

*FUORICASA. Quaderno di poesia con testi di Alberto Bertoni, Vitaniello Bonito, Carlo Antonio Gobbato, Salvatore Jemma, Piero Pieri, Jean Robaey, Giancarlo Sissa, Enrico Trebbi, Paolo Valesio. Prefazione di Valter Pucetti. Con una testimonianza di Andrea Battistini, Bologna, Book Editore, 1994, 174 páginas.*

Rosario SCRIMIEMI MARTÍN

Dar cuenta de un libro de poesía escrito por nueve poetas de variada procedencia y adscripción poética y, en consecuencia, de variadas y diversas formas de escritura, no es tarea fácil, debido a las dudas y dificultades que puede plantear el mero reconocimiento de lo nuevo y a los problemas de adecuación/ inadecuación que puede suscitar la utilización de los habituales esquemas y categorías de la crítica.

Vayan, sin embargo, por delante los rasgos puramente externos que unifican las voces de estos nueve representantes de la lírica italiana actual, los cuales, a pesar de las divergencias existentes entre ellos, puede decirse que constituyen (éste es su segundo libro de publicación conjunta; el primero apareció en 1992 publicado por la editorial Printer) una novísima escuela boloñesa. Bolonia es, efectivamente, el ámbito aglutinador que gravita sobre todos ellos, bien por ser la ciudad natal y de formación juvenil de algunos de sus componentes (Salvatore Jemma, Paolo Valesio), bien por ser el lugar de residencia y trabajo de otros (Alberto Bertoni, Vitaniello Bonito, Giancarlo Sissa); o bien por ser, simplemente, el espacio de referencia cultural que ha visto nacer y donde se han publicado muchas de sus composiciones. El título, *Fuoricasa*, sería también, desde el punto de vista ya propiamente textual, otro elemento unificador o por lo menos tendente a unificar la pluralidad de voces que componen el libro. Presupondría en estos poetas el reconocimiento de un rasgo común identificador, y podría sugerir al lector, en el momento de comenzar la lectura, la

expectativa de un significado fundamentado en la dialéctica *fuera-dentro*, que cada uno de ellos, en modalidad diversa y apuntando a diversos referentes, habría de satisfacer. A partir de esta dialéctica podría aventurarse la referencia a una poesía que ha reconocido como propia la pérdida de los rasgos inherentes al hecho poético primordial y que ha admitido con ello la exclusión del espacio ontológico referencial al que ese hecho apunta. Por otra parte, desde una perspectiva intertextual, esa misma dialéctica permitiría delimitar la relación que estos poetas guardan con otras manifestaciones poéticas del pasado, ángulo de sumo interés en unas composiciones saturadas de poesía, especialmente de la que inauguró nuestro siglo.

En este sentido nos encontramos, en primer lugar, ante el diálogo que estos poetas mantienen con el crepuscularismo, movimiento con el que la crítica ha relacionado la actitud y la selección temática que muchos de ellos practican. En Bertoni, por ejemplo, autor que inaugura la *raccolta*, es explícita la presencia de Corazzini (*io che poeta non sono mai stato / né amo vita semplice alcuna, Pensieri di una domenica*) pero la cita identificadora se transforma enseguida en distanciamiento y desenmascaramiento de la actitud ambigüamente humilde, ambigüamente apegada a la sencillez de las cosas cotidianas de los poetas crepusculares (*Io non sono poeta./ Io amo la vita semplice delle cose*, había dicho Corazzini). Es también explícita en Bertoni la presencia de Govoni, a partir del tema, paradigmático en la poesía crepuscular, del tedio de la tarde de domingo pero *Pensieri di una domenica* es una provocativa subversión del espacio poético que configuraba *Le cose che fanno la domenica* de Govoni. En la composición de Bertoni no aparecen las cosas dulcemente melancólicas que, a pesar de la estilización decadente y de la suave ironía govoniana, todavía en el poema crepuscular eran «poéticas», presuponiendo una actitud ligada al alma bella decimonónica y un espacio *dentro* respecto a los principios básicos de la estética simbolista.

