

TESTUALE
critica della poesia contemporanea

*Periodico di saggistica fondato nel 1983 da
Gio Ferri, Gilberto Finzi, Giuliano Gramigna*

Direzione:
Gio Ferri, Gilberto Finzi

Consulenza critica e redazionale:

ITALIA: Renato Barilli, Marosia Castaldi, Ottavio Cecchi, Cesare De Michelis,
Flavio Ermini, Milli Graffi, Vincenzo Guarracino, Carla Locatelli, Mario Lunetta,
Claudio Marabini, Ugo Marchetti, Angelo Maugeri, Walter Pedullà,
FRANCIA: François Bruzzo, Michel Deguy, Raffaella Di Ambra, Giovanni Lista;
CROAZIA: Mladen Machiedo
U.S.A.: Peter Carravetta, Luigi Fontanella, Paul Vangelisti, Pasquale Verdicchio

Segreteria di redazione:
Paola Ferrari

Direzione: 20131 MILANO, via A. Buschi, 27

Redazione: 28040 LESA (Novara), C.P.32

Corrispondere con la redazione di Lesa (NO)

E-mail: poetest@virgilio.it

testualecritica@gmail.com

www.testualecritica.it

n. 50, anno 2012

Direttore responsabile Giorgio Ferrari

*La rivista è edita in web in collaborazione con
Edizioni ANTEREM, via Zambelli 15, Verona.*

Elaborazione elettronica
Maurizio Baldini

Sommario

Nota redazionale

Memoria di Roberto Sanesi

Giovanni Infelise

L'ordine discontinuo dell'indicibile

Enrico Zucchi

*Appunti sull'iterazione nei "Canti Orfici" di Campana.
Ipotesi teoriche e sondaggi stilistici*

Miguel Muñoz

Poesia e filosofia. Sugli scambi fra Tiziano Salari e Gio Ferri

Tiziano Salari

Il testamento di un filosofo. La seconda nascita di A. Giorgio Gargani

su Luciano Troisio

Diario poetico di un viaggiatore

(Interventi di Fortuna Della Porta, Gio Ferri, Stefano Guglielmin, Ivan Pozzoni)

Gio Ferri

"Letterale"

(Corrispondenze con G.Galzio, T.Salari, C.Viviani, A.Schwarz,
G.Infelise, G.Lucchini, F.Ermini, S.Boccardi, C.Davinio, L.Fontanella,
T.Kemeny, E.Minarelli)

** La grafica di copertina è di Federico e Massimo Pizzi*

Nota redazionale

Ai Gentili Lettori

Dopo 30 anni di inarrestata attività critica, per ragioni economiche risalenti alla crisi che stiamo vivendo e alla indifferenza degli enti preposti a qualsiasi seria azione culturale, a partire da questo **n.50**, purtroppo ***il nostro periodico sarà costretto ad eliminare le pubblicazioni in volume.***

Per Vostra memoria alleghiamo in calce lo stato delle pubblicazioni medesime a partire dal 1983 ad oggi. La nostra ricerca critica sulla poesia contemporanea (e non solo) non sarà comunque abbandonata e sarà mantenuto aggiornatissimo il sito internet che *riporterà sempre la rivista integralmente*. Si possono leggere i testi richiamando in web la testata

www.testualecritica.it

Come rileverete fin d'ora potrete consultare e scaricare i più recenti volumi e i *Quaderni* e le *Monografie*, nonché i *Sommari* di tutti i numeri usciti dalla fondazione. Se sarete interessati al cartaceo delle pubblicazioni precedenti potrete richiederlo alla Redazione, fino all'esaurimento delle scorte.

Confidiamo vivamente che la Vostra passione per la poesia e per la ricerca critica testuale non venga meno, al di là di ogni pratico strumento di diffusione.

Ovviamente, come sempre, saranno graditissimi i Vostri interventi, le Vostre segnalazioni e gli eventuali saggi che, a giudizio della Redazione, possano essere pubblicati nell'ambito della propria linea di ricerca.

(Ottobre 2012)

TESTUALE, critica della poesia contemporanea
Pubblicazioni dal 1983 al 2012 (dal n.1 al n.49)

Rivista

- saggi e articoli su testi di **scrittori, poeti, poeti visivi, artisti viventi*** = n. 310
- saggi e articoli su testi di **scrittori, poeti, poeti visivi, artisti non viventi**** = n. 62
- saggi e articoli **teorico-critici** *** = n. 66

Totale saggi o articoli = n. 438

Quaderni e Monografie (volumi allegati alla rivista)

- Quaderni e Monografie con saggi su testi di scrittori, poeti, poeti visivi, artisti **viventi*** = n. 8
- Quaderni e Monografie con saggi su testi di scrittori, poeti, poeti visivi, artisti **non viventi**** = n. 5
- Quaderni e Monografie **teorico-critiche***** = n. 4

Totale Quaderni e Monografie = n. 17

Nota: * per “poeti e scrittori e artisti viventi” s’intendono autori “viventi” alla data di pubblicazione del saggio

** per “poeti e scrittori e artisti non viventi” si intendono quelli non più viventi alla pubblicazione del saggio - tuttavia tutti viventi e operanti nel Secolo XX e in particolare nella Seconda metà del secolo XX (salvo 4 o 5 casi di scrittori classici antichi)

*** per saggi “teorico.critici” s’intendono quelli dedicati a testi e problematiche del XX secolo (salvo un caso dedicato interamente a un autore classico antico).

