

## Sommario

<i>Nota redazionale</i> .....	Pag. 3
Maurizio Spatola <i>Etica, rigore, anarchismes nella poetica di Adriano Spatola</i> .....	Pag. 5
Giovanni Infelise <i>Arthur Rimbaud nella traduzione di Adriano Marchetti</i> .....	Pag. 31
Tiziano Salari <i>Poesia e critica. Flavio Ermini. Giuliano Gramigna</i> .....	Pag. 38
Franco Romanò <i>Il mito, il nuovo mondo, il ponte: riflessioni rapsodiche sulla trilogia poetica di Alessandro Carrera</i> .....	Pag. 52
Gio Ferri <i>Il gioco della traduzione</i> .....	Pag. 67
Donato Di Stasi <i>Mille piani di scrittura. La piuma e l'artiglio di Adam Vaccaro (poesie 1978-2005)</i> .....	Pag. 72
Gio Ferri <b>Letterale</b> <i>P. Baratta e D. Birnbaum, A. Dell'Arte, L. Cannillo, A. Carandente, S. Montalto, A. Spagnuolo</i> .....	Pag. 77
<b>Botta e risposta</b> <i>G. Ferri e T. Salari</i> .....	Pag. 88
<b>Fuori testo</b> <i>Scandaloso merinismo</i> .....	Pag. 93

### Quaderno n. 12 **Raffaella Di Ambra Scritture**

*Grafica di copertina di Federico e Massimo Pizzi*



## *Nota redazionale*

*Dopo il numero triplo dedicato alla saggistica di Giuliano Gramigna, anche in occasione del venticinquesimo della rivista, e tuttora in presentazione in diverse città, TESTUALE riprende la pubblicazione di saggi dedicati a più temi e a più autori.*

*Ma alcune evidenze vanno sottolineate. In particolare la peculiare lettura dell'opera e della vita di Adriano Spatola a cura – critica e testimoniale – di Maurizio Spatola. Nel 2009 varie sono state le iniziative nel decennale della morte del poeta del Mulino di Bazzano che con la sua opera e con la sua presenza, anche fisica, ha segnato uno dei momenti più innovativi delle poesie del Secondo Novecento. Vogliamo pure noi ricordarlo, come quel poeta e amico che, fra l'altro, sempre ha seguito, anche con pregnanti collaborazioni, la vita del nostro periodico.*

*Come il lettore rileverà tre altri interventi, nel rivisitare la scrittura di altrettanti autori, percorrono ancora una volta con originali modalità il sempre coinvolgente problema della traduzione e della critica della traduzione.*

*Un pensiero addolorato e commosso va ad Alberto Cippi, poeta e critico fra i più originali e raffinati del Novecento e dell'inizio del nuovo secolo. Una grave perdita per la poesia contemporanea e per la nostra rivista, che fin dall'inizio egli incoraggiò, più volte collaborando con testi di grande qualità. Faceva parte attiva della nostra Consulenza Redazionale. Ci manca il ricercatore misurato, e tuttavia creativamente profondo, dei valori della parola come segno altro di verità. Ci manca l'amico fraterno e generoso. Ma dovremo dire a lungo di lui e con pienezza d'approfondimento della sua scrittura.*



Maurizio Spatola

*Etica, rigore, anarchismes nella poetica  
di Adriano Spatola*

*Breve premessa*

Il presente tentativo di ricostruire il percorso teorico e critico del poeta Adriano Spatola non si avvale di una ortodossa metodologia analitica o filologica, strumenti di cui il sottoscritto non dispone professionalmente: l'intento è bensì quello di riannodare i fili di un discorso coerente ma frammentato, sia attraverso gli scritti (in qualche caso poco o per nulla conosciuti) sia tramite la connessione con la produzione poetica e le varie fasi dell'esistenza di mio fratello che giocoforza conosco bene, anche se il significato di talune scelte o di certi atteggiamenti mi è apparso chiaro molto a posteriori. Accanto a quello di editore per una quindicina d'anni a fianco di Adriano, il mio mestiere principale è stato quello di cronista della realtà, sotto differenti profili: è sulla base di questa esperienza che mi sono accinto a scrivere queste righe, cercando di tenere a freno l'emozione della memoria e adottando un linguaggio accessibile, evitando i tecnicismi di un lessico troppo specialistico, per addetti ai lavori.

\* \* \*

*Pulsioni etiche.* Per Adriano Spatola la poesia e il ruolo del poeta costituivano l'asse intorno a cui ruotava tutto il suo mondo, percettivo ed espressivo. Nonostante le apparenze del suo modo di vivere bohémien, dispersivo e trasgressivo, segnato da un vitalismo al limite dell'eccesso, era molto rigoroso nella ricerca e nell'approfondimento delle idee che stavano alla base del suo fare poesia: non a caso la sua poetica affonda le radici nei suoi studi filosofici in particolare in quel ramo della filosofia che si propone come base teoretica della creatività artistica e letteraria, ovvero l'estetica. Docente di Estetica all'Università di Bologna nel 1960 quando Adriano si iscrisse a Filosofia, era il prof. Luciano Anceschi: il loro incontro fu fondamentale, illuminante per il futuro "poeta totale", ma anche per il fondatore de "Il Verri", come traspare dagli scritti dedicati da Anceschi ad Adriano nel corso di un trentennio.

In generale si considera come primo importante articolo dedicato a queste tematiche da Adriano quello apparso su "Il Verri" n. 6 nel dicembre 1961, con il titolo *Inutilità di Lukács*.

Nessun dubbio sulla profondità di questo testo, sul quale tornerò in seguito, ma il primo scritto in cui il diciannovenne Adriano poneva già le basi del suo successivo percorso fu pubblicato nella primavera precedente sul n. 2 del mensile culturale "Il Cenobio", edito a Lugano.

Intitolato *Responsabilità e libertà* (con sottotitolo *Le categorie etiche dopo Sartre*), l'articolo costituiva una disamina del dibattito allora in corso tra filosofi e letterati italiani sul concetto di libertà ed etica tra laicismo e fede, nel tormentato periodo post-fascista. Ai dubbi espressi da Carlo Bo su "L'Europa Letteraria" rispondeva l'hegeliano Ugo Spirito al congresso di filosofia tenutosi a Palermo nel 1960, e questo contrasto rappresentava lo spunto dell'analisi del giovane studente bolognese, probabilmente stimolato da Aneschi. In piena fase esistenzialista, Adriano era interessato soprattutto a porre in evidenza la proprie convinzioni: per portare acqua al suo mulino, non esitava in quell'occasione a citare Heidegger, naturalmente Sartre e, in qualità di razionalista, pur lontano da affermazioni rigidamente assertive, un *maître-à-penser* quale Nicola Abbagnano<sup>1</sup>. Per concludere così:

*"Abbiamo, infine, raggiunto ciò che ci eravamo proposti; indicare che l'esistenzialismo si è evoluto, e proprio costantemente nella direzione dei problemi più attuali: i suoi limiti sono anche la sua garanzia. Se non è una filosofia, l'esistenzialismo è certamente la migliore premessa ad ogni filosofia: la categoria etica della responsabilità impedirà che per un uomo la sua fede si trasformi in dogma insofferente di fedi diverse negli altri".*

In quello stesso 1961 Adriano aveva pubblicato a sue spese con il tipografo-editore Tamari la prima raccolta di versi, *Le pietre e gli dei*, stilisticamente ancora intrisi di ermetismo e di rimandi eliotiani, e dai contenuti in cui appare evidente l'influenza esistenzialista. Nelle raccolte successive mio fratello esclude sempre queste sue prime poesie (non perché intendesse rinnegarle, credo, ma in quanto estranee all'evoluzione della sua poetica), ma io desidero ugualmente riproporne alcuni significativi versi:

*"... Giungeremo a montagne senza vetta; / tu sai, ci spetta solo ciò che vano / tra il nascere e il morire della terra / esce dal nulla o dalla vita intera. / Poiché l'autunno non ha significato / se non come preludio dell'inverno, / ci basta un gesto non perpetuato: / non è per noi la noia dell'eterno. / Giungeremo a montagne senza vetta: / giace al destino che non compiremo / la sorda incompiutezza di ogni passo." E ancora: "L'ora triste, la pioggia: / specchiarsi dei fanali sull'asfalto, / mormorare nei viali. Il tempo è tutto / in questo cader d'acqua, / in questo crescer d'erba".*

A dimostrazione di quanto il ruolo della poesia e del poeta poggiasse per Adriano su fondamenta etiche solide, anche se libere da dogmi, ecco una riflessione estrapolata da una sua recensione pubblicata sul n. 2 di "Bab Ilu"<sup>2</sup> (la piccola rivista di poesia da lui diretta), nel 1962 :

*"... il vero tradimento dell'uomo verso se stesso (o quel che è più grave*

*del poeta verso la poesia e del critico verso la storia) è proprio nella sua disposizione al cristallizzare esperienze vissute a spese delle esperienze da vivere – o da far vivere”.*

Poesia e autonomia. Le brillanti doti analitiche del giovanissimo Adriano vengono messe in risalto anche da Francesco Muzzioli nella sua attenta recensione a *The Position of Things* (la raccolta delle poesie di mio fratello pubblicata l'anno scorso negli Stati Uniti), apparsa sul numero 40 de "Il Verri", là dove l'autore si riferisce proprio all'articolo su Lukács del dicembre 1961:

*“... straordinario, in abbrivio, il suo saggio dove dimostra i residui crociani in Lukács e la sotterranea convergenza del realismo con l'idealismo, in quanto gli elementi rilevati da Lukács sono rilevati anche da Croce e sono i medesimi elementi a rendere per entrambi Balzac un grande artista”.*

A mio avviso, il breve saggio del '61 dimostra anche l'onestà intellettuale dell'autore, le cui simpatie filosofiche andavano senz'altro, per il tramite dell'esistenzialismo e della nascente predilezione per il surrealismo, a una interpretazione di modello marxista. Eppure Adriano non esita a concludere così il suo confronto Croce – Lukács (con Auerbach a fare da sponda<sup>3</sup>):

*“Artificiosa si è definita la vastità d'applicazione della estetica di Lukács in quanto essa non è, come potrebbe sembrare, una prova della sua validità, ma facilmente, si tramuta in prova della sua inutilità, poiché la stacca dai suoi fondamenti ideologici e la riporta sul piano della critica letteraria di tradizione non marxista, con la prospettiva di doverla relegare a un significato pre-crociano, non nel senso che l'estetica crociana sia l'unica valida, ma nel senso che le antinomie che sorgono all'interno della estetica di Lukács sono state già risolte, più o meno validamente, dalla teoria dell'arte come categoria autonoma”.*

Autonomia dell'arte, dunque, implicitamente, della poesia: la parola chiave della futura impalcatura teorica dell'Adriano Spatola poeta è saltata fuori. E comincia ad adattarsi, duttile, alle combinazioni più varie, aprendo casseforti logiche dall'imprevedibile contenuto. Se ne ha la riprova nel quasi ignoto articolo apparso, con il titolo *La poesia è inquieta*, sul n. 11 (novembre-dicembre 1962) nel mensile di cultura e politica "Il Mulino", pubblicato dalla omonima casa editrice bolognese. Esaminando l'evoluzione del rapporto fra "critica militante" e poesia fra gli anni dell'ermetismo e quelli della nascente neoavanguardia (ne erano appena state poste le premesse con l'antologia dei Novissimi) – e usando con mano sicura il metodo delle citazioni autorevoli<sup>4</sup>, anche di segno opposto, a sostegno delle proprie

tesi -, Adriano conduce il suo ragionamento alla méta prefissata:

*“Gli errori si pagano: e la poesia è molto lenta quando deve riconquistare così importanti posizioni perdute. Una poesia che si seppe adattare a un’idea dell’uomo costretta a basarsi sui quotidiani resoconti giornalistici per aggiornarsi, che non seppe (o non osò) andare mai al di là di questo fragile schermo per provare a cercare il segno di una verità, una poesia che ebbe il terrore del dubbio, là dove il dubbio si veniva configurando come l’unico modo di difendere il proprio essere uomini... e chi ci assicura che l’equivoco abbia termine? La nuova poesia, che ha saputo tentare un atto di liberazione nei confronti sia della forma chiusa che dell’ideologia chiusa, ha dato, bisogna dire fortunatamente, scandalo”.*

A questa conclusione l’autore era giunto partendo dalla constatazione che il ruolo della poesia nei confronti della critica, paritario nei decenni precedenti (quando *“il silenzio era stato la grande ambigua divinità dell’Ermetismo, il fuoco attorno al quale i versi danzavano sino a esserne lambiti”*), nella misura in cui il poeta attingeva dalla critica gli stimoli per la ricerca di nuovi orizzonti, era divenuto subalterno: *“si prospettava come accettazione della sconfitta della poesia”*. Una *“vendetta della storia su una poesia che proprio della storia aveva inteso fare a meno”* come aveva scritto Carlo Bo? Si presentava dunque la necessità, per i poeti, di *“lavorare sotto la luce dei riflettori, là dove l’Ermetismo aveva ripreso la teorizzazione della necessità morale della torre d’avorio”*.

Crisi della poesia addebitata da alcuni all’inadeguatezza dei tempi, da altri semplicisticamente, a logiche di mercato, da altri ancora alla sovrapposizione di valori etici, politici o sociali (la nozione di *“impegno”* in ambito letterario rimbalzava da alcuni anni sulle riviste più attente al nuovo, dopo i segnali lanciati sulla *“Officina”* di Pasolini, Leonetti e Fortini). Adriano rispondeva citando in primis Luciano Anceschi (*“la storia, se è qualche cosa, è quel che è anche per il particolare senso della realtà che la poesia porta in essa*), in secondo luogo la posizione dei Novissimi, che *“... invece di rifiutare l’ideologia, scelgono una ideologia di ricerca”* come *“vocazione a conoscere”*: rivendicando così *“... l’autonomia del tutto peculiare, che non esclude anzi ritiene impliciti i legami del poeta con il mondo morale e sociale, accetta tutte le proposte operative, qualsiasi somma di indicazioni eteronome, ma nello stesso tempo fa propri i limiti dell’occasione particolare dalla quale una determinata composizione prende origine”*. E forniva anche un’indicazione per il percorso da seguire in futuro: *“... la poesia è chiamata a svolgere il suo compito progressivo (dove progresso è in primo luogo la conoscenza e la conoscenza è soprattutto analisi non pregiudicata ideologicamente della realtà) proprio come poesia, e non come ‘Circe’ o come ‘scrofa’...”*

Un anno dopo, in una recensione multipla pubblicata sempre su *“Il Mu-*



lino”<sup>5</sup>, Adriano torna a battere su questo tasto, ampliando gli orizzonti della nuova poesia, alla luce anche dell’esperienza appena vissuta partecipando, a Palermo, al Convegno fondativo del Gruppo 63, scrittore più giovane fra gli invitati, tra i quali spiccavano i Novissimi (Balestrini, Giuliani, Pagliarani, Porta, Sanguineti), Anceschi, Umberto Eco, Arbasino, Celli, Costa, Angelo Guglielmi, Germano Lombardi, e in qualità di ironico osservatore “rétro”, Alberto Moravia. Protetto dall’ombrello offertogli dall’*Opera aperta* di Eco, mio fratello rivelava le sue perplessità nei confronti della sistematizzazione per categorie dei testi poetici:

*“Dietro la poesia c’è sempre qualcosa di più di ciò che i poeti amano dichiarare del proprio lavoro; il sospetto che ogni ‘sistemazione’ sia, nel peggiore dei casi, un male necessario (o un necessario errore) si fa quasi una certezza. Si tratterà forse qualche volta di non colpire il bersaglio, e poi c’è sempre il rischio che un nuovo volume modifichi entro pochi giorni coordinate e parallele [...] Quelle azzardatissime conclusioni anticipate alle quali sembrava che ci si fosse ormai assuefatti sono diventate invece impossibili”.*

Appare rilevante il paragrafo finale (“Notizie sugli anarchici”) dedicato a una tendenza emergente della Neoavanguardia italiana, espressa da autori letterariamente anarchici quali Emilio Villa, Mario Diacono e Stelio Maria Martini: rifacendosi al modello del surrealismo post-bellico, che aveva abbandonato gli stretti legami col partito comunista francese per abbracciare l’anarchismo, questi poeti avevano scelto una scrittura di tipo libertario (che Diacono aveva definito “*poietica*”), con taluni risultati molto vicini alla trasformazione della parola in ideogramma. Il passaggio alla poesia concreta e visiva è aperto.

*Un gesto inspiegabile.* Mi corre qui l’obbligo di fare una digressione sugli accadimenti nella vita di Adriano, che in parte coinvolsero anche me. In quei primi Anni Sessanta i rapporti fra nostro padre e il suo primogenito si erano fatti difficili, sia per l’insofferenza del genitore nei confronti della scarsa visione pratica della vita da parte del figlio, sia per il carattere indipendente e ribelle di quest’ultimo. Questo non aveva però impedito che la redazione di “Bab Ilu” venisse ospitata nella casa di famiglia, in via Andrea Costa 133, dove i giovani poeti avevano anche modo di gustare l’ottima cucina di nostra madre. Fu in quel periodo che Adriano iniziò a collaborare sia a “Il Verri” sia a “Il Mulino”: questo editore gli offrì anche un lavoro retribuito in qualità di correttore di bozze, attività sovente notturna, nella quale presto lo affiancai anch’io, acquisendo insieme a lui le necessarie doti di precisione e pignoleria, che mi furono molto utili negli anni successivi. Il faticoso equilibrio si spezzò nel ’63 e, dopo un aspro litigio, Adriano andò a vivere da solo in una stanza in affitto, del centro storico, in vicolo Bolognetti: qui presero vita, su una Olivetti 22, ticchettante giorno e notte, le pagine

de *L'Oblò*, il romanzo sperimentale che sarebbe poi stato pubblicato nelle "Comete" Feltrinelli nell'ottobre 64.

A cavallo di due eventi positivi quali la partecipazione al convegno del Gruppo 63 e la pubblicazione del suo romanzo, mio fratello si rese protagonista di un episodio drammatico, le cui motivazioni mi appaiono ancor oggi in gran parte inspiegabili, anche perché in seguito, quasi per una voluta, reciproca rimozione, né lui né io affrontammo mai l'argomento. Il fatto ebbe però pesanti ripercussioni soprattutto per nostro padre, ma anche per il resto della famiglia.

Parzialmente ricostruita, secondo logica, la scena è questa: è la notte dell'epifania, sono le due del mattino del 6 gennaio 1964. Piazza Maggiore viene attraversata da un giovanotto con un giaccone tipo militare che gli aveva dato il padre, con tasche molto profonde. Ha i capelli scarmigliati, l'aria un po' stravolta e si avvia con passo lento ma deciso verso Palazzo D'Accursio, sede del municipio: a sinistra c'è piazza Galileo, dove si trova la sede della questura. Lì giunto, il giovanotto esita per qualche istante, poi estrae da uno dei tasconi una bottiglia con la quale armeggia per un po' prima di lanciarla verso una finestra laterale della questura, protetta da grate. La bottiglia va in frantumi, il liquido si sparge per terra, senza fiamme o esplosioni. Immediatamente dall'edificio escono agenti armati, che vedendo il giovane e i resti di quella che appare una bottiglia molotov (anche per il forte odore di benzina), si gettano contro di lui e lo immobilizzano, mentre lui dice "Sono un anarchico individualista, è stato un gesto simbolico". Il giovane viene perquisito, infine arrestato.

In seguito i giornali cittadini pubblicarono una breve notizia sul "gesto folle di uno studente del quarto anno di Filosofia, Bruno Spatola" (Bruno era all'anagrafe il primo nome di Adriano), il quale aveva dichiarato di aver voluto compiere solo un gesto dimostrativo, non accendendo la miccia prima di lanciare la rudimentale molotov. Nostro padre, dimenticate le divergenze, mise in moto le sue coscienze per farlo uscire di prigione: Adriano restò a San Giovanni in Monte solo tre giorni. In seguito intervenne un avvocato di Reggio Emilia, guarda caso Corrado Costa, che al processo riuscì a farlo assolvere perché, secondo la sentenza, il fatto non costituiva reato. Alla fine questo mancato "pericolo pubblico" rimase a Bologna, anche se per lui le conseguenze di quel gesto si manifestarono una dozzina di anni più tardi, quando subì a Mulino di Bazzano, in virtù di quel precedente, una perquisizione e un fermo nell'ambito di un'inchiesta del giudice Caselli sulle Brigate rosse: inutile aggiungere che la cosa si risolse in un nulla di fatto. Nostro padre, maresciallo della Guardia di Finanza, venne invece punito con il trasferimento a Torino, insieme con tutta la famiglia, compreso il sottoscritto. Nel capoluogo piemontese l'indirizzo della nostra prima abitazione era via Ettore Fieramosca 9 bis: lo stesso, corsi e ricorsi della storia, delle prime Edizioni Geiger.

*Il romanzo.* In un suo breve saggio pubblicato nel 2004 su "Il Verri"<sup>6</sup>,

Beppe Cavatorta torna a parlare dell'“iper-romanzo” dimenticato di Adriano, quell'*Oblò* che 40 anni prima aveva suscitato reazioni contrastanti nella critica, fra calorosi incoraggiamenti e aspre stroncature.

Fra i suoi detrattori si distinsero Geno Pampaloni e soprattutto Giancarlo Vigorelli, che definiva l'autore uno “*scrittore svitato*” con il quale “*il romanzo d'avanguardia ha toccato il fondo*”. Consensi vennero da Angelo Guglielmi e da Giuliano Gramigna, che sulle colonne del “Corriere” plaudiva al “*tentativo di purificare il romanzo dalla mercificazione cui è stato ed è sottoposto*”, tramite l'uso ironico del linguaggio di “*giornali, fumetti, televisione, radio, film dell'orrore, strip-tease, varietà, romanzi di fantascienza e neri, discorsi politici fatti sul sagrato o nei salotti per bene.*”

In precedenza anche Arbasino e Sanguineti, con loro prove narrative, avevano già dato una spallata allo stile neorealista: qual era dunque la novità nella scrittura di mio fratello? A giudizio di Cavatorta:

*“Il romanzo si presenta come una struttura fluida in cui i materiali si muovono ignari di costrizioni di carattere spazio-temporale ... La facile assunzione di trovarsi davanti a una mera operazione di collage risulta essere più ipotetica che reale: nonostante l'idea possa apparire plausibile, viste le sperimentazioni spatoliane nella sfera poetica, ci troviamo davanti a tutt'altro tipo di manipolazione del testo.”*

Adriano stesso, in una intervista del 1980, nel differenziare la struttura de *L'Oblò* da quella di un testo assimilabile (*Centuria* di Giorgio Manganelli, scrittore da lui stimatissimo) parla di “stratificazione” casuale di cinquanta romanzi intersecantisi, con “*cose insensate di tipo rabelaisiano [ ...] insomma un pastiche letterario molto più denso e soprattutto non voluto; un pastiche letterario quasi violento*”. Aggiunge Beppe Cavatorta: “*l'ingrediente, non esplicitamente rilevato nell'elemento paratestuale, ma che dà vita alle singole parti del romanzo, riportandole a un'unità forte, ma che ancora non consente vita facile al lettore, è quel surrealismo a cui il primo Spatola si richiama continuamente...*”.

Al di là delle analisi filologiche e sui tecnicismi linguistici, il romanzo ripropone tematiche profondamente etiche, cui fa evidente riferimento la frase di Robert Musil posta in esergo: “*idealità e morale sono i mezzi migliori per colmare il gran buco che si chiama anima*”. Non a caso, a mio parere, Ulrich (il protagonista de *L'uomo senza qualità*) e Kowalski (l'adulto tornato adolescente del *Ferdydurke* di Witold Gombrowicz) osservano il mondo, lo scorrere degli avvenimenti e delle ideologie con lo stesso occhio a un tempo disincantato e angosciato del Guglielmo protagonista de *L'Oblò*. E Adriano aveva tratto forte ispirazione anche da questi due scrittori.

I temi etici in questione erano legati anche agli eventi storici politici e sociali dell'epoca, con le loro connessioni alla rapida e apparentemente incontrollata evoluzione scientifica. Adriano aveva già mandato evidenti segnali dei suoi dubbi, non di rado angosciati, con poesie come *Una gita*

*Spoon River e Alamogordo 1945*<sup>7</sup> e anche in seguito insisterà su questo nodo per lui cruciale, in testi come *Sterilità in metamorfosi*, *L'Ebreo Negro e Il boomerang*<sup>8</sup>. Ancora oggi trovo inquietanti queste parole, a pag. 139 de *L'Oblò*:

*“E Fermi svenne due volte. Apocalisse, che strano pensiero in questa giornata di sole. Perché dovremmo avere paura. L'unica mia paura è di essere un profeta veritiero. E un tormento scrivere a macchina: la macchina da scrivere trema: tremano le mani: tremano i tasti su cui le mani battono con quattro tre due cinque tre quattro dita contemporaneamente: trema l'immacolato foglio che il sussultare della lampada copre di rapidissime ombre: tremano i vetri della serrata finestra. Perché dovremmo avere paura? Nel buio Guglielmo balbettava: 'In tutto questo c'è una cosa pienamente valida: l'unica mia paura è di essere un profeta veritiero. E se tremo tremo perché la terra mi trasmette il suo tremito'”.*

Surrealismo e parasurrealismo. A parte i richiami alla scrittura automatica, tecnica surrealista impiegata nella stesura de *L'Oblò* al pari di quelle mutate dalla Pop Art, dalla pubblicità, dalla narrativa d'evasione e così via, cui aggiungerei le suggestioni tratte dal cinema sperimentale americano di quel George Maciunas che diede vita con George Brecht al movimento Fluxus, Adriano aveva già mostrato in più occasioni il suo interesse (ma sarebbe meglio dire passione) per il Surrealismo. Ad esempio nelle recensioni apparse a sua firma su *Il Verri*, dedicate a *I Poeti Surrealisti Spagnoli* di Vittorio Bodini e allo *Pseudobaudelaire* di Corrado Costa<sup>9</sup>: in quest'ultima è intrigante l'identificazione delle radici dell'opera

*“...nel surrealismo storico, anche se, a volte, si ha l'impressione che si tratti di un surrealismo già importato e magari importato, perché no?, da un Delfini...”.*

Così come nella prima colpisce questa breve considerazione:

*“Come una scintilla improvvisa, ecco l'urgenza di cominciare a insistere sull'esistenza di una koinè surrealista, di un'area ramificata coinvolgente le querelles culturali di varie nazioni”.*

Mentre già maturava in lui, con il sostegno del prof. Anceschi, l'idea di impostare la sua tesi di laurea sul surrealismo (che per una serie di vicissitudini finì per discutere una ventina di anni dopo), Adriano impegnò molte delle sue energie nell'approfondire la conoscenza di questo movimento e la sua rielaborazione da parte della Neoavanguardia letteraria italiana, quella che lui e alcuni suoi sodali emiliani definirono “parasurrealismo”.

I segnali di questa rielaborazione sono già visibili nell'articolo apparso

sul primo numero di “Malebolge”<sup>10</sup> del giugno 1964, dall’eloquente titolo *Surrealismo sì e no*: di fronte alle affermazioni ricorrenti nella critica letteraria sulla “morte del surrealismo”, il giovane redattore constatava che il “rischio di dispersione” era stato affrontato perlopiù volontariamente, per una questione di principio, dai più consapevoli esponenti del movimento. C’erano stati, sì, dei vuoti, di idee e di azione, ma

*“i vuoti, gli spazi bianchi, invece di essere indizi di non adesione ai problemi del proprio tempo (quindi di disimpegno) possono ben apparire come le scorie marginali di un furore (sovente aggressivo, violento, disperato) che nasceva dall’ostinazione di chi voleva che la letteratura fosse anche, direttamente, non un’idea dell’uomo, ma un’idea della libertà dell’uomo”.*

Di qui la necessità di un “recupero critico” del surrealismo: ma per quali vie e con quali obbiettivi?

Dopo aver tastato il terreno, spingendosi a suggerire “*l’ipotesi paradossale ma eccitante di un innesto del monologo interiore sul tronco dell’automatismo psichico*”, Adriano indica il cammino nell’articolo apparso sul numero speciale di “Malebolge” pubblicato come inserto del numero 26 di “Marcatré”<sup>11</sup> nel 1966 e dedicato al parasurrealismo:

*“Evidentemente, dunque, il surrealismo non si pone oggi come problema scontato, già risolto, accantonabile. E questo perché non sono né accantonabili né già risolti né scontati i problemi che il surrealismo ha posto. Nonostante le voci interessate, il surrealismo non è morto, né moribondo, non è un luogo comune, non è un’utopia invecchiata troppo in fretta. Come in un gioco di scatole cinesi, invece, la parola surrealismo apre una serie di prospettive, evoca subito una rete con la quale si è tentato di imprigionare il mondo e di liberarlo nello stesso tempo”.*

La prospettiva cui pensavano Adriano e gli altri redattori di Malebolge coinvolti (anzitutto Giorgio Celli, Corrado Costa e Claudio Parmiggiani) era appunto il parasurrealismo. Giorgio Celli ne ha dato una famosa definizione nel suo intervento al convegno di Celle Ligure<sup>12</sup> dedicato nel 1991 alla memoria di mio fratello.

*“...il punto cruciale era come proporre alla nostra comunità letteraria una rivisitazione accelerata del surrealismo che non risultasse una esibizione di fossili, o una operazione da epigoni degli epigoni. Nell’impossibilità di essere surrealisti, avevamo optato per il parasurrealismo... Detto in soldoni: decretammo che il parasurrealismo sarebbe stato una sorta di manierismo del surrealismo, un surrealismo freddo, alla seconda potenza, rivisitato soprattutto nelle sue tecniche, con un uso intenzionale e retorico della scrittura automatica, e della psicoana-*

*lisi. Trattando insomma l'inconscio come metafora, in accordo, lo capimmo più tardi, con un certo Lacan e con la sua scuola. Ma di Lacan, allora, nessuno di noi sapeva nulla".*

Il puzzle può completarsi con questa citazione di Jean Louis Bédouin riportata da Adriano nell'articolo di cui sopra:

*"Il surrealismo non impone all'artista nessuna estetica particolare. Gli chiede al contrario di essere il creatore di forme nuove, l'esploratore del mai visto".*

L'affermazione conclusiva del futuro "poeta totale" riferita ai puzzle poems e alla loro capacità di trasformare il fruitore in un apprendista stregone, costituirà il leit-motiv del suo successivo agire letterario e umano: *"Il gioco è l'ultima speranza della poesia..."*

In questi e in successivi interventi Adriano ritorna più volte sul sentiero percorso da Breton (alla cui *Scrittura come collaborazione* dedicherà un breve e intenso saggio pubblicato nel 1971 nell'antologia *André Breton un uomo attento*, a cura di Ferdinando Albertazzi<sup>13</sup>) vissuto come deus ex machina anche del surrealismo rivisitato dagli inquieti redattori di "Malebolge". Nel secondo numero della rivista, uscito nel dicembre 1964, ecco infatti il riferimento (in *Poesia a tutti i costi*) a "...una poesia come anarchia sistematica e come utopia escatologica, nell'ambito di una progressiva identificazione di sogno e realtà". Poco prima Adriano aveva scoperto le carte con questa lapidaria affermazione: *"Il grottesco, come ironia del patetico e categoria del tragico, è la dimensione entro al quale deve lavorare oggi il poeta"*.

E in un altro articolo, *Gruppo 70 apocalittico e integrato*, dedicato alla poesia tecnologica proposta dal neonato movimento fiorentino (Miccini, Ori, Pignotti, gli esponenti più noti), si riaffaccia di scorcio uno dei capisaldi del primo Manifesto del Surrealismo:

*"Da Rimbaud (...) attraverso tutto l'arco del surrealismo (che l'ha naturalmente ironizzata), la funzione sciamanica del poeta (dell'artista) riaffiora, con i crismi amati-odiati dell'industrializzazione, nella postavanguardia"*.

Il suggello viene posto nel contributo del '71 da questa dichiarazione condita da citazioni bretoniane:

*"...i surrealisti hanno cercato di 'reinventare il fuoco' di ridare cioè alla poesia la sua funzione tribale, la sua efficacia sociale, senza rinunciare tuttavia alla propria indipendenza critica nei riguardi del mondo: 'Cara immaginazione, quello che soprattutto mi piace di te è che non perdoni'..."*.

L'ipotesi di lavoro parassurrealista in arte e letteratura coinvolse in svariate discussioni i redattori della rivista modenese, che intervennero più volte sull'argomento, proponendo idee e avanzando dubbi che lo spazio non consente di riassumere. Sono in grado però di riportare una stimolante risposta di Adriano, ancora da *Poesia a tutti i costi*:

*“Che senso avrebbe [...] un recupero non controllato di certe istanze valide quasi quarant'anni fa? Quando invece bisogna che sia sempre più chiaro che il riferimento a una interpolazione parassurrealista prevede una revisione critica non soltanto dei modelli tecnico-formali, ma anche di quelli ideologici.”*

*Verso la poesia totale.* Nella prima metà degli anni '50, quasi contemporaneamente ma all'insaputa l'uno dell'altro, alcuni poeti brasiliani, uno svizzero-tedesco e un italiano sperimentavano una nuova forma di poesia, basata sull'uso dei frammenti linguistici, ridotti anche a puro fonema, che venne definita “poesia concreta” anche per distinguerla dalle precedenti esperienze dadaiste e futuriste: gli autori di queste “architetture verbali” erano il gruppo dei cosiddetti *Noigandres* (Decio Pignatari e i fratelli Augusto e Haroldo De Campos), Eugen Gomringer, e Carlo Belloli, cui già lo stesso Marinetti aveva fornito una sorta di imprimatur intravedendo nei suoi *Testi-Poemi Murali* il “futuro del futurismo”. In realtà essi riprendevano in mano il filo di un discorso antichissimo, comprendente in un'accezione più ampia varie forme di “poesia visuale” che partiva da Simia di Rodi e, attraverso i *carmina figurata*, i *versus intexti* e i polimorfismi medievali, la *dive bouteille* rabelaisiana, i calligrammi greci, secenteschi (e poi di Lewis Carroll e Apollinaire), il *Coup de dés* di Mallarmé, arrivava fino al parolibberismo futurista e al *cut up* dadaista. Questo risveglio di sperimentalismo poetico-linguistico contagiò in breve molti autori in tutto il mondo, finendo nel frullatore del movimento Fluxus, che lo portò all'attenzione generale.