En Bonito y Sissa son imágenes de la desvitalización (*Fiori secchi* es el título de la primera composición de Bonito; la *palidez* es una isotopía recurrente en ambos poetas), y de la disolución física, las que forman *pendant* con el desfallecimiento y laxitud crepuscular. Pero ahora no se produce el detenimiento y la autocomplacencia en esos estados sino que es frecuente el inmediato y contradictorio subseguirse de imágenes de intensa vitalidad (en Bonito, por ejemplo, el *cuore che depalpita* es también un *cuore che allodola*, bella metáfora de la vitalidad que contradice el predicado anterior y que identifica al corazón con la alegría y el canto del pájaro de la luz), o con otras de fulminante destello surrealista (*L'uccello è un abisso/dove infiltrare l'estrema / pallidezza delle mani, Scatola nera*). A este respecto la diferencia que podría considerarse fundamental entre este crepuscularismo y el de principios de siglo, se encontraría representada en el verso con que acaba la anteriormente citada composición de Bonito: *.../ come cuore / che depalpita che allodola / e avanza sul fianco*. Este último rasgo representa la cualidad de resistencia de una poesía en la que los grandes temas *dentro* (y la pervivencia del corazón es uno de ellos) no son abordados de frente sino que se introducen y progresan «de lado», denotando así la limitada pero tenaz persistencia que aún conservan en ella. No se produce, por tanto, en

esta poesía el despliegue narrativo del verso crepuscular que permitía el detenimiento en la disforia, sino el verso corto, cargado de energía, propio de la intuición simbólica, o sacudido por el cortocircuito de la metáfora surrealista.

La subversión también está representada por la presencia, tras la imagen crepuscular, de un vacío y por la necesidad de dar un salto hacia otra cosa. En Bertoni, por ejemplo, hacia el cuerpo, hacia la certeza del *peso* del cuerpo, proyectado en sexo y alimento, inseparablemente unido, este último, a la mujer que lo proporciona (*A cena, spaghetti al pesto / servitimi... / con premura perfino eccessiva / solo da te finora coltivata / vestale privata dei miei vizii, Tagliole*). En Bonito, a través de la apertura oracular, hacia otra realidad que sólo la poesía puede descubrir, atreviéndose incluso a proponer el salto hacia la poesía *dentro* de una posición rimbaudiana (*La poesia è un libro / di mutamenti lo zolfo / che diventa mercurio, Scatola nera*). Es preciso, pues, a la hora de establecer el tipo de diálogo que esta poesía entabla con la del pasado, matizar las diferentes posiciones de estos poetas pues no sólo se da una polifonía de voces en que la voz actual subvierte o desenmascara una segunda voz que, a su vez, desenmascaraba o subvertía a una primera, todo ello, ahora, con la finalidad de dejar más claras las contradicciones inherentes a la misma actitud subversiva, y con el fin de demostrar también, desde el punto de vista referencial, el salto a otras opciones vivenciales. En Bertoni y en Valesio se establecen también juegos intertextuales en relación con «prototipos de experiencia». En estos casos no se produce la alusión que pone en evidencia fundamentalmente el estatuto retórico de la poesía, sus mecanismos irónicos, sino que se verifica, mas bien, lo que Cepollaro (*Allegoria*, 14, 1993) denomina «contaminación *de facto* de lenguajes, un modelo de simulación, de crítica reconstrucción, de verdadera y propia narración de las relaciones entre el sujeto y la multiplicidad de los lenguajes llamados a una reorganización del significado». En Bertoni, por ejemplo, se produce este tipo de relación en *Hellish fly* donde, como a través de un palimpsesto, y no como reutilización inmovilizadora, parodia o extrañamiento, leemos la ensoñación montaliana de la mujer a partir de *Satura*, ensoñación que mortificaba, a su vez, el gran mito cliziano. No se trata en Bertoni de la alusión que remite al ámbito cerrado de la propia literatura, sino de una reorganización del sentido inherente a ambas ensoñaciones montalianas; de la emersión, más allá de los elementos reutilizados, del presente de una nueva experiencia que ha dado lugar a la nueva poesía y que ha permitido también la resurrección (palabra amada por Bachtin) de la poesía del pasado. Si se tratara de definir ese nuevo significado que trasluce tras el significado/significante que constituye el poema, diríamos que se trata de la pervivencia-persistencia de la ensoñación del poder salvífico del amor y del halo numinoso que ese poder todavía sigue confiriendo a la amada; una amada que no es ni el centelleante *angelo* cliziano ni *il povero insetto* de *Satura*, pero que absorbe y multiplica en su dialéctica imagen todas las contradicciones inherentes a aquellas figuras, con una ironía que potencia su inestabilidad semántica y activa en el presente el contradictorio significado que poseían en el pasado.