Sui “Dieci poemetti”, editi nel 2009 da “La vita felice”

2012: dodici anni sono trascorsi da quando Roberto Sanesi ci ha lasciati. Vogliamo ricordarlo riprendendo una lettura della raccolta in parte postuma “Dieci poemetti”.

Più di quarant’anni fa ebbi la fortuna di conoscere Roberto Sanesi in occasione di una sua mostra di ‘opere pittoriche’ – così le chiamo con inesattezza ma per comodità, poiché l’autore diceva di “scrivere e non di dipingere”. Era il tempo ancora fertile della *poesia visiva* – ma anche questa etichetta non si adattava alla sua ricerca. Comunque di poesia visiva io stesso mi interessavo e subito fui affascinato da quelle sue delicatissime eppur fortemente espressive scritture acquerellate. Nacque un’amicizia, tuttavia non solo - diciamo così - professionale. Roberto, per esempio, si interessò fra l’altro con generosità di giudizio, a certe mie brevi prove di traduzione: che io chiamavo “Ricreazioni”: a lui piacquero le mie ricerche speculari, i miei tradimenti, paradossalmente per altro rispettosi di una fedeltà climatica materico-testuale, verso testi classici di lingua inglese, francese, tedesca... E ne scrisse.

Ma ben presto, nella frequentazione, feci alcune scoperte rivelatrici: sull’artista, sul poeta, sul traduttore, sul critico, sull’esperto di teatro... e sull’uomo. Adriano Spatola allora, fascinosamente, teorizzava dell’*art totale*, della *poesia totale*... Ma capii infine che Sanesi *era in sé la poesia totale*, perché era *un uomo totale*.

Con Gilberto Finzi e Giuliano Gramigna nel 1983 fondammo la rivista “*Testuale*” (titolo esplicito in relazione al suo progetto) e Sanesi fu tra i primi a collaborare apprezzando l’iniziativa e ben presto entrando attivamente nella consulenza redazionale. *Testuale* significava e significa appunto cercare la poesia nel *testo*, nella *materia del testo*, sfuggendo per quanto possibile al facile giornalistico biografismo e al generico psicologismo.

L’idea andava benissimo per Roberto che, anche per sé, per il suo lavoro, non intendeva mai mettere in gioco la sua quotidiana, personale, prammatica presenza.

Ma Sanesi, ripeto, e lo scopersi piano piano nel frequentarlo, era appunto *un uomo totale* e la sua creatività multiforme, suo malgrado, non sfuggiva al suo *essere insieme personalmente realisticamente quotidiano e fantasiosamente metafisico*.

Questi *Dieci poemetti* mi confermano – se ce ne fosse bisogno – che quest’uomo più di ogni altro scrittore non può mai essere separato dai suoi *testi*. E i suoi testi vanno al di là della poesia per dichiarare anche esplicitamente, oltre ogni poetica ambiguità (senza per altro trascurarne il valore), la sua visione del mondo (e il suo equilibrato tormento), sorretta sempre da una rigorosa passionale ricerca critica. E’ la sua vita ad essere *testuale*.

Vincenzo Guarracino nella sua puntualissima, esaustiva, raffinata, colta introduzione a questi *Dieci poemetti* esalta questa idea che possiamo farci dell’*uomo-poeta*:

« ... l’esperimento di un progressivo appressamento a un mobile orizzonte di senso, a una terra promessa difficilmente raggiungibile... destinata a restare miraggio... una scrittura interminabile, perseguita con determinata alacrità, attenta e al tempo stesso distratta da una foresta di insorgenze fantastiche e culturali, dall’accumulo di parole e immagini... a testimonianza del complesso, addirittura “feroce equilibrio” (giusto il titolo della raccolta poetica d’esordio del ’56), in cui *l’io si trova a vivere e a dibattersi, fino ad essere travolto, nel gran teatro dell’esistenza*».

Quell’*io* si faceva sì travolgere, ma rimaneva pur sempre presente, come pietra di paragone, e lo si apprezzava oltre la sua poesia, nella sua pacata acquisizione delle cose, dei sentimenti umani, delle generose amicizie.

In questi *Dieci poemetti* sento viva più che mai questa unione, questa *comunione* fra l’*uomo e la parola*. Fra le passioni, e il calmo *flusso della materia di parola*: che tutto dice, per il *qui* e per l’*altrove*, fra *luce e ombra*. Non si dimentichi il saggio *La trasparenza dell’ombra*. Uno dei temi _

fondamentali della vita poetica (e di proposito dico *vita poetica*) di Sanesi: tanto che – da lui generosamente approvato – mi capitò di dire e di scrivere di una *linea fra metafisica e neobarocca* influenzata dalle esperienