggio di relazioni». ²⁰

Il volto dell'altro, quando viene riprodotto nuovamente (da parole, immagini o concetti) non è mai replicato, ma sempre nuovamente prodotto e infinite volte scoperto; seguendo Costa, è un «viso bruciato/ da certi segni sullo sfondo/ [...] a nostra somiglianza di paura», per via della «nevrosi che tende la figura»; ²¹ seguendo

¹³ Aby Warburg, *Notizbuch* (1927), cit. e tr. it. in Andrea Pinotti, *Memorie del neutro*, cit., p. 171. Sull'estetica dell'energia cfr. invece Alice Barale, Fabrizio Desideri, Silvia Ferretti (a cura di), *Energia e rappresentazione. Warburg, Panofsky, Wind*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.

¹⁴ Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili*, cit., p. 167.

¹⁵ Sul rapporto circolare (e non mimetico) dell'autore con i suoi modelli instauratosi a partire dal Novecento, cfr. Andrea Pinotti, *Citazioni a posteriori e plagi a priori*, in «Leitmotiv», 2, 2002, pp. 37-43.

¹⁶ Servendosi pienamente dell'universo figurativo di un artista come unica fonte di poetica, Costa si allinea a quella serie di pensatori che, secondo Gottfried Boehm, hanno cercato, speculando a partire dall'immagine e non sull'immagine, di sviluppare un “pensiero iconico”, cfr. Gottfried Boehm, *Il ritorno delle immagini* (1994), tr. it. di N. Mocchi, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, cit., pp. 39-72.

¹⁷ Corrado Costa, *Lode a Francis Bacon*, in Id., *Pseudobaudelaire*, Milano, Scheiwiller, 1964, ora disponibile in una versione digitalizzata anche al seguente indirizzo: <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CosTTes.pdf> [ultimo accesso 05.03.2021].

¹⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?* (1991), tr. it. di A. De Lorenzis, Torino, Einaudi, 1996, p. 65.

¹⁹ Corrado Costa, *Lode a Francis Bacon*, cit., s.p.

²⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), Paris, Seuil, 2002, p. 107 [tr. nostra].

²¹ Corrado Costa, *Lode a Francis Bacon*, cit., s.p.

Deleuze, è la prova che la rassomiglianza sfocia nell'analogico anche nella deformazione.²²

Nel segno di Bacon, Costa scopre deleuzianamente che l'analogia lo conduce a «libera[re] contemporaneamente il piano di immanenza che egli ha instaurato e i nuovi concetti che ha creato»;²³ e che rifarsi ad antecedenti può portare a liberarsene. Il modello, se opportunamente trasformato in senso morfologico, cessa il suo rapporto di dipendenza con il segno. Alla fine della *Lode* costiana, difatti, il volto ritratto in principio è invero «il corpo spogliato in fretta»;²⁴ è forma canonica felicemente depotenziata.

3. *Morfologica. Simboli, immagini e ritmo*

L'omologia tra parole e foglie dà modo a Costa di catturare istantanee nell'eterno trascorrere dell'attività poetica. Ogni parola è per lui, in certo senso, fitomorfa («Parole qui hanno le foglie/ e trovano parole le acque»);²⁵ solo così la scrittura è lingua viva.

Attribuire – o meglio riconoscere – alle parole organicità è, per la sistematicità con cui si verifica negli esercizi costiani, operazione morfologica.

Quella morfologica è primariamente una particolare disposizione verso la forma, anzi verso tutte le forme; una delle sue più icastiche formulazioni la dobbiamo naturalmente a Goethe: «Si basa sulla convinzione che tutto ciò che è deve anche dare cenno di sé e mostrarsi. [...] Ci occupiamo subito di tutto ciò che ha forma. [...] La forma è qualcosa che si muove, che diviene, che trapassa. Dottrina della forma è dottrina della trasformazione. E la dottrina della metamorfosi è la chiave per tutti i segni della natura».²⁶

Come è noto, Goethe venne folgorato quando nel giardino pubblico di Palermo ebbe la sensazione di sentirsi forma tra le forme, e di potere soppesare ogni forma semplicemente guardandola (con uno sguardo simile «all'occhio dell'artista, in quanto [...] permette di distinguere e perfino di misurare perfettamente le distanze»)²⁷ e poi descrivendola.

Se tutto il mondo appare come un giardino («Tutto ciò notavo nel libero mondo, e una nuova chiarezza sembrava irradiarsi sui libri e i giardini»),²⁸ si fa presto ad

²² Cfr. Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 113.

²³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 65.

²⁴ Corrado Costa, *Lode a Francis Bacon*, cit., s.p.

²⁵ Ivi, p. 26.

²⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Morfologia* (1795-1798), in Id., *Per una scienza del vivente. Gli scritti scientifici: Morfologia III*, tr. it. di R. Rizzo, Bologna, Il Capitello del Sole, 2009, p. 115.

²⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia* (1816, 1817), tr. it. di E. Zaniboni, Milano, Rizzoli, 2019, p. 246. Per la celebre descrizione della *Urpflanze*, la pianta originaria, cfr. ivi, pp. 271-27 e la lettera a Herder da Napoli scritta il 17 maggio 1787, in ivi, pp. 320-331.