In Italia il primo, dopo Belloli, a intuire la valenza della poesia concreta e a darne una collocazione organica fu il torinese Arrigo Lora Totino, con la rivista “Antipiugìu” e l'antologia di poesia concreta *Modulo*<sup>14</sup>. Il secondo, in pratica, fu Adriano, a partire dal 1964.

Trattandosi di un fenomeno internazionale per definizione, mio fratello ebbe modo di allargare rapidamente i suoi contatti e orizzonti. Fra l'altro, questo tipo di poesia si adattava perfettamente alle proposte parassurrealiste esplicitate in teoria su “Malebolge” e messe in pratica, ad esempio, con i *puzzle poems*: le schede che compongono il suo libretto *Poesia da montare*, pubblicato nel 1965 con l'editore bolognese Enrico Riccardo Sampietro ne costituiscono la prima conseguenza di rilievo. Con Sampietro, per il quale fra il '65 e il '67 fu anche una sorta di direttore editoriale<sup>15</sup>, Adriano pubblicò nel '66, sempre in schede riunite in una busta-contenitore, la raccolta di poemi concreti che ne avrebbero connotato a lungo l'operare su questa via, *Zeroglifico*. Le schede erano accompagnate da un testo esplicativo, ripreso



in un intervento sul catalogo della mostra “Segni nello spazio”<sup>16</sup>, allestita a Trieste nel '67. Adriano vi fornisce la chiave di lettura:

*“I testi di Zeroglifico sono stati ottenuti mediante la frantumazione programmatica di un materiale linguistico preesistente scelto e utilizzato per una sua latente e funzionale tendenza a farsi (con le sue sole forze), poesia concreta. Se è infatti accettabile [...] l’assunto di Max Bense, secondo il quale i testi concreti si avvicinano spesso a testi pubblicitari, deve essere verificabile anche il suo contrario: i testi pubblicitari sono cioè già, almeno tipograficamente, progetti di poesia concreta. Il materiale linguistico preesistente [...] è per così dire il risultato (sociologicamente garantito) di un metalinguaggio dotato di sue proprie regole grafiche [...] dopo Pound, e attraverso Pound, un’assolutizzazione in senso spaziale (l’altro punto di riferimento allora non può che essere Mallarmè) dell’aspetto percettivo delle parole”.*

Così come Luciano Anceschi era stato ed era il mentore di Adriano per quanto riguarda l’indirizzo filosofico e la poesia cosiddetta lineare, il filosofo e semiologo tedesco Max Bense fu il suo punto di riferimento nel campo della poesia concreta e delle sue conseguenze o sviluppi sul piano espressivo e sociale, sulla via del “razionalismo esistenziale” (riecco Lukàcs!) propugnato dallo studioso di Stoccarda (dove pubblicava in quegli anni, con Elisabeth Walters, la piccola, preziosa, rivista “Rot”<sup>17</sup>).

Quanto il pensiero di Bense contasse nella poetica di Adriano lo si evince da questa sua considerazione nelle prime pagine del saggio *Verso la poesia totale*<sup>18</sup>, punto di approdo e allo stesso tempo di partenza della sua incessante ricerca:

*“‘Verso la poesia totale’ vuol essere in primo luogo una formula in grado di stabilire la necessità di vedere nel campo della poesia sperimentale non tanto una confusa e frammentaria area in dispersione, quanto la coesistenza di varie direttrici di marcia legate da una fitta rete di rapporti e di scambi: ‘La poesia concreta non divide le lingue – scrive Max Bense – ma le unisce e le fonde’”.*

Estendendo questo concetto a quello del superamento dei confini fra i codici espressivi delle diverse discipline artistiche, già introdotto da Dick Higgins con l’idea totalizzante di “inter/media”<sup>19</sup>, Adriano si dedicò proprio in quel '67 alle prime esperienze performative mescolando i linguaggi di poesia, musica, teatro, pittura, ecc. Ne furono palcoscenico prima l’esposizione di Trieste, poi alla grande il paese di Fiumalbo, dove si svolse in agosto *Parole sui muri*<sup>20</sup>, la kermesse collettiva (organizzata da Adriano Spatola con Corrado Costa e Claudio Parmiggiani) trasformata da rassegna di manifesti in happening internazionale di artisti e poeti, che occuparono gioiosamente, ma anche con risvolti polemici, il piccolo centro sull’Ap-



pennino modenese. Polemiche e scontri, non solo verbali, che provocarono l'intervento in forze, da Modena, di polizia e carabinieri, che dopo aver identificato gli artisti si limitarono a fare da pacieri: "Tutta pubblicità" fu l'ironico commento di Adriano.

Il poeta francese Julien Blaine, amico fraterno e *alter ego* di Adriano con la sua *art total*, ricorda così quel lontano, storico episodio:

*"Fiumalbo fut une expérience fondatrice pour beaucoup d'entres nous: il s'agissait rien de moins que de la mise en évidence, collectivement, de tout ce que nous prônions individuellement, de tout ce que nous affirmons dans nos pratiques artistiques, dans nos revues, dans nos échanges. Pendant plusieurs jours, nous avons occupé un village. Et pendant tout ce temps, un village entier a vécu au rythme de nos actions; les murs, les rues, les fenêtres, les arbres étaient devenus les pages sans limite d'une revue éphémère. Les habitants de ce village étaient nos interlocuteurs privilégiés, lecteurs enfin actifs qui réagissaient, questionnaient, râlaient parfois, souvent aidaient, intrigués mais intéressés... Il y avait là, mêlés sans distinction d'aucune sorte, des connus et des inconnus, toutes pratiques artistiques confondues...Ce qui importait, c'était que cette démarche poétique que nous défendions soit totalement partagée, sans aucune bride, sans aucune retenue...L'utopie (ce mot dont je me suis toujours méfié, tant il inclut l'idée de l'impossible) devenait réalité."*

Questi eventi, uniti alla realizzazione, con il contributo dei fratelli minori (oltre a me l'allora quindicenne Tiziano), della prima antologia sperimentale "Geiger"<sup>21</sup>, costituirono il trampolino di lancio per quella poesia totale che sarebbe divenuta per Adriano una *forma mentis*, che ne avrebbe contrassegnato non solo il lavoro poetico, ma il comportamento stesso, fino nei minimi gesti quotidiani.

Nei primi mesi del '68 demmo vita, fra Bologna e Torino, alla piccola casa editrice che avrebbe operato per tutto il decennio successivo all'insegna dello sperimentalismo poetico e artistico: mantenemmo il nome scelto per l'antologia, mutuato dal contatore utilizzato per rilevare la radioattività, che ci era parso consono a quella idea di "contaminazione" tra i diversi linguaggi espressivi costituente il nocciolo della ricerca in atto in quegli anni. Il successivo trasferimento di Adriano a Roma per lavorare alla redazione di "Quindici", dove conobbe Giulia Niccolai, accelerò la formazione definitiva della sua poetica e anche delle sue scelte di vita. Ne sono testimonianza gli articoli scritti per il periodico romano, la stesura del saggio *Verso la poesia totale*, la frenetica attività editoriale, in parte demandata al sottoscritto (a Torino), in parte esercitata a Roma, dove furono stampati i primi libretti della collana "poesia". Sul piano personale, la crisi già in corso del suo matrimonio<sup>22</sup> si concluse con la separazione mentre nasceva il sodalizio sentimentale e letterario con la Niccolai: nel 1970 con la scelta

di vivere nell' "isolamento attivo" del Mulino di Bazzano, nella campagna parmense, Adriano e Giulia dettero inizio a un decennio passato alla storia e narrato recentemente da Eugenio Gazzola nel volume *Al miglior mugnaio* (Diabasis, Reggio Emilia, 2008), i cui protagonisti sono anche i tanti poeti e artisti, giovani e no, che si aggregarono attorno alla rivista "Tam Tam" e alle edizioni Geiger<sup>23</sup>.

Un suo intervento pubblicato sul numero 13 di "Quindici" del novembre '68, ironicamente intitolato *Va' pensiero (coro)*, riecheggia i toni amari delle poesie pubblicate ne *L'ebreo negro*, le suggestioni *anarchistes* dell'ultimo Breton e le idee del filosofo Herbert Marcuse<sup>24</sup>, padre putativo delle rivolte studentesche americane del '64, nonché di quel Sessantotto europeo che sognava di cambiare il mondo: miscelando il tutto, Adriano vi proponeva "un pensiero che si deve fare clandestino", in quanto "il pensiero che circola liberamente è un pensiero venduto". Conseguentemente occorre "abolire la proprietà privata del pensiero" che "dovrebbe poter diventare un bene collettivo, ed esistere, un giorno, come creazione collettiva pura". Ragionamento non privo di un sottofondo marxista, come si vede.

Ma in un articolo successivo, apparso sul numero 16 del marzo '69, con il titolo *Poesia, apoesia e poesia totale*, eccolo introdurre un primo mutamento di rotta, con l'obiettivo basato su raffiche di domande (non sempre retoriche), di ridefinire il ruolo del poeta, della poesia e del critico letterario:

*"Il poeta sa che la poesia è qualcosa che lo riguarda sempre di meno. È stanco di ondeggiare quotidianamente tra la figura rossa dello sciamano, e quella nera del funzionario [...] la poesia è stanca di riflettere se stessa come uno specchio. Il poeta e il critico di poesia sono la stessa persona, ma proclamano il proprio diritto ad avere una posizione associata proprio perché la società vuole fare dell'uno il parassita dell'altro. È il momento della liberazione della poesia da se stessa, e quindi il momento dello sganciamento del poeta e del critico dal cerimoniale culturale".*

Dopo un lungo percorso logico, costellato di dubbi, a volte artificiosi, ma *pour cause*, ecco la conclusione:

*"La dimensione mentale nella quale il poeta può oggi tentare di lavorare è quella dell'invenzione assoluta. Il passaggio dalla poesia come poesia a una forma di poesia totale è l'unica maniera di usare positivamente e concretamente, nella direzione di una utopia anarchicamente garantita, quell'esperienza del linguaggio che il poeta è finora abituato a fare come fine a se stessa".*

Parole che testimoniano, ancora una volta, le profonde radici etiche del "ragionar" di Adriano sia nell'assumere posizioni filosofiche, o politiche

sia nel delineare il ruolo del poeta, ovvero il proprio stesso ruolo, all'interno delle complesse dinamiche culturali e sociali della sua epoca. È ovvio che il mio giudizio in merito possa apparire condizionato, se non manifestamente di parte. Perciò ritengo opportuno citare in proposito l'opinione di due persone che, pur essendo state molto vicine a mio fratello, hanno vissuto con lui anche momenti di aperto contrasto: Giulia Niccolai e Carlo Alberto Sitta, entrambi coinvolti a pieno titolo nella redazione di "Tam Tam". Ha scritto la prima, nel suo libro *Esoterico Biliardo* (Archinto, Milano, 2001):

*“La poesia per Adriano era uno smagliante vessillo che lo faceva sentire condottiero [...] La poesia è stata per Adriano il solo ruolo possibile, il suo tormento va attribuito all'incapacità di scalfire la convinzione granitica di questa sua scelta, di capire dove e quale errore avesse commesso. Adriano produceva, lavorava indefessamente, rimandando sempre a dopo il compito di interrogarsi in questo senso. La sua poesia può essere letta come una sfida al limite dello svuotamento del significato di poesia stessa, e la sua diciamo battaglia contro i 'monumenti' della poesia, va comunque sempre considerata alla luce del suo sforzo di penetrare nell'insondabilità della comunicazione. Questo, il filo del rasoio sul quale egli scelse di portare avanti la sua ambiziosa provocazione. E se la giustizia letteraria passa attraverso le intenzioni, quel molto di sforzo pagato da ogni poeta, Adriano l'ha pagato con la vita.”*

Quanto a Sitta, dopo un'intensa collaborazione con Adriano e Giulia, verso la fine degli Anni 70 lasciò il gruppo di "Tam Tam" per fondare una sua rivista di poesia, "Steve".

Sul n. 34 di questa (Modena, ottobre 2008), dedicato ad Adriano nel ventennale della morte, ha scritto in un articolo intitolato *L'onesta profezia*:

*“[...] era sempre la poesia a dare un senso al sapere e non viceversa. Ma poesia era ciò che ti cambia la vita, una scelta senza deroghe che esigeva strategie e maschere, dissacrazioni e ricostruzioni, beffe allegrissime e drammi senza soluzione [...] Da grande giocatore Adriano credeva nello spirituale dell' arte come nelle ludiche metamorfosi dell' amatissimo Queneau. In definitiva il poeta che ha scelto di essere coincideva con la persona che era, la figura e la maschera si sovrapponevano.”* E ancora, più avanti: *“[...] A sua volta mettere la vita come posta, scommettere su se stesso come irregolare, alla maniera di Rimbaud e di quel Lautreamont riportato in auge dai Surrealisti, era un modo d'essere che implicava una condizione criptata e sacrale. Era ciò di cui non si poteva parlare, per pudore o per un autentico senso del tragico”. “Prima che anarchico – conclude Sitta – Spatola era un eretico, che non poteva schivare le questioni metafisiche, le ragioni stesse dell' esistere”.*

Questa “condizione sacrale” del poeta, questo “furore tragico” del suo esistere, libero sì ma dentro i confini di una gabbia, Adriano cercò di razionalizzarli, codificandone l’operatività, nel già citato saggio *Verso la poesia totale*. Ne riporto qui alcuni frammenti dalla prima parte, più teoretica rispetto alla seconda più storica ed esegetica.

*“[...] la poesia totale si presenta come un’area vastissima di ricerca creativa che vive e si sviluppa mediante una fitta e complessa trama di rapporti fra tutti i suoi punti di riferimenti – scrive all’inizio del secondo capitolo, Poesia sperimentale ed esperimenti di poesia – se l’impulso a uscire dai confini del proprio territorio è un carattere accertato delle varie arti, l’arte della parola ne rimane forse coinvolta a un livello più profondo e definitivo, in quanto tenta una metamorfosi così radicale che è la natura stessa dell’immaginazione a essere messa in discussione [...] La nuova poesia prende l’avvio, nel suo processo di formazione, dai linguaggi tipici di altre arti, in particolare delle arti plastiche, per farsi ‘oggetto’ che rifiuta la lettura”.*

Dopo aver attribuito a Rimbaud il primo tentativo di “trasformazione in direzione visiva della composizione poetica” in particolare nel famoso sonetto *Voyelles*, Adriano precisa il quadro composito delle nuove strade imboccate dalla poesia: “dopo la grande ondata delle avanguardie storiche abbiamo la poesia concreta che lavora sulla struttura del testo, la poesia visuale che è una formulazione grafica del significante, la poesia fonetica che è una formulazione sonora dello stesso significante. Pop art, happening, arte concettuale, arte comportamentale, accompagnano queste trasfigurazioni della poesia”.

Le considerazioni che seguono sembrano preludere a quello che sarà, negli anni successivi fino alla morte di Adriano, il grande lavoro imperniato sulla rivista “Tam Tam”.

*“La poesia totale sembra offrire oggi al lettore non un prodotto definitivo, da accettare o subire nella sua chiusa perfezione, ma gli strumenti stessi della creazione poetica, nella loro strutturale rimaneggiabilità [...] Il gesto totalizzante della nuova poesia è insomma sempre, in qualche modo, un tentativo di coinvolgere il lettore a tutti i livelli, per farne oggi un corresponsabile e un complice, e domani un coautore”.*

“Tam Tam” e “Baobab”. Alla fine dell’estate 1969, la chiusura di “Quindici”, con il suo strascico di polemiche fra i protagonisti del Gruppo 63 in dissolvimento, rese invivibile per Adriano e Giulia l’ambiente letterario romano : di qui la decisione di trasferirsi, l’anno dopo, nel casale di Mulino di Bazzano, alle falde dell’Appennino tra le province di Parma e Reggio Emilia, complice l’amico Corrado Costa che ne era proprietario e richiese un affitto abbordabile. Nella quiete di quella campagna, che sarebbe presto

divenuta punto di riferimento per centinaia di giovani artisti e poeti in cerca di un spazio libero dove discutere e mettersi in discussione, Adriano individuò il punto focale della sua poetica, che esplicitò nei versi della raccolta *Majakovski*<sup>25</sup> (nelle poesie *La composizione del testo*, *La prossima malattia* e *Il poema Stalin*, oltre a quella del titolo) e riassunse nell'editoriale del primo numero di "Tam Tam"<sup>26</sup> pubblicato nel marzo 1972.

Una dichiarazione d'intenti che annunciava una scelta di campo, netta e provocatoria, alla luce dei precedenti e dell'ambiguità in cui stagnava la cultura italiana:

*“La poesia sta diventando di nuovo il problema della poesia. Le formule ben congegnate sui rapporti tra il poeta e la realtà si rivelano prive di senso: ma è sperabile che questa crisi non abbia niente a che fare con le lamentazioni abituali sulla ‘inefficacia’ della ricerca poetica. Dovrebbe essere piuttosto una scelta consapevole, un distacco nato dalla volontà di progettare un’ alternativa. Non per colpa ma per merito della poesia le formule dovrebbero perdere significato rivelandoci la loro equivocità. La poesia non si deve più accettare come componente di una cultura che proclama che i propri giochi e i propri esercizi acrobatici sono di volta in volta una soluzione di fatto. In questa situazione la poesia ha il diritto di rimandare l’intervento immediato sulla realtà a tempi più propizi e di progettarsi intanto come ricerca autonoma sulle proprie ragioni”.*

I libri pubblicati dalla piccola casa editrice e la rivista realizzati artigianalmente, avevano per Adriano e per i suoi più stretti collaboratori un significato che andava oltre l'indipendenza dall'industria culturale, offrendo uno spazio estremamente libero e aperto a ogni tipo di sperimentazione artistica e letteraria. "Tam Tam" costituì sin dall'inizio un focolaio di dibattito interno ed esterno (con l'attiva partecipazione di poeti quali Corrado Costa, Mario Ramous, Franco Beltrametti, C.A. Sitta, Marie-Louise Lentengre, Giorgio Celli, Giovanni Anceschi, Milli Graffi, Gerald Bisinger, Antonio Porta, Raffaele Perrotta), presentando anche in ogni numero un panorama delle più varie ricerche in campo internazionale, dalla poesia concreta a quella visiva, dalla poesia "elementare" a quella tecnologica, con attenzione anche, naturalmente, alla poesia lineare e agli eredi americani della Beat Generation, come Gary Snyder, Cid Corman, James Koller, Philip Whalen e altri. L'interesse di Adriano per le espressioni sonore e corporee della poesia, nato dall'incontro con i letteristi francesi (in particolare Henri Chopin e Bernard Heidsieck), nonché Arrigo Lora Totino e Julien Blaine aveva già trovato collocazione all'interno del suo progetto di poesia totale. Negli anni settanta si tradusse nella famosa serie di performance che avevano nel gioco verbale tra due sostantivi analoghi, come *Aviation/Aviateur*, *Seduction/seducteur*, o *Variation/Variateur* non solo la loro specificità teatrale, ma anche una chiave di lettura basata sulla poesia concreta, tipologicamente simile allo spartito mu-

sicale: nel libretto *Algoritmo* (Geiger 1973), stampato in ciclostile e rilegato a mano, Adriano ne fornirà una efficace rappresentazione grafica.

Nel corso degli anni queste esibizioni divennero per mio fratello un vero e proprio lavoro remunerato, anche se non sempre in modo soddisfacente, che lo portò in giro per l'Italia e per l'Europa, ma anche negli Stati Uniti e Canada.

Vedendolo sulla scena a volte mi esaltavo o commuovevo, in altre occasioni mi arrabbiao e spiego perché. Durante le sue performance Adriano assumeva un atteggiamento nei confronti del pubblico che a me appariva eccessivamente provocatorio: camminava avanti e indietro sul palco come se non sapesse bene cosa fare, fermandosi ogni tanto a bere dall'immancabile lattina di birra posta sul tavolino, per poi dare inizio allo show dopo numerose false partenze. Io digrignavo i denti per la rabbia perché mi sembrava troppo evidente la sua ubriachezza, e quasi mi stupiva, alla fine, sentire lo scroscio degli applausi: allora pensavo di essermi accorto solo io, che lo conoscevo bene, delle sue condizioni. Soltanto in seguito ho capito che era invece tutto calcolato, tempi e ritmi dei movimenti e delle sonorità vocali e che Adriano, lungi dall'essere un attore dilettante, aveva acquisito un'invidiabile professionalità fra i poeti sonori di tutto il mondo. Ai miei rimproveri per questa manifesta ebbrezza rispondeva mellifluiso: "Devo pur adeguarmi al mio personaggio."

Almeno in un'occasione si cimentò davvero come attore, interpretando il ruolo di *Père Ubu*, o *Ubu, Roi* in una rielaborazione del testo di Alfred Jarry, il padre della Patafisica, allestita in un teatro di Correggio. Per quella recita Adriano si era fatto stampare sulla sua solita maglietta bianca, solcata dalle bretelle, il simbolo della patafisica: la famosa spirale sulla ventripotenza di Ubu. Chi meglio di lui poteva calarsi in quel ruolo?

La passione per la poesia sonora, o fonetica (come veniva ancora definita), condivisa con numerosi altri, condusse prima alla nascita di un movimento chiamato "Dolce Stil Suono", poi alla fondazione della rivista in audiocassette, "Baobab"<sup>27</sup>, da lui diretta, pubblicata e distribuita a Reggio Emilia dalle Edizioni Elytra di Ivano Burani: i principali collaboratori erano Giovanni Fontana, Arrigo Lora Totino, Giulia Niccolai, Corrado Costa e nostro fratello Tiziano. Ne uscirono 20 numeri, il ventesimo dopo la scomparsa di Adriano e a lui dedicato: vi è riportata anche la registrazione della sua ultima apparizione in pubblico, il nove novembre '88 in una piazza romana, durante la quale recitò la "Morte del poeta", facendo risuonare il microfono sul proprio corpo, chiamato a testimoniarla: espediente scenico o presentimento?

*Diversi accorgimenti: Un po' di rigore.* Come accennato in precedenza, alcune poesie di Adriano di quel periodo possono essere lette come vere e proprie dichiarazioni di poetica. Nei versi degli Anni Sessanta, da *Alamogordo 1945 a L'ebreo negro*, da *Sterilità in metamorfosi* a *Il boomerang*, era evidente la carica fortemente emotiva, dal tono drammaticamente profetico, che li aveva ispirati e che trasudava anche dalle pagine del romanzo *L'Oblò*.

Poemi successivi, come *La composizione del testo* e *La prossima malattia*, manifestano invece la volontà di un rigore stilistico, oltre che un'attenzione spasmodica al significato, quindi al "messaggio" (anche se criptato), che testimoniano la maturità del poeta: giunto a lavorare con accanimento non più sulla parola o intorno alla parola, ma *dentro* la parola. Ma è con la raccolta *Diversi accorgimenti* (Geiger 1975), dal sottotitolo ideale *per l'abolizione della realtà*, che Adriano offre, e non solo a mio avviso, la prova più alta della sua consapevolezza creativa e teoretica: non a caso una delle sezioni che compongono il libro si intitola *Un po' di rigore* e la nota critica che accompagna il testo porta la firma del suo maestro, Luciano Anceschi.

Nell'editoriale del n. 2 di Tam Tam Adriano aveva sostenuto la necessità di "... una poesia che si costruisce come metamorfosi oggettiva, non come parafrasi metaforica della realtà", anticipando quello che sarebbe stato il filo conduttore della sua futura poesia. Sul n.12 di "Testuale"<sup>28</sup> del maggio 1991, dedicato agli scomparsi Antonio Porta e Adriano Spatola, Enzo Minarelli ha compiuto un'accurata disamina filologica e strutturale proprio dei *Diversi accorgimenti*, iniziando col citare Anceschi, per sottolineare la "forza emergente" e la "pregnanza semantica", di un autore, "in grado di teorizzare la propria opera". Sostiene Minarelli:

*"Non si può non dire che il verso di Spatola non sia esatto, ma il concetto non si lascia afferrare, e in questa sua devianza rispetto alle normali attese compare la Grande Madre dell'Ambiguità, per cui, costeggiare, lambire, sfiorare, mai approdare. Certo una 'fertilissima estraniamento' il termine di brechtiana memoria, potrebbe non spiegare perché la sua poesia invece esige una immediata partecipazione [...] Esige attenzione proprio perché il suo verso è una sorta di continuo collage".*

Vale la pena ricordare che la raccolta si articola in diverse sezioni contraddistinte da titoli che i lettori di Adriano conoscono bene:

*Il quaderno bianco, Un po' di rigore, Una leggera metempsicosi, L'abolizione della realtà, Che giorno è oggi, L'esistenza della descrizione, Le forbici sulla tavola, L'astensione dal vuoto.*

Il poema *Che giorno è oggi*, cadenzato nelle cinque strofe dall'incipit "democrazia, una parola", assunse negli anni un valore particolare per l'autore, al pari del suo amatissimo *Poema Stalin*: nelle rare occasioni in cui leggeva, per una ristretta cerchia di amici, questi versi, non poteva fare a meno di commuoversi. È importante notare come l'abolizione della realtà consista nella traduzione sensoriale, in parole, delle immagini di opere di cinque famosi pittori: Seurat, Villon, Petrus Christus, Carrà, Morandi. Conclude ancora Minarelli:

*"Il mestiere di poeta va fatto con la consapevolezza del peso specifico*



*della parola, con lo studio delle tecniche del verso, con il rovello della struttura. Altrimenti detto, interrogarsi sul perché di una parola e sul perché no di un'altra. Certo, problemi sottili, problemi necessari, forse troppo ingombranti, perché esigono tempo, preparazione, dedizione e un po' di umiltà, in fondo niente di troppo importante".*

Il percorso teoretico di Adriano si era concluso, la sua poetica aveva trovato gli esatti contorni e la sua sistemazione definitiva: ne condensò i punti principali nella lunga intervista con Peter Carravetta pubblicata nel 1979 sulla rivista "Invisibile City" edita a Los Angeles a cura di Paul Vangelisti e John McBride. Gli anni che seguirono furono un esercizio pratico, con aggiustamenti e variazioni, anche giocosi, di un pensiero ormai collaudato. Pubblicò un'altra raccolta di poesie, *La piegatura del foglio* (Guida, Napoli 1983), con la prefazione di Guido Guglielmi e un'antologia di scritti critici, *Impaginazioni* (Tam Tam, San Polo d'Enza 1984), oltre a diversi libri-oggetto o in edizioni limitate con l'intervento di amici pittori, come lo splendido *Cacciatore di mosche* (Telai del Bernini, Modena 1980), acquerellato a mano da Giuliano Della Casa. Postuma uscì la raccolta di poesie già da lui preparata, *La definizione del prezzo* (Tam Tam/Martello 1992), con i disegni al tratto dello stesso Della Casa. Per quanto concerne la sua produzione visuale, sempre collegata alla poesia concreta, passò dagli "Zeroglifici" ai collage e infine alle "Iconoscritture": cambiava la forma, non il concetto.

Nel 1983 lasciò il Mulino di Bazzano per un appartamento di tre stanze a San Polo d'Enza troppo piccolo per le sue esigenze, per poi approdare due anni dopo, in un'altra grande casa di campagna (la Cà Bianca) a Sant'Ilario d'Enza, dove morì.

Negli anni immediatamente successivi, molti, artisti e poeti, critici e storici, hanno scritto di lui<sup>29</sup>, anche se sporadicamente: in seguito un incredibile silenzio è calato sulla sua figura di poeta e di maieuta (Tam Tam e il Mulino erano divenuti una vera e propria "scuola" letteraria, frequentata da centinaia di giovani), complici soprattutto il "riflusso", il clima di restaurazione, che avevano messo in soffitta la Neoavanguardia degli Anni 60 e 70, con il ritorno a una poesia di tipo intimista e a una narrativa d'effetto, di mercato e del tutto lontana da tentazioni sperimentali. Solo recentemente, Adriano e altri protagonisti di quella stagione, quali Corrado Costa, Antonio Porta e Patrizia Vicinelli anch'essi precocemente scomparsi, fra il 1989 e il 1991, sono tornati al centro dell'attenzione.

Vorrei concludere con le intense, commosse parole di Luciano Anceschi, che aprivano il numero 4 de *Il Verri*<sup>30</sup> pubblicato nel dicembre 1991 come *Omaggio a Spatola*:

*"Adriano fu soprattutto poeta; ma anche attore di poesia; e contribuì vivacemente alla discussione sulla poesia, fu una importante e influente figura di faber [...] ha toccato giochi rarissimi tra la magia e l'umore, in*



*quello che è stato detto 'uso sobrio del surrealismo' [...] non manca uno Spatola capace di ritrovare con una sua ironia, i toni di una rinnovata misura, che dà altro fiato a strumenti delicati che sembravano ormai destinati a tacere [...] fu un poeta che andrebbe studiato a fondo nei movimenti infiniti di una sintassi sorprendente e senza paragoni; ma fu anche un attore di poesia le cui invenzioni nell'ordine dell'oralità restano indimenticabili per noi [...] Fu, in fine, un teorico delle nuove tendenze, e con il suo libro Verso la poesia totale attraversò un secolo di ricerche con una sapienza delle poetiche che gli deve essere ancora riconosciuta [...] Fu uno dei codificatori della nuova poesia; ma un codificatore che sapeva di non poter imporre codici [...]. Da 'Bab Ilu' a 'Malebolge' a 'Tam Tam' egli promosse o contribuì a promuovere, e fece vivere riviste che andrebbero studiate, che sono un momento di una vita recente della poesia, che sono accompagnate da iniziative stimolanti tanto quanto assurde della poesia: progetti impossibili, e pure progetti che agirono [...]. C'è un ritmo profondo e segreto in tutto il lavoro di Spatola: la poesia-gioia, la poesia-farsa nascondono una profonda disperazione, una rinuncia continua a se stessi, quasi una meditata distruzione”.*

## Note

<sup>1</sup> Le citazioni sono tratte da *L'existentialisme est un humanisme* di Jean-Paul Sartre e *Possibilità e libertà* di Nicola Abbagnano.

<sup>2</sup> Recensione al libro di Antonio Banfi: *I problemi di una Estetica filosofica* (Parenti, Novara 1961), contenuta in: “Bab Ilu” n. 2, Bologna 1962. Fu questa la prima rivista di poesia diretta da Adriano, di cui videro la luce due soli numeri, nel 1962. La redazione era composta da: Aurelio Ceccarelli, Miro Bini, Claudio Altarocca e Carlo Conti Marcello. Tra gli autori pubblicati figuravano anche gli allora giovanissimi Patrizia Vicinelli e Giorgio Celli. Il primo numero, con in copertina la riproduzione di un carboncino di Sebastian Matta, si apriva con il poema *I sassi di Tot* di Emilio Villa, l'ecclettico e “clandestino” poeta romano, amatissimo da mio fratello: sul numero 2/4 del 1975 di “Uomini e Idee” (la rivista napoletana diretta da Corrado Piancastelli) gli dedicò uno splendido articolo intitolato *Cosmogonia pubblica e privata in Villa*.

<sup>3</sup> I testi cui l'autore fa riferimento sono: *Poesia e non poesia*, di Benedetto Croce, *Il marxismo e la critica letteraria* e *Saggi sul realismo* di György Lukács, *Mimesis* di Erich Auerbach.

<sup>4</sup> Le numerose citazioni sono tratte da scritti di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Francesco Leonetti, Enzo Paci, Geno Pampaloni, Gianni Scalia, Giorgio Caproni, Giacomo Devoto, Eugenio Montale, Elio Pagliarani, Lamberto Pignotti, Vittorio Sereni, Elio Vittorini, Roberto Guiducci, Carlo Bo, Edoardo Sanguineti, Luciano Anceschi, Charles Olson.

<sup>5</sup> Sul n. 135 del gennaio 1964 in un articolo intitolato *Un anno di poesia italia-*

na. I libri recensiti erano: *Allergia*, di Massimo Ferretti (Garzanti); *L'Appennino e nuove poesie*, di Gaetano Arcangeli (Mondadori); *IX Ecloghe*, Andrea Zanzotto (Mondadori); *Come si agisce*, di Nanni Balestrini (Feltrinelli); l'antologia di Raffaele Crovi, costituita il n. 6 de "Il Menabò". In chiusura, cenni sui fermenti che vedevano protagonisti Emilio Villa, Mario Diacono, S.M. Martini, con le riviste "Ex" e "Quaderno".

<sup>6</sup> Sul n. 25 del maggio 2004. L'articolo si intitola: *Rinnegato tra i rinnegati: l'iper-romanzo di Adriano Spatola*. Nello stesso fascicolo compare in appendice una mia testimonianza sull'attività editoriale di mio fratello così intitolata *Geiger, sperimentazione permanente*.

<sup>7</sup> Pubblicate rispettivamente sul n. 2 di "Bab Ilu", 1962 e sul n. 1 de "Il Verri" del febbraio 1962.

<sup>8</sup> Tutte comprese nella raccolta *L'ebreo negro* pubblicata da Scheiwiller nel 1966 ora riedita, con quasi tutte le poesie di Adriano, nel volume *The Position of Things*, a cura di Paul Vangelisti, con postfazione di Beppe Cavatorta (Green Integer, Los Angeles 2008).

<sup>9</sup> La prima apparve, con il titolo *Surrealismo in Spagna*, sul numero 13 dell'aprile del 1964, la seconda, intitolata *Corrado Costa: pseudobaudelaire*, sul numero 18 del dicembre dello stesso anno.