Un problema diferente se plantea en el poema *Trascorrimiento* de Valesio respecto al gran canto nocturno leopardiano dedicado a la luna y a la meditación sobre

el sentido de la existencia humana. El significante de este poema despierta el eco de la canción meditativa leopardiana (*O nube nube nube / fatta di nebbia e fiocchi /.../ sei la stessa che ieri a notte / faceva velo - /ora sì ora no / alla luna?*), resurgiendo el esplendor del nocturno romántico y su poder transfigurante. Los ecos del canto a la noche —naturaleza y poesía: naturaleza transfigurada por la poesía, ámbito en que Leopardi volcaba *il bene di vivere*— vuelven a resonar en este poema pero la lectura de *Trascorrimento* no se concluye con el mero reconocimiento de un rasgo técnico-estilístico sino con la puesta en evidencia de una reorganización del sentido que la relación de las dos voces instaura. La voz de Leopardi no suena aquí para ser parodiada, estilizada, subvertida, ni siquiera homenajeadá sino para ser continuada en la meditación que inició. Frente a la cerrada afirmación del endecasílabo conclusivo de la canción leopardiana, la voz del presente (un presente en el que se ha impuesto definitivamente la lúcida verdad de Leopardi) concluye con la apertura, mínima, que representa una de las preguntas más intempestivas que el desilusionado hombre de fin de siglo puede formularse (*dimmi ti prego/ compagna nube - /.../ Come si fa a trascorrere / dal carme della notte/all'«ecco» atroce del giorno?*). Una pregunta que coloca al poema más allá de su condición retórica y que, saltando al ámbito referencial, expresa la urgencia de la búsqueda de una corriente mediadora entre *il bene e il male di vivere*.

Volviendo a las relaciones con el crepuscularismo, Trebbi es el poeta de la *raccolta* que aúna la aparente accesibilidad de cierta temática crepuscular con la compleja actitud existencial que, en realidad, no sólo esa poética conllevaba sino que también presupone la difícil posición del poeta en este final de siglo. Combina una abierta disposición comunicativa con momentos de resistencia a la comunicación, debido a las transgresiones de las leyes de combinación semántica pero a causa también de una acelerada sintaxis que ha introyectado en el poema la velocidad de las asociaciones psíquicas y oníricas. Por ello, la poesía de Trebbi tiende a constituirse en un sistema personal y cerrado. Sus composiciones están obsesivamente recorridas por la isotopía del muro y de las habitaciones. *Muri* y *stanze* concentran sobre sí la representación de la acción disgregadora del tiempo; los primeros, a través del deshacerse de sus grietas, de su desconcharse, procesos ensoñados como herida, como llaga (*Il muro è un baluardo di brecce/di ulcere incise / dalla durezza dei giorni, I muri degli occhi*); las segundas, a partir de la percepción, en su misma permanencia, de un proceso dialéctico temporal más inquietante y complejo, representado como ensimismamiento, retraimiento frente a los cambios que el paso del tiempo infringe a las cosas del mundo (*La stanza assorta / allo scadere del mondo della religione / dell'agricoltura, Stanze in campagna*); o captando su permanencia marchita, «embalsamada» (*le stanze imbalsamate di Bologna, I muri non si vedono: il pensiero debole*). Pero al igual que ocurría en Bertoni y en Bonito, estas imágenes tienden a dialectizarse con elementos de vitalidad y de energía que se superponen a la visión disgregadora del tiempo o de la muerte. Los muros están llagados «por la dureza de los días» pero también acogen el *furore lapidario degli amanti* y las habitaciones «absortas» de *Stanze di campagna* se abren a los campos de mieses, a la *luce limpida di vento*, al frescor

del lambrusco en la hora de la siesta y a los abrazos del amor (*ti abbraccio dunque dalle porte chiuse*). A veces esta dialectización de las imágenes es tenue como en la conclusión de *Muri delle chiese* (*Conforta davvero morire di novembre / brividi le strade e inconsolata l'aria / fiori, ghirlande, colori degli ombrelli*); intensa y erótica en los últimos versos de *Amante metropoli* (*l'essere al muro, rigato di rimpianti/il dolce dolce lezzo del dormire/ scrivervi sopra, mordere, morire*). La vitalidad se vierte también al ámbito de la ciudad: de Roma surcada por las mujeres inmigrantes del este (*Così oggi viaggiano le donne dell'est / fiorite e limpide /.../ ondeggiano dai fianchi alle caviglie /.../ sicure e belle dell'aria azzurra, La gente dell'est*); o de la metrópoli-sexo en *Amante metropoli* (*Il cuore cittadino ha tette grosse/da metterci il respiro / noi, che s'invecchia tra i denti, / borbottando sul lastrico/i tacchi delle donne / i riflessi, le gonne /*).

La dialéctica *fuera-dentro* puede plantearse en relación con el fenómeno de la visión y de la contemplación como medio de revelación y de conocimiento. El problema se plantea en Bertoni (*Mi volto fuori/a cercare più dentro, Tagliole*) y se desarrolla con modalidades diversas, pero con intensidad, en Sissa y en Valesio. En Bertoni los citados versos se sitúan claramente, al inicio del poema, en la tradición de una contemplación interpelante a la naturaleza, como depositaria de significados, pero a esos versos se sigue la enumeración de una serie de elementos del mundo natural que se presentan, en su desnudez denotativa, como auténticas alegorías del vacío y del mutismo, y que desembocan, tras el silencio de la respuesta, tras el salto al cuerpo (al alimento y a la mujer que lo proporciona), en una renovada actitud de espera, subvertida, sin embargo, esta vez por la ironía (*a sperare che mi guardi / questa stella tiratardi /quasi ferma al semaforo*). En Sissa la contemplación externa se resuelve enseguida en visión interiorizada, donde el correlativo subjetivo, con frecuencia, no acaba de manifestarse. Unas veces, es la «vibración» benéfica de la imagen, fundida en la sensación, la que construye el breve poema, (*poi l'aria si spezza e trema ogni cosa, / dentro e fuori e lungo la voce; Scorgo una via /.../ e smarrito un vascello / vibrante di corde e di suoni, / seduttore ondeggiate nella tela nebbiosa, Poesia in venticinque movimenti*). Otras, el fragmento breve alcanza, a modo de retorno de la poética del instante, el momento de la revelación aunque lo revelado sea algo tan sencillo y próximo a nosotros (y quizá sea ésta la humilde función de la poesía oracular del presente, la de ser revelación y reducto de las pequeñas verdades, una vez que las grandes han manifestado su fragilidad) como la certeza y la persistencia del amor (*/.../ tasto/la stravaganza nascosta dei nervi sfibrati, / illune la carne, un sussulto d'amore si fa luce improvvisa*); o como el instante en el que la naturaleza se manifiesta (*e d'un tratto il verde è ogni colore / e ci sorprende l'odore dei fiori*).

En Valesio la actitud contemplativa se plantea desde el primer poema explícitamente como medio de conocimiento y de penetración interior (*In queste giornate agostane /.../ la pioggia annera il giorno fin dall'alba / e solo il tramonto/ porta un poco di luce./ Contempla e comprende / che questo è il profilo/della sua vita /.../, Pioggia estiva*). En este poeta la actitud contemplativa se vincula a la espera atenta del instante imprevisto, del intervalo vacío de la conciencia, por el que se deslice,

inasible de otro modo, la revelación. El vacío es, quizá, el objeto de espera privilegiado por Valesio porque constituye la disposición necesaria para que algo, otra cosa, actúe o se manifieste. Utiliza Valesio, para representar ese estado de espera y de escucha, la forma breve, adecuada a acoger la imagen concentrada, la rápida o densa presencia de lo que se oculta tras la apariencia de las cosas (*Vi sono poi momenti intervallati / quando il silenzio è profundato /.../ sotto un istante, improvviso / tutta la casa si scuote / col brivido leggero/ d'un uccello che scrolla la pioggia, Poi; La neve è alle porte di Roma:/ su queste / presepiali colline lo scialle / levissimo/ serve solo «a contrario»: a ricordare / che la vita sottesa può essere / ancora e sempre ardente, Velamento*). Pero junto a esta poética del instante y del fragmento breve Valesio también practica la forma narrativa reflexiva, el recorrido meditativo, constantemente abierto, por los incisos, a diferentes digresiones cuyo hilo conductor culmina en un final intensamente marcado: una pregunta más que una respuesta, una visión asombrada, casi infantil, o la fuerte solicitud ética. Valesio apuesta decididamente por la transparencia y la legibilidad. «La leggibilità radicale —dice en el prólogo de una de sus obras precedentes— può fare che sorga il benefico sospetto dell' illeggibilità». La transparencia de la escritura, en este caso, aunada con la reiterada ensoñación de la blancura, de la evanescencia y la levedad, pueden estar respondiendo a un proyecto semántico tendente a representar algo tan ajeno a lo que es legible en la poesía actual como la lejana ensoñación stilnovista de la transparencia y de la blancura ligada al emerger de la vida del espíritu: la de Dante (*flocchi di neve/ mescolati con gocce di pioggia/ (bianco trasparente), Epifania del bianco*; la de Cavalcanti, expresamente citado en *Compagnia nevosa* a partir del «inactual» tema del suspiro, y del que resuena implícito, a través de la ensoñación valesiana de la nieve, el hermoso endecasílabo *bianca neve scender senza venti*. Las composiciones de Valesio representan el acercamiento, después de una trayectoria poética que ha recorrido los infiernos, a un estado de conciencia que podría definirse como de despertar del alma, de desvelamiento del espíritu, justamente cuando el cuerpo comprende que ha comenzado su declive y los deseos —en una de las alegorías más intensas de la sección— ceden el paso a la esperanza como vivificadora del mundo (*Di fronte al tribunale / dell' esperienza / (dove il giudice / è una toga vuota) / i desideri tremanti/ celano nudì con le braccia in serto / a mala pena (a dolce pena) / o le viole del seno/ o le pallide cosce commosse. / I desideri debbono aspettare/ così per qualche tempo trepidanti/ e poi sono rinviati al non-giudizio - / decadono piano / infinitamente languiscono / come corolle/ alle quali speranza è rimasta:/ alla fine, di vivificare / l'aria di tutte genti e tutti popoli, Ballata di Natale e Santo Stefano*).

El representante fundamental, en *Fuoricasa*, de la palabra como evento, del poema como ámbito de la palabra-deseo, movida por el impulso de la visión onírica o por el recuerdo del mito, es Gobbato que en *Numinoso un'altra volta* ofrece su realización más acabada. Este extenso poema que reproduce el registro de la oración-cántico movida por el impulso y el ritmo de la invocación religiosa, trata a la palabra como ámbito en el que se encarna, con toda su exasperación, el deseo, sin que se produzca, sin embargo, el advenimiento intuido y deseado, o la recuperación auténtica

del canto originario y del mito perdido. El «climax exasperante» que crea Gobbato para lograr «hacernos necesaria la espera de realidades primordiales es la razón suficiente de su voz», dice Puccetti, introductor de la *raccolta*, transformándose las heridas que producen la carencia de lo sagrado y la pérdida de lo numinoso en fuerzas generadoras de la visión poética. Es pues Gobbato el poeta en que se da la poesía como manifestación de lo sagrado, pero únicamente como un gran vacío de la espera, ávido de ser colmado y que invoca su plenitud por la resonancia que todavía tienen las palabras de una antigua promesa que, en *Lettera a Paul Celan*, está llena de los armónicos de la promesa de Cristo.

Piero Pieri es el poeta lúdico de la *raccolta*, que decididamente juega con la palabra para profanarla como si hiciera suyo el grito de David Cooper de que el hombre maduro «è l' uomo veramente infantile» y de que debemos jugar con las palabras pues si no «saranno loro a prendersi gioco di noi». Las composiciones de Pieri vuelven a poner a *Fuoricasa* en correspondencia con la poesía de principios de siglo, esta vez con el poeta *incendiario* al que hace explícita referencia en *Chi sono?*, poema que inaugura su sección y que es una parodia en segundo grado, al subvertir la parodia palazzeschiana. El agresivo descaro blasfemo y a veces ofensivamente vulgar de Pieri va más allá de la desinhibición y del desenfado del juego de Palazzeschi. En efecto, al igual que ocurría respecto a la dialectizada alusión crepuscular de poetas como Bertoni y Bonito, la alusión de Pieri a Palazzeschi desenmascara el contradictorio juego subversivo del poeta saltimbanquí que todavía conserva un alma y, a través de ella, hace penetrar su poema en espacios *dentro* de la poesía. Son estos espacios, que Palazzeschi dejaba todavía sin tocar, así como la parodia misma, los que estallan, hechos añicos, ante unos versos como *Chi sono? / Il saltimbocca dell' epamia!* La cita lúdica en Pieri (*Ipocrita lettore, -mon simil coglion,-o cognato!*), como instrumento profanador, no perdona ni siquiera al poeta que en la modernidad consagra a la profanación como tema de la poesía, ni se libran tampoco de este juego los momentos más *dentrocasa* de la poesía italiana (*questa poesia di vecchiaia abile e corrotta / che coniuga scope e maldidenti / guizzo sempiterno del sempre caro mi fu / quest' elmo collo e la tal' altra siepe / (giù per la china nella botte di Regolo)*). A este respecto habría que advertir, sin embargo, que la poesía de Pieri corre, a veces, el mismo riesgo que acecha a un sector de la poesía experimental actual, a causa de las «cada vez más disminuidas posibilidades de las estrategias hiperliterarias, de la extenuación de los mecanismos irónicos y del debilitamiento estructural de una parodia que tiende a convertirse en manera» (Cepollaro). No daríamos cuenta, sin embargo, suficientemente de la poesía de Pieri si nos limitáramos al aspecto lúdico desacralizante. Su poesía se construye, como él mismo dice, a partir del *giouco lubrico e disatteso per cui ciò che è / è nel nonsense*, a partir de la elevación a paradigma del oxímoron y de la argumentación paradójica, con la aparente deconstrucción de todo fundamento epistemológico del significado, pero con la presencia simultánea de intersticios de sentido y de aguda crítica ideológica. Sus composiciones, por otra parte, se dialectalizan a través de la presencia de una profunda experiencia del *male di vivere*, poniéndose en evidencia con ello «que lo lúdico sólo lo es en apariencia,