²⁸ Johann Wolfgang Goethe, *La metamorfosi delle piante* (1790), a cura di S. Zecchi, tr. it. di B. Groff, B. Maffi, S. Zecchi, Parma, Guanda, 1983, p. 51. Il carattere onnicomprensivo dell'idea di giardino viene approfondito, nella *Frühromantik*, anche da Wackenroder, che la associa alla sintesi delle arti: «Non riesco tuttavia a comprendere come un

assottigliare le rigide distinzioni formali: ogni forma si riconfigura come parte di un divenire formale in perenne movimento. La foglia è simile alla mano che scrive; la foglia ha qualcosa in comune con la parola: la forma (*Gestalt*) è conformazione (*Gestaltung*).

Perché la foglia acquisisca tale portato rivelatore Costa la sorprende, espandendo la sua simbolica, in movimento; in quello del suo ciclo vitale così come nei rapporti con l'ambiente e il clima. Le forme (quindi le foglie) non sono statiche, ma si muovono nel vento («Ricordo:/ il vento/ era desiderio di foglie»; «Il vento tocca le foglie e bisbiglia»):²⁹ sono, in sostanza, ricomprese nella loro ritmica presente, che corre in parallelo alla dinamologica di quelle del passato.

Sentire e seguire il ritmo “climatico” della vegetazione è trovare le parole giuste: isolare le foglie verdi e mettere la parte delle rinsecchite, ovvero le parole che periscono nella normale ciclicità delle forme: «Perde le foglie il rovo. Nude spine/ offron aspri cilici a foschi asceti/ Oggi la carne è morta»; «E la quercia è sempre sola/ qualche ala la sfiora/ ma per poco/ il vento l'accarezza così per gioco/ e le toglie le foglie/ la quercia è incattivita/ sola da anni».³⁰

Negli esiti più maturi, Costa lo esplicita senza esitazione: «Il poeta è come l'albero», carico di foglie e di frutti e inevitabilmente esposto agli accidenti della natura. Alcune forme – come in natura – vivono, altre muoiono; ciascuna dunque potenzialmente riassume in sé le caratteristiche eterogenee del processo creativo, ed è passibile di crescita: «Come l'albero nasce cieco nel mondo/ la vita lo assale e germina e germoglia/ e fruttifica/ le sue parole sono seme di sangue».³¹

La parola poetica, così organicamente intesa, ricorda infine l'ammonimento novalisiano per cui «tutto è seme di grano».³² Novalis alludeva alla letterarietà insita in qualsiasi tipo di testo; un secolo dopo si sarebbe detto: in qualsiasi tipo di segno. Una concezione della forma poetica talmente eterodiretta ha spinto Costa, dagli anni Sessanta, verso uno sperimentalismo effettivamente verbovisivo (è in preparazione, a tal proposito, il secondo volume della sua opera; possiamo essere certi, stanti le premesse di questo primo, che nella curatela ne verrà tenuto conto). Le poesie di questa raccolta, però, pur essendo banco di prova, ne contengono già il germe. Molti brani sono veri e propri castoni di iconismo testuale: casi di violente sinestesie («Ho urlato mani rosse») che sfociano in versi che risuonano grazie ai cromatismi («E su Asolo/ clavicembali/ un prete rosso tempera/ Come musica/ nelle foglie»); trasfigurazioni imagistiche («Ora/ stelle dipinte fanno i cieli astratti/ lungo le

vero amore per l'arte non attraversi tutti i loro [delle arti] giardini e non si rinfreschi a tutte le fonti», Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Fantasia sull'arte* (1799), in Id., *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, tr. it. di F. La Manna, Milano, Bompiani, 2014, pp. 329-578, qui p. 471.

²⁹ Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili*, cit., pp. 31, 35.

³⁰ Ivi, pp. 67-69.

³¹ Ivi, pp. 187, 206.

³² Novalis, *Frammento n. 188* (1798), in Id., *Scritti filosofici*, a cura e tr. it. di F. Desideri e G. Moretti, Brescia, Morcelliana, 2019, p. 405.

volte»);³³ ecfrasi di quadri e sculture incorporate in componimenti dedicati a celebri artisti (Van Gogh e Wiligelmo).³⁴

Ci sono anche le prove di iconismo visuale patente: dalla terna di testi intitolata *Astrattismo poetico*, in cui le parole sono interamente piegate alla resa del visivo, fino ad arrivare al *Poemetto* – “Dicembre”, in cui i versi sono ritagli di giornale *trouvés* e applicati al foglio.³⁵

Insomma, Costa “botanico” e morfologo non ha potuto fare a meno di affiggere le sue “parole con le foglie” – che tanto ha faticato per collezionare – in un erbario (in un album, superando il libro); affinché le si possa guardare, oltre che leggere.

³³ Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili*, cit., pp. 36, 231, 200.

³⁴ Cfr. *ivi*, pp. 228-229; 231-232.

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 144, 179-180 (il *collage* è riprodotto nell’apparato iconografico del volume citato).