<sup>10</sup> La rivista nacque a Reggio Emilia come voce alternativa del Gruppo 63 per iniziativa di un manipolo di giovani poeti e di artisti emiliani e lombardi con l'appoggio dichiarato di Nanni Balestrini e di Antonio Porta e quello meno esplicito di Edoardo Sanguineti ovvero tre dei Novissimi. La redazione era composta da: Ennio Scolari, Vincenzo Accame, Giovanni Anceschi, Paolo Carta, Giorgio Celli, Corrado Costa, Alberto Gozzi, Luigi Gozzi, Antonio Porta, Adriano Spatola. Direttore responsabile Paolo Rosati. Del periodico uscirono tra il 64 e il 67 quattro numeri, di cui uno doppio, il 3/4. Sin dal primo numero venne avanzata, in particolare da A. Spatola, la proposta di lanciare un movimento "parasurrealista".

Nei primi due numeri apparvero per la prima volta due tra le poesie più cariche di significato di Adriano: *Sterilità in metamorfosi* e *Reattivo I per la vedova nera*. Sul terzo comparve l'abbozzo del secondo romanzo, *Achille*, mai completato (ripubblicato sul numero 42/43 del 1967 di "Nuova Corrente", la rivista fondata a Genova da Mario Boselli di cui Adriano fu stretto collaboratore).

<sup>11</sup> Oltre all'articolo di Adriano, il fascicolo, suddiviso come al solito in "Testi" e "Pretesti", comprendeva esempi di poesia e narrativa parasurrealista e nella seconda interventi critici e teorici, sia dei redattori di Malebolge, sia degli autori ospiti. Testi di: Arrabal, Barbé, Bedouin, Dhainaut, Fanjeaud, Ivsic, Mansour, Schuster, Silbermann, Zimbacca, Albertazzi, Bodini, Carta, Celli, Costa, Pignotti, Scabia, Torricelli. Pretesti di: Accame, Albertazzi, Bodini, Carta, Celli, Costa, Leonetti, S.M. Martini, Dorfles, Pignotti, Pontiggia, Novelli, Pedio, Scabia, Spatola, Tola, Torricelli, C. Villa, Ziveri.

<sup>12</sup> Pubblicato come prefazione negli Atti del convegno, a cura di Pier Luigi Ferro, con il titolo: *Adriano Spatola poeta totale*, Edizioni Costa & Nolan, Genova 1992. Il volume comprende una poesia di Edoardo Sanguineti e gli interventi di: Maurizio Spatola, Luigi Fontanella, Pier Luigi Ferro, Mario Lunetta, Giorgio Terrore, Mario Ramous, Giovanni Fontana, Stefano Verdino, Gilberto Finzi, Ciro Vitiello, Gio Ferri, Marzio Pieri, Raffaele Manica. Con una conversazione con Adriano Spatola di Luigi Fontanella.

<sup>13</sup> *André Breton un uomo attento*, a cura di Ferdinando Albertazzi: pubblicato

dall'editore Longo di Ravenna, il volume, dedicato al padre del surrealismo, raccoglie interventi suddivisi in tre parti a mo' di inchiesta in Indagini, Deposizioni, Atti. Nella prima parte interventi di: G. Celli, C. Costa, R. Margonari, Carla Menis, G. Scalia, I. Simonis, Adriano Spatola; nella seconda parte testi di: J.L. Bedouin, M. Borselli, S. Dangelo, J. Fremon, A.P. de Mandiargues, G. Raga, P. Soupault, L. Tola; nella terza parte brani di Breton tratti da *Nadja*, *L'union Libre*, *Les vases communicants*, *L'amour fou*.

<sup>14</sup> Della rivista, diretta da Lora Totino con la collaborazione di Sergio Acutis, Alfredo De Palchi e Armando Novero, uscirono 4 numeri fra il 1959 e il 1966, a carattere internazionale. L'antologia "Modulo", fra le prime in Italia a proporre autori di poesia concreta di tutto il mondo, venne pubblicata nel 1966.

<sup>15</sup> Le due *plaquettes* di Adriano uscirono nella collana "*Il dissenso*", da lui stesso ideata, in cui comparvero testi di altri protagonisti della neoavanguardia. Con il vulcanico editore, precocemente scomparso in un incidente stradale, mio fratello promosse altre collane "sperimentali", come *Proposte* (in cui comparvero *Botanybotanybotanybay* del parassurrealista Ferdinando Albertazzi e i versi allucinati, alla Lautrèamont, del *Dunque Cavallo* di Giampio Torricelli), *I nòveri* in cui fu pubblicata la raccolta di poemi concreti di Julien Blaine, *Paragenesi, o la Piccola collana 70* dedicata al recupero critico di autori rinascimentali, quali Pietro Aretino e Anton Francesco Grazzini, detto *Il lasca*, settecenteschi quali il Domenico Batacchi del *Re Bischerone*; fino al provocatorio de Sade de *I Crimini dell'Amore* e *Le disgrazie della virtù*, curati e tradotti rispettivamente da Giorgio Celli e da Adriano. Per questa traduzione mio fratello fu processato e condannato in primo grado (poi assolto in appello) per "oscenità" (!) la grafica e i disegni in copertina di questi libri erano opera del giovane pittore bolognese Maurizio Osti. Un discorso a parte va fatto per l'Aretino: Sampietro ne ripubblicò la prosa de *I ragionamenti* (di cui Adriano descrive *L'iperspazio linguistico* in una memorabile postfazione), le opere teatrali (*La cortigiana*, *la pinzochera* e *la gelosia*) e le maliziose poesie dei *Dubbi Amorosi*.

<sup>16</sup> Preceduta da quella allestita a Castelnuovo Veneto nel maggio di quell'anno, l'esposizione triestina, tenuta nel luglio 67 al Castello di San Giusto, costituì una delle prime iniziative atte a far conoscere in Italia la poesia concreta e visuale, presentando opere di 57 autori da tutto il mondo. Curatori di Segni nello Spazio furono Adriano Spatola e il recentemente scomparso Franco Verdi. I contributi critici erano di: Carlo Belloli, Kitasono Katuè, Emilio Isgrò, Franz Mon, Martino e Anna Oberto.

<sup>17</sup> La rivista, di formato quadrato, era caratterizzata da numeri monografici, dedicati a poeti concreti e visuali, le cui opere erano sovente accompagnate da testi critici. Hansjorg Mayer, Renhald Dohl, Timm Ulrichs, Charles Sanders Peirce, Klaus Burkhardt, Haroldo de Campos, alcuni degli autori pubblicati, nel n. 38 del 1969 era pubblicato il saggio di Max Bense *Kleine Abstrakte aesthetic*, "piccola estetica astratta".

<sup>18</sup> La prima edizione del saggio venne pubblicato dall'editore Rumma di Salerno nel novembre 1969. Una seconda edizione, ampliata e corredata da una più nutrita bibliografia, compare nel 1978 nella collana "la tradizione del nuovo" diretta da Luciano Anceschi, in collaborazione con Mario Artioli, per l'editore torinese Paravia. Pochi anni dopo la morte dell'autore ne fu pubblicata una versione francese (*Vers la poesie totale*, a cura di Philippe Castellin, Marseille 1993) e più recentemente la traduzione inglese (*Toward total poetry*, a cura di Brendan W.Hennessey e Guy Bennett, Los Angeles 2008).

<sup>19</sup> In proposito nell'antologia GEIGER 5 (1972) Adriano ed io firmava-

mo un testo in cui si legge, fra l'altro: "Il concetto stesso d'intermedia – introdotto da Dick Higgins recentemente (foow&ombwhw", Something else press, 1969) – non è più soltanto una definizione tecnica, come mixed media, ma sviluppa un atteggiamento mentale per il quale è essenziale che scompaia ogni distinzione tra le varie forme culturali e che all'idea di "categoria" venga sostituita quella di "continuità". "Siamo vicini all'alba di una società senza classi nella quale la suddivisione rigida in categorie non avrà più senso", dice Higgins. Come si vede, nell'essere spinto da pulsioni etiche e nel coltivare utopie, Adriano non era solo.

<sup>20</sup> La rassegna si svolse dall'8 al 18 agosto nel 1967, con la partecipazione di un centinaio fra poeti e artisti, ben oltre le previsioni. I più "anziani" tra loro erano prossimi alla quarantina: Henri Chopin, Arrigo Lora Totino, Eugenio Miccini, Martino Oberto ad esempio. Ma in maggior parte non avevano ancora trent'anni e alcuni non raggiungevano i venti. Alcuni nomi: Julien Blaine, Giuliano della Casa, Carlo Cremaschi, Adriano Malvasi, Patrizia Vicinelli, Franco Vaccari, William Xerra, Jean-Claude Moineau, Ketty la Rocca, Sarenco, Biljana Tomić, Udo Welter, Gian Pio Torricelli, Maurizio Osti, oltre naturalmente al sottoscritto e nostro fratello Tiziano Spatola, all'epoca quindicenne. Una completa documentazione relativa a *Parole sui muri*, comprensiva anche dei manifesti e degli articoli della stampa locale aspramente critici nei confronti di quella "orda di capelloni anarcoidi" che avevano "invaso" Fiumalbo, venne pubblicata un anno dopo dalle edizioni Geiger. Nel 2004 l'editore Diabasis di Reggio Emilia ha pubblicato con lo stesso titolo una ricostruzione storica dell'evento a cura di Eugenio Gazzola.

<sup>21</sup> Ideata nell'estate del 1966 l'antologia fu realizzata assemblando manualmente i lavori di una cinquantina di artisti e poeti di varie nazionalità, inviatici su richiesta in trecento copie nel formato A4 (all'epoca UNI). Le pagine di supporto erano state da noi stampate con il ciclostile: anche la copertina era dono dell'autore, il pittore reggiano Marco Gerra. Da questo curioso progetto editoriale, il primo in Italia, presero l'avvio a partire dal febbraio 1968 le edizioni Geiger, nel cui ambito fu poi pubblicata la più nota fra le riviste di poesia dirette da Adriano, "Tam Tam". In seguito realizzammo altre otto antologie sperimentali GEIGER (la nona nel 1982). Un decimo numero, dedicato a mio fratello, ha visto la luce nel 1996 a cura mia, di Arrigo Lora Totino e Franco Beltrametti.

<sup>22</sup> Adriano si era sposato a Bologna con Anna Neri nel giugno 1965, nel maggio 1966 era diventato padre di Riccardo. Nell'alloggio della giovane coppia, in via Martinelli, era avvenuto il primo incontro fra Adriano Spatola e Julien Blaine, foderio di una lunga amicizia e collaborazione.

In una casa di campagna vicino a Parma, a San Donato di San Prospero, dove Adriano e Anna si erano sistemati temporaneamente con il neonato, progettammo nell'agosto del 1966 l'antologia GEIGER. La relazione di Adriano con Giulia Nicolai, iniziata a Roma nel 1968, si esaurì nell'autunno 1979. Nel 1981 mio fratello conobbe Biancamaria Bonazzi, di vent'anni più giovane, che fu sua compagna fino alla morte, avvenuta il 23 novembre 1988: pochi mesi prima, in giugno, la coppia si era unita in matrimonio.

<sup>23</sup> Su questo periodo si vedano anche i seguenti miei articoli: *Geiger, sperimentazione permanente* (in "Il Verri" n. 25, Milano 2005); *Il gioco della poesia* (in "Avanguardia" n. 30, Edizione Pagine, Roma 2006); *Il "Tam Tam" dei poeti del Mulino* (in "Zeta" n. 86/87, edizione Campanotto, Udine 2009).

<sup>24</sup> Autore di due saggi fondamentali, alla luce degli avvenimenti di quel periodo: *Eros e civiltà* e *L'uomo a una dimensione* entrambi pubblicati in Italia da Einaudi.

In Marcuse era evidente l'influenza di filosofi importanti nella formazione intellettuale di Adriano, quali Heidegger e Husserl (vedi in proposito l'intervista con Peter Carravetta, pubblicata su "Invisibile City" n. 23/25, Los Angeles, 1979), ma anche dei contemporanei Adorno e Horkheimer, tutti provenienti dalla Scuola di Francoforte e critici nei confronti dei valori-cardine della civiltà occidentale, liberismo e consumismo.

<sup>25</sup> Pubblicata nell'ottobre 1971 dalle Edizioni Geiger nella collana Poesia, caratterizzata dallo stesso piccolo formato (cm 10,5 x 15,5) che avrebbe contraddistinto "Tam Tam". *La composizione del testo* diede poi il titolo alla raccolta pubblicata a Roma dalla Cooperativa Scrittori nel 1978, iniziando la serie significativamente dedicata allo stretto rapporto dell'autore con la tipografia (ambiente, materiali, tecniche): seguirono infatti *La piegatura del foglio*, *Impaginazioni* e *La definizione del prezzo*, quest'ultima postuma. Il primo verso di ogni strofa de *La prossima malattia* ("Considera prima di tutto la posizione delle cose") ha dato lo spunto per il titolo della citata edizione americana delle poesie di Adriano, *The Position of Things* (2008).

<sup>26</sup> Registrati io stesso la testata presso il Tribunale di Torino il 22 marzo 1971, come "periodico di poesia" delle Edizioni Geiger: i direttori editoriali Adriano Spatola e Giulia Niccolai furono affiancati nel tempo da vari collaboratori; direttore responsabile era Valerio Miroglio, poeta, scultore e giornalista astigiano; il primo numero uscì un anno dopo dalla redazione installata nella grande cucina di Mulino di Bazzano, dopo un lungo dibattito interno sull'impostazione e persino sul formato, assolutamente tascabile. In sedici anni ne uscirono 56 numeri (parecchi dei quali raggruppati in fascicoli doppi, tripli e anche quadrupli): la prima serie arrivò al n. 24, pubblicato nel '79; la seconda, di formato più grande uscì a partire dal 1981, con i libri delle Edizioni Geiger trasformati in supplementi della rivista. L'ultimo fascicolo il 53/56 venne stampato a cura della vedova dopo la morte di Adriano, che aveva fatto in tempo a terminarne l'impaginazione.

<sup>27</sup> Sull'avventura di "Baobab" e l'attività di Adriano come poeta sonoro e gestuale si veda l'ampio intervento di Giovanni Fontana in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna 1968-2007* Clueb, Bologna 2007. Sulla poesia sonora in generale si può consultare il ponderoso saggio dello stesso Fontana *La voce in movimento* Harta Performing & Momo, Monza 2003, oppure ascoltare l'antologia *Futura* a cura di Arrigo Lora Totino, che raccoglie in 5 CD registrazioni audio dai futuristi italiani e russi fino ai poeti sonori di Baobab, passando per gli autori letteristi francesi (pubblicata dalla Cramps Records e praticamente introvabile). Si veda anche il libro di Enzo Minarelli *La voce della poesia*, Campanotto, Udine 2008.

<sup>28</sup> Gli altri interventi erano di: Gilberto Finzi, Gio Ferri, Milli Graffi, Alberto Cappi, Niva Lorenzini, Vincenzo Accame, Sandro Sproccati, Pasquale Verdicchio, Pier Luigi Ferro, Spartaco Gamberini, Charles Matz, Giovanni Fontana, Franco Cavallo.

<sup>29</sup> Buona parte di loro sono già citati nel testo o in nota, ma ve ne sono altri che vorrei aggiungere qui, scusandomi se dimentico qualcuno: nel 1989 la rivista francese *Doc(k)s*, diretta da Julien Blaine, gli ha dedicato un intero numero, con omaggi poetici di numerosi artisti internazionali; la rivista napoletana "Risvolti", diretta da Giorgio Moio, ha dedicato ad Adriano il n. 3 del 1999, con interventi di Pier Luigi Ferro, Pasquale Della Ragione, Giulia Niccolai, Gian Paolo Roffi; nel 2005 la rivista romana "Avanguardia" gli ha dedicato quasi interamente i numeri 29 e 30, a cura di Aldo Mastropasqua, pubblicando testi critici testimonianze e omaggi raccolti 15 anni prima da Giovanni Fontana per un numero monografico de "La Taverna di

Auerbach” rimasto inedito; al già citato n. 34 di Steve (Modena, 2008) hanno collaborato anche: Giacomo Scotti, Elio Grasso, Tomaso Kemeny, Lamberto Pignotti, Mario Moroni, Maurizio Osti, Renzo Margonari, Luigi Fontanella, Paolo Valesio, Alberto Cappi. Nel n.11 di *Tracce* a cura di Marianna Montaruli e Beniamino Vizzini (Ruvo di Puglia, 2009) appare un ricordo di Renzo Margonari. Renato Barilli gli ha dedicato numerose pagine nel suo saggio *La neoavanguardia italiana*, (il Mulino, Bologna 1995). Lo stesso hanno fatto Gio Ferri, nel suo *La ragione poetica*, (Mursia, Milano 1997) Massimo Mori in *Il circuito della poesia* (Piero Manni, Lecce 1997) e Lucio Vetri in *Letteratura e caos*, (Mursia, Milano 1992).

<sup>30</sup> Il fascicolo comprendeva: intervento di Gianfranco Baruchello, *Sulla posizione dell'isola di Tristan e il domicilio del sergente Loess*; testimonianze di: Luciano Anceschi, *Per Adriano*; Giulia Niccolai, *Una testimonianza*; Antonio Porta, *Dalla minaccia del silenzio*; composizioni per Adriano di: Nanni Balestrini, Luigi Ballerini, Franco Beltrametti, Gerald Bisinger, Julien Blaine, Bernard Heidsieck, Tom Raworth, Edoardo Sanguineti, Toti Scialoja, Paul Vangelisti, William Xerra; saggi di: Guido Guglielmi, *Il foglio piegato di Spatola*; Aldo Tagliaferri, *Intorno a un'idea di totalità*; Renato Barilli, *Un operaio della poesia*; Niva Lorenzini, *Adriano e la luna*; Gio Ferri, *Adriano Spatola e le figure grafico-retoriche della poesia*; Milli Graffi, *L'oggetto totale nella poesia di Adriano Spatola*; Vincenzo Accame, *Gli zeroglifici di Spatola come modello di poesia concreta*.

Giovanni Infelise

*Arthur Rimbaud nella traduzione di Adriano Marchetti*

*Plus de mots*

A. RIMBAUD, *Mauvais sang*

In questo immenso campo di grano che è l'opera di Rimbaud, si può scegliere di essere umili ospiti di un frugale convito o lurchi parassiti delle sue messi.

Ciò detto ci approssimiamo al banchetto che la lettura delle due opere di Rimbaud – *Illuminations* e *Une saison en enfer*<sup>1</sup> – tradotte da Adriano Marchetti ci offre, non mostrando per ciò alcun compiacimento o *virtù* particolare nell'accettare da essa ciò che verrà.

E sì, perché volendo dar retta a La Rochefoucauld “le nostre virtù non sono il più delle volte che vizi mascherati”<sup>2</sup>, ancor più se intendono dissimulare l'orrore preservando per chissà quale spietata ragione necessaria, e senza alcuna cura per il dolore procurato, il cuore umano avvolto perennemente da un velo che la verità nasconde. Lo stesso Rimbaud ci dice d'altronde che “la vie est la farce à mener par tous” (*Une saison en enfer*, p. 42). E dunque non sono l'amore o l'amicizia, il bene o la giustizia a ispirare le nostre azioni e a dettare i nostri sentimenti, i nostri giudizi, ma sempre e soltanto l'amor proprio e l'interesse, malgrado i nostri ‘buoni propositi’.

La convinzione che ci anima trae nutrimento dal fatto che proprio su Rimbaud si sia perpetrata e tramandata nel tempo una sorta di ingiustizia, prima di tutto morale: “la morale – dice Rimbaud – est la faiblesse de la cervelle” (da *Délires II*, in *Une saison en enfer*, p. 82).

E dunque «solo la diserzione, forse, conta come virtù...» (Marchetti, *Rapsodia selvaggia*, p. X); parole che potremmo aggiungere, in un ideale percorso contrappuntistico, a quelle di Jean Cocteau poste in esergo a *Rapsodia selvaggia* e tratte da *Le Livre Blanc* che dicono, tra l'altro, «Le esperienze pericolose, la gente le accetta nel campo dell'arte perché non prende l'arte sul serio, ma le condanna nella vita». Ma allo stesso modo e con una valenza non dissimile si potrebbe dire, sempre con Cocteau, che «non si potrà impedire che certi fiori e certi frutti continuino ad essere odorati e mangiati solamente dai ricchi»<sup>3</sup>.

Non potendo e non volendo – per un elementare senso di coerenza con quanto detto ora – ripercorrere tappe e primati della critica, ci limiteremo sinteticamente a dire quanto la lettura di Rimbaud, alla luce della traduzione (*esemplare e colta*) di Adriano Marchetti, può suscitare nel lettore qualunque, raccogliendo l'invito ancora una volta di La Rochefoucauld – che

suona quasi da monito – che «chi vive senza follia non è così saggio come crede»<sup>74</sup>.

Dunque nessun tentativo di interrogarsi *sulla* o di interrogare *la* poesia di Rimbaud già resa, per questa ragione o pretesa, irriconoscibile, né d'altronde avere l'incoscienza di svelare alcunché del già noto e prezioso lavoro di Adriano Marchetti; ma semmai leggerla e ascoltarla, sussurrandone le rinnovate suggestioni. Così diremo, e pensando a ciò, quanto segue.

*«Nessuna voce, nessuna coscienza, nessun amore: solo il dissolversi lento del corpo affranca dalla solitudine e dalla necessità di un senso: il corpo affranca dalla solitudine situandosi in luoghi inaccessibili all'interrogazione.*

*Ma io sono i miei pensieri! I pensieri sono l'esilio, poi l'oblio dell'esistenza, questa, ciò in cui non mi riconosco come vivente: sono l'urlo "mostruoso" che nessuno può o sa ascoltare.*

*La lucidità annulla e rende l'ignoto vacuo o banalmente oscuro. L'irrisolvibile conflitto tra la ragione e il sentimento delle cose non appartiene all'angelo nero della povertà, alla sua visionarietà, alla sua fallibilità, ma all'evanescenza del suo spirito ineguagliabile e ribelle.*

*Questo conflitto si estingue solo ricorrendo all'oscuramento di quelle facoltà che rendono pretestuosamente cògnita ogni realtà passata e presente: l'orrore è, prima di ogni cosa, esistenziale.*

*Dunque tanto la necessità di regole quanto il rifiuto delle stesse sorgono da una incoerenza nell'uso sia della parola sia del linguaggio.*

*Linguaggio sul quale solo le Illuminations di uno spirito dissoluto e volitivo possono agire rafforzandone la funzione e il senso non ascrivibile né ad una condotta morigerata né ad una cultura virtuosa, ma semmai all'esaltazione improvvisa, violenta e pura che lo spirito ha dinanzi ad un'immagine inaudita, dinanzi ad una visione non riconducibile semplicemente al côté oscuro di una memoria dolorosa o di una pur profonda visione e interrogazione del vissuto, ma ad un'insanabile dicotomia esistente nell'uso tra la parola e il suo significato, tra il linguaggio e la sua funzione espressiva.*

*Una divaricazione superabile, forse, con il ricorso ad un rovesciamento della prospettiva da cui si osserva il mondo e la poesia insorgere: la poesia porta su di sé il destino dell'essere in una forma che non abita in nessun luogo.*

*Non ci resta, allora, che denudare il corpo del linguaggio per poterlo accarezzare, non toccandolo, ma solo sfiorandolo quasi in un atto di seduzione che non ci lega ad esso ma che, anzi, da esso ci affranca quando lo stesso gesto si fa bisogno, necessità profonda di affermare (chiarendo) ogni nostro diritto all'unico atto che ci rende soggetti veramente liberi e poetici (figli di uno spirito creativo!): il silenzio, che è estraniamento, accoglimento di ciò che è altro da noi o che da noi si stacca per non farvi più ritorno.*



*Il linguaggio non svela alcuna verità, anzi, ne occulta sistematicamente il seme nel suo colore e nel suo suono, nel vano tentativo di assegnargli un'identità.*

*Come la creatività esso ha dunque bisogno di oblio, di silenzio e, al pari della coscienza, di agire come strumento di una percezione repentina in grado di inabissarsi e di risorgere interrompendo ogni continuità, di disegnare la possibilità di un universo profondamente differente e irriducibile».*

Perché questa lettura in particolare suscita tali e sovrastanti suggestioni? Sì, d'accordo, si tratta pur sempre di Rimbaud, ma c'è dell'altro.

Nella sua traduzione e cura dell'opera di Rimbaud, Adriano Marchetti si fa *porteur* di quel sentire poetico originario colto interamente nelle cadenze ritmiche, nel valore semantico, in una percezione nitida dello stile, del colore, del gusto e dell'autentica intonazione dei versi del poeta francese, il quale non esita a dire di sé: «je suis un inventeur [...] ; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour» (da *Vies II*, in *Illuminations*, p. 42).

CHANSON DE LA PLUS HAUTE TOUR

CANZONE DELLA PIÙ ALTA TORRE

*Qu'il vienne, qu'il vienne,  
Le temps dont on s'éprenne.*

*Venga, venga l'ora  
Che di sé c'innamora.*

*J'ai tant fait patience  
Qu'à jamais j'oublie.  
Craintes et souffrances  
Aux cieux sont parties.  
Et la soif malsaine  
Obscurcit mes veines*

*Ho avuto tanta pazienza  
Che ho per sempre obliata.  
Ansie e sofferenze  
Ognuna è in cielo dileguata.  
E la malsana sete  
Oscura le mie vene.*

*Qu'il vienne, qu'il vienne,  
Le temps dont on s'éprenne.*

*Venga, venga l'ora  
Che di sé c'innamora.*

*Telle la prairie  
À l'oubli livrée,  
Grandie, et fleurie  
D'encens et d'ivraies,  
Au bourdon farouche  
Des sales mouches.*

*Come il prato  
Lasciato all'oblio,  
Cresciuto, e infiorato  
D'incenso e loglio,  
Al feroce ronzio  
Delle sudice mosche.*

*Qu'il vienne, qu'il vienne,  
Le temps dont on s'éprenne.*

*Venga, venga l'ora  
Che di sé c'innamora.*

(da *Une saison en enfer*)

La traduzione di Marchetti fa chiarezza, mette in luce le difformità ingenerate nel tempo dal fraintendimento e dalla inavvedutezza di chi ha voluto ‘esercitarsi’ in tale impresa, in cui sovente «la main à plume vaut la main à charrue»” (da *Mauvais sang*, in *Une saison en enfer*, p. 24), come direbbe Rimbaud.

In altre parole ci si trova qui dinanzi ad una dolorosa armonia ritrovata. Sicuramente in questa traduzione ci si trova di fronte non solo ad un sapere consolidato in anni di frequentazione, ma anche alla dolcezza, alla compassione nel riportare alla luce il dolore più acuto del poeta e dell’uomo Rimbaud.

Con la sua traduzione Marchetti ha reso in parte leggibile al lettore l’intelligibile, cioè a dire ciò che non può essere compreso, tradotto, conosciuto o anche solo percepito che con l’intelligenza e la sensibilità di uno spirito pervaso dall’incanto e dalla cura, con la cognizione, con la consapevolezza cioè di chi e che cosa si ha di fronte.

La lettura, questa lettura, è tuttavia un compito da assolvere in solitudine e nel pieno «dérèglement de *tous les sens*»<sup>5</sup> o, se si preferisce, nella piena libertà dei sensi di deviare e di crearsi un accesso, di dissolversi a contatto con la materia in un eccesso a cui si intende dare un volto, fosse anche quello dell’inferno.

Dunque nessuna celebrazione né del *fatto* né del *detto*: Rimbaud non ha bisogno di essere ricordato ma, semmai, *letto*: questo è quanto sembra dirci Marchetti. Né rievocato né idolatrato, ma *letto*, ascoltato lontano da ogni pregiudizio e nequizia dell’animo per ciò che non si sa comprendere, lontano da qualsivoglia azione che confonda o prevarichi, che smentisca o affermi alcunché di ciò che Rimbaud è o dice; ascoltarlo, infine, in una radura lontana dove è vivo il clangore di lotte umane e disumane. O ascoltarlo nel silenzio della notte, dal lato in penombra dello *spirito* e del *sentimento* che non è semplicemente un ‘nome’, una ‘parola’, una ‘condizione’, ma un disporsi a braccia aperte ad accogliere il vento, la luce, il colore, quel «sottilissimo senso musicale» di cui ci parla Valéry (*Rapsodia selvaggia*, p. 26) o quella «*musique savante [che] manque à notre désir*» direbbe Rimbaud (da *Conte*, in *Illuminations*, p. 34); ad accogliere le tenebre e le intemperie dell’anima di questo poeta per non rivedersi «*parmi les inconnus sans âge, sans sentiment...*» (da *Adieu*, in *Une saison en enfer*, p. 100). Con una predisposizione d’animo, insomma, che ci renda capaci di sottrarci a quel desiderio di salvezza che fa di ogni esistenza un esercizio alla rassegnazione, all’ineluttabilità di un destino; che ci renda, in altre parole, liberi di poter accogliere, «*de posséder la vérité dans une âme et un corps*» (da *Adieu*, in *Une saison en enfer*, p. 104) differenti.

Parla Rimbaud:

*Dans mon enfance, j’entends les racines de souffrance jetée à mon flanc; aujourd’hui elle a poussé au ciel, elle est bien plus forte que moi,*

*elle me bat, me traîne, me jette à terre* (da *Mauvais sang*, in *Une saison en enfer*, p. 108).

*La rage du désespoir m'emporte contre tout [ :] la nature, les objets, moi, que je veux déchierer* (da *Fausse conversion*, in *Une saison en enfer*, p. 112).

*Mes parents ont fait mon malheur, et le leur, ce qui m'importe peu. On abusé de mon innocence* (Ibid.).

[...] *On n'est pas poète en enfer* (Ibid.).

*Aux heures d'amertume [...] je suis maître du silence* (da *Enfance V*, in *Illuminations*, p. 30).

*Je ne pourrai jamais envoyer l'Amour par la fenêtre* (da *Phrases*, in *Illuminations*, p. 54).

*L'amour est à réinventer, on le sait* (da *Une saison en enfer*, p. 54).

«Rimbaud non rifugge dalla contraddizione, anzi ne fa un nutrimento e non concede al proprio pensiero di alloggiarsi in alcun sistema, permettendo così alle parole di essere aperte al soffio dell'ignoto, a ciò che è sempre e ancora da pensare» (Marchetti, *Une saison en enfer*, p. 14). Sono parole che valgono un *inizio*, un *respiro* che ci fa *vacillare* e avanzare tra queste pagine ardue, consapevoli tuttavia dell'imprevedibilità, dell'illogicità che può aprirsi improvvisa dinanzi ai nostri occhi e lasciarci sconcertati.

E allora ad ognuno il piacere e il dolore di scoprire, *respirando* e *vacillando*, il proprio Rimbaud, ma salvaguardando quel Rimbaud che non appartiene a nessuno, neanche a se stesso.

Una puntualizzazione a parte meritano le *Note* poste solo tipograficamente a 'margine' del lavoro di traduzione delle poesie e delle prose (*Une saison en enfer*), delle poesie in prosa e in versi liberi (*Illuminations*).

Queste *Note*, queste postille o codicilli, assimilano Marchetti traduttore-curatore-scrittore ad un coreuta. Egli indica, chiarisce, esegue i passaggi più delicati alla stregua della figura classica del cantore, fornisce informazioni volte a perfezionare e a rendere più fruibile la traduzione e dunque la 'lettura' (l'assunzione) delle opere rimbaudiane. In analogia con detto coreuta Marchetti rende oltre che corretta l'esecuzione del suo lavoro, più profonda, più raffinata e completa possibile la comprensione della genesi dei testi nella loro totalità e complessità. Dette note, ed è riduttivo definirle tali, sono nel loro insieme un *commento* ben articolato che Marchetti sa obbligatorio, necessario per sé e per il lettore oltre che intellettualmente onesto, che mette tra l'altro in luce un Marchetti accurato lettore di una scrittura già incontrata e 'sofferta' nel passato, che ne fa ancor più oggi

un puntiglioso e analitico conoscitore, costante frequentatore non solo del poeta, ma anche della sofferenza dell'uomo Rimbaud.

Anche il volume *Rapsodia selvaggia* non sfugge, per così dire, alla necessità di qualche brevissima parola, non fosse altro che per la natura e la destinazione differente dei suoi contenuti, ma assolutamente organica ai due volumi *Illuminations* e *Une saison en enfer*.

È un'opera che raccoglie scritti su Rimbaud di artisti e saggisti francesi illustri a partire da Verlaine, attraverso Gide, Thibaudet, Blanchot, Char, Nancy per citarne solo alcuni, che ogni lettore avrà tuttavia il piacere di scoprire da sé, di scoprire da sé questa letteratura esemplare e quanto altrettanto esemplare e armonica sia stata la scelta di questi interpreti da parte di Adriano Marchetti.

A noi riserviamo un piccolissimo piacere nell'accennare volutamente ed esclusivamente al titolo di per sé introduttivo a quanto si legge sfogliando questa *crestomazia*, ciò che di utile, per il lettore di Rimbaud, è in essa racchiuso.

Questa *crestomazia* ha anche come finalità, e usiamo le parole del suo estensore, di "risalire per larghe arcate la storia delle interpretazioni per liberare il detto dalle letture e approssimarsi alla sua essenza che non può essere vincolata dai dati" e questo perché, continua, «la pretesa obiettività filologica non è meno grave di pregiudizi» (Marchetti, *Rapsodia selvaggia*, p. X).