por exceso de desesperación» (J. del Prado, *Teoría y práctica de la función poética*). Así, frente a aquellos poemas en que la alusión implícita es Palazzeschi, encontramos otros en que se hace presente, como punto de referencia de la magnitud del *non sense* y del dolor, la figura de Michelstaedter, la voz más lúcida y trágica del primer *novecento*. Pero esta voz se actualiza en un acto de enunciación cargado de resistencia y de energía, de energía resistente, que no secunda el gesto último de aquél escritor sino que le opone la rebelión del grito y de la burla (*cosí scrivi persuaso e non sai scrivere se non beffato / Spellato sí, unto sí, demonio anemico sí, ma chi urla / si tuffa e non migliora i nervi guardando l'abisso come un abito in vetrina / si tuffa sí, perché la pianta della vita brucia la pianta dei piedi / e un salto di qualità toglie dall'abisso del trampolino, Mica Michelstaedter*).

Y finalmente, nos halláramos ante los dos poetas de la *raccolta* que se sustraen más que ninguno de los anteriores a la reducibilidad. Tanto en Jemma como en Robaey el primer desafío se establece en el ámbito mismo de la comunicación con el lector. El proyecto de esta poesía, cuyo riesgo es el que no logre imponer la escucha, es el de configurar la frase poética como un recorrido móvil y abierto, llevándola así a la problematización de su significado, no tanto por causa de la subversión semántica como por la presencia de una sintaxis extremadamente acelerada y por la eliminación de los confines visivos de la frase; proyecto que quizá responde a la voluntad de construir una poesía como espacio de una tensión comunicativa y participativa con el lector, en oposición a una cultura favorecedora de la lectura y comprensión automatizadas y transmisora de contenidos que se diluyen en la fluidez del propio acto comunicativo. La poesía de Jemma, «fanáticamente antievocativa», donde «la parola vuole tastare i suoi limiti puri di organizzazione» (Puccetti), y la de Robaey imponen al lector, por el contrario, la actitud de lectura de quien se encuentra frente a un lenguaje *otro*, frente a unos textos concebidos como partitura en que el acto de lectura se erige no sólo como condición de su ejecución (*entendida como reproducción de un en sí ya dado*), sino de su propia generación. De ahí que, más que en ninguna otra de las composiciones de la *raccolta*, la realidad semántica de los poemas de Jemma y de Robaey, concebida como virtualidad, dependa de la realización o fracaso del acto de lectura. En Robaey se impone la lectura en alta voz, pues las once compactas y rectangulares estrofas que componen su aportación, *Il tavoliere*, constituyen un magma indiferenciado de palabras que sólo la inflexión de la voz semantiza; se genera, así, del propio acto de lectura el poema que, a nivel de escritura, consiste en la mera transcripción fonética de un texto oral que no ha incluido los rasgos suprasegmentales pertinentes a su ejecución. Con esta exigencia de la oralidad emerge también el recuerdo del canto épico primitivo al que Robaey remite expresamente su hacer poético. Sólo así se experimenta algo que, en el incontestado reino de la escritura y de la recepción poética silenciosa, había quedado en un segundo plano: la relación de la palabra con el sonido, la sensación de su fisicidad que lucha contra su disolución y que reenvía a otra fisicidad, la del referente del poema: los montes, la tierra, los árboles y las plantas de *Il tavoliere*.