Diremo allora che *Rapsodia selvaggia* vede Marchetti esprimersi anche attraverso l'arte del 'rapsodo', che cuce, riannoda le fila di un pensiero composito e complesso. In un certo senso questa raccolta ha forse lo scopo principale di far parlare, in una più alta e necessariamente paradigmatica forma, scritture esemplari, quasi, a loro volta, composizioni con un unico movimento tuttavia libero e variegato. Composizioni sorte dall'osservazione di un 'luogo' dove dimora il 'selvaggio' nella duplice accezione: di terreno *impervio* o *desolato*. Proprio come nella 'rapsodia' la scelta qui operata non segue uno schema fisso, ma si presenta semmai come un insieme di spunti 'melodici' (critici) anche sostanzialmente diversi tra loro per la profondità e la prospettiva di un pensiero, di volta in volta, correttamente articolato, oltre che per una scelta 'armonica' del curatore tra le varie prospettive di lettura che la critica ha offerto e offre dell'opera di Rimbaud. È questo un libro, insomma, che potrebbe essere letto come una sequenza di diversi orizzonti interpretativi in perfetto equilibrio tra loro che indicano il 'movimento', i 'colori' e le 'tonalità' di un *cielo* in grado di attraversare epoche diverse mantenendo intatta quell'aura che fa di Rimbaud oltre che un poeta, un uomo da ascoltare; un uomo che non potrà mai "enterrer" la sua "imagination" e i suoi "souvenirs" e condannarsi semplicemente ad esistere (v. *Adieu*, in *Une saison en enfer*, p. 100 e 102).

È questo di Marchetti un lavoro sicuramente necessario alla letteratura, ma indispensabile ai silenti amici di Rimbaud, perché «Qu'il vienne, qu'il vienne, | Le temps dont on s'éprenne».

«La forza del delirio, che percuote senza sosta l'instancabile ricerca di verità, sta forse nel porre la plausibilità della vita tra morte e libertà. Nello spingere a scegliere di porsi rispetto ad essa in un estatico e furioso equilibrio tra l'essere sopraffatti dalla disperazione e dall'abbandono e il lasciare che quella verità si autorappresenti in tutta la sua irruenza e ambivalenza, in quella stessa equivocità che segna inesorabilmente le stagioni di un sentimento che non accetta l'ineluttabilità del destino e la banalizzazione.

Non basta denudare il corpo della verità, ma è vitale accoglierlo poeticamente in quel luogo di solitudine che infrange, al di sopra e al di sotto di ogni obbligo 'lecito' e 'moralmente virtuoso', qualsivoglia forma di restrizione in grado di rendere invisibile la sua drammatica desolazione e bellezza, il suo essere 'altro' al di là di ogni colpa o sentimento, al di là di ogni deserto dell'anima o oblio».

## Note

<sup>1</sup> A. RIMBAUD, *Illuminations/Illuminazioni*, a cura di A. Marchetti, Villa Verucchio (RN), Pazzini, 2006; A. Rimbaud, *Une saison en enfer/Una stagione all'inferno*, a cura di A. Marchetti, Villa Verucchio (RN), Pazzini, 2009. A corredo critico delle due raccolte poetiche si aggiunge *Rapsodia selvaggia: interpreti francesi di Rimbaud*, a cura di A. Marchetti, Villa Verucchio (RN), Pazzini, 2008.

<sup>2</sup> F. DE LA ROCHEFOUCAULD, *L'umana doppiezza*, Milano, Mondadori, 1995, p. 25.

<sup>3</sup> J. COCTEAU, *Il libro bianco*, Milano, ES, 2006, p. 44.

<sup>4</sup> F. DE LA ROCHEFOUCAULD, *Op. cit.*, 51.

<sup>5</sup> Da una lettera di Rimbaud a Georges Izambard (Charleville, 13 maggio 1871), in A. RIMBAUD, *Opere complete*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992, p. 126.

## Nota redazionale

Citiamo a completamento delle più recenti ricerche su Rimbaud il saggio e la traduzione di Marica Larocchi, "Luogo e formula – per una lettura d'Illuminations di Arthur Rimbaud", Manni ed., Lecce 2009

# Tiziano Salari

## Poesia e critica

### A. La poesia e il principio dell'essere

#### Note su "L'originaria contesa tra l'arco e la vita" di Flavio Ermini

1. Ermini c'introduce in quella che viene definita "in limine" un'opera narrativa (*L'originaria contesa tra l'arco e la vita*) partendo dall'inizio del pensiero occidentale, da un frammento di Eraclito: "Nome dell'arco è vita, opera ne è la morte". E fondandosi sul fatto che l'arco e la vita siano chiamati dagli antichi con lo stesso nome, *bios*, sottolinea la compresenza, in un solo termine, di vita e di morte, pur mantenendo tuttavia "i contrari differenti", ma allo stesso tempo "affermandone l'aurorale appartenenza" contraddittoria. Ermini aggiunge così un altro capitolo alla sua ricerca orientata verso l'inizio, non nel senso nostalgico di recuperare una perdita trascendenza, ma di un'apertura degli orizzonti di conoscenza. Apertura che Ermini definisce con un altro termine dell'antica sapienza greca, e cioè con l'*ápeiron* che fa da sfondo al celebre detto di Anassimandro. «Anassimandro ha detto che principio degli esseri è l'infinito (*ápeiron*) dove infatti gli esseri hanno origine, lì anche hanno la dissoluzione secondo necessità: essi pagano infatti a vicenda la pena e il riscatto dell'ingiustizia secondo l'ordine del tempo» (*I Presocratici*, nella raccolta di Hermann Diels e Walther Kranz).

2. Siamo all'aurora del pensiero, per cui "essere", significa "l'esser presente, nel senso del raccoglimento illuminante-custodente che costituisce il *logos*" (Heidegger) nella cui essenza contrastante, scrive Ermini, «tutte le determinazioni vengono all'esistenza e nel quale poi ritornano», costituendo quella essenza pensata dell'universo designata col nome di *physis*. Ora Ermini, con la sua narrazione, vuole dislocarsi in questo luogo iniziale, abolendo la successione temporale, come se le cose sgorgassero incessantemente nuove dall'*ápeiron*, «ogni volta nominato e pensato con parole iniziali; ogni volta in modo singolare». (*Contesa* p. 14) E poiché, con Eraclito ed Anassimandro, siamo all'inizio del pensiero occidentale, là dove l'essere viene pensato nel suo giungere alla parola, Ermini tende a ritrovare questo inizio al di là della caduta del pensiero nella metafisica o nella scienza che, secondo Heidegger, hanno costituito la millenaria storia dell'oblio dell'essere.

3. Siano quindi di fronte al tentativo paradossale di narrare l'essere (sempre allo zenit, sempre nuovo e sempre diverso nelle sue determina-

zioni) come evento che si manifesta attraverso la permanente *Originaria contesa tra l'arco e la vita*, in una riflessione carica della tensione di dovere ripensare la verità dell'essere al punto estremo del suo totale oblio. Prima ancora d'immergerci nel flusso narrativo, devo chiarire perché definisco paradossale questa strenua risalita alle origini del pensiero occidentale, facendo scaturire dal fascino ipnotico di alcuni frammenti dei pensatori presocratici un racconto che non è tanto un *divertissement*, ma una ricerca d'identità e di verità. Paradossale perché Ermini si oppone, in questa come nelle sue opere precedenti, allo spirito poetico del tempo, nelle due varianti in cui esso si manifesta: o come abbandono ad un quotidiano insignificante o come ricerca di un senso che è tale solo se sanzionato dal riconoscimento e illuminato dai mass media. Ma essere contro lo spirito del tempo, non significa essere estranei al destino della verità, che qui viene affrontato cercando nell'«esperienza dell'essere come esperienza del linguaggio poetico» (*ivi*), secondo l'espressione di Heidegger citata *In limine*, una via del pensiero che venga a capo di quell'altra millenaria contesa, quella tra poesia e filosofia, inaugurata dalla condanna di Platone, che voleva espellere la poesia dalla sua *Repubblica*. Ermini, dunque (agli antipodi delle tendenze poetiche attuali, o del parallelismo proprio di alcune ricerche filosofiche che circondano e si alimentano della parola poetica, ma non vi si confondono, mantenendo una distinzione come da parte di chi riflette su una cosa ma non è la stessa cosa riflessa), unifica in un solo pensiero le due forme di conoscenza che si sono disputate nei millenni «il luogo in cui l'anima si annida». (Maria Zambrano). Si tratta dunque di fondare uno spazio in cui la ricerca di verità esuli dalla tradizionale concezione della verità come correttezza o corrispondenza e si arrischi in un altrove, lasciandosi alle spalle tutto ciò che è presente, e nulla aspettandosi dall'ente in quanto tale, si congiunga alla permanenza dell'essere nelle sue iniziali determinazioni.

4. «La volta celeste è lo spazio entro il quale si svolge la nostra esistenza. Dalla sua distesa informi discendono tutte le storie» (*ivi*). Non è il punto partenza di chi è angosciato dal mistero della vita, ma di chi guarda in faccia al mondo sapendo che non ha un prima né un dopo, ma sia un perenne sgorgare di cose che non escono dal nulla, ma appunto dalla essenziale permanenza dell'essere». Questo processo viene definito nel Capitolo 1, «Il naufragio protratto», quindi quel continuo flusso di eventi viene equiparato ad un termine che generalmente ha un'accezione negativa. Il naufragio implica il passaggio da una situazione di sicurezza ad una di estremo pericolo. Ma sembra che la visione di Ermini assomigli alla «Storia del genere umano» delle *Operette morali* di Leopardi, in cui la storia consiste nel precipitare da condizioni in cui la verità rimane velata ad una in cui essa si rivela in piena luce. «Il cielo niente esclude. Significa che possibilità e realtà sono congiunte in un loro luogo originario, nel principio. Noi dobbiamo passare attraverso una cruna, secondo le leggi del tempo». Il mondo inizia intero ogni volta, con ogni singolo individuo che venga gettato nel tempo. E cia-

scuno è una monade separata, «in uno stato di reciproca estraneità» con tutte le altre. Eppure ogni uomo non fa che ricalcare uno schema di vicende eguali per tutti o «fra loro molto somiglianti». Ermini vuole raccontare il destino della verità di ogni uomo come l'apparire della necessità, secondo la logica della *Contesa*, e mostrare come nell'intreccio di vita e morte si dispieghi l'essenza stessa dell'uomo. «A occhi chiusi, la sorella del sonno si fa vicina all'uomo che nasce e gli ingiunge di seguirlo in una terra nera». Nel labirintico susseguirsi di figure che dall'eterno si mostrano uguali, e di cui mette a nudo l'astrazione quasi in un geometrico schematismo di eventi, in cui il divenir altro è la morte («la sorella del sonno»), Ermini ci racconta una storia che tende a ridurre la totalità del molteplice ad una sorta di identità trascendentale di tutte le storie.

5. L'accadere è l'incominciare ad apparire del principio, il suo disvelamento E quindi proprio perché l'accadere è eterno come accadere – e quindi eterno nell'attualità di «tutte le sue determinazioni» che «vengono all'esistenza», gli accadimenti che appaiono sono continuamente diversi e gli stessi. Sarebbe inutile individuare, nel tessuto narrativo, dei puntuali riferimenti a epoche o miti primordiali dell'origine. Proposito di Ermini non è rifare la storia dell'inizio, ma ripensarlo. E ciò che per primo gli si presenta è la *physis* stessa, come per i primi pensatori greci. E il trapassare da una forma all'altra non viene scandito da epoche distinte, che nella permanenza dell'Essere sono soltanto attimi, ma da eventi che nascondono la verità e da eventi che la rivelano. Ora, poiché l'essenza dell'Essere è il dolore (ed è questa la verità a cui gli uomini, come nella leopardiana “Storia del genere umano”, vogliono contrapporre dei diversivi, o la cecità), “il ciclo vitale” non ha mai termine. «Nella pretesa di dare scacco alla morte, non conosce sosta la sua attività ristrutturante nei confronti delle forme cui ha dato vita» (*ivi* p. 55). E il principio non è altro che una serie di cadute e di rialzamenti dell'uomo in una storia che non ha mai compimento. «Ogni giorno l'uomo dà prova di sé camminando su un filo». Quando cade, un altro ne prende subito il posto. «Il filo non resta mai nudo. Il corpo che precipita fa germogliare dalla corda abbandonata le peripezie di una forma sostitutiva, e poi di un'altra ancora in una catena lunghissima di anelli», in un susseguirsi di generazioni da cui «nasce il pianto che non avrà mai fine» (*ivi*).

6. In un enigmatico “Excursus” intitolato “La vita” (*ivi*, p. 65), assistiamo a un dialogo tra un io e un tu, in cui possiamo identificare sia una coppia mitica, sia lo sdoppiamento dell'Uno narrante, sia un uomo e una donna che si pongono interrogativi sui fondamenti del loro essere intimi, e si riconoscono come parti dissociate di un Uno originario. «Anche la carezza ci parla dell'uno che eravamo. Ce ne parla come esodo incessante e doloroso verso il principio» (*ivi* p. 67). Il dialogo mette in scena un mistero angosciante, quello della scissione originaria. «In principio l'essere umano era l'uno e l'altro» (*Ivi*). Ed è la carezza a rammentare la violenza



del distacco. «Anche la carezza ci parla dell'uno che eravamo. Ce ne parla come esodo incessante e doloroso verso il principio» (p. 67). Come scrive in un appunto Michelstaedter «Se io sono angosciato dal mistero, se il mistero è stimolo alla ricerca, vuol dire che il mistero è per me – non solo, ma è causa che io ricerchi, io voglia dominare il mistero». Così il mistero del principio e della scissione è causa di «volere con ostinazione» il ricongiungimento «altrimenti non è possibile percorrere tutta quella distanza» (*Contesa*, p. 69).

7. Ermini parla del suo libro come una delle *narrazioni del principio*. E intorno alla tematica del principio si muovono alcune opere fondamentali postume di Heidegger (*Contributi alla filosofia*, *Sul principio*, per non parlare dei suoi corsi su *Parmenide ed Eraclito*) e, in altre forme, sull'origine è orientata tutta la riflessione di Severino che, nelle sue ultime fasi, dal *Destino della necessità* ad *Oltrepassare*, trova formulazioni sempre più avvincenti per dischiudere all'uomo un cammino di salvezza dal nichilismo millenario delle cose che escono dal nulla e rientrano nel nulla senza lasciar traccia. Anche alcune opere recenti di Cacciari (*Dell'inizio*, *Della cosa ultima*) si sono interrogate sull'inizio sciolto dalla necessità metafisica del processo che ne è scaturito. Queste ed altre opere, hanno alimentato un diffuso dibattito nel mondo filosofico, e portato a nuovamente interrogare i grandi testi filosofici del passato, da Platone a Schelling, da Spinoza a Nietzsche, da Vico a Maria Zambrano, sulla questione del principio. E inevitabilmente la poesia, da Eschilo a Hölderlin, da Leopardi a Rilke, che si è confrontata con lo stesso problema. Se la ricerca di Ermini (non solo in questo libro, ma a partire da quell'Antologia dal titolo *Verso l'inizio* in cui venivano raccolti alcuni percorsi poetici oltre il Novecento, al *Moto apparente del sole* e all'*Antiterra*), non viene inquadrata sullo sfondo di queste ricerche, non solo non se ne capisce nulla, ma rischia anche di essere fraintesa e confusa con un tardo epigonismo simbolista o di sorpassato avanguardismo letterario. E all'opposto, rispetto all'attuale miseria della poesia e della critica letteraria accademica o giornalistica, ripiegate stancamente su un quotidiano ontologicamente svuotato di senso (e quindi estranee alla problematica del senso e della verità), è questo un pensiero che si affianca, con una sua specificità, al fondamento storico di una ricerca del principio.

8. E allora il problema è individuare questa specificità e farla risaltare sullo sfondo del più ampio dibattito nel quale s'inserisce, penetrando in quell'intreccio tra parola poetica e parola filosofica che Ermini intende unificare in un pensiero che raggiunga l'essere, ma che non può mai essere detto in termini definitivi o conclusivi. «Che l'essenza dell'Essere non possa mai essere detta in termini definitivi non costituisce una mancanza, al contrario: il sapere non definitivo tiene appunto saldo l'abisso, e dunque l'essenza dell'Essere» (Heidegger, *Contributi alla filosofia*). Ed ecco già una distinzione del pensiero di Ermini dal pensiero heideggeriano. L'es-

senza dell'Essere, per Heidegger, è fondata sulla differenza ontologica tra Essere ed ente, e sulla «totale inusualità dell'Essere rispetto a ogni ente». Per Ermini l'essenza stessa dell'Essere è dolore e «l'esercizio del dolore» (*Contesa*, p. 49) precede ogni evento – appropriazione in cui l'Essere si manifesta. Questo *a priori* non è mai nominato da Heidegger se non in termini ineffabili o di richiamo al dio o agli dei, di una necessità e di una verità che rimane inesplicabile.

9. E in questo solco, la narrazione di Ermini si conforma a quella che è la visione leopardiana, così sintetizzata da Emanuele Severino «Leopardi per primo, pensa che la verità è appunto l'annientamento della vita e delle cose e che quindi non può essere il rimedio del dolore. La verità è il dolore» (Severino, *Il nulla e la poesia*). Ma in tale visione, differentemente da Severino, che ne cerca un oltrepassamento nella salvezza e nell'eternità di ogni essente, Ermini permane con la consapevolezza che il processo di annientamento reciproco, secondo il detto di Anassimandro, non possa essere revocato «La vita che nasce dalla notte è vita dei giorni, ma il giorno che ogni volta spunta è morte per gli amanti. Le loro figure sono divorate in alto da presenze che nessun'altra vita consentono se non la pura ripetizione di quella che hanno vissuto» (*Contesa*, pag. 73).

10. Molte suggestioni sul ripensamento dell'Inizio sono state introdotte da Massimo Cacciari e dalla sua rilettura della *Filosofia della rivelazione* di Schelling nell'indagare «ciò che è prima o sopra dell'essere», e dell'indifferenza ad essere e a non essere che sta alla base di ogni cominciamento. Quello che intendo dire non è che Ermini si confronti con Heidegger, Severino o Cacciari (e quindi con il retroterra millenario della storia del pensiero) per le sue *Narrazioni del principio*, quanto che, sullo sfondo di quelle riflessioni, scava una sua via verso la comprensione del Principio, in cui poesia e filosofia s'intrecciano come in un «libro di sogni poetici, d'invenzioni e di capricci malinconici», come dice il Tristano di Leopardi all'amico *progressista* sul significato delle sue *Operette morali*. Non fa un trattato, in altre parole. Ma nell'espressione ironica è da cogliere la terribile serietà di una ricerca che mette a nudo la *perfida sorba* di cui parla Michelstaedter nella celebre Prefazione, e cioè quella verità che gli uomini tendono a risputare: la vita è dolore e male. «Lo disse ai Greci Parmenide, Eraclito, Empedocle [...] Lo disse l'Ecclesiaste [...] lo disse Cristo [...] lo dissero Eschilo e Sofocle e Simonide [...] lo proclamò Petrarca trionfalmente [...] lo ripeté con dolore Leopardi [...]». (Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*) Tutto inutile. E torna a sussurrarlo oggi Flavio Ermini. «Del dolore non resta altro da dire. Nel suo inaspirarsi, rivela che in principio ogni vetta è un cratere» (*Contesa*, p. 117). E cioè l'*ápeiron* (la fonte inesauribile della vita e delle storie), sia che venga tradotto come infinito, sulla scia di Hermann Diels (tedesco *unendlich*) o «l'indeterminato, l'informe indefinito e indefini-

bile», come privilegiano altri traduttori(e lo stesso Ermini). Quella fonte che “Lo spirito del tempo”, a cui viene dedicato un capitolo della *Contesa* (p. 93) tenta di occultare, costringendo univocamente le nostre vite ad assecondarlo.

11. Ermini cerca poi di venire a capo negli “Excursus” delle aporie in cui s’involve la sua narrazione, e alla contrapposizione tra il monumento «dedicato allo spirito del tempo» e il monumento incompiuto, «all’altra estremità della galleria» che «tratteggia quel mondo di armonia del quale l’uomo avverte, ogni giorno di più, la necessità». Nel mondo del dolore e della univocità viene avvertita la necessità di un’apertura, o forse l’effettiva possibilità di un altrove, di un’*Antiterra*, per utilizzare una precedente formulazione dello stesso Ermini di questa altra “estremità”. Proprio fondandosi su Schelling (*Filosofia della rivelazione*, Lezioni X-XIV), Cacciari parla «dell’Inizio come Indifferenza perfettamente libera dalla necessità di essere-origine» e della sua «perfetta accidentalità» che non soggiace «a nessun antecedente, causa, *arché*», e lo libera da ogni assolutezza e costrizione. «Perfettamente libero da ogni determinata potenza (negativa o positiva), come da ogni volere, anche dal volere *se* (dunque, esso non è neppure più concepibile come oscuro, chiuso, inospitale *Vorsein*) , l’Inizio è pura Indifferenza, che comprende in sé ‘senza lotta’ e ‘senza fare’ ogni possibile determinazione e opposizione, ogni mondo possibile» (*Dell’Inizio*, p. 140). Ora, se il processo è poi stato divorato dal dolore e dal male, questa “compossibilità” permane incessantemente all’origine nella sua duplicità di poter essere diversamente ed è il pensiero poetico, secondo Ermini, a mantenere viva tra gli uomini la traccia di un’alternativa al dolore e al male – alla tragicità dell’esistenza.

12. La tragicità dell’esistenza è insuperabile. Ermini (come Leopardi e Michelstaedter) non si smuove da questa convinzione. Già il sottotitolo del suo penultimo libro *Il moto apparente del sole* era “Storia dell’infelicità”. Ma la poesia, più che riportarci sulla traccia degli dei fuggiti, come dice Heidegger (che sarebbero comunque le tracce di una storia che è venuta dopo) si spinge verso l’*ápeiron* (quella “compossibilità” negata dal processo) in una continua interrogazione del principio e delle cose come sono e come avrebbero potuto essere. Ma non come «ultimo rimedio», «l’ultimo quasi rifugio» dopo «il fallimento di tutti gli altri rimedi» (l’espressione è di Severino), piuttosto come immersione in quel fondo abissale a cui deve essere rivolta ogni domanda di verità. Scrive Ermini nell’“Excursus” a p. 104: «Va compiuto per intero il salto vertiginoso verso il senso originario delle cose, quello che Leopardi chiama ‘il senso dell’animo’, per esplorare ‘i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti, le cagioni più inaspettate e remote, le astrazioni più sublimi». E questo leopardiano “senso dell’animo” non è da confondere con uno stato psicologico, ma piuttosto come una disposizione del pensiero a non ar-

retrare di fronte a quella verità così definita da Benn e citata da Ermini nella stessa pagina: «Quando l'anima si sviluppa, essa si forma muovendo verso il basso. Demonica questa verità, non c'è spazio per la malinconia, l'Acheronte ha sommerso l'Olimpo, il Gange si mette in movimento verso Wittenberg. L'io, sciolto dalla costrizione, nell'abbattimento delle funzioni, puro io nell'incendio delle origini, acausale, a priori dell'esperienza, si volge all'indietro per sollevare il velo di Maja».

13. E questo compito assegnato da Ermini al pensiero poetico non significa che voglia confrontarsi con il pensiero filosofico sulla base della logica e della coerenza sistematica, quanto riunificare, in un solo luogo dell'anima, la domanda fondamentale di verità e senza la presunzione di possederla. Anzi il pericolo è proprio quello di smarrirsi «tra i segmenti di un labirinto» (*Contesa*, p. 137), seguire le peripezie di un pensiero che «è fuga e ricerca, bisogno e spavento, un andare e ritornare, un chiamare per fuggire, un'angoscia senza limiti e un amore esteso» (Maria Zambrano), e proprio da questa situazione di precarietà attingere qualche segno dell'essenziale permanenza dell'Essere e della sua scissione, nella quale siamo sempre immersi. Un baluginare di una possibilità alternativa rispetto alla "storia dell'infelicità" e del dolore, uno spiraglio di luce dischiuso nel cupo scenario della storia dell'infelicità.

14. Credo che dobbiamo essere grati ad Ermini per averci additato questa strada aperta verso il Principio. È un viandante che ha affondato lo sguardo nell'*ápeiron*. E così è avanzato a tentoni, accompagnato dalla «sorella del sonno» nella notte del senso, verso porte alle quali «non possiamo avvicinarci senza urlare di dolore». Non si piega sulla facile consolazione della poesia, né sul solido terreno del sapere costituito. Guarda il cielo come un antico greco, il farsi del giorno e della notte, il disfarsi delle generazioni. Vede uomini e donne che «camminano sulle piccole ossa della propria incancellabile preistoria», interroga «i ritratti dei morti» e i testi della sapienza antica e moderna. Fa riacquistare alla poesia quella volontà di conoscenza che una critica letteraria incapace d'innalzarsi all'ontologia ha sepolto nello stile dimesso e diaristico di una registrazione di pulsioni e di vicende biografiche e quotidiane. Non mediante la ripetizione di luoghi noti o la rivisitazione di testi canonici. Solo grazie a un salto lungo la strada aperta e senza alcuna meta riconosciuta. In mezzo a coloro che resistono all'urto dell'essere e fanno propria l'inquietudine del domandare che non ha mai fine. Senza neppure sapere dove si è diretti, ma con l'anima che rimane fedele a se stessa anche in quel procedere a tentoni. «Nel suo stadio conclusivo l'essere creaturale entra nella luce, rendendosi così riconoscibile» (*Contesa*, p. 149). Ed è questo il luogo della verità, in cui l'uomo si riconosce nella piena manifestazione del suo destino e del suo tramonto.

## B. La scrittura critica di Giuliano Gramigna

1. La raccolta di alcuni importanti saggi di Giuliano Gramigna, promossa dalla rivista “Testuale”, inizia con un capitolo (“L’antro del romanzo”) dedicato al romanzo, genere letterario che viene indagato sia nei suoi aspetti tradizionali che eversivi (o conclusivi), sotto molteplici punti di vista, che fanno capo a *Finnegans Wake*.

2. Partendo dalla metafora dell’antro, della caverna platonica, come proiezione della tradizionale immagine dello «specchio portato a spasso per una strada affollata», secondo una classica definizione del genere romanzesco, e chiamando in causa un testo di Porfirio, *L’antro delle ninfe*, in cui si fa «una minuziosa analisi simbolica» della grotta delle ninfe ad Itaca descritta nell’*Odissea*, che per il filosofo diventa simbolo «non solo del cosmo, del generato e del sensibile, ma anche, per la sua oscurità, di tutte le potenze invisibili», Gramigna c’introduce alla duplicità dell’universo romanzesco, in analogia anche con i due ingressi della grotta omerica. Dopo questa suggestiva premessa (in cui si accenna alla compresenza di generato e sensibile e di potenze invisibili), si prospettano quattro radici attraverso cui interpretare, nella sua totalità, il genere romanzesco. «Queste radici sono: il luogo, il nome, il tempo e l’avventura». E indubbiamente, come “ipotesi di lavoro”, a livello descrittivo («Dublino di Joyce o Balbec di Proust, Pont-l’Èvêque o l’orografia-idrografia manzoniana o il Wessex di Hardy»), e tutti gli altri infiniti luoghi attraverso cui si è esercitata la fantasia romanzesca, si depositano in quello «spazio dove prima non c’era nulla», che può essere assimilato alla *chora* platonica del *Timeo*, ma diversamente da Platone non è un ricettacolo ideale anteriore a tutto, ma «un luogo insieme simbolico e concreto di soluzioni linguistiche e stilistiche, di figurazioni, di strutture dietetiche e di articolazioni emotive».

3. Le altre radici, il nome, il tempo e l’avventura sono esemplificati con altrettanti, supremi esempi dell’arte romanzesca, siano Don Chisciotte o Zeno Cosini («marca di un soggetto oscillante, malato, immaginario, sempre in ritardo»), o il tempo, che nella *Montagna incantata* di Thomas Mann è l’intersezione dei suoi tempi, o l’avventura, che non è altro che la trama, vale a dire le «forme attraverso le quali la favola prende corpo nel testo, siano le complicate vicende dei *Tre moschettieri* che quelle più interiori di *Gita al faro*». Nel suo saggio *L’arte del romanzo*, Milan Kundera scrive che «La conoscenza è la sola morale del romanzo», facendo precedere e seguire a questa affermazione dei presupposti altrettanto impegnativi. Mentre la filosofia, da Descartes in poi, (unitamente al progresso scientifico e alle discipline specializzate) allontanava dal proprio orizzonte il mondo concreto della vita, *die Lebenswelt*, secondo Husserl, o affondando nell’“oblio dell’essere” secondo Heidegger, era il cammino del romanzo a delineare una storia parallela dei Tempi Moderni. «Intendo dire: se è vero che la filosofia

e le scienze hanno dimenticato l'essere dell'uomo, è tanto più evidente che con Cervantes ha preso forma una grande arte europea che altro non è se non l'esplorazione di questo essere dimenticato».

4. Ora le quattro radici di Gramigna ci fanno intuire la portata di questa "storia parallela" nella sua molteplicità (di luoghi, di nomi, di tempi e di avventure), ma allineandoli su una superficie comune, ci impediscono di distinguere la differenza conoscitiva, la differenza ontologica, tra le diverse storie, e quindi affermando l'indifferenza sostanziale tra *Tre moschettieri* e *Gita al faro*, riducono a semplice *fiction* quella storia del romanzo europeo che, secondo Kundera, «è la successione di scoperte» di porzioni e forme di esistenza mai prima individuate e nominate.

5. In un secondo capitolo, dedicato a "Le istituzioni del romanzo", Gramigna ci offre finissime osservazioni sul rapporto tra la "domanda di mercato" e l'esserci del romanzo". Il desiderio del romanzo nascerebbe da un «tratto dell'intelletto umano, inventivo amante delle novità e delle finzioni», nel quale affonderebbero le radici della *novità* e della *finzione*, ragione per cui non essendo altro che «desiderio di una finzione specifica che si sta costruendo in quel momento e che naturalmente fugge via verso un'altra finzione tipica di là da venire, non appena quella sia completata nella scrittura come nella lettura, non farebbe che dar luogo a sempre nuove e menzognere finzioni, senza che nessuna di queste possa costituire una scoperta nel senso indicato da Kundera». Il romanzo che non scopre una porzione di esistenza fino ad allora ignota è immorale" (*L'arte del romanzo*, p. 18). Ora, secondo Gramigna, questo desiderio copre tutta l'infinita gamma del romanzesco, «un gigantesco magazzino» in cui si trova di tutto, alla cui origine, secondo un bel libro, *Roman des origines et origine du roman* di Marthe Robert, non ci sarebbe che «un pezzo di letteratura silenziosa, un testo non scritto identificato con ciò che Freud ha descritto sotto l'etichetta di 'romanzo familiare del nevrotico'». E sotto questa etichetta potrebbero allinearsi, con tutte le loro implicazioni di desiderio, immaginazione avventurosa e sessualità, romanzi che vanno dal *Guerrin Meschino* al *Tom Jones* in modo aperto, fino a Kafka e magari al *Giovane Holden* di Salinger, per non parlare del *Robinson Crusoe* che «rivela in filigrana la struttura del romanzo familiare».

6. Quale differenza intercorre tra un processo di conoscenza e un processo di verità? Perché alcuni romanzi, secondo Kundera, ci fanno conoscere qualcosa di nuovo, mentre altri (la maggioranza di quelli che vengono scritti, o manipolati dagli editor delle grandi case editrici) non fanno altro che assecondare evasioni in peripezie prive di senso e sogni ad occhi aperti?

7. E anche queste ultime sono realizzazioni del desiderio. E anche *Finnegans Wake* è letto da Gramigna in questa chiave freudiana. Una grande

*summa* linguistica, «una corposcrittura, una fisiologia smisurata che arriva a metaforizzare i propri processi», e che trova, nel rapporto di Joyce con Lucy, la figlia schizofrenica, il suo inveramento. Intuizioni che da Jung a Lacan inseguono l'opera di Joyce, fino a fare di Lucia «il sintomo della *polyphonie de la parole* di *Finnegans Wake*», o il frutto di una «allucinazione telepatica» tra padre e figlia, in «una specie di identità o partecipazioni mistiche». E se c'è una ragione, come osserva Gramigna, «perché un qualunque discorso sul romanzo futuro debba cominciare (ri-cominciare) con il *Finnegans*» è appunto perché «non promette al lettore nessuna garanzia di verità», non esibendo alcun significato declinabile nella logica convenzionale del principio di realtà. E tutto ciò è molto fine, molto bello, molto lacaniano, ma ci lascia, naufraghi, nel bel mezzo di una letteratura che, nel compiacimento di sé, trova nell'inleggibile la possibilità di una ripresa infinita della lettura e della moltiplicazione inesauribile del senso. Ma che cosa altro è se non ancora una volta l'illusione romantica portata a compimento di una totale trasfigurazione del mondo, e cioè una reazione contro il calcolo e la spiegazione correnti, attraverso un gioco linguistico che si sforza di ergersi al di sopra di esso o di liquefarlo o di travolgerlo lasciandolo intoccato, e forse neppure compreso, nella sua essenza ontologica?

8. Volutamente, non una visione filosofica, ma quella di un romanziere non digiuno di filosofia, Kundera, ho contrapposto alla visione del romanzo di Gramigna come oggetto testuale, da penetrare, lacanianamente, nel senso d'inconscio strutturato nel linguaggio e disseminato in luoghi, nomi, tempi e avventure. Il mostro che si chiama storia, l'inferno che si chiama vita, viene lasciato al margine come ininfluente rispetto al desiderio in cui trova compimento il freudiano romanzo familiare. Ma non voglio rifare qui la storia della «denigrata eredità di Cervantes», da Don Chisciotte all'agrimensore K., da Flaubert a Joyce, da Balzac a Proust e Musil, e la logica di scoperte rispetto ai diversi aspetti dell'esistenza. Mi è sufficiente additare un limite di un'interpretazione puramente letteraria e psicologica.

9. Uno dei punti chiave della critica letteraria militante è la poesia italiana del Novecento. Ed è indubbio che le considerazioni di Gramigna *Sul Novecento I e II*, distillino i principi più consolidati della critica novecentesca e le figure poetiche che si stagliano ormai sullo sfondo del secolo con una loro dignità canonica. «La vera grande novità della poesia del Novecento – scrive Gramigna in apertura del saggio – mi pare stia nella posizione centrale, e assillante, del problema del soggetto e dell'autoreferenzialità della scrittura». E questo, sia per le innovazioni inaugurate nella poesia francese da Baudelaire, Rimbaud (“*Je est un autre*”), Mallarmé, ma anche «da qualcuno che la letteratura non iscrive specificamente nei suoi annali, ma che con la sua sovversione di conoscenza ha influenzato anche il modo d'intenderla e di farla – dico Sigmund Freud». E cioè la scoperta dell'inconscio, con tutto quel che ne consegue. Che ci siano stati, alle spalle del



Novecento, uno Schopenhauer, un Nietzsche, un Bergson, e che anche un Gozzano (come già D'Annunzio), meditasse su Arturo e Federico, e che il mondo fosse entrato in uno dei secoli più tragici della storia, non sembra che rientrino nell'orizzonte del critico come motivi influenzanti la scrittura poetica. Resta fondante, per Gramigna «la messa in dubbio metodica dell'unità/compattezza dell'io poetico e la persuasione che l'oggetto del linguaggio sia il linguaggio stesso, cui tocca non già il rispecchiamento ma la *rappresentanza* del mondo». E cioè la scrittura poetica stessa diventata proposta filosofica come nell'area espressionista mitteleuropea? L'amputazione della dimensione ontologica nella quale s'inscrive la scrittura e l'autoreferenzialità nella quale si risolve, mi sembrano negare alla "*rappresentanza* del mondo", di cui parla Gramigna, una portata più vasta di quella annessa allo sviluppo di un sentimento poetico.

10. In ogni caso il suo quadro della poesia del Novecento copre tutta la gamma delle figure significative, con qualche sbilanciamento, nei confronti di Mengaldo, nell'affermazione che con Dino Campana «si arriva a quello che è indiscutibilmente il maggior poeta del primo Novecento, uno dei maggiori dell'intero secolo». E giocherà qui la mia simpatia per i folli, ma concordo perfettamente con questa valutazione, e anche se rifiuto per principio l'organizzazione dei poeti e della poesia secondo una scala gerarchica, faccio volentieri un'eccezione per Dino Campana. Ma che, al di là «della leggenda del folle, del 'maledetto' che ha oscurato una parte della verità di questo poeta», anche Campana presupponga Nietzsche, un capovolgimento ontologico nella percezione del mondo (come avviene per Clemente Rebora e Camillo Sbarbaro, e di lì a qualche anno avverrà per Eugenio Montale), non ha sfiorato la critica letteraria italiana, in fondo rimasta ancorata a quella distinzione tra poeti visivi (Campana) e veggenti (Rimbaud) di origine, se non sbaglio, continiana, che ne ha limitato drasticamente la comprensione e il giudizio. E bene ha fatto Gramigna a non farsi irretire in questo cancro critico e a proclamare decisamente la grandezza di Campana.

11. Eppure il secolo non ha lesinato altre voci poetiche. Da Govoni (da *Le fiale*, 1903, govoniane si fa infatti incominciare la poesia del secolo) a Gozzano, da Palazzeschi ad Onofri, da Soffici a Cardarelli, da Saba a Montale, da Jahier a Moretti, e poi, nel prosieguo del secolo, Ungaretti, Luzi, Caproni, Sereni ecc., e le riviste e la critica che ha accompagnato e, a poco a poco, delimitato un canone giunto fino a Mengaldo e oltre: tutto questo ventaglio è riassunto egregiamente da Gramigna, secondo la *vulgata*, e solo con una grave mancanza: quella di Carlo Michelstaedter che (insieme a Rebora e Campana) è la coscienza più profonda della crisi d'inizio secolo e del capovolgimento ontologico. Quello che ancora manca è una lettura delle scritture più estreme che ci faccia intuire la tensione tra scrittura, vita, ontologia, e come tale frattura si prolunghi fino a noi, aprendo uno squarcio di conoscenza che trascenda i testi e l'autoreferenzialità della poesia.



12. Il capitolo che “Testuale” dedica ai giudizi di Gramigna *Sulla critica*, non riserva infatti sorprese (dopo aver visto in atto il suo modo di far critica), né i nomi, né le fonti di metodo, o dei metodi (Ferdinand de Saussure, Gianfranco Contini, Roman Jakobson, Roland Barthes...), e, naturalmente, dietro la superficie linguistica, l’inconscio. Mi sembra che qui, Gramigna, proceda a una generale assoluzione della critica italiana, senza fare distinzioni di metodo. E quindi non citerò i nomi, per non far torto a nessuno, ma ci sono proprio tutti i possibili modelli di critica e teorie del testo, in una generale e acritica assoluzione.

13. I capitoli *Nel fare scrittura, Scrittura terminabile e interminabile, Sulla semeiotica, Chi scrive e che cosa si scrive*, riprendono finemente tutte le questioni relative a quella “scienza dei segni” che ha per capostipite Ferdinand de Saussure e, secondo Roman Jakobson, un’altra divinità in Charles Sanders Peirce, e le diverse linee o sviluppi o intrecci che si dipartono da queste fonti iniziali. Così Gramigna riassume le differenze metodologiche tra i due padri della semeiotica: «Dove Saussure costruisce secondo un principio binario (significante/significato, *langue/parole*, diacronia/sincronia, arbitrario/naturale etc.), Peirce procede privilegiatamente per triadi, a partire da quella che definisce la semeiosi: ‘Per semeiosi intendo un’azione, un’influenza che sia, o coinvolga una cooperazione tra tre soggetti, come per esempio un segno, il suo oggetto e il suo interpretante’...». Anche qui l’esplorazione di Gramigna si apre a raggiera sui nomi («da Buyssens a Morris, a Barthes, a Prieto, a Benveniste, a Lotman, a Mukařovskij, a Greimas, a Eco»), e su un quadro di problemi che hanno dominato il dibattito culturale tra gli anni sessanta e ottanta del secolo scorso con tante pregevoli acquisizioni nell’interpretazione dei testi poetici. È stata l’epoca, grosso modo, dello strutturalismo, che certamente ha avuto il merito di smuovere la critica letteraria dall’impressionismo del gusto e dalla sovrapposizione ideologica, con tanti lavori che sono diventati, in un certo ambito, memorabili come esercizi d’intelligenza critica. Gramigna ricorda, tra gli altri, il lavoro di D’Arco Silvio Avalle, a partire dal famoso esercizio sugli ‘Orecchini’ di Montale”, *Il viaggio testuale* di Maria Corti, *Il testo poetico* di Stefano Agosti etc., per non parlare di altre avventure più radicali come la semanalisi di Julia Kristeva e del suo *La révolution du langage poétique*, il culmine di certe contaminazioni tra semeiotica, marxismo e psicanalisi. Mi chiedo soltanto che cosa resti oggi di tanto *plaisir du texte*, per rifarci a una formula chiave dell’amatissimo Roland Barthes. Gramigna è stato tra i protagonisti di questa stagione e direi che la sua peculiarità è quella di non aver mai perso di vista Freud, il cui nome echeggia indirettamente nel saggio *Scrittura terminabile e interminabile*, che riprende appunto il titolo di uno degli ultimi scritti di Freud, *Analisi terminabile e interminabile* (1937). Le domande sollevate in questo scritto sono tra quelle che si prolungano fino a noi, nella misura in cui davanti, o dietro, o prima o dopo, poniamo alla scrittura poetica la domanda fondamentale: quella sulla verità

dell'essere, nel suo porsi e nel suo sottrarsi "interminabile". «Nello scrivere – dice Gramigna – operano due pulsioni che possono essere trascritte nella coppia *filia/neikos*, che Freud impresta come principi o pulsioni fondamentali della teoria di Empedocle, per trasformarli nei suoi *Eros e Thanatos*, proprio nelle ultime pagine dell'opera che mi ha fornito l'avvio del titolo. Se ciò che chiamo 'necessità della scrittura' è la sua pulsione erotica o libido, essa trova, ripeto, il suo arresto in una simmetrica pulsione di morte. Forse ogni scrittura tende, come ultimo desiderio, a tornare all'inesistenza, ad annullarsi». Detto magnificamente, solo se solleviamo questo pungolo della somma necessità dal suo fondamento biologico a una comprensione dell'essere al di là di ogni transitoria soggettività, in un orizzonte di conoscenza ontologica.

14. Date le premesse, non stupisce che la sezione dedicata a *Letteratura e Psicoanalisi* sia quella più aderente allo spirito critico di Gramigna, e i tre capitoli che la compongono (*Les Séminaires di Jacques Lacan, Gradiva di Wilhelm Jensen D.A.F. Su de Sade*) offrano una rete ammaliante d'intrecci tra letteratura e psicoanalisi. Basti qui citare, per quanto riguarda lo stile di Lacan, la sua derivazione letteraria, e precisamente la sua dipendenza da Stéphane Mallarmé. «Ho già accennato all'impiego eversivo delle preposizioni nel costruire (o ricostruire) la frase. Aggiungerei la gestione a dir poco anomala della punteggiatura, diretta, piuttosto che a effetti musicali, a seguire nella sintassi la logica del significante». E certo la complessità della scrittura lacaniana, attraverso cui si leggono nei *Seminari*, Shakespeare e Sofocle, ma pure "Booz endormi" di Hugo, "La lettera rubata" di Poe "e altro ancora, fino a Joyce e *Finnegans Wake*, rimette in gioco i rapporti reciproci fra letteratura, critica (di un testo letterario) e processo teorico (psicoanalitico), fino a configurare un capovolgimento tra letteratura e psicanalisi. «Non è dunque la psicanalisi che si applica, come uno strumento di decifrazione, di interpretazione, a un'opera letteraria, ma è quest'ultima che si applica alla psicanalisi». Un'interazione in cui è coinvolta anche la filosofia. «È in una pagina della *Dissémination* che Derrida, servendosi di Platone, introduce il concetto di paternità e dunque di parricidio a proposito della scrittura. 'L'écriture est parricide' – come 'je de l'autre dans l'être', come irruzione del non essere, come *altro* nell'unità dell'essere». E così uno dei concetti cardini della psicoanalisi di Lacan, la forclusione del Nome-del-Padre, riguarda anche il padre della scrittura lacaniana, Stéphane Mallarmé, che non viene mai citato, se non marginalmente, negli *Écrits*. Anche la lettura della *Gradiva* di Wilhelm Jensen e il capitolo *Su de Sade*, sempre all'interno dello sfondo freudiano e lacaniano, sono suggestivi esercizi d'interpretazione in cui continua a rimanere velato ciò che è più intimamente proprio nel loro essere storiche manifestazioni dell'essere e della "verità".

15. Effetti vecchi e contemporanei. Questo è il contenuto dell'ultima

sezione *Antichi e nuovi sperimenti* della raccolta antologica. Non è che voglia sbrigarmene con poche parole, ma è che, in queste tematiche, siamo ancora immersi, ed è bene occuparsene volta per volta. Gramigna è, in un certo senso, già storicizzato. La sua intelligenza, e i suoi limiti, sono quelli del suo tempo. Il tempo di quelli che poi sarebbero diventati spettri. Spettri di Freud, di Marx, di Lacan. Una certa insistenza sul desiderio e sul piacere della poesia, o come riferisce Gramigna parlando di *La Ragione poetica, scritture e nuove scienze* di Gio Ferri, del piacere della poesia quale piacere della forma o, meglio ancora «piacere di esserci», come dice Ferri, di partecipare al flusso biologico della vita. Qualcosa di simile a un fantastico turbine di membra umane. Poesia generatrice di un campo di energie (pulsionali e desideranti). Ma qui Gramigna parla di Ferri ed è con Ferri una discussione aperta. Belle sono le pagine che seguono dedicate ai *Cantos* di Pound, a Robbe Grillet, ad Anronio Porta etc, direi che di una critica così, in grado di cogliere le scritture fondamentali, in un mercato letterario invaso da inezie, abbiamo ancora bisogno. Per usare un'espressione di Contini, essa continua a «salarci il sangue». Le domande poi che Gramigna solleva, nell'ultimo degli scritti qui raccolti, dedicato ad "Anterem", "Scritture di fine Novecento", in cui la rivista ipotizzava, nei suoi testi teorici «un luogo della nascita delle parole dove ancora le cose non ci sono e le parole sono ancora un prima, un *ante* rispetto alla cosa», hanno trovato risposte, nello sviluppo teorico successivo e nella pratica della rivista. E «il luogo del fantasma originario dove si produce la scrittura» è stato sottratto alla vaghezza dell'immaginario e dell'inconscio e individuato nel *logos*, nel principio di ogni successiva determinazione.

Franco Romanò

*Il mito, il nuovo mondo, il ponte: riflessioni rapsodiche sulla trilogia poetica di Alessandro Carrera*

Il fascino della trilogia poetica di Alessandro Carrera (*La sposa perfetta*, Book 1997), *L'amore del secolo*, (Book 2000), *Stella del mattino e della sera*, (Il Filo 2006) sta nel dialogo sotterraneo fra due diverse civiltà letterarie: l'antica Grecia (con riferimenti che sconfinano verso tempi ancora più remoti e arcaici) da un lato, la terra d'adozione di Carrera e cioè gli Stati Uniti d'America, dall'altro. Nulla sembrerebbe così distante ma non bisogna mai dimenticare che la poesia e le arti in genere, possono trovare affinità laddove nessuno le vedrebbe finché non si presentano in scena, apparendo addirittura ovvie, una volta che questo accade. Pensando alla poesia statunitense del secolo scorso, per esempio, un'opera del tutto anomala come *l'Antologia di Spoon river*, che per il suo stile gnostico sembrerebbe giungerci direttamente dal mondo classico, è nata invece proprio nello sterminato midwest statunitense, un luogo anonimo, fatto di villaggi tagliati in due da un'unica strada, sterminati campi di grano, stazioni di servizio (immortalate nelle memorabili pitture di Hopper) e motel.

Carrera, a cavallo di due mondi che gli appartengono profondamente entrambi, sceglie un registro meditativo che, in prima istanza, guarda ai maggiori poeti statunitensi del secolo scorso: Pound in primo luogo (si veda a questi proposito il testo intitolato *Una civetta sentenziosa non sa più come uscire dal museo* da *Stella del mattino e della sera*.)<sup>1</sup>

Nello stesso libro, a poca distanza l'uno dall'altro, due poesie ci danno il senso preciso di cosa significhi il dialogo sotterraneo di cui parlavo in precedenza. Prendiamo come esempio questi due distici. Il primo è l'incipit della poesia *Si dispongono all'invocazione*:<sup>2</sup>

*/Padre che ti affermi sulle fonti,/i lumi delle nozze sono accesi./*

Il tono è solenne, sono due endecasillabi dalla forte sonorità, il lessico contiene parole chiave che ci rimandano a un contesto classico, che ci appartiene come europei e va al cuore della nostra tradizione poetica. Il secondo è tratto da una poesia intitolata *La sequenza del ginkgo*:

*/Se ricordo la sequenza come devo, /Goethe piantò un ginkgo nel cortile/.*<sup>3</sup>

In questo caso il tono diventa improvvisamente colloquiale, anche se la metrica, nella scansione vocale, rimane la stessa del distico precedente. Il registro, però, è quello della conversazione poco impegnata e al tempo

stesso affabile: è un timbro ben noto alla poesia inglese e statunitense. Mi ricorda un celebre incipit stevensiano:

*/We drank Mersault and ate lobster Bombay with mangoll/ Bevemmo Mersault e mangiammo aragosta di Bombay con mangol.*

Si tratta dell'inizio del quinto canto della terza cantica di *Notes toward the Supreme fiction*; ma si potrebbe pensare anche a certi passaggi eliotiani nelle opere precedenti la *Waste Land*. Più si va avanti nella lettura e più questa trama diventa un tentato dialogo, per via poetica, fra l'Europa e gli Usa, mediato non più soltanto dai poeti, ma anche da scienziati e filosofi. Poesia di pensiero, dunque, quella di Carrera, un pensiero fatto di rivoli molteplici e convergenti in un versificare esatto nella scelta dei ritmi e dei toni.

Anche i titoli delle diverse sezioni del libro hanno una loro logica: *La stirpe di Narciso. Fantasia sopra l'immagine e il riflesso, gli Argonauti attraccano al porto di New York, La stella del mattino e della sera.*

## Due Lingue

In *La sposa perfetta*, primo libro della trilogia, l'intento di gettare un ponte fra due civiltà poetiche è perentorio ed esplicito, dal momento che si tratta di un testo bilingue (lo stesso procedimento sarà seguito anche per *L'amore del secolo*, opera in cui l'inglese precede la traduzione italiana). Il gioco è quello di rispecchiarsi, ma rimanda anche a un labirinto di specchi, con i suoi interminabili ghirigori prospettici. Il libro ha una dedica ironica e un esergo che suona come una tenera e ingenua filastrocca. La prima suona così:

*A F., che era perfetta, /tranne che era già sposata.*

L'esergo, invece, così recita:

*Amo due donne/ognuna ha le sue ore./Una è nel petto/l'altra nel cuore.*

Se nella dedica l'iniziale del nome richiama una figura femminile che potrebbe anche essere reale, l'esergo ci porta verso un orizzonte più sfumato: le due donne alludono metaforicamente alle due lingue. Il testo iniziale dell'opera, peraltro, parla di un viaggio da un continente all'altro: (*Buon-giorno, sono il vostro pilota, Good Morning, I Am Your Pilot*).<sup>4</sup>

È tuttavia sul secondo dei testi che vorrei soffermarmi perché ci riporta alla questione della lingua, fin dal titolo, quasi didascalico: *Sento i suoni ma non capisco le parole, I Hear the Sounds But I Don't Understand the Words*.<sup>5</sup> Vediamone alcuni versi:

*At the bus station/when the loudspeaker crackles something/about my bus/I hear the sound but I don't understand the words./*

*Alla stazione degli autobus/quando l'altoparlante gracchia qualcosul mio autobus/sento i suoi ma non capisco le parole./*

Il testo prosegue con una serie d'esempi che reiterano il refrain; solo che il dettato semplice iniziale s'intensifica, diventa complesso perché ci sono casi che sfuggono alla categoria dell'esemplificazione. Così, quando Carrera scrive (alla fine di un lungo elenco che potrebbe persino ricordare – pur nella brevità del dettato – certi passaggi di Whitman), versi come quelli che seguono, il lettore ne è spiazzato:

*/Quando uno mi grida/... che ho sbagliato tutto/se non amo Gesù/come lo ama lui/sento i suoni ma non capisco le parole/*

*When some guys yells at me/... that I got al wrong/if I don't love Jesus/as he does/I hear the sounds but I don't understand the words./*

Lo spostamento graduale di senso, prima impercettibile, diventa assai grande. È evidente l'ironia, ma ciò che più conta è che la non comprensione delle parole, in questo caso, assume un significato che va ben oltre la lettera di ciò che sta scritto, l'eco delle allusioni si allarga, arrivando ad abbracciare un campo vasto di sollecitazioni che comprende anche i predicatori che si esprimono dalle pay tv statunitensi e usano spesso toni concitati. Questo modo fatto di piccoli spostamenti che poi dislocano il lettore in un altrove lontano dal punto di partenza, mi ricorda il procedimento seguito da Marianne Moore. Anche la grande poetessa statunitense parte frequentemente da descrizioni di animali, oppure si sofferma su certi loro gesti, che si presentano al lettore in una veste quasi prosaica; poi avviene uno scatto improvviso, oppure un lento slittamento del senso, alla fine del quale l'animale o quei gesti, che sembravano così semplici, e quei versi che sembravano quasi impoetici, diventano altro. Il testo di Carrera, nella sua prosecuzione, ci porta in uno scenario ancora diverso, che la reiterazione del refrain rende ancor più comico e straniante al tempo stesso:

*/Quando vado al drive-throw/e ordino una fetta di pizza/e il ragazzo al microfono mi chiede come va/e se voglio funghi o doppio formaggio/e cosa prendo da bere/e che c'è un'offerta speciale valida/fino alle tre di notte/di ogni secondo venerdì dei mesi dispari/per cui posso prendere due fette e mezza/al prezzo di 2/6 di pizza intera/e che sarebbe sciocco non approfittarne/sento i suoni ma non capisco le parole/*

*/When I go the the drive-Throw/and I order a slice of pizza/and the boy on the mike asks me how I am doing today/and if I want mushrooms or double cheese/and what I would like to drink/and tells me there is a special offer valid/untill 3 a.m./every seocnd friday of the uneven months/so that I can take two slices and a half/al the price of 2/6 of the whole pizza/and that it would be foolish not to take advange of it,/I hear the sounds but I don't understand the words.*

Anche in questa sequenza, come nella prima citata in precedenza, si comincia in modo del tutto prosaico, secondo il cliché di una conversazione stereotipa che avviene in un non luogo come il drive-thru. Dal verso *e che c'è un'offerta speciale valida*, però, il senso comincia a vacillare, un capitolombolo dietro l'altro, in una caduta comicamente inarrestabile. Viene in mente l'omino di Chaplin alle prese con gli oggetti della vita quotidiana, che cade e si rialza, scatenando le risa del pubblico; ma se la scena si ripete, ecco che il comico di trasforma in tragico. Carrera, abituale frequentatore degli States da lungo tempo, avrà visto certo prima di noi, quei fenomeni di invasione quotidiana di offerte più o meno fantasmagoriche (non le vecchie gite domenicali in corriera con dimostrazione di pentole e ferri da stiro!), ma gestori telefonici che chiamano a tutte le ore per offrire di tutto, produttori di vino, saponette e quant'altro. Il protagonista di questo testo, come il lettore, diventa un uomo soverchiato dalla banalità, dalla sciatteria, dall'ingombro quotidiano di cose inutili! In questa poesia, di cui vedremo poi la conclusione, Carrera costruisce una catena di montaggio del consumo, che sostituisce la vecchia catena della produzione industriale nella fabbrica fordista, così ben rappresentata in *Tempi moderni* di Chaplin. Il finale ci reca un'altra sorpresa:

*/E quando sento i suoni e non capisco le parole/capisco i suoni e dico sempre sì,/certo ho capito benissimo,/dico sempre sì al suono dei suoni./*

Il suono dei suoni è la poesia. Eravamo partiti da un titolo che si richiama esplicitamente e dichiaratamente alla difficoltà di traduzione da una lingua all'altra. Passo dopo passo il poeta ci ha trascinati in un lungo viaggio con tutte le sue incongruenze (come avviene anche nel testo immediatamente successivo a questo citato e intitolato *Questo non è un cinema, è un aereo*) e siamo tornati al linguaggio ma in un altro modo: il sì è al suono, alla poesia, quei non luoghi nonostante tutto, sono meno squallidi di prima, grazie al dettato poetico. Ma non è forse la stessa lezione di Stevens? Non è proprio in *Una sera qualunque a New Haven* che bisogna fare emergere la poesia e il senso? Troppo facile andarlo a cercare nei luoghi comunemente frequentati dalla poeticità, bisogna andare là dove non va nessuno. Storicamente questa lezione viene da Eliot (con la mediazione di Laforgue), per quanto riguarda la poesia anglo-americana, anche se tale tipo di sguardo rivolto alla città e alla sua caotica mescolanza risale a Baudelaire. Nella poesia italiana del primo '900 qualcosa di analogo si trova in Palazzeschi: si pensi, per esempio, a un testo come *La passeggiata*, di cui si colgono gli elementi di novità linguistica e l'ironia, ma quasi mai la disperante condizione di questi ignavi moderni, che inseguono le insegne della pubblicità e oggi, mutatis mutandis, saltano da un canale televisivo a un altro, da un'offerta pubblicitaria a un'altra, da un telefonino all'altro, da una carta di credito all'altra, per finire in un gorgo che trascina tutti verso il fondo.<sup>6</sup>

## Due mondi due luoghi

Immaginiamoci ora idealmente di avere percorso insieme all'autore un pezzo del suo viaggio, l'aereo di cui parla il titolo del secondo testo del libro è atterrato. La sequenza *Golfo e silenzio: Nove istantanee dallo stesso luogo*, ricorda ancora una volta un procedimento classico della poesia statunitense a cominciare da Whitman: l'elencazione, il catalogo dell'esperienza che nel caso del grande poeta newyorchese aveva molto a che fare con i luoghi. Anche Stevens ama le sequenze, la molteplicità dello sguardo. Carrera ci propone qualcosa di analogo, anche se nei suoi testi sono presenti elementi, la memoria per esempio, assente il più delle volte nei poeti che ho ricordato fra i suoi riferimenti. Cominciamo dall'ultimo testo della sequenza, il nono.

*/Sono tornato a porgere l'ascolto/a una breve emozione che sorprese/la mia tranquilla casa di pensieri./Mi era sembrato di sentir chiamare/non il mio nome ma la mia sostanza/da un'onda che si fece più vicina./Appena alzai lo sguardo e vidi il golfo/e il cielo che cadeva sulle rocce/qualunque lontananza si confuse/e il mondo si versò come da un vaso./Allora non ci furono parole/Adesso che le scrivo sono un'onda/l'altra onda che cancellò la prima.*

*I have come back to listen/to the passing emotion that surprised/the domestica realm of my thoughts./It seemd to me somebody called/I mean my substance, not just my name,/from a wave suddenly upon me./When i raised my eyes and saw the gulf/and the sky that was leaning on the rocks,/every distance seemed to wane./and the world began to pour down from a vase./Not a word was spoken then./Now that i am writing, words are waves: other waves, erasing the first./<sup>7</sup>*

L'incedere di questi versi ci riporta a quel tono solenne e classico, esemplificato dal testo appartenente a *Stella del mattino e della sera*, di cui si è parlato in precedenza. L'immagine del mondo che *si versa da un vaso*, però, è modernissima; potrebbe stare in un quadro di Magritte o di Dalì. Il distico finale allude alla scrittura poetica e al suo paradossoso: quando l'esperienza tracima e ci travolge, l'emozione non può essere espressa con la parola, ma con il silenzio. L'immagine dell'onda che non lascia scampo e a cui non si può resistere, si replica nella scrittura, ma il suo darsi è a sua volta un'onda che cancella la prima. Tuttavia, è solo nella parola che si possono fondere i due momenti, quello dell'esperienza e della distanza e infatti il verso capitale di questa sequenza è almeno per me, *Adesso che scrivo sono un'onda*. È solo l'onda della scrittura poetica che, esprimendo l'emozione in uno stile, la rappresenta. Per arrivare a questo esito, tuttavia, l'identificazione fra il poeta e l'esperienza deve essere totale: egli diventa l'onda di cui parla e scrive, ma solo perché c'è già stata una 'prima volta' o una prima onda di cui si è fatta esperienza.



Ancora una volta il pensiero corre a un canto stevensiano e precisamente al tredicesimo della terza cantica di *Note sulla finzione suprema*. In esso, di cui ho già ricordato l'inizio in precedenza, il protagonista è il canonico Aspirina, il quale, alla fine di una serata conviviale, da bon vivant si direbbe, se ne torna al silenzio della casa. Medita e si abbandona al pensiero, al flusso di ciò che la mente gli porta come immagine o rappresentazione. L'intensificazione di questa esperienza lo porta al limite della razionalità, oltre il quale si presenta la visione:

*/So that he was the ascending wings he saw/ And moved on them  
in orbits' outer stars/Descending to the children's bed, on which/They  
lay. Forth then with huge pathetic force/ Straight to the utmost crown of  
night he flew./The nothingness was a nakedness, a point/ Beyond which  
thought could not progress as thought./ (Così egli divenne le ali stesse  
ascendenti che vedeva/ Muovendosi sopra di esse nelle orbite lontane  
delle stelle./Discendendo al letto dei bambini, dove essi/ giacciono. Poi  
con sontuosa e patetica forza/Volò direttamente verso la più estrema  
corona della notte./Il niente era una nudità, un punto/ Oltre il quale il  
pensiero non può progredire in quanto tale./ (traduzione mia)*

Il canonico Aspirina diventa le ali stesse della sua ascensione, che è a tempo stesso visione. Naturalmente l'onda è, sia concettualmente sia sul piano dell'esperienza empirica, qualcosa di diverso rispetto al moto ascensionale ai cieli del canonico, ma la visione di poetica che sottende i due testi è simile: solo l'identificazione del poeta con l'oggetto della sua stessa esperienza compie la trasformazione alchemica evocata da Stevens nel nome (apparentemente solo ironico) del canonico Aspirina. L'aspirina, nel suo effetto di acido e di effervescenza, rimanda a uno stato alterato di coscienza, seppure tenue e non titanico come poteva essere per i romantici. Carrera, a differenza di Stevens non usa l'espedito della maschera di cui si serve il poeta statunitense e che è molto comune nella poesia anglo-americana del secolo scorso (si pensi al Prufrock eliotiano, ad altre dramatic personae stevensiane e specialmente a Hugh Selwyn Mauberly di Ezra Pound)), forse perché ormai abusato, in definitiva; ma analoga è la visione della lingua poetica come *terzium datur*.

Tuttavia, anche nelle modalità con cui si giunge a questa stanza finale – da considerare, fra l'altro, anche una dichiarazione di poetica in versi – possiamo riscontrare altri importanti indizi sul modo di procedere della poesia di Carrera. Non dimentichiamo che ciò che si osserva ora è un golfo. Il viaggio per aria, che aveva inaugurato il libro è diventato un viaggio per acqua. Il golfo sembra essere per il poeta il luogo in cui si manifesta il silenzio e la sua necessità:

*.../Il silenzio si fa avanti, si presenta/si fa moltiplicare dalle onde/...  
.../silence comes forward, multiplied in waves/...*

Nella seconda sequenza il silenzio di rivolge direttamente al poeta:

*/"Se mi cerchi ti sembra di vedermi/nell'orecchino giallo dell'onda che ritira/le sue chincaglierie di schiuma./Ma io sono un poco più nascosto./nella cresta delle nocche dell'altura/sparse lungo la barriera che s'increspa/e che cade sui giardini del risucchio./Se mi tocchi grondo essenze a me straniera,/se mi senti non mi hai mai sentito."/*

*The silence:*

*"If you look for me you may see me/in the yellow earrings of the wave/withdrawing its foamy trinkets./But me, I am secluded/on the ridge of the offshore knuckles./scattered along the rippling barrier./floating on the gardens of the undertow./If you touch me I drip a foreign essence,/if you hear me, you never heard me."/*<sup>8</sup>

L'ossimoro finale, crea un corto circuito logico e ci propone lo stesso paradosso che abbiamo visto nella nona sezione della sequenza. Il silenzio è necessario ma la sua esperienza estrema ci è preclusa: solo trasformandolo in qualcosa d'altro possiamo servircene utilmente. Trovo in questo passaggio una eco Zen, un'allusione alla concezione del silenzio e del vuoto come si danno in quella filosofia. Nel prosieguo della sequenza il mosaico diviene ancora più complesso. Così nella terza sezione il poeta ritorna a una meditazione che affonda le radici nella cultura classica. La vista di un luogo al tramonto diviene il pretesto per un excursus vertiginoso:

*La cima del tramonto è una fontana/di fiamme limate come ferro, erose/dal vetro sminuzzato, salito/tutto il giorno dai vapori della sabbia./Ho al polso un anello di rame/forgiato nel sole otto minuti fa./Assisto in queste catene/al modesto spettacolo della mia ombra./*

*The peak of sunset is a fountain/of iron-filed flames, eroded/by the crumbled glass that lingers/al day long over the swirling sand./On my wrist a copper bracelet/forged in the sun eight minutes ago./In these chains I attend/my shadow's modest show/*<sup>9</sup>

Gli otto minuti sono il tempo che la luce solare impiega per giungere alla terra: il tramonto, luogo del *poetichese* per eccellenza, viene qui trasfigurato ed elevato a simbolo di un vincolo che tiene prigioniero l'umano. La caverna platonica entra in scena nei versi successivi e la poesia si conclude con un dialogo fra il poeta e Tommaso d'Aquino:

*"Il sole continua a calare gli dico."/Non possiamo più adeguarci/all'ombra che ci spetta. Nella vetta del tramonto/la verità dei nostri sensi sfrigola./è una goccia di latte sulla stufa."*

Nel suo mondo d'elezione Carrera, lo abbiamo ormai capito, porta con sé tutto il bagaglio della sua cultura classica e lo mette alla prova. Di alcune

ampie sequenze del libro, infatti, sono protagonisti personaggi illustri e lo stesso accade in *Stella del mattino e della sera*, il terzo libro della trilogia, sul quale presto ritorneremo. L'effetto è talvolta tenero, talvolta ironico e addirittura comico. Alcuni esempi. Dalla sequenza *L'arrivo di Ulisse in California*, ecco alcuni titoli:

*Per la prima volta da quando è venuto in America a fare un po' di soldi, Ulisse prova una sensazione curiosa a Van Hom, Texas. VIII. Al confine tra lo Utah e il Nevada, Ulisse scambia un angelo per un cowboy. IX. Ulisse incontra Andy Warhol nell'Ade, il cui ingresso si trova nella Valle della Morte. Ulisse fa a gara di ricordi con un veterano del Vietnam.*

## L'amore del secolo

Il titolo del secondo libro della trilogia *L'amore del secolo*, *Un pae-saggio verbale* ci propone uno scenario che sembra in apparenza diverso rispetto al primo libro: rimane tuttavia la vistosa presenza delle due lingue a costituire un robusto anello di congiunzione. Carrera, nella breve nota introduttiva, definisce il libro «un'installazione di poesia» e afferma che gli piacerebbe vedere questi testi esposti in una galleria d'arte, come se fossero dei quadri. In effetti, la caratteristica di quest'opera ha molti aspetti che ricordano la pittura. Sempre l'autore, nella nota, spiega che si tratta di mille righe, disseminate in cento poesie brevi, una per ogni anno: da qui il titolo. Potrebbero essere davvero cento tavole illustrate, piccoli quadri o *guaches* che, insieme, formano una sequenza più o meno ordinata. Tuttavia, la presenza nelle poesie di personaggi dai nomi assai vistosi, ci portano anche al teatro. Alla fine del testo l'autore li indica tutti, proprio come si fa in un testo teatrale: *Dio Chiacchierone, Dio che chiama, Primo Uomo, Prima Donna, Donna Trasformata, Coyote*. Sono figure che appartengono tutte al pantheon Navajo e popolano i miti amerindi. *La Sposa e il Nonno*, invece, appartengono al pantheon personale dell'autore.

*L'amore del secolo*, è un testo che si presta alla messa in scena teatrale e anche a una lettura rapsodica invece che in sequenza, come avverte lo stesso autore. Il tema amoroso diventa in questo libro allegoria, nel senso proprio del termine: per la concatenazione di rimandi e metafore, perché va oltre l'oggetto amoroso in senso stretto per abbracciare un campo vasto di esperienze. Vorrei dire che c'è un amore per la vita e per l'esperienza, una capacità di accogliere senza giudicare, anche quando si avverte (specialmente in certi testi come ad esempio il n.6 di pagina 18 e 19), quanto sia dolorosa l'esperienza che fa da retroscena al testo. In questo libro, s'intrecciano infatti motivi squisitamente personali con l'incontro con la vita, l'affacciarsi al mondo fra meraviglia e sgomento. In *Portrait of an Artist as a Young God (Ritratto di Artista da Giovane Dio)*, i richiami letterari e al tempo stesso ironici presenti nel titolo, vengono quasi smentiti dal dettato del testo:

*Here's his father, die and change, / a dark and rangign wonder, embarking // on an avenging journey to become / finally his own father / by means of a ragged facsimile. / ...*

*Questo è suo padre, muori e diventa, / una buia spaziente meraviglia che si imbarca // in un viaggio di vendetta / a farsi padre di se stesso / grazie a un facsimile piuttosto rabberciato. !...<sup>10</sup>*

*Muori e diventa*, un celeberrimo frammento di Goethe <sup>11</sup> indica qui uno scenario d'abbandono, oppure (il che è lo stesso), la necessità prima o poi di diventare padri di se stessi, con la fatica che tutto questo comporta.

Il libro, forse il più complesso dei tre e difficile da seguire in tutte le sue molteplici sfaccettature, si apre a un excursus ampio, poematico al di là della brevità dei testi che lo compongono, che attraversa natura e cultura, si sofferma nei luoghi e indugia sugli incontri, spazia fra riferimenti filosofici (la caverna platonica già comparsa in un testo precedente, Parmenide e molto altro). Il libro è dunque un viaggio nel quale s'intrecciano motivi personali che diventano via via un affresco sull'incontro fra soggettività e mondo. Sono molti i testi emblematici di questo libro, alcuni nel finale delinearono il bilancio di una vita, diventano dialogo con quei personaggi del mito amerindo, così affascinanti proprio perché portatori di un modo di stare al mondo così diverso dal nostro. Così nella poesia numero 96 sembra che il giovane artista che si era rappresentato come dio, voglia abbandonarsi a quella saggezza *altra* che Coyote incarna:

*Mi ricordo eri un Giovane Dio, disse Coyote, così/calmo e silenzioso. Adesso mi dicono che metti insieme/rime rumorose, come a sfidare i limiti di ciò che è conoscibile. // Sembra che sia arrivato il momento dell'inconoscibilità, disse lui. //*

*You used to be a Young God, Coyote said, and I remember / you were silent and calm. Now I hear that you make noisy / rhymes, challenging the boundary of what is knowable. // Seems that unknowability is coming to age, he said*

Il tono colloquiale non deve trarre in inganno: seppure simile nella forma ad altri incipit, esso nasconde – in questo contesto – un sostrato drammatico. È in gioco il bilancio di un'esperienza, addirittura di un'intera vita o di un secolo, il '900 che finisce (non dimentichiamo che il libro è del 2000), con tutto il suo carico di ricchezze, contraddizioni, guerre, lutti di ogni genere.

*A te non piace l'idea, disse Coyote, che in questo / universo ci siano cose che tu non potrai mai capire. //*

*You don't like the idea, Coyote said, that there / are things in this universe way beyond your grasp. //*

Il nocciolo del problema viene qui toccato in modo semplice e sinteti-

co: il logos occidentale, la filosofia, la sfida della comprensione razionale del mondo qui incontra l'altro in una conversazione che è tuttavia pacata, accogliente, seppure dubitativa.

*/Sto cercando l'eco del mio primo ricordo/oltre il quale il passato è davvero perduto// Quanti particolari sei disposto a trascurare, chiese Coyote.// Riportami indietro, disse lui. Più indietro, più indietro che puoi.../*

*I'm looking for the echo of my first memory/beyond which my past is irretrievably lost.// How much detail can you leave out? Asked Coyote.// Take me back, he said, way back, way way back...<sup>11</sup>*

La chiusa non offre risposte definitive, ma una traccia di grande importanza la suggerisce: è la memoria a salvarci, la capacità di riannodare tutti i fili, fino al primo ricordo. Non l'abbandono della tensione a comprendere, ma la necessità di ritornare costantemente alle radici, che le culture originarie della terra possono insegnarci a praticare. È l'ennesimo ponte gettato fra i due mondi, ma è anche un modo di salvare la memoria di popoli originari verso i quali la società occidentale si è macchiata di crimini, fino al genocidio. In un testo successivo, Coyote, cui il dialogante occidentale si rivolge, mostrandogli quello che lui chiama il mondo, così risponde:

*Il mondo?, chiese Coyote guardando in su./Questo non è un mondo. Al massimo una riserva.// The world?; asked Coyote, looking up./This is no world. I would call it a rez./<sup>12</sup>*

## **La stella del mattino e della sera**

L'ultimo libro della trilogia è un testo in italiano, nel quale ritornano tutti i temi cari all'autore, per una sintesi e un approfondimento insieme. Ritornano anche tutti i riferimenti a Pound, Eliot e Stevens, che abbiamo visto disseminati anche negli altri due libri. I titoli rimandano ancora una volta al mito e all'Europa: il ponte gettato fra i due mondi è rappresentato dalla nave degli Argonauti che approdano a New York, nella quale si può cogliere un lontano riferimento alla leggenda del Mayflower. La città atlantica però rappresenta qui la capitale dell'intero Occidente. Altri titoli come *La sequenza del ginkgo*, *Schegge sul muro*. *Intercalate da una seduzione*, *Suite per Victoria*, rimandano a un registro più colloquiale o informale. La sezione *Bravo mondo nuovo*, italianizza ironicamente il titolo del famoso romanzo di Huxley. Per ultima *La ricerca della visione*, un lungo testo in prosa, fatto di brevissime frasi. Vorrei iniziare da una poesia che si trova nella sezione intitolata *Gli Argonauti attraccano al porto di New York*. Il testo in questione è il terzo della sezione e s'intitola *Performance*.

*Poi la radio si evolse in una fase superiore/e la tecnica FM mise*

*piede nell'ignoto./Bastava in digit, un impulso, un bip,/d'antenne simultanee, congiura di atmosfere//*

Si allude qui alle trasformazioni tecnologiche di un secolo, il '900, nella prima parte del quale la radio – invenzione europea – era la meraviglia, insieme al cinema; altra invenzione europea. Entrambe però trovano negli States l'humus ideale per quello sviluppo gigantesco di cui oggi conosciamo le ultime frontiere. Carrera ripercorre queste tappe, che implicano anche un certo modo più spregiudicato di considerare la libertà individuale.

*Ci agganciamo a una stazione cittadina e in capo/a un istante raggiungeremo milioni d noi stessi./In qualche luogo su migliaia di mura glie,/ragazzi ci ascoltavano schioccando le mascelle// e di commerci di sesso in limousine discrete/guidate da muti chauffeur non c'era davvero/più bisogno. “Basta con quelle luci del cazzo!”/*

*Gridammo immersi in quaranta rumoroidi.// Orfeo, Tifi, Giasone, qua fra ragazze accidentali,/pesci verticali, forme di vita in divenire, centosette/stanze cieche, molte artistoidi bruciature,/cancri perduti dei nostri polmoni, puttanelle// e sigaretta, occhi che schizzano, pelle che esplode,/stanche dell'Egitto e delle Pizie di campagna,/*

Il ritorno delle grandi figure del mito, a contatto con il Nuovo Mondo, creano un chiasmo, un cortocircuito. Gli strumenti della tecnologia sovrastano quelli della mitologia, ma ne creano anche una nuova. L'accumulo d'immagini e d'esperienze, espresso da una versificazione dal ritmo vertiginoso e scandito dal doppio settenario, danno alla sequenza la velocità della trasmissione radiofonica ma anche di quella cinematografica. I comportamenti si diffondono e mutano con la velocità del suono:

*.../e neanche a pensare di dormire, collezioni di moda/in televendita aggravarono la nostra sensazione/che il progetto di frizione interattiva/ avesse in qualche modo fatto fiasco. Mezz'ora dopo// tutti a far telefonate, nomi a caso dall'elenco/...<sup>13</sup>*

La realtà virtuale si affaccia nel finale del testo, insieme alla musica, vero collante e colonna sonora di almeno due generazioni: da Woodstock all'ascolto via internet. In questa poesia regna la stessa atmosfera che albergava in *Sento i suoni ma non capisco le parole* solo che in questo secondo caso, il ritmo diventa concitato. C'è forse anche una resa delle figure del mito classico al rutilante *grand guignol*, al fervore inarrestabile che nasconde appena anche un certo disincanto. Non sono passati soltanto gli anni e le figure del mito, messe alla prova, si rivelano fragili, si lasciano catturare dalle seduzioni del nuovo mondo, continuano a esserci ma depotenziate. Del resto era già evidente nel libro precedente, dove Ulisse, la rappresentazione forse più grande del mondo classico greco, si

trovava in evidenti difficoltà alle prese con cow boy e angeli, reduci dal Vietnam e altro.

*La suite per Victoria* è una lunga sequenza. Nella prima parte, un testo dal titolo *Lo stato quantico*, (diviso a sua volta in due parti) riprende i temi già esplorati in *Performance*, ma in modo più riflessivo:

*/Misurato, lo stato quantico collassa./La velocità della luce ha messo un tappo/all'invio di informazioni su e giù per l'universo,// Ogni sistema matematico appena potente/contiene proposizioni che nei suoi limiti/non si possono provare vere o false.//*<sup>14</sup>

L'eccesso tecnologico, la quantità di informazioni portano al caos, all'entropia: l'ordine si dissolve con *effetti a valanga*. L'efficacissimo uso del linguaggio scientifico, ci porta in un mondo straniato, dove, come nel secondo testo della sequenza, gli individui sono diventati particelle che si consumano come *il vecchio linoleum di cucina*. Questa capacità di unire rapidamente in poche sequenze di versi l'astratto al concreto, crea un continuo corto circuito in chi legge, con un effetto di moltiplicazione delle immagini.

Nell'ultima parte del libro, intitolata *La ricerca della visione*, il testo si fa prosastico: sono brevi sentenze concatenate, l'influenza del cinema e della fotografia sono evidenti; potrebbero esser brevi scatti o sequenze di un montaggio. Si tratta di un viaggio che dovrebbe avere come luogo d'esplorazione gli Stati Uniti; ma tutto sembra avvenire per gioco, come se ci si trovasse a Disneyland (peraltro evocata esplicitamente: "*Al viaggiatore venne in mente un'attrazione vista a Disneyland.*" pag. 107). È l'artificiose il tema di questo enigmatico testo finale? Forse, ma anche in esso il poeta c'invita a cercare lo stesso la visione possibile, a immaginare un futuro diverso e i versi conclusivi sembrano suggerire una riconciliazione ironica anche con gli aspetti più artificiali della realtà americana. Del resto il tema della ricerca della visione in un luogo simile, rimanda alla necessità di cercare il poetico nel mezzo dell'impoetico, di cui si è già parlato. Al tempo stesso quest'ultima parte edifica l'ennesimo ponte che da oltre Atlantico ci riporta in Europa, a Milano addirittura:

*Anche il viaggiatore è costretto a proseguire. E invece vorrebbe fermarsi in mezzo all'autostrada a sentire sotto i piedi il centro dell'America, come quando, da bambino, suo padre lo accompagnava sul mosaico fatto a croce in Galleria, che si dice sia il centro di Milano, e portava fortuna calpestarlo.*<sup>15</sup>

Del resto era così anche nei versi finali di *Sento i suoni ma non capisco le parole*. Quella necessità di dire sì al suono dei suoni e dunque alla poesia, qui trova una rappresentazione scenica, tenera (perché legata a un ricordo infantile) e profonda al tempo stesso. Il mondo, la realtà, i suoni dell'universo sono isomorfi, si è sempre al centro sia nel microcosmo come

nel macrocosmo. Una realtà come Milano, provinciale se paragonata ai grandi States, sta nel centro del mondo come New York.

Ancora una volta il pensiero corre a Stevens, a un verso singolare in cui la realtà viene paragonata a *Bergamo in cartolina!*<sup>16</sup>

### La lingua, il ritmo, il verso

In quanto scritto, fino ad ora, mi sono tenuto discretamente lontano da notazioni stilistiche troppo tecniche, o interventi sui diversi registri e linguaggi che permeano i tre libri; se non per qualche breve accenno. Credo sia però inevitabile, alla fine di questo percorso, fare alcune osservazioni sulla versificazione di Carrera e su quello che la trilogia rappresenta da questo punto di vista e da quello della sua struttura. Partirei proprio da quest'ultima, rimarcando l'evidente poematicità di questi libri: ciascuno di essi è un poema, e insieme – a loro volta – costituiscono un poema più grande. Non tragga in inganno la presenza di testi rigorosamente chiusi e brevi (specialmente in *L'amore del secolo*), perché anche in esso e, pur potendoli leggere in un ordine casuale, i personaggi, la trama, la tessitura, i rimandi continui a situazioni e figure che ritornano anche negli altri due libri, fanno di questo lavoro un'opera unica. La trilogia è un ampio poema moderno, che risente fortemente delle innovazioni che la poesia anglo-americana ha apportato durante tutto il '900, ma che non rinuncia ad alcuna delle caratteristiche tipiche di un poema. Vi sono passaggi squisitamente epici, altri più legati al mito, ampi squarci lirici, una struttura aperta che fa della ricorrenza dei temi rende però compatta.

Un seconda riflessione riguarda l'uso di registri diversi, non solo come passaggio dallo stile alto e solenne a quello informale e colloquiale; ma anche nella capacità di usare i linguaggi specialistici (in primis quello scientifico e filosofico), piegandoli alle ragioni della poesia. La competenza con cui questi prelievi vengono fatti, dimostrano la vasta cultura dell'autore, ma rimettono in circolo anche un'idea di poesia e di poeta come intellettuale a tutto campo e non uno specialista del linguaggio. Il poeta, mi verrebbe da dire, prima che abitare il linguaggio abita il mondo e questo mi sembra il riferimento primario di questi libri.

Infine una riflessione ulteriore richiede la versificazione. Ho richiamato più volte la metafora del ponte fra le due lingue e le due culture, a proposito dei temi ma anche dei richiami evidenti sia alla poesia classica europea, sia ai maggiori poeti anglo-statunitensi. Come si riflette questo nella metrica, usata, nelle strutture poetiche in atto? Trovo in questi tre libri una felice e originale capacità di sintesi fra i metri della poesia anglo-americana e quelli della nostra migliore tradizione novecentesca: il doppio settenario di Gozzano, replicato nel Pavese dei *Mari del sud* e in generale di tutta l'opera *Lavorare stanca*; ma anche il Pasolini più poematico. La distribuzione fra i tre libri è ovviamente diversa, prima di tutto perché il terzo è scritto soltanto in lingua italiana. In *L'amore del secolo* (*Love of the century*), prevale



nel testo inglese l'uso del blank verse, che non è esattamente l'equivalente dell'endecasillabo italiano. Nella traduzione italiana prevale il doppio settenario, il cui unico grande esempio dopo Gozzano è ancora una volta Pavese. In *Stella del mattino e della sera* il verso lungo whitmaniano prevale, arrivando fino alla prosa; sebbene vi siano testi dove la metrica è più tradizionale. La varietà dei ritmi e dei metri risente certamente anche del jazz, di cui Carrera è profondo conoscitore.

Tutto questo fa della poesia di questi tre libri, opere che non hanno un riscontro nella poesia italiana contemporanea; una volta tanto, però, l'originalità non si presenta qui come un insieme di 'trovate' più o meno riuscite, ma risponde a una necessità che è interna alle modalità con cui la poesia e la poetica di Carrera si costruiscono, ma che ritengo anche ancorata in un profondo sentimento di appartenenza ad entrambe le culture e alla tensione drammatica che sorregge questa ricerca di sintesi, o almeno di dialogo. Sulla possibilità di questo a lungo termine sono meno ottimista di Carrera, ma ciò che qui conta è la capacità di aver creato un circolo virtuoso fra idealità, cultura,<sup>17</sup> forma poetica, linguaggio: alla poesia degna di questo nome non si può chiedere di più e di meglio.

## Note

<sup>1</sup> ALESSANDRO CARRERA, *La stella del mattino e della sera*, Il Filo, Roma 2006, p. 61.

<sup>2</sup> Op. p. 22.

<sup>3</sup> Op. cit. p. 24.

<sup>4</sup> ALESSANDRO CARRERA, *La sposa perfetta, The perfect bride*, Book editore, 1997, p. 10.

<sup>5</sup> Op. cit. p. 12 e seguenti.

<sup>6</sup> PAOLO FEBBRARO, nel libro *La tradizione di Palazzeschi*, Alberto Gaffi editore, Roma 2007, dedica proprio alla poesia *La Passeggiata* un'ampia analisi del testo, sottolineandone proprio gli aspetti più profondamente legati alla tradizione, fino a Dante, piuttosto che quelli più legati agli 'umori del suo tempo'.

<sup>7</sup> Op. cit. pp. 51-52.

<sup>8</sup> Op. cit. pp. 38-39.

<sup>9</sup> Op. cit. pp. 40-41.

<sup>10</sup> ALESSANDRO CARRERA, *L'amore del secolo, Love of the Century*, Book editore, pp. 34-35

<sup>11</sup> Mi riferisco a due celeberrime poesie del poeta tedesco. La prima appartiene al *Divano Occidentale Orientale*, la seconda, intitolata *Über den gipfeln ist ruh in Notturmo*.

<sup>12</sup> ALESSANDRO CARRERA, *L'amore del secolo*, pp. 116-117.

<sup>13</sup> Op. cit. pp. 180-181.

<sup>14</sup> ALESSANDRO CARRERA, *La stella del mattino e della sera*, Il Filo, Roma 2006, pp. 37-38.

<sup>15</sup> Op. cit. p. 99.

<sup>16</sup> Op. cit. p. 114.

<sup>17</sup> WALLACE STEVENS, *Una sera Qualunque a New Haven*, in: *Harmonium*.

Gio Ferri

*Il gioco della traduzione\**

Non si finisce mai (segno che il problema non è propriamente di secondaria importanza) di discutere in convegni, tavole rotonde, interventi critici di *traduzione* da una autentica lingua d'origine ad una inesorabilmente traditrice lingua di arrivo. E si continua a tradurre.

Ma la questione è sostanzialmente inerente alla *traduzione della poesia*. La narrazione per lo più, la saggistica (non tutta), il teatro di prosa (non tutto) godono di una facilitazione di fondo: la predominanza dei contenuti, dei significati ed anche dei referenti (per quanto ambigui) rispetto ai significanti.

Ci soffermiamo qui ancora una volta (confidando di non annoiare tanto è manieristica la diatriba) per parlare della *traduzione della poesia*, non tanto perché ci preme (non ne abbiamo motivo) riprendere un discorso, per l'appunto, forse usurato. Diciamo della traduzione della poesia in quanto vogliamo ancora una volta confermare, per la poesia, l'assoluta valenza della *forma*. Anche questa è chiacchiera antica che dovrebbe essere già da tempo giunta a una pacifica conclusione. Ma oggi, per l'ennesima volta, il problema della *forma* in poesia (come in arte e in musica) viene messo in discussione dai prodotti contemporanei della cosiddetta poesia medesima. In cui si vuol assegnare il primato ai facili sentimenti (comuni a chiunque, e in qualunque tempo, senza la specificità d'essere poetici), alle generose ma vane iniziative di ciò che una volta si chiamava *impegno*, agli stimoli di una banale quotidianità. Tutto ciò che, quando va bene, può essere anche un buon *pre-testo*, ben poco ha a che vedere con la *forma del testo*, quella *forma fluens* che, sola, è *materia*, originaria, primigenia e, se vogliamo, cosmologica della poesia. Fondante (e chi non lo sa? ma ancora non tutti lo vogliono sapere) del testo poetico quale, nella sua specificità, astrazione totalizzante. In particolare per la sua *ambiguità*, e plurivalenza, e *in-leggibilità* come diceva Giuliano Gramigna (cfr. "Testuale", n. 43-44-45 / 2007-2008). Il significato in poesia è non tanto una dichiarazione manifesta, quanto una interiore, profonda potenza della *parola* e dei suoi *silenzi*. Delle sue *scritture* e dei loro *spazi bianchi*. Il contenuto della poesia (se si può dire di contenuto tuttavia in senso manieristico) è la sua potente assenza, fino al *Nulla* eckhartiano, di *un Dio come Nulla*, in quanto impronunciabile, indescrivibile persino a se stesso. La *poesia di parola*, di segno, di spazio senza tempo, *senza parola*. Perciò oltre la parola del senso comune, *potente parola indicibile*.

\* *Questo testo è stato in parte pubblicato anche in "Capoverso", n. 18/2009.*

È proprio riprendendo Shakespeare che ci siamo ancora una volta scontrati con il tema della forma e della sua (in)tangibile sostanza. Rileggendo l'incipit del *Sonetto LV* anche in relazione ad alcune problematiche traduttive in altra lingua, quando ogni lingua poetica nella sua necessità non fa che rivolgersi al Nulla, nel senso detto, tramite il Nulla. Ma lo fa comunque fondando sulla *potenza in-leggibile della parola come materia*:

*Not marble nor the gilded monuments / Of princes shall outlive this  
pow'rful rhyme, / But you shall shine more bright in these conténts /  
Than unswept stone, besmeared with sluttish time.*

Allora la parola poetica è marmo più dura del marmo, perciò non è marmo, è potente più dei potenti, è luminoso spazio, libera dal sudiciume del tempo. Ma è già superfluo dire cos'è – è, e basta, nella sua forma unica e nullificata rispetto alla storia e al senso insensato degli orgogliosi contenuti, quando solo in essa sono *these conténts*:

*Not marble nor... pow'rful rhyme... but shall shine more bright...  
than unswept stone, bemearred with sluttish time...*

*Not nor... shine more bright... unswept stone... sluttish time...*

La poesia fluisce esaltando gli ostacoli del dire: fa di quelli ostacoli fonici, ritmici, che solo nella propria irripetibile lingua possono rivelarsi e udirsi, gli spazi paradossalmente impercorribili dalla propria fluenza. Come è mai possibile *fare (poiésis)* la stessa poesia in altra lingua, con altri segni? Non significano in italiano, per esempio, lacerti materico-fonici, del genere, in una traduzione di Alberto Rossi (Einaudi, 1965):

*Né marmo né... versi possenti... ma in questi brillerete di più vivo  
splendore... che un sasso sconciato dalle sozzure del tempo...*

Più onesto e più efficace, del tutto abbandonata la forma dell'originale, Roberto Sanesi (Mondadori, 2000) quando *racconta* con distesa energia e insieme amorevole, religiosa profezia:

*Né il marmo né i dorati monumenti / dei principi potranno sopravvivere / ai miei versi possenti. Ma tu splenderai più luminoso / dentro di loro che su qualche pietra / abbandonata e corrosa da lurido sconcio del tempo.*

Non sono versi di Shakespeare, non sono pietre nel tempo del Nulla, non sono ritmi possenti, non sono scansioni spezzate, meteoriti nello spazio cosmologico, non sono “rime petrose” (solo Dante può esprimere la fatalità del Nulla al duro segno eternale nello spazio): sono i versi di uno

dei più sensibili e prestigiosi poeti del secondo Novecento che rispondono alla sua indole pianamente innamorata e languidamente metafisica (i *Poeti Metafisici* inglesi erano la sua raffinata passione).

Così come definì un poeta traduttore, che si dichiarava dedito a *ri-creazioni* piuttosto che a traduzioni, parlando di sé avrebbe potuto dire, appunto: “leggo non tanto Shakespeare *tradotto-tradito* da..., quanto Shakespeare-Sanesi”.

Una scrittrice, poeta, critico, Giuliana Lucchini, ha portato avanti nel tempo una esperienza assai affascinante (cfr. per es. “Sonnets”, Ombra d’Oro Ed. Multimedia, 2000). Fra l’altro ha fatto accompagnare il relativo volume da un CD in cui si registrano voci per Shakespeare e per i traduttori, accompagnate anche dalle interpretazioni musicali di Victor Fenigstein, maestro al Conservatorio di Lussemburgo: accortezza essenziale per valutare la valenza fonico-ritmico-linguistica della *pow’rful rhyme*.

Proprio con riferimento a questa felice idea possiamo tuttavia non essere del tutto tranquilli su di una affermazione introduttiva di Giuliana Lucchini: «La pretesa di tradurre tali testi – quasi intraducibili per complessità del livello poetico – nasce dalla reverenza e dalla speranza di poter trasmettere in altra lingua, più familiare al lettore (incuriosito forse dalla musicalità di lingue straniere diverse), un tono di poesia che rinfreschi, in qualche modo rinnovi, nella diversità, l’energia dell’originale, e lo renda accessibile a chi voglia usufruirne».

Non siamo tanto ottimisti per le ragioni che abbiamo appena espresse! Per trasmettere il significato (e non altro) potrebbe bastare una *traduzione di servizio*, in nota all’originale – per altro anch’essa difficoltosa in quanto i diversi lemmi, seppure o proprio con il sussidio di un buon vocabolario, presentano tradizionali varianti di significati analogici sovente notevoli. Quindi non è propriamente possibile nemmeno la cosiddetta *traduzione letterale*. Si darebbe comunque per chi legge, con modesta conoscenza della lingua originale, un supporto utile, ferma la necessità di una capacità di lettura di qualche livello. Ma ciò vale, ovviamente, in Europa, almeno per un lettore di lingua latina o sassone: ma, per esempio, che senso ha leggere la traduzione di servizio di un originale in russo, o arabo, o cinese? Se non si conoscano nemmeno i caratteri di quelle lingue? Per chi non conosca il russo la convinzione che Majakovskij sia un grande poeta viene dai traduttori, ma ciò ovviamente non basta in quanto gli stessi trasmettono solamente il senso comune e non il valore della materia di parola. Per chi non conosca il russo Majakovskij sarà un poeta solamente... famoso. Non di più (salvi ovviamente interessi non poetici ma storico-letterari in generale).

Giuliana Lucchini per la sua iniziativa di ricercatrice e linguista (e, ovviamente, poeta) ha affrontato alcuni Sonetti raccogliendone la traduzione – se traduzione può dirsi – di poeti di diverse lingue: il tedesco Hans Heinrich Meier, il francese Max Ribstein, lo spagnolo Agustín García Calvo.

Il Sonetto di cui, qui, possiamo dire è ancora il LV al quale già abbiamo accennato. E la lettura nelle diverse lingue le ha fornito l’importante opportunità di esercitare sull’originale una sottile preziosa operazione critico-

testuale. D'altro canto, si sa, non si può comunque tradurre prima di una sapiente lettura critica.

Ma leggiamo finalmente l'intero Sonetto:

*Not marble nor the gilded monuments / Of princes shall outlive this  
pow'rful rhyme, / But you shall shine more bright in these conténts /  
Than unswept stone, besmeared with sluttish time.*

*When wasteful war shall statues overturn, / And broils root out the  
work of masonry, / Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn  
/ The living record of your memory.*

*'Gainst death and all oblivious enmity / Shall you pace forth: your  
praise shall still find room, / Ev'n in the eyes of all posterity / That wear  
this world out to the ending doom.*

*So, till the judgement that yourself arise, / You live in this, and dwell  
in lovers' eyes.*

Le osservazioni testuali di Giuliana Lucchini sono innumerevoli e infine essenziali non solo ai rilievi linguistici, metrici e ritmici, ma alla *penetrazione* del testo, delle sue dismisure altre, del (*non*)senso profondo, nascosto, della composizione. Forse al di là di certe (lecite e comuni) superficiali piacevolezze di lettura, questo è l'unico modo per metabolizzare quella *cosa* (nel senso della Kristeva) originaria, prima e ultima, e nullificante per il senso comune, che chiamiamo poesia.

Così fra le acute e diverse osservazioni nota, per esempio che è «impossibile battere i cinque piedi giambici del pentametro inglese sul verso italiano; la prevalenza di parole monosillabiche di origine anglosassone, portatrici di significati concreti e condensati non trova riscontro adeguato nella lingua d'arrivo». Mentre «il testo d'arrivo in lingua tedesca è perfetto nella ripresa del pentametro giambico [...]. Quello francese si basa sull'alessandrino con la secca cesura d'obbligo a metà verso [...]. La versione spagnola perde in *enjambement* e procede letterale...».

Nella traduzione italiana di Giuliana Lucchini che riportiamo qui sotto «[...] si opta per una traduzione interlineare in verso di 13 sillabe (rima piana), il quale, per la sua lunghezza, salva quasi sempre tutto il contenuto [*si badi: il contenuto*, corsivo nostro] e, per il ritmo, attutisce il cantabile delle rime, meglio adattandosi a una poesia 'di pensiero' oltre che 'd'amore'».

Seguono nella analisi le problematiche delle rime a fronte delle soluzioni originali, la valutazione delle «parole 'coppia' a rilievo dei concetti portanti». I suggerimenti di alternative, delle varianti in diversi traduttori.

Ed ancora l'analisi delle «peculiarità della lingua che vanno in *griglia perdute*». Affermazione importante questa (espressa da Giuliana Lucchini con estrema chiarezza e coscienza), che conferma la complessiva in traducibilità (oltre che per la forma anche per i contenuti) della poesia in transito (rischioso d'ostacoli) dalla lingua originale – superfluo dirlo ancora una

volta, la sola autentica per forme, appunto, e sensi. Periglio indubbiamente assai minore per la prosa (purchè non sia prosa poetica, o estremamente sperimentale, o affidata al plurilinguismo e al flusso di coscienza: ciò che, come è noto, vale per Joyce e Gadda, per esempio).

È questa situazione che ci fa optare per il concetto di *ricreazione* rispetto a quello di *traduzione*. Ciò equivale ad un viaggio, a un trasferimento pregno di incognite. Tuttavia il fascino sta proprio in queste ambigue incognite, questi ostacoli insuperabili ma aggirabili tramite (talvolta squisite) inventive, innovative parafrasi.

Leggiamo il testo di Giuliana Lucchini, meglio, per dirla alla Sanesi, di *Shakespeare-Lucchini* che, soprattutto nel rispetto della griglia delle rime, tanto abilmente si avvicina, in... avventurosa lontananza, all'originale:

*Non il marmo, né di principi i monumenti / Aurei sopravvivranno  
alla potente rima / Ma tu brillerai, più splendente in questi accenti /  
Che in pietra in incuria, il Tempo laido la inquina. / Se devastante guerra  
statue atterrerà, / E orde scalzeranno opere di muratura, / Né Marte  
di spada né incendio brucerà / Il vivo segno di te a memoria futura. /  
Contro morte e tutte le obliose avversità / Procederai, tua lode trova  
spazio infine / Negli occhi ancor di tutta la posterità / Che porta questo  
mondo a destinata fine.*

*Così fino al giudizio, ché risorgerai, / Vivi in questo, e in occhi  
d'amanti abiterai.*

La soluzione complessiva appare pregevole, tuttavia solamente per stare all'ultimo verso, risulta ovviamente irripetibile la sonorità seppur concisa di quel ... *dwel in lovers' eyes*. E anche l'immagine non può darsi con gli stessi presumibili, immaginabili sott'intesi, con le stesse ambiguità: *abitare* (nel rispetto della rima ricreata) è prammatico, quotidiano, logistico; potrebbe valere invece *essere*, o *stare*, o *vivere* o *trovar spazio* (senso già preannunciato) in un *luogo*, il *Luogo*, quello della poesia, indescrivibile, innominabile, introvabile se non *fuori dal Tempo*. Un *Non-luogo*.

Ricareare ha un senso inventivo ed epifanico infine originario: nasce una nuova poesia, un *novella* poetica.

Che senso può avere invece tradurre secondo tradizione ed uso? Possiamo forse giustificare il titolo di questa non esaustiva breve nota: *il gioco della traduzione*. Si tratta di un gioco intrigante e, lo abbiamo visto, insieme rischioso per il traduttore. E, altrettanto, con il testo a fronte, per il lettore. Un gioco archeologico che ci fa scoprire solamente alcuni mondi nascosti dell'infinita del testo poetico originario. La poesia, per sua natura primigenia, assolutamente *inutile*, perde molto di sé, ma pur tuttavia ci offre, con la traduzione tradizionale, una *utilità*, se vogliamo didattica, memoriale, comunque sapienziale, ancorché talvolta, se il traduttore è pure un poeta, piacevole. La *ricreazione* – che qui abbiamo visto con raffinatezza sfiorata, per esempio, da Roberto Sanesi e da Giuliana Lucchini – riprende

l'originale come un *tema* musicale non solo rivisitato, bensì fatto fiorire da un seme antico. La musica ci fornisce infinite prove in proposito. Possiamo ricordarne una, sublime, fra le tante: il *Requiem tedesco* di Brahms, dal tema di una cantata di Bach.

#### Nota redazionale

*Recentissima è una antologia (alla quale ha collaborato la stessa Giuliana Lucchini) edita alla fine del 2009 – e anch'essa accompagnata da un CD di letture: “William Shakespeare’s Sonnets”, Edition SIGNATHUR – Dozwil TG Switzerland. Può essere richiesta a signathur@gmx.ch (€ 63,00 – pagg. 752). È a cura e introdotta da Manfred Pfister e Jürgen Gutsch. Presenta, dei Sonetti shakespearani, le traduzioni in ben settantatre lingue, compresi alcuni dialetti. Altra particolarità originale: i Sonetti “visti” da alcuni “poeti visuali”. Di questa imponente impresa scriveremo ancora.*

Donato Di Stasi

*Mille piani di scrittura. La piuma e l'artiglio*

(Poesie 1978-2005) di Adam Vaccaro. Ed. Spettacolo, Milano 2006

1. Non i malefici della critica, i culturalismi consuetudinari, gli arabeschi insidiosi (estasi e algie dell'ermeneuta) sono l'oggetto di queste note, ma il succo vitale che si può estrarre da questa scrittura antidiplomatica, filigrana del vissuto collettivo, pressa e lacrimatoio di esistenze aspre, non inclini al *feuilleton* mediatico.

In un quarantennio di delibazione poetica Adam Vaccaro ha poco lesinato sugli scontri con la realtà e la verità, con l'obiettivo permanente di restituire un senso alle cose e agli eventi, avvoltolati nel secolo appena trascorso: da emigrato e intellettuale (l'asse Molise – Milano), ha passato i suoi lustri a ri-annodare fili, a cercare adiacenze con il mondo, a considerare la società rurale contadina non come un reperto antropologico da *Tristi Tropici*, sebbene come un deposito di dati naturali, di domesticità e amore agro per la terra, di famiglie, razze, paesaggi, luoghi puri, essenziali (*Terra mia pietre morte/devo tornare in mezzo a voi/ per sentire tutto l'amore/ che non vi ho mai dato/per sentire la mia carne così fatta di voi/ per cantare finalmente anch'io/ insieme con gli ulivi caparbiamente abbrancati/ al vostro umore/ la mia e la vostra legge/ di vita aspra*, in *Sacrario quieto*, 1970).

Si rivela nell'antologia *La piuma e l'artiglio* qualcosa di profondo, non riferibile all'oggetto poetico in sé, ma alla socialità perduta, alle masse, alle moltitudini, non ancora inscatolate nel consumismo, ancora libere di fluttuare nelle ingiustizie, nelle sofferenze, nei presagi dell'avvenire, nelle speranze.

In questo senso (su indicazione di Auerbach e del suo *Mimesis*) parlerei di *realismo ancestrale*, di una realtà spaccata fra memoria e futuro, omessa dai libri, introvabile negli inserti delle riviste e dei quotidiani: di fronte a un presente disordinato, furente, insensato, Adam Vaccaro chiede di significare quello che manca, ciò che si è perso irrimediabilmente; la sua richiesta è condotta in tono vibrante, inquieto e non interroga con minore preoccupazione e rigore la caoticità indecifrabile delle scritture contemporanee, postume a se stesse.

Adam Vaccaro scrive indocilmente sui temi del progresso, della democrazia dei diritti; scrive con sincerità in modo assolutamente trasparente, dialogando con il lettore su situazioni esistenziali e emotive così stringenti e radicali da annullare quasi del tutto la malattia storica della nostra cultura, tronfiamente retorica e verbigerante allo spasimo: rievocazione antiarcaica del passato e amore per la bellezza (nella forma di un *eros* carnale e coinvolgente) costituiscono gli antidoti del Nostro ai veleni del presente.

Il nucleo rovente della sua opera è rintracciabile in un'idea di felicità



irreligiosa, irriverente, atea in senso etimologico; la voce poetante risulta imbevuta di tragedie contadine e miti ctonî, ma nello stesso tempo catapultata negli afrosi e nei miasmi della *palus putredinis* attuale.

Il punto di partenza appartiene a una scrittura tonale (*Strappi e frazioni* 1977, *La vita nonostante* 1978), cui ha fatto seguito una fase di maggiore ricerca stilistica (*La casa sospesa* 2003, *Labirinti e capricci della passione* 2005), nel corso della quale ritmicità e metaforicità surreale prendono il sopravvento, dovendo testimoniare non il gioco artistico, quanto la significazione di un messaggio ben scandito, capace di allargare il campo delle immagini, degli esempi, delle esperienze.

Adam Vaccaro afferma più volte di non voler rimanere nelle parti morte della vita, nella condizione stagnante dell'inesistenza (*Dunque mi dici che il mondo non finisce qui/ che questo è solo un confine/ e non una fine// Dammi allora una mano a seguire questo filo/ che mi si perde tra le mani/ dammi ancora una mano che non mi/ faccia perdere le tue mani*, in *Il confine* 2003).

Si assiste a una coralità dove parla l'*io monologante* e tutte le voci che lo accompagnano, inesprese, costanti, sommergenti: finalmente la creatività non risulta da un contenimento, ma da un'espansione, da un'invenzione di gesti, così non si registra il solito basso regime di scrittura poetica ferma e deteriora, esclusiva e elitaria, al contrario l'autore configura un linguaggio compiutamente aperto e inclusivo, nel quale alle parole viene restituita, dove possibile, la loro compiutezza.

2. Che cosa fa l'autore di valore (non misurato in camarille e convenicole) di fronte alla vita aneddotica, didascalica, frettolosa del superuomo di massa? Ingoia il malessere e prova a individuare una mappa di errori che tramano un esistere profondamente precario e inesatto, così le sue composizioni si dimostrano rapida cattura di irrilevanze e suggerimenti, imperocché manifestano acra volontà di trascrivere idilli discontinui, frammenti ostinati di passato, promemoria intristiti, abbozzi in forma concettuale di valori un tempo comuni in cui provare ancora a dimorare e a rifugiarsi.

Che cosa fa Adam Vaccaro di fronte alle vertiginose accelerazioni della Pre/PostModernità (estraneità dell'individuo a se stesso, astrazione strisciante del Potere, eterodipendenza dalle macchine)? Richiama e reclama radici culturali, pretende di resistere alla totalizzazione consumistica, non si trincerava nel rifiuto, nel pessimismo, anzi riflette con coraggio e avanza proposte, teorizza l'*antiisteria* e una *sacra vitalità* condivisa con gli altri e invisibile ai portatori di gerarchizzazioni (*Tu...// che ti giri e chiedi una spinta/ verso un'altra isola esplosa nella nebbia/ e non ti basta sentire ancora quale lingua/ senza parole inventa la mia lingua// quale vela e vessillo è/ il tuo latte fuso al mio – tutto/ per far rinascere il mondo/un poco più mondo*, inedita 2005). Contro la passività della *persona poetica* che nei due canoni dell'intimismo e dell'ideologismo accoglie tutte le forme simboliche,

feticistiche e clonate del presente, Adam Vaccaro fa valere l'ipotesi di un *mondo altro*, di un tendere verso l'umano e le sue ragioni autentiche.

Sembra qui di ripetere ovvietà rimasticate, eppure mi pare un modo convinto di osteggiare l'afasia incipiente, di arricchire instancabilmente la nostra conoscenza del destino.

Il compito della poesia non consiste nel crogiolarsi nella decadenza, nella postumità, quanto nel tracciare validamente, se si è in presenza di autori degni di tal nome, una precettistica minima per convivere con la crisi e, soprattutto, per tentare di uscirne una volta per tutte (ci si dovrebbe ritenere ormai enormemente stanchi di queste stimmate della decadenza, impressi dal lontanissimo 1870!).

3. L'assunto teorico di *La piuma e l'artiglio* si dispiega in direzione evidentemente anticrociana: si sostiene al suo interno che non si può isolare la poesia dalla verità, e allo stesso modo che i predicati attribuibili all'esperienza estetica non possono essere solo il bello e il brutto; questo implica che la *poiesis* si lascia cogliere come coscienza estetica del vero (*la poesia è questo splendore di sassi/ di un attimo leccati dalla lingua/ d'amore – o di rabbia – d'un mare/ da reinventare nella tua lingua in/ onde di altro amore/ persino l'orrore reso splendore/ altra sapienza del tuo cuore*, inedita 2005).

Questo dettato non ha a che fare semplicemente con il mondo asettico della sonorità e della bellezza formale, ma con l'alterità (esistenziale e sostanziale) che si assimila togliendola dalla sua condizione di estraneità.

Adam Vaccaro ha lavorato a un assunto emozionale e gnoseologico, coniugando *Erfahrung* (apprendimento) e *fahren* (viaggio, mutamento), in questo senso dal Molise della prima infanzia alla Lombardia degli anni successivi l'incontro con un differente universo di valori lo ha scosso, lo ha maturato, fino alla messa in opera di una testualità fortemente votata alla sua dimensione civile (*Milano infila tunnel del metrò/ per rincorse di istanti veloci/ che sommati fanno un niente// per farne montagne di macerie/ tra sogni di un perduto verde e incanti di incontri che a settembre// fumavano salsicce e bandiere rosse/ parentesi in attesa di ragazzi bravi/ a fare il gioco delle coppie con siringa*, in *Quintocortile* 2004).

Nei versi di Adam Vaccaro circolano le attese utopiche del Movimento (gli anni Settanta in primis), si slargano prospettive di una possibile modificazione degli stati di cose, nei quali nostro malgrado siamo gettati e ai quali apparteniamo: chi percorre queste pagine non trova verità canoniche, o asfitticamente proposizionali, piuttosto apparati descrittivi, non misurati su un principio di conformità, ma su un'idea di apertura, riguardo a un orizzonte nel quale divenire finalmente consapevoli delle tragiche modificazioni sociali e antropologiche in atto (in *Ludi a Menfi* 2005).

4. Un'energia inesauribile brucia nell'inferno della coscienza e per combustione rilascia parole in movimento (materiali e fisiche), attanagliate

alla psiche, febbricitanti per quel loro voler capire e dirimere, definire e progettare. Se la dimensione epica risente di un inevitabile limite passatista (esigenza di unità narrativa in un mondo tanto frantumato e disperso), Adam Vaccaro elabora una sua *epica in avanti*, nella quale sovrappone, contamina, affronta l'inflessibile fatalità del suo tempo storico non per farsene schiacciare, ma per ricondurlo a comprensibilità e visibilità. I suoi testi sommuovono perennemente e reclamano l'intervento attivo del lettore, a cui chiede di saldare il proprio vissuto ai versi e alle varie sezioni del libro, per comparare e spingere oltre i significati, fino a farli diventare reali e operanti.

Una simile pluralità di retoriche pone la questione della dis-locazione, della de-territorializzazione dell'Io, scalfito, mutilato, prossimo a essere cancellato, perché l'eccedenza di materialità becaera nega la profondità, imponendo il medesimo, il sempre uguale, il banalmente seriale: Adam Vaccaro si situa tra il piano degli eventi e il piano delle parole, mantenendosi in una salutare e stratificata originalità per non cadere nel solito errore della lirica consolatrice, o dell'espressionismo autoreferenziale (*Vocazioni al disastro perfetto/ di lacrime inaffiato e silenzi/ tra stragi di parole e poltiglia/ di promesse giurate e tradite/ recitate fortezze e debolezze/ di re di erezioni e teneri commossi/ cuori in seppie di nero veleno*, in *Pallide lune-piccoli re* 2004).

Le parole chiedono di essere dette, si propongono alla riflessione, aprendosi, intrecciandosi, cooperando alla comprensione; e poi oscillano, slittano, iniziano percorsi dentro altri codici (mille altri codici), cercando vie indirette e oblique per giungere a possedere uno sguardo divaricato, uno strabismo della vista *pendant* a una necessaria diplopia del pensiero.

Si tratta di un'esperienza dell'impossibile (Derrida), intesa come condizione normale in cui bisogna riuscire a stare: Adam Vaccaro non si ferma sulla soglia di un semplice suggerimento, prepara uno *spazio d'invenzione* che, se accolto con slancio, non può non produrre una concezione inedita di responsabilità.

La profondità sediziosa delle parole, il carattere descrittivo che le accompagna, il loro rutilante moto associativo, tutto questo contribuisce a trasferire la qualità dei concetti alle sezioni trasversali della realtà e lì, come correndo sui chiodi, Adam Vaccaro ci insegna a restituire fascino all'espressione, ci convince a tradurre l'intraducibilità delle pulsioni e delle percezioni, degli stimoli e dei fatti che affogano la quotidianità. Sembra che l'autore non sappia mai abbastanza, per questo vive a ridosso di tutto, cerca di orientarsi, di capire dov'è l'*ubi consistam* e dove affrontarlo per evitare l'autopiallatura del nulla.

La poesia di Adam Vaccaro proviene dal facinativo, dall'eccitante (la parola erotizzata), più che dal pacato e dal placato (la parola sublimata), lo dimostra il continuo processo di agglutinazione utilizzato (*lucefuoco, odiosamori, mutourlante, panebello, occhiamani*), per avversare lo stato di degenerazione penosa, di disumanizzazione irredimibile, che è sotto lo sguardo

di tutti, anche di chi non vuole vedere (*Tu testardo amore con un peso sopra al cuore/mentre tutto è ridotto a un ammasso informe/che distrutto dorme con mille spilli sotto i piedi*, in *Testardo amore* 2002).

5. Con *La piuma e l'artiglio* Adam Vaccaro rompe la crosta della contemporaneità, scopre quanto abusivi siano divenuti i luoghi morali, quanti inganni sussistano nell'esercizio della Scrittura (la piuma) e del Potere (l'artiglio), eppure in queste pagine per niente consolatorie non rinuncia alla spudoratezza della speranza e dell'illusione.

Mi piace pensare al carattere *abitativo* di questi testi: stanze scomode, spoglie, dipinte con colori primari, ma adatte a incontrare e a svelare le censure, i paradigmi, gli assiomi di questa nostra epoca così falsamente falsa.

Gio Ferri  
*Letterale*

Lesà sul Lago Maggiore, 10 giugno 2009

Gentilissimi Presidente e Direttore,

il nostro periodico, che compie 25 anni di attività, ancorché porti il titolo di *TESTUALE, critica della poesia contemporanea*, si è sempre interessato anche d'arte, e di musica e d'architettura.

E la nostra direzione, nell'ambito della rubrica "Letterale" ha sempre colloquiato (ricevendo sovente dialettici riscontri) con i responsabili della Biennale d'Arte. Lettere come questa vengono appunto pubblicate sul più prossimo numero della rivista (in questo caso il n. 46 che uscirà dopo le ferie estive).

Inviando loro, adesso, il numero triplo più recente (2008) che, pur non riferendosi specificamente all'arte, porta un sottotitolo che abbiamo avuto il piacere di ritrovare in parte nel progetto della 53. Biennale, *Fare Mondi*: abbiamo detto, come potranno constatare, *Nel fare scrittura. Fare*, quindi, come *poiĕin*. E quel *fare* ci sembra appropriato alla creazione di *mondi* che nascano dal *caós*, inteso nell'antica accezione di *con-fusione*.

Anche quest'anno la *con-fusione* caratterizza la Mostra da loro diretta e gestita. Ma da diversi anni ce ne siamo fatta una ragione (e ciò vale anche per ogni altra contemporanea creatività) che ci ha convinti, anche ad uso dei nostri lettori (sovente *confusi*, senza trattino!), che esposizioni della vastità, quantitativa e qualitativa, di questa di Venezia vanno lette in due modi distinti. Innanzitutto l'insieme, a nostro parere, va recepito come un'unica immisurabile opera, compresa la valenza della cornice: i Giardini, l'Arsenale che, anche al di là dei contenuti temporanei, di per sé ci appaiono come luoghi unici, straordinari, e ormai *inutili e ambigui* come devono essere l'arte, la poesia, la musica: quella immensa gru alle Vergini, per esempio, è un capolavoro unico di forme e di storie!

L'altra opportunità offerta da questa creativa *con-fusione* è la possibilità, per chi sia curioso e abbia voglia di farsi coinvolgere negli interiori spazi dei *mondi fatti*, ricreati, di cercare ossessivamente nella foresta vergine e intricatissima delle cose, delle nature ricreate, appunto, degli spazi primigeni e subconsci, e a colpi di machete farsi strada verso il chiarore lontano di una utopia sempre incombente e sempre irraggiungibile.

La Mostra di quest'anno, caro professor Birnbaum, per suo merito ha forse un pregio: ci sembra di rilevare una chiarezza di impaginazione che, se nulla toglie all'esercizio creativo della personale scoperta, un poco ci fa utilmente da guida.

Infine i punti fermi – che gran valore offrono per altro alla Mostra – si rifanno a nomi e a tecniche e a poetiche ben note: di *Öyvind Fahlström*, maestro svedese adottato, ritroviamo con piacere gli elaborati e accumulati fumetti, con i teatrini pop che abbiamo visto molti anni fa ai padiglioni nordici e che fanno parte ormai della storia dell’ultima parte del ‘900. *Michele Pistoletto* ci provoca e ci... moltiplica con i suoi specchi frantumati seppure barocamente incorniciati (Pistoletto merita un discorso a parte, ma c’è chi lo ha fatto e ancora intelligentemente lo fa). Il reticolo, ragnatela immensa all’entrata di *Tomas Sarachino* va benissimo quale simbolo del garbuglio nel quale dobbiamo vivere (e, se con fantasia, anche godere): di quella... sapientemente gestita *con-fusione* che caratterizza l’intera Mostra. *Pietro Cascella* opportunamente e felicemente ricordato ai giardini delle Vergini non ha bisogno di commenti (se non quelli maliziosi che sottolineano come qui appaia in fotografia nientemeno che il mausoleo di Berlusconi!). *Paul Chan* (cinese), *Krzysztof Wodiczko* (polacco) giocano poeticamente con le ombre, e straordinariamente spettacolare è la svedese *Nathalie Djurberg* con le sue serre e con le sue storie in plastiline animate, del tutto mostruose e carnivore.

*Cygia Pepe* (brasiliiana) e *Pal White* (statunitense) costruiscono cattedrali con fasci artificiali e autentici di luce. La pop-art di *Guyton & Walzer* (statunitensi), con la *con-fusa* (ancora!) invasione ossessiva di oggetti d’uso è datata ma sempre attuale e piacevole (e sempre da giudicare con globalizzante e anticonsumistico giudizio).

Molti altri artisti di buon livello si potrebbero citare, ma particolarmente impressionati siamo stati dalla installazione alle Vergini dell’italiana *Lara Favaretto*: quell’oltrmondano acquitrino entro una foresta – dovrebbe navigarci Caronte! – marciscente, caotica icastica riproduzione del fango dal quale sono nati e al quale vanno l’uomo e gli altri poveri, malformati, viventi è di una drammaticità a nostro avviso unica in tutta la Mostra.

Ma se vogliamo rallegrarci un poco possiamo frequentare (ottima soluzione a fronte degli scarsi e scadenti spazi d’uso delle vecchie Biennali) quel dinamico per forme, geometrie frattali e colori gran Café-Ristorante realizzato dal tedesco *Tobias Rehberger*.

Tuttavia, caro professor Birnbaum, per una gran parte della mostra, la sua buona volontà e la Sua esperienza soffrono di gravi cadute di stile esaltando, anche in aree spaziose (che meriterebbero miglior uso), banalità e vecchiumi – scusi – che non vorremmo nemmeno citare. Grandi pannelli cartacei o plastificati monocolori (dopo l’antico’ Malevic siamo ancora a questo punto?): oggetti (oggetti?) privi della benché minima maestria e fantasia e, malgrado certe pretese concettuali, vuoti di sapiente e innovativa razionalità: *Tony Conrad* (statunitense), e ancora i rettangoli, quadrati, e altri rettangoli del tutto amorfi di *Wolfgang Tillmaus* (tedesco); e di *Sherrie Levine* (USA) che vuol darci ad intendere, con i suoi piatti quadratti, di aver addirittura indagato, separato ed esaltato i colori di Monet con tecniche nemmeno da lei stessa approntate, bensì da uno specialista informatico! Lo stesso insipiente minimalismo ispira senza... ispirarci alcunchè il tubo

giallo (uno scarico di liquami?) del brasiliano *Cildo Meirelles*. E in quanto ad accumuli di libri, giornali, animali imbalsamati, bambole rotte, pettini e sbiadite fotografie, vecchi oggetti, sacchi di carta monumentalizzati (ma ci sono già da un secolo la più intelligente e provocatoria “Fontana” di Duchamp, e mezzo secolo di collezioni della *Narrative Art* di Boltansky!), barattoli, scorie, ecc. Non c’è requie per il visitatore: tutto ciarpame da *Arte povera* fritta e rifritta. Non vale la pena citare i nomi dei cosiddetti artisti. Ci viene il dubbio che questi giovani e meno giovani abbiano poca voglia di lavorare! Non mancano, un po’ dappertutto, le scritte al neon: altra ‘novità’ con mezzo secolo di storia! Ma c’è anche qualche ‘pittore-pittore’ come l’italiano *Pietro Boccasalva* che fa malamente il verso a Bacon.

Una fatica intelligente e chiarificatrice (per molti aspetti) come questa da lei diretta, professor Birnbaum, non merita certe banalità, certi scempi, certi insipienti manierismi.

C’è da dire del nuovo (finalmente) Padiglione Italia alle Tese, di ampio respiro, ma anch’esso degno di miglior sorte. Ma lei, professor Birnbaum, pare non debba entrarci. Doveva essere, ci avevano assicurato, una esposizione felice, colorata, innovativa, ecc. A questa sciocca pretesa (che nulla a che vedere con una seria visione dell’arte e della cultura in generale) si accompagna invece una abissale tristezza – per i temi e per la modestia delle opere il cui unico merito (merito?) è il grande formato. C’è *Sandro Chia* con il suo risaputo, manieristico, squallido citazionismo, fatto di scadentissima pittura. Di qualche interesse (ma scarsa emozione) i loculi ex-voto seriali di *Bertozzi & Casoni*... Per il resto vecchiume e, come s’è detto, senza ‘allegria’. Il piacere di vedere finalmente ben impostato lo spazio per il nuovo Padiglione Italia, è frustrato dall’ignoranza dei curatori. Si intitola la Mostra a Marinetti, ma di marinettiano non c’è alcunché: non diciamo di documenti storici (ormai straconosciuti), ma dell’assenza totale di una ricerca ‘futuristica’.

In Italia si sta discutendo se il paese sia caduto nello squallore di un ‘regime’ umano, civile e culturale. Lasciamo la risposta a lei Presidente, professor Paolo Baratta, che nella sua introduzione al catalogo, in merito al Padiglione Italia ci spiega che “la Mostra è organizzata *direttamente* (il corsivo è nostro) dal Ministero dei Beni Culturali con la scelta di curatori e artisti disponibili ai desideri espressi dallo stesso Ministero...”. Compreso l’interesse per il citato mausoleo la cui destinazione e pletorica esposizione adombra un poco il valore intrinseco (e di per sé autonomo) dell’opera dell’artista. Regime o cosa?

Comunque si voglia e si giudichi anche questa Biennale è da vedere, almeno nelle maniere che abbiamo proposto in apertura a questa letterina. E piacevole è sfogliare i due volumi di un originale catalogo, particolarmente godibile nella parte antologica fuori testo

Tuttavia quest’anno c’è una novità che forse surclassa la stessa classica Biennale: è lo straordinario spazio espositivo della *Punta della Dogana*, voluto da François Pinault, edificato da Tadao Ando, con una esposizione

eccezionale d'opere notevoli organizzata da Alison Gingeras e Francesco Bonami. Ma si avrà tempo e modo di riparlare a fondo altrove.

*Scritta in occasione della 53ª Biennale d'Arte di Venezia al Presidente Paolo Baratta e al Direttore Daniel Birnbaum*

Lesà sul Lago Maggiore, 12 giugno 2009

Cara Dell'Arte

rileggendo la tua ultima raccolta *Il tema del padre* non posso fare a meno di sottolineare le misurate (o smisurate...) parole dell'amico Vincenzo Guarracino che, in prefazione, da alcuni tuoi versi trae una citazione e un commento lapidari e in qualche modo definitivi «*E potrebbe la nostra storia / di padre e figlia / – così grande amore – / non interessare... A cominciare da qui, sembrerebbe che nient'altro resterebbe da dire, salvo che racchiudere e custodire gelosamente nello spazio del privato la festa di un sentimento..*».

Ma il sentimento, e l'amore padre-figlia, Guarracino poi lo rivela non significa di per sé *poesia*. Va detto oggi soprattutto dopo che tante esperienze di ricerca novecentesche c'è una diffusa rinuncia a cogliere non la superficie della vita ma la sua parte nascosta – *altra* si diceva una volta. Cioché molta, troppa, di quella diffusa (commerciale) scrittura degli arbitrari 'a capo', detti 'versi', scambia il sentimento del profondo con il sentimentalismo dei... buoni e facili e ovvi... sentimenti d'accatto, per l'appunto.

Ecco, perciò mi piace discorrere della tua poesia, della tua antica e sempre nuova esperienza poetica in quanto *autenticamente poetica*, là dove la *forma* dei sentimenti, delle pulsioni, dei sogni supera la contingenza (anch'è sinceramente passionale) per farsi segno eterno – interiore e cosmico (quando ogni interiorità è nel cosmo... anzi è il cosmo medesimo).

Molti testi di questa tua raccolta, meglio poemetto, potrei leggere e rileggere qui se avessimo più tempo e spazio. Ma alcuni mi paiono assolutamente esemplari, ai fini di una poesia che vada *oltre* grazie alla sua specificità scritturale. Per esempio:

*forse sei nella mia foresta / tigre o lupo in rivalsa / da agnello sacrificato / che ne sa dio delle nostre / miserie eccelse / forse come me pesce dell'abisso / a sua insaputa*

Sono fortemente coinvolgenti quei passaggi immaginifici che in soli sette versi scanditi e definiti in affermazioni lapidarie (*miserie eccelse*) raccontano, meglio stagliano nella *parola* le vicende di *una vita*, o addirittura *della vita*, la vita di tutti, tutti i figli e tutti i padri. L'aggressività, la rivalsa, il reciproco sacrificio... miserie che consumano la loro negativa potenza nella vastità abissale degli oceani (endecasillabo pur vivo ma soffocato dalle acque), della mente, della carne, dell'inconscio oscuramente pacificato



oltre le tempeste. In quanto tutto avviene infine *ad insaputa*, del dio e di noi stessi. È per questo che altrove si afferma che

*Amore mio è una frase / che non posso più usare / ha combattuto contro / i tuoi mulini a vento / adesso il vento la sgranello*

Le acque e il vento, che tutto coprono e tutto disperdono, tutto sgranello per nullificarci nella *insaputa* spazialità atemporale dell'universo.

Tuttavia là, oltre il muro, c'è il fantasma della verità – la verità di un amore senza aggettivi, senza compromessi, senza disperazioni quando s'avvicina il tramonto con l'ultimo suo filo dorato di luce, prima del liquido abisso. E tu dici, noi diciamo:

*non sostare sulla soglia / entra prima del tramonto / nell'ultimo mio filo d'oro...*

E c'era una coscienza attesa in quell'attesa, fra il *qui* e l'*oltre*, paralleli mondi macerati dal tempo perciò ormai senza tempo, se non quello immisurabile delle favole antiche, vite senza principio né fine e per questo vite immortali. È ancora un sapiente, forse inconscio, endecasillabo a tracciare il chiuso confine tra la favola della vita (quella vita che è sogno) e la verità dell'oltre (quell'oltre che è vita al di là di ogni contingenza):

*andremo avanti parallele / malgrado i nostri sogni / macerati dal tempo / il confine non si apre più di tanto / da qui e di là del muro / tu senza pioggia io l'attendo / vestita con le tue favole antiche*

Leggendoti potrei andare avanti ancora per questa strada senza orizzonte, in quanto è percorribile senza confini o stanchezze entro lo stesso orizzonte, uno spiraglio che, stretto, *non si apre più di tanto*, ma quanto basta. Mi perdonerai se per me è essenziale questo percorso leggero e ventoso che vuol superare (l'ho già detto, e mi scuso) ciò che ti è sacro, per esaltare entro la tua passione l'unica sacralità che vince la morte: la *sacralità della poesia*. Quella poesia che è tanto vera in quanto sia inutile agli stessi comuni, talvolta ovvi, sentimenti.

***Scritta ad Antonietta Dell'Arte in occasione dell'uscita della sua raccolta di poesie "Il tema del padre", ed. Passigli, 2009***

Lesà sul Lago Maggiore, 20 giugno 2009

Caro Cannillo,

dopo la silente, seppur tesa, visionarietà, in un paesaggio intimo, sotto un *Cielo privato* (il titolo della tua precedente *celeste* raccolta), sento che

da fuoco agli spazi, che ti sovrastano e insieme ti accolgono, con questa *plaque* dal titolo *Cieli di Roma*, che, appropriatamente, nella grafica raffinata delle Edizioni LietoColle, è illustrata da due opere famose di Scipione (*Piazza Navona* e *Ponte degli Angeli*).

Il *Cielo privato* s'incantava nel silenzio, e nella incredulità dopo le tante turbolenze dei tanti eventi (una vita ripercorsa a ritroso, come notava Gabriela Fantato nella prefazione), cosicché la prima poesia di quel volume recitava:

*Come mai questo silenzio / dopo i ruggiti e i traffici notturni / il tempo così carico fermato / alla periferia del giorno...*

Mentre l'intera raccolta, ricordo, si concludeva con i versi che rivelavano quanto in realtà illusoria fosse la quiete di una atmosfera ancora, comunque, percorsa da fremiti sotterranei, malgrado la poetica volontà di arginare le passioni, personali e collettive:

*Anche senza cornice intanto / s'aggiusta a sistema la tela / la maglia si sgrana a guadagnare / spazio così parete alata / Voi che sfilate ammiratori / allude a voi che immaginate / colore come senso universale / anche fango splendere rosato / ocras nuvolosa oro necessario / ecco concretamente oggetti / E se squarcia fa male davvero / se pelle deperisce è la vostra / i panorami i cari volti voi*

Il *fango rosato*, l'*ocras nuvolosa*, l'*oro necessario* preannunciavano le irruenze barocche dei *Cieli di Roma*, delle metafisiche sommosse dei colori e dei fantasmi di Scipione.

Rileggo ancora un *incipit* per questa più recente raccolta:

*E vola volano piumaggi / folate di colombe corvi / da bocche di guanciali aperti / nuvole e dietro spinge il sole / subito un nuovo soffitto, piogge / e sereno, alterni e antagonisti / I cieli si contemplano senza spiegazioni...*

Riprendono corpo, quindi, oltre la propria memoria, come vedo rattenuta da un tuo certo personalissimo sovente pacato e placato lirismo, le dismisure dell'anima e delle materie accese, vissute ora in una città, la Città per eccellenza, che con le sue eternelle contraddizioni ferisce, ravvivando nostalgie, e sprona tuttavia ad affrontare le violenze del cuore e dei cuori. *Io* e gli *Altri*:

*... pulsa / indiviso motore d'esistenza...*

*...Fatti accecare dalla contraddizione: / ... / Percorri la ferita dei conflitti / Osa e non abbassare più lo sguardo...*

Roma, i suoi splendori barocchi, i suoi resti mitici dalle memorie col-

lettive, i suoi cieli violenti di tramonti, il suo distacco archeologico dalla contingenza e dalle ipocrisie, sollecitano atti individuali di eroismo.

La visionarietà del *Cielo privato* si fa spazialità, energia cosmologica:

*Risalgono dal mare / ... / i gabbiani reclamano ai quartieri / pasto promettono visione / Angeli fuggiti dagli affreschi / sul fiume formano / sublimi ingordi / una corrente opposta...*

Noto le sottese violenze analogiche: *ingordi* per *ingorghi*, e più avanti nel sublime di una esasperazione di *battiti e gridi*. Celeste conflitto, arrossata crudeltà. E il passaggio, anche rammentando quanto si è accennato per la precedente raccolta, dalla illusoria pacificazione in una misurata interiore bellezza, alla violenza di una bellezza invece sovrabbondante, eccessiva, della natura, delle cose, delle storie, delle emozioni affrescate e debordanti:

*... pulsa intermittente lo splendore...*

Queste sfide richiedono l'uso di ritmiche paratassi – già se ne possono cogliere diverse nei versi citati:

*Dobbiamo congedarci allora / ognuno imperatore un'epoca / scandiscono gli addii ogni principio / e un lutto che ritorna alla radice...*

in cui l'ambiguità dei soggetti si condensa nelle fessure degli *enjambements*.

*L'orizzonte prepara / nuovi risvegli...*

Con questa avventura romana – vale a dire nella visione di una città universale entro le geografie dei sensi, dei corpi, delle orme, a contatto con i marmi d'antico incantati e cantanti (*Al canto / della fontana e del suo marmo...*), doni a te e a noi la promessa di una poetica della presenza, anche rischiosa da vivere, ben oltre la cornice, i limiti, i confini dei rimpianti. Forse sull'*abîme*...

***Scritta a Luigi Cannillo, leggendo Cielo privato, Joker Ed., Novi Ligure 2005 e Cieli di Roma, Lieto Colle, Faloppio (Como) 2006***

Lesà sul Lago Maggiore, 20 luglio 2009

Caro Carandente,

ho letto e sto rileggendo *Risveglianze* che percorrono con grande coerenza quasi quindici anni della tua attenzione alla metamorfosi della *parola*

*poetica*. Che biologicamente *si fa* senza sosta, attraverso l'analogia, come giustamente osservi. E che, come ancora noti, si affida al mordente della ironia come "coscienza del cammino della storia e quindi della morte".

Posso dire che in tutto ciò, in queste poesie particolarmente, c'è la forza vitale, anche nel beffare la morte, di una sorprendente, energetica, teatrale, gestuale *napoletanità*? Straordinari sono certi fuochi d'artificio:

*lanza lanza ultra poco ronza / sceglie la rima con Magonza / va in giro  
a caccia di uccellanza / fresca selvaggina oppure lonza / lacca lacca  
ultra poco ronza / batte la Flacca si ferma a Ponza...*

Ma lo scherzo si fa drammaticamente defecante, macabro, – eppur senza mai abbandonare una spettacolare buffonesca leggerezza, tanto partenopea quanto erede della commedia dell'arte e dei canti carnascialeschi:

*sorella in escremento / certo più subdola più perfida / più implicata col  
putrescente / scontorce invisibile non vista / fuoriesce dal fondo cieco /  
in flatescenza / esala in silenzio / invade l'olfatto a zaffate miasmatiche  
/ irresistibile, il suo puzzo...*

Gli escrementi – la cronaca direbbe oggi di immondizie extravaganti da Nord a Sud, dalla nefanda "nobiltà" dei potenti alla miseria degli impotenti, e viceversa – sono infine i resti marcescenti di una vita senza ragioni, senza giustificazioni di fronte alla signora morte, altra ultima prova di inumana violenza:

*ho visto un fiume di kosovari / scorrere in senso contrario alla poesia /  
imboccare la porta cieca della storia / immobili e muti affondare in se  
stessi / perdere il senso / e risalire la sorgente del niente.*

Allora dallo *scherzo*, in senso sinfonico, dall'*allegro con brio* passi al tempo musicale di una *marcia funebre* – *adagio assai* (*ho visto un fiume... scorrere*). Sono, come è noto, i primi due tempi della cosiddetta "Eroica" dalla quale giungono gli echi di illusioni trionfali e di tragedie immani.

L'immondezzaio della storia appunto. Dalle menzogne della storia. Della vita storicizzabile come *niente*.

E questa immagine funerea dei Kosovari è accompagnata da quella della *poesia*. Ecco che l'*inutilità* della poesia, la valenza della sua forma disforme da quella della prassi, della quotidiana violenza, dà qui, per contrapposizione, rovesciamento, la ragione irragionevole di una visione altra dell'esistenza. La porta che si apre sulla poesia, aperta dalla poesia non è quindi cieca.

Altra illusione?

*Preceduta da passi una voce ferma forma l'opera / chi s'illude di cambiare  
un'aurora / chi vive già un'aurora cambiata...*

Leggo che dedichi all'amico e maestro Franco Cavallo la memoria del suo umanistico scetticismo, anche dinnanzi alle speranze, o disperanze, della poesia:

*accade che si cade / e senza impronte / senza incanto / intanto.*

Ma la poesia, quella che resta, quella che riempie il nulla, il vuoto lasciato dalla storia, individuale e collettiva, forse ha il suo luogo, spaziale ed eternale, nel susseguirsi metaforico delle forme biologiche, proprio là oltre la soglia:

*ora che sono trapassati i tuoi occhi chiari/ e non sei più vincolata al  
giogo dell'umano/ hai varcato la soglia d'eternità.../ .../ sei passata  
come un sogno che non si lascia trattenere.../.../  
hai mandato in pezzi la compattezza/ e pronta a capovolgere l'errore  
in vastità/ sterminata, spazio immensurabile/ ripartita puntuale dal de-  
trito umiliato.*

Una persona, la persona, costei, una persona che, forse, è la poesia stessa. Che manda *in pezzi la compattezza* della materia d'uso, ma riparte puntualmente dal *detrito umiliato*. Anche l'immondizia della terra, della storia, della vana quotidianità è prolifica di sterminati spazi, quando tutto sia visto con *occhi chiari*.

Occhi chiari, acque chiare:

*presso una colonna d'acqua/ in una voce in cammino/ trovai la mia  
luce...*

poiché, come dice, *la folgorazione scaturisce pura nell'enigma della parola*.

Ma la quotidianità bugiarda ti spinge al crudele sarcasmo:

*Ancora devo fingermi idiota/ per prendermi il vero modo/ d'essere il  
prima e il dopo/ d'essere il dentro e il fuori...*

Cosicché il tempo sinfonico ricambia saggiamente ingenuo, autentico, e napoletanamente: l'amaro e insieme felice *scherzo* si abbandona ancora una volta ai suoi ritmi sanguigni e beffardi:

*nel parco il porco/ attende un poeta parco/ ma lui non si sporca /da  
sempre attende l'orco.*

**Scritta ad Alessandro Carandente, rileggendo Risveglianze, Marcus Edizioni, Napoli 2007.**

Caro Spagnuolo,

mi accingo a leggere con grande curiosità il tuo *Fratture da comporre* da poco uscito nelle eleganti edizioni “Kairós” di Napoli. E, subito, riferendomi al titolo – certo, lo si intuisce, non generico e casuale, come troppe volte riportano i libri di poesia, o ‘cosiddetta’ – mi pongo una domanda, direi non da poco: le fratture nostre e del nostro tempo, e quelle della letteratura in particolare, hanno propriamente bisogno di essere composte? O la loro scompostezza è il sale della vita? Della sua follia e di quella della poesia?

È con questo interrogativo che affronto, per essere confermato o smentito, i tuoi testi a prima vista assai intriganti, anche in relazione alle tue passate esperienze creative, e critiche.

Le *figure del feticismo*, qui più che altrove, dominanti:

*... pampini capricciosi nel tuo ventre / intrecciano frammenti... incomprendibile / come la schiena nuda alle pareti / il barrito della succlavia al collo... fammi accostare.../... / al tuo calore, al ventre, al tuo cespuglio / che nasconde il torpore, il sogno, il gusto / di un incanto... i tuoi piedi hanno reso friabili / gli scogli della mente... gli strappi delle tue cosce insolenti... è il sangue torturato, / confuso nel delirio che intreccia desideri... schiocca il tuo corpo ancora una tensione / sul dorso...*

Ma c'è il compianto della vecchiezza – fra l'assente memoria nostalgica e l'eterna *presenza* della parola poetica che si esercita insistentemente nell'invenzione utopica di scritture corporali, di segni confusi e usurati, di tracce irricognoscibili – mentre *le inquiete mie dita consumano i capelli / per l'ennesima volta, / biascicando smanie indigeste, / per il ventre ormai sconnesso...*

«Quella “congiunzione essenziale” di assenza e presenza fa sorgere la similitudine di un corpo preso tra due tenaglie che lo schiacciano... Definire tale esperienza è definire l'esperienza insoddisfatta fondamentale, o per principio...» [G.B.Contri, “I tre imperativi...”, in “Figure del feticismo”, Einaudi 2002].

Essenziale per questa tua esperienza poetica – e qui sta la sua originalità – è la constatazione scritturale (*eternale discorso*) di una condizione feticistica che coinvolge la sessuale utopia umana al di là delle vicende biologiche di ciascun individuo. Il corpo e le sue attrazioni non hanno età, ed è in questa drammatica circostanza che l'individuo medesimo viene schiacciato. C'è il piacere – la tua poesia sovente lo invoca – ma, e forse già ne eravamo consci, *subito* il piacere si fa solamente distruttiva nostalgia. E quel *subito* è un tempo senza misura, perciò tempo senza tempo: un *subito* che condiziona la *non-divenire* di una irrefrenabile e tuttavia statica pubertà. È questa pubertà che insidia crudelmente e senza scampo la stessa vecchiezza. È una favola ingenuamente moralistica, se non dall'intento op-

pressivo, quella che vuole affermare per la vecchiezza 'la pace dei sensi'. I feticci e le loro simbologie sono nel mito, e non nella storia, individuale o collettiva che sia.

È ovvio che a questo punto dobbiamo *negare la storia*, quella cellulare dell'individuo (che va comunque dalla nascita alla consunzione) e quella dell'umanità che con le sue contraddizioni (affermazioni e smentite, illusioni e perdite, tutte protese allo *zero*) si definisce nel nulla ben prima di una qualsiasi palingenetica fine e resurrezione. E persino ovvio affermare che la storia anagrafica dell'uomo (e dell'umanità) non è che un *Nulla* (qui ci vuole la maiuscola!) nella infinita nullità, per altro fluente senza scopo, biologica e cosmologica.

Una lettura di questa tua raccolta (meglio poemetto, considerata l'unità e la coerenza dell'assunto e delle emozioni) – ma altre letture possono darsi per chi voglia alleggerire il contesto – difficilmente può risolvere nel senso comune la catastrofe dell'essere temporale. Quando la illusoria volontà del piacere, affermandosi ossessivamente senza storia, senza fine, è presente sempre malgrado l'impotenza: una impotenza in cui l'essere medesimo si autodistrugge fin dal primo manifestarsi dei suoi desideri.

Tuttavia, se insistiamo nello sforzo eckartiano (*il Dio come Nulla, l'Essere come Nulla*) di superare la disperazione della storia e delle sue illusioni, per andare oltre il confine della sua impotenza, allora possiamo entrare nel territorio di quei segni che, appunto, non hanno storia: quel territorio è quello inconsistente (di fronte al banale utilitarismo storico) della *poesia*. Che non ha alcunché da dimostrare, alcunché da comunicare: per affermare invece la sua irreversibile presenza nel superamento della impossibile nostalgia. Di che?

Poesia significa – e in questo tuo più recente canto (un epicedio per la storia?) trova conferma – abbandonarsi alla *forma fluens*, biologica, cosmologica. Segnica... inutilmente (al mondo) segnica. Cosicché il discorso silente (per la sua eternale nullità) nel flusso prosastico impone la presa di possesso della parola *semplicemente (?) come materia*.

Per questa via il titolo, *Fratture da comporre*, mi fornisce la risposta, leggendo il testo di commiato:

*Come faremo a sopporre ancora / un verso, un segno, una parola, / dopo il tremore e l'inganno, / ... //... chiude un tempo ben fisso nella sera / ... / breve amarezza di un retaggio / ... Fratture da comporre... / ... / da conservare negli spazi di un'unghia...*

Nessuna artificiosa composizione, quindi, nessuna guarigione dalla follia feticcistica, bensì l'accettazione sublimabile della *parola* che tutto coinvolge nel *cháos*, inteso nel rispetto etimologico, come *insieme*. Comunione senza finalità, se non quella della *materia che si fa*. Nel presente. Necessariamente.

***Scritta a Antonio Spagnuolo in occasione dell'uscita della raccolta Fratture da comporre, Kairós ed., Napoli 2009.***

## Botta e risposta

da Gio Ferri a Tiziano Salari

Caro Tiziano,

*questa mia breve e 'leggerissima' lettera aperta (una chicchierata amichevole, piuttosto che un saggio, seppure minimo) vuole rifarsi alla lettura dei due fascinosi interventi che hai generosamente inviato, anche da noi sollecitato, alla nostra rivista: quello su Flavio Ermini (pag. 38) e quello dedicato ai saggi (quasi, ma non tutti, inediti) di Giuliano Gramigna (pag. 45) pubblicati nel numero triplo 43/45 di "Testuale". Ti ringrazio di queste tue indagini che saranno di grande stimolo per i nostri lettori. E che insistono nel tenere aperto, con dovizia di citazioni e probazioni, questioni vecchie (ma sempre nuove, perché mai chiuse) delle quali – in particolare tu ed io – abbiamo discusso a suo tempo più volte su questo stesso periodico, e altrove. E, appunto, non è male insistere proprio tenendo conto dell'attuale indigenza della poesia (cosiddetta!) e della stanchezza accademica o, tanto peggio, giornalistico-culturale ('culturale'? ancora si fa per dire!).*

*Forse fra tante differenze, tanti punti di vista, e tanti diversi modi di 'scrittura', una comune convinzione (vogliamo dire banalmente 'viscerale', comunque irrinunciabile) avvicina te, Ermini, il sottoscritto, e pochi altri (oggi). E un maestro (l'attributo non si può comunque disconoscere) come Giuliano Gramigna. La cui scrittura – con tutto il rispetto per il nostro lavoro, il tuo, quello di Flavio e, immodestamente, il mio – è di superiore (sinfonica) qualità, anche rispetto ad altri importanti studiosi del '900: un apprezzamento, questo, che viene quasi tutti i giorni dai più qualificati lettori di quel particolare numero di "Testuale".*

*Dico di una 'lettera leggerissima' poiché, dopo le tue approfondite analisi, non oso qui, anche per ragioni di tempo e di spazio, disquisire con troppa acribia critica in relazione a certe tue (e mie) affermazioni che, almeno nell'ambito dei nostri trascorsi colloqui, possono apparire di fin troppo ovvia considerazione.*

*Tu ed Ermini, più di una volta, avete sintetizzato le vostre convinzioni (documentatissime) affidandovi a una formula (guardarsi dalle formule, ma a volte possono servire per una temporanea e limitata comprensione di massima): avete aspirato a una "poesia pensante" e a un "pensiero poetante". Mentre io osservavo che non può darsi mai una "poesia non pensante", mentre sovente si dà un "pensiero, profondo, ma non poetante".*

*Ciò, infine, definisce bene, io credo, in breve, la differenza che divide le nostre considerazioni sulla poesia, dal punto di vista della volontà di cono-*



scenza e verità, che nella sostanza ci vedono appunto compagni di strada.

Il punto è la tua scarsa – credo di capire – riconoscenza (!), ai fini della verità, nei confronti del ‘testo’, e dico ‘testo come materia del fare’ (poiéin). Come materia fluente dell’‘essere’. Perché negarmi, dico negare a me (!), e ad altri “le plaisir du texte”? Il piacere del suono (musica), il piacere del segno e della traccia (arte)?

Certamente c’è un ‘testo’ proprio della filosofia: ma se per filosofia intendiamo, come dobbiamo intendere (senza qui addentrarci nei capitoli della logica, dell’estetica, dell’etica, ecc.), ‘philêin-sophía’, amore della sapienza come attività intellettuale, allora quel testo non può non essere strumentale, finalizzato (anche se non c’è principio né fine) ad una convinzione, ad un progetto, ad una sistemica, ad una scoperta ancorché temporanea, alla volontà di ‘vincere l’altro’.

Il ‘testo poetico’, quando poetico è, non ha di queste (modeste, contraddittorie e spesso illiberali) pretese. Il testo poetico va decisamente oltre nella sua fluente vitalità. Perché il testo poetico non è la ‘spiegazione’ più o meno comprovata delle ragioni della vita, bensì la vita stessa.

È ora di finirla, scusa se mi accaloro, con quel banale fraintendimento, o luogo comune (di fronte alla ricerca poetica), di un testo poetico ‘autoreferente’. Non esiste parola poetica, se poetica è, autoreferente. Sarebbe come dire che la vita, l’universo, i micro e macro organismi sono autoreferenti. Sono perché sono. Né più, né meno. Ma come sono? Sono nella fluenza di una metamorfosi perpetua mai conclusa e mai finalizzata. Certo che sono per sé. Ma il ‘sé’ è la ragione dell’irragione. Una montagna è autoreferente? Allo sguardo ingenuo e superficiale può sembrare. Ma non lo è nella sua viva sostanza materica: una montagna respira in spazi atemporalmente le ere geologiche, la luce e il buio, il nulla, degli anfratti, il lavoro dei venti e delle acque, gli echi, le memorie vicine e millenarie... Eppure risponde alle sue leggi naturali. Così un testo poetico (vogliamo nominare ancora “L’infinito”?) – per chi vuole e sa leggere ‘fra’, ‘entro’, ‘oltre – è una cosmologia infinita (appunto) o, se vogliamo, un infinito pozzo entro e oltre il quale c’è quello che c’è in una montagna, secondo le leggi non esteriori della parola, che non serva solo alla comunicazione (la parola della filosofia, per esempio): metabolismi segnici, sommovimenti perpetui non visibili a ‘occhio nudo’, metamorfosi, ritmi e suoni, colleganze, comunioni, rumori e silenzi, rivelazioni atemporalmente, storie immisurabili... Infine circolazione sanguigna, “contese” (per dirla con Ermini) di sensi e di energie carnali e cerebrali. E molto altro ancora. Dici bene: “il luogo in cui l’anima [io dico della materia] si annida”. Altro che autoreferenzialità!

Proprio il ‘racconto’ di Ermini è una prova di questa vicinanza, comunque prolificamente contraddittoria, tra filosofia e poesia, ancorché protese a una verità (inindividuabile), per la filosofia fuori di sé, per la poesia dentro di sé. Tu citi indirettamente Ermini: «... il mondo... non ha un prima né un dopo, ma è un perenne sgorgare di cose che non escono dal nulla [tuttavia sul ‘nulla’ ci sono altre osservazioni da fare che ora ti risparmio], ma appunto dalla essenziale permanenza dell’essere». Ecco, quando tu ed Ermini

ci dite questo, con l'intenzione di convincerci fra l'altro, non fate certo della poesia, bensì della pregevolissima filosofia. In questo libro-saggio-poema Ermini per altro vive costantemente al confine (o bordo di un abisso) di una ricerca in qualche modo ragionevole, programmata e coordinata, e si protende (sovente con successo) verso una sorta di coinvolgente favola mitica (metafisica e fors'anche mistica?) che trova, oltre l'idea, appunto la materia dell'essere senza definizioni. Quell'inizio che non è storico, bensì un'epifania sempre presente in ogni momento in cui la 'scrittura' (il segno) raggiunge la sua manifestazione formale rivelandosi in un testo.

Il mio discorsetto andrebbe svolto seguendo passo passo le proposte tue e di Ermini: ma non è questo, ripeto, il luogo né il tempo. Già ne ho detto altrove e ancora ne dirò, possibilmente tenendo sempre sott'occhio i testi. Perché solo dicendo 'sui' testi, e non genericamente 'dei' testi si può cogliere l'energia del poema.

Finisco per ora con una osservazione che mi sembra persin superflua. Mi sorprende quando ti chiedi "che cosa resti oggi" di tante datate e storicizzate misure (o dismisure) e suggestioni critiche e, certamente, filosofiche rivelatesi nel Novecento. Che cosa resti in sostanza di Freud, di Lacan, di Barthes... di Gramigna. Potrei chiederti che cosa resta di tanti filosofi, dai presocratici ad oggi, da te abbondantemente citati e discussi. Restano effettivamente i loro fantasmi, ma è di epifanie fantasmatiche che vive la poesia oltre la ragione. Restano le guide che, prestandosi ovviamente per loro natura a discussione e rinnovamento, ci sono state offerte (anche in compagnia delle scienze) per percorrere e godere (desiderando intensamente, perché no?) i territori dell'inconscio (perché no?), della sensualità ("la poesia ha commercio con i sensi", diceva Leopardi), della sessualità (perché no?), delle vicende genetiche e cerebrali (limbo, rettiliano... perché no?). Della morte come vita, perciò, solo in quanto poetico, del tragico. Non mi sembra proprio che percorrendo queste finite (ma non indefinite) strade si perda – anzi – la risposta alla "domanda fondamentale di verità, senza la presunzione di possederla". Non capisco perché si debba riunificare quella domanda "in un solo luogo dell'anima". Quale anima? Credo che quella indefinita e indefinibile 'anima' non esista proprio, perché, per l'appunto, quella che, senza sapere in effetti di che cosa parliamo, chiamiamo anima, non è in un solo luogo, ma in infiniti luoghi. Ma se vogliamo insistere nel nominare l'anima possiamo farlo affidandoci alla infinita risorsa della "in-leggibilità".

Per quale motivo la proposta di Gramigna lasci "intoccata l'essenza ontologica" del testo, sinceramente mi sfugge. E mi sfugge perché la 'confusione' nella rottura dei canoni delle scritture, in poesia, in arte, in musica, non sia, propriamente, la ricezione di un "mondo entrato in uno dei secoli più tragici della storia". Ma anche se su questa pessimistica definizione ho i miei dubbi: perché in fatto di tragedie nulla vedo di confortante nei secoli trascorsi. Mentre quello da poco scaduto mi offre, proprio nel valore del tragico, la ricchezza di una ricerca (come la vostra fra l'altro) assai spesso appassionante.

*Non diciamo poi di una grande vittoria (grazie alla quale ora stiamo discutendo pubblicamente senza timore di roghi!): la conquista della libertà.*

## **da Tiziano Salari a Gio Ferri**

*Caro Ferri,*

*ho ricevuto la tua lettera che sarà pubblicata sul numero 46 di “Testuale”, fascicolo che contiene anche due miei interventi, dedicati rispettivamente a Flavio Ermini e Giuliano Gramigna. Certo si ripropone un vecchio dissidio sul modo di concepire la poesia, ma permettimi di segnalarti, in primo luogo, alcune incomprensioni di carattere terminologico. Mi scuso anche per la semplificazione a cui sottoporro il tuo discorso. In primo luogo non era affatto mia intenzione ridurre l'importanza critica di Giuliano Gramigna, anche se eviterei il rischio di inutili feticismi (“superiore ‘sinfonica’ qualità, anche rispetto ad altri importanti studiosi del ‘900”), soprattutto collocando la sua figura a livello europeo, e analizzandola nel suo tempo e in questo ambito. Oggi fortunatamente è possibile. E certo rispetto a una critica letteraria tradizionale, impressionistica o ideologica, e avvalendosi di strumenti appresi dallo strutturalismo e dalla psicanalisi, Giuliano Gramigna (con Stefano Agosti, Avalle, gli stessi Arbasino e Sanguineti, e pochi altri), ha insegnato a leggere i testi in modo meno impressionistico, meno ideologico, legati alle loro interne corrispondenze nel senso lacaniano dell'inconscio «strutturato come un linguaggio». Ma, appunto, rimanendo all'interno dei testi, esaltandone le qualità puramente letterarie. (E qui tralascio di aprire il discorso sulla saggistica italiana nel suo complesso, che avevo affrontato nelle mie Asine di Saul, rispetto a una saggistica europea – Thomas Mann, Gottfried Benn, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke o, nell'ambito puramente critico, o filosofico, Maurice Blanchot o Gilles Deleuze, ecc. ecc. – questa sì, dotata di una “superiore qualità sinfonica”, che rivela la bellezza del testo, la potenza del testo, ma allo stesso tempo ci porta fuori dal testo, a farci porre le domande fondamentali sulla verità dell'essere). Quello che ti contesto apertamente è il paragrafo in cui dici: «Il punto è la tua scarsa – credo di capire – ricomoscenza (!), ai fini della verità, nei confronti del ‘testo’, e dico ‘testo’ come materia del fare (poiéin). Come materia fluente dell'essere. Perché negarmi, dico negare a me (!) e ad altri ‘le plaisirs du texté’? Il piacere del suono (musica) il piacere del segno e della traccia (arte)?».*

*Ma, caro Gio, io contestarti il piacere del testo? E dove mai? Caso mai voglio aggiungere un intingolo in più a questo piacere, farmi avvolgere da questa musica fino a farla diventare carne e sangue della mia conoscenza del mondo. E più un testo è bello e grande, più intenso è questo piacere (sto rileggendo Proust, quest'estate ho riletto L'Idiota di Dostoevskij e l'Ulisse di Joyce, sto scrivendo su I quattro quartetti di Eliot e le Elegie duinesi: il piacere del testo mi fa piangere di dolcezza ad ogni pagina)*

*E certo che c'è anche un testo della filosofia... Ma ho l'impressione che tu per filosofia intenda sempre e soltanto la metafisica (quello che, secondo Adorno e Heidegger, è il pensiero dell'ente, fondato sull'esattezza, la corrispondenza tra soggetto e oggetto, il principio di non contraddizione ecc. ecc.).*

*Chi ha mai detto che un testo poetico deve rimanere chiuso nella sua autoreferenzialità? Dici: «Sono nella fluenza di una metamorfosi perpetua mai conclusa e mai finalizzata». E sia... Anch'io, sono nella ricerca di una verità che non è mai raggiungibile. Confesso che la chiusura del mio scritto, quando dico «spettri di Marx, spettri di Lacan» è da correggere e al limite sbagliata, I maestri del sospetto – Marx, Nietzsche, Freud – devono essere costantemente ripresi, a partire da quello che è rimasto inconcluso nei loro discorsi... Franco Rella ha pubblicato recentemente un libro, La responsabilità del pensiero, in cui dice che bisogna risalire a prima di Blanchot, Foucault, Deleuze, recuperando George Bataille (l'esperienza interiore, la vulva di Madame Edwarda) e Nietzsche, il senso del tragico al fondo dell'opera d'arte. Altri, come Cacciari, in Hamletica, dicono che con Beckett è il comico ad essersi sostituito al tragico e a parlarci della nostra impotenza conoscitiva. Altri ancora, come Vattimo, intitola il suo ultimo libro Addio, alla verità, e dice che oggi ci potrebbe salvare soltanto un Dio relativista...*

*Nel nostro libro collettivo e polifonico, La poesia e la carne, abbiamo cercato qualche forma di risposta nella poesia, in un sapere inutile e che forse non vale niente...*

*Scrivi: «Per quale motivo la proposta di Gramigna lasci 'intoccata l'essenza ontologica' del testo mi sfugge». Ecco, forse perché, dei problemi di cui sopra, pur leggendo e rileggendo, Gramigna non ci ha detto niente, anche se a volte ci ha fatto capire da dove nasceva il nostro piacere di un testo, e per questo, certo, continuo a onorarlo e ringraziarlo.*

## **da Gio Ferri a Tiziano Salari**

*Caro Tiziano,*

*sì, mi convinco che per certi aspetti possiamo essere meno lontani di quanto può sembrare. Tuttavia forse, anche in una fertile polemica, si può, senza volerlo, andare fuori misura e cadere in fraintendimenti.*

*Per esempio proprio tu hai detto, nel tuo saggio: «Mi chiedo soltanto che cosa resti oggi di tanto plaisir du texte», oppure «Quello che ancora manca è una lettura delle scritture più estreme che ci faccia intuire la tensione tra scrittura, vita e ontologia, e come tale frattura si prolunghi fino a noi, aprendo uno squarcio di conoscenza che trascenda i testi e l'autoreferenzialità della poesia».*

*Ma non insistiamo troppo su certe discutibili (il bello è che siano discutibili!), reciproche affermazioni. I lettori di Testuale sanno benissimo leggere, capire e distinguere! Sarà compito loro, se vorranno, sottolineare le nostre coerenze e le nostre contraddizioni!*

## TESTUALE fuori testo

### *Scandaloso merinismo*

Alla nostra redazione giungono ogni anno centinaia, migliaia di versi editi, inediti. Ed osserviamo sempre, anche con una certa umana comprensione: quanti scrivono ‘poesie’ (cosiddette) e quanti, troppi, non leggono *poesia*! Nemmeno quelli che ne vogliono scrivere, con dispendio di illusioni e di denari. Il 90% dei testi vengono pubblicati a spese dell’autore. Ma non sarebbe nemmeno questo il dramma se si volessero ricordare consimili vicende vissute da i più grandi scrittori dei due ultimi secoli.

Si aggiunga l’ovvietà che è assolutamente lecito – talvolta di fronte a talune tragiche solitudini – scrivere anche facili sentimentali pensierini, diari, sfoghi. E non costa nulla, se non si pretende di pubblicarli, chiamarli, se può far piacere a chi scrive appunto, ‘poesie’.

Infine ben venga una generica e generalizzata *voglia di poesia* anche se, colpevole certamente la scuola (la scuola è colpevole oggi di molti guai!), di poesia propriamente non si tratta. Perché di poesia, ovunque e comunque, si blatera senza domandarsi quasi mai di che cosa nello specifico si stia parlando. Purtroppo tanta nostra disponibile considerazione si scontra con quelle prese di posizione elogiative, anche di critici più o meno qualificati, che si sprecano su poveri pensierini infarciti di sentimentali ovvietà. Se la scuola è da deprecare, forse ancor di più lo sono certe pubbliche pseudoculturali attenzioni – critiche e editoriali. La poesia è colpevolmente trascurata, ma non mancano di tanto in tanto miserevoli mercanti di compiacenti banalità.

Va aggiunto che non è proprio necessario andare ‘a capo’ per affermare d’aver scritto una poesia. Certi pensierini possono essere, come pensierini, apprezzati anche, anzi, se trascritti tutti di seguito. Leggiamo questo testo assolutamente dignitoso, anche se di manieristico e povero significato. Comunque né peggiore né migliore di tanti piagnistei che ci arrivano da casalinghe frustrate o da altrettanto frustrati insegnanti in pensione:

*I versi sono polvere chiusa / di un mio tormento d’amore, / ma fuori l’aria è corretta, / mutevole e dolce e il sole / ti parla di care promesse, / così quando scrivo / chino il capo nella polvere / e anelo il vento, il sole, / e la mia pelle di donna / contro la pelle di un uomo.*

E rileggiamolo ora tutto di seguito:

*I versi sono polvere chiusa di un mio tormento d’amore, ma fuori l’aria è corretta, mutevole e dolce, e il sole ti parla di care promesse, così*

*quando scrivo chino il capo nella polvere e anelo il vento, il sole, e la mia pelle di donna contro la pelle di un uomo.*

Cosa cambia? Forse è molto meglio. Ma di quale poesia comunque si tratta, quando si vive un sentimento qualsiasi, probabilmente in questo caso diffuso in donne sole, e comunque poveramente soggettivo? Mentre non *si vive, non si elabora, non si rinnova, non si rivela, non si metamorfizza, non si metabolizza nella carne della parola, che è la carne della carne, lo sterile, indigente banale 'linguaggio del comune sentimentalistico eloquio quotidiano'*? Manieristico, automistificante, perciò troppo sovente menzognero.

Bene: questa 'poetessa' è diventata famosa a Milano, grazie alla povertà culturale non tanto della massa quanto degli addetti (TV compresa, ovviamente), e l'avrete riconosciuta. Si tratta di Alda Merini.

L'abbiamo incontrata molte volte in trent'anni e più, anche personalmente: lungi da noi l'irriverenza nei confronti delle sue malattie (da lei per altro abilmente 'vendute'), e ora della sua scomparsa. La pietà non può mai venir meno, e non è lecito giudicare gli abissi dell'animo umano.

Sono insopportabili invece gli atteggiamenti decisamente incolti e strumentali (alla facile editoria di consumo, comunque, per la poesia, di scarso consumo) di tanta esaltazione per una modestissima scrittrice che, negli ultimi anni, si è voluto riconoscere, da parte di un certo *establishment* più... 'politico-amministrativo-comunale' che letterario, come una delle più significative (se non addirittura 'grandi') poetesse contemporanee.

Di qui, addirittura, la promozione di un comitato per il Premio Nobel! La pensione Bacchelli! E, nientemeno, i funerali di Stato!

Le pagine cosiddette culturali dei più diffusi quotidiani e periodici e i programmi televisivi se ne sono ben guardati dallo spendere tanta dovizia di riconoscimenti per importanti poeti scomparsi negli ultimi decenni quali Luzi, Porta, Gramigna, Raboni, Sanesi, Cappi, Cacciatore, Spatola... (solo per far qualche nome). Né i media diffondono altrettanti spazi così ampiamente 'pubblici' per poeti ancora energicamente attivi nel segnare incisivamente la dismisura poetica del nostro tempo quali, per esempio, Erba, Viviani, Zanzotto, Sanguineti... Abbiamo scoperto (in realtà già lo sapevamo) che in più di un liceo si parla sovente in questi mesi della Merini, ma non si conoscono nemmeno semplicemente i nomi di scrittori che hanno fatto la storia letteraria e culturale del '900.

*(Dicembre 2009  
G.F.)*



# ANTEREM

**DAL 1976 — È UNA RIVISTA DI RICERCA LETTERARIA**

*Tematiche:* le questioni cruciali del pensiero poetico

*Collaboratori:* poeti, artisti, filosofi e storici della letteratura di molte aree linguistiche

*Diffusione:* abbonati, università, biblioteche

*Finalità:* promuovere e sostenere lo sviluppo della ricerca poetica e del pensiero critico, in connessione con i settori più avanzati del sapere contemporaneo

**DAL 1976 — È UN'EDITRICE DI SCRITTURE E POETICHE DEL PENSIERO**

*Collezioni:* "Limina", "Itinera", "La Ricerca Letteraria", "Pensare la Letteratura"

*Autori in catalogo:* poeti e pensatori tra i più rappresentativi della letteratura contemporanea

*Finalità:* confronto tra ricerca poetica individuale ed elaborazione teorica collettiva, in connessione con le grandi questioni della letteratura, della filosofia e dell'arte

**DAL 1987 — È UN PREMIO DI POESIA**

*Poeta a cui è dedicato il premio:* Lorenzo Montano (Verona 1895 - Glion-sur-Montreux 1958)

*Patrocinio:* Regione Veneto, Provincia di Verona, Comune di Verona e Prima Circostrizione, Università degli Studi di Verona, Biblioteca Civica di Verona

*Giurie:* direzione e redazione della rivista, teorici della letteratura e dell'arte, filosofi

*Sezioni:* "Opera edita", "Raccolta inedita", "Una poesia inedita", "Opere scelte"

*Montepremi:* euro 13.500,00

*Finalità:* valorizzare i poeti impegnati in una personale ricerca stilistica e di pensiero



### **DAL 1991 — È UN CENTRO DI DOCUMENTAZIONE SULLA POESIA**

*Sede operativa:* Biblioteca Civica di Verona

*Struttura:* raccolta di manoscritti e testi a stampa di poeti e scrittori contemporanei in un fondo che conta oggi oltre 10.000 manoscritti e 20.000 volumi

*Finalità:* offrire agli studiosi uno strumento di informazione nel settore della poesia contemporanea; fornire un approfondimento degli aspetti più specialistici della ricerca letteraria

### **DAL 2000 — È UN SITO WEB**

*Denominazione:* [www.anteremedizioni.it](http://www.anteremedizioni.it)

*Contenuti:* tematiche e autori di Anterem, indici ed editoriali degli ultimi numeri della rivista, segnalazione degli ultimi volumi pubblicati

*Pubblicazioni:* il periodico on-line “Carte nel vento”, che fornisce ampie informazioni sull’andamento del Premio Lorenzo Montano, oltre a segnalazioni critiche di poesia, musica e arte

*Motivazioni e finalità:* cogliere le opportunità offerte dalla Rete per ampliare con nuove dinamiche gli scambi culturali e il confronto fra intelligenze diverse

### **DAL 2004 — È UNA BIENNALE DI POESIA**

*Durata:* ogni edizione prevede eventi poetici, filosofici e musicali distribuiti nell’arco di due anni

*Programma:* organizzare grandi manifestazioni con il coinvolgimento di autori internazionali.

*Iniziative promozionali:* offrire a poeti, filosofi e compositori un’occasione pubblica di incontro e di studio, con l’opportunità di confrontarsi con un pubblico qualificato di studiosi e appassionati

*Protagonisti:* i poeti, i filosofi e i compositori contemporanei più significativi, oltre agli autori che maggiormente si distinguono nell’ambito del Premio Lorenzo Montano

*Finalità:* promuovere la ricerca poetica e la riflessione teorica



Finito di stampare  
nel mese di marzo 2010  
da Cierre Grafica  
Caselle di Sommacampagna (Verona)  
[www.cierrenet.it](http://www.cierrenet.it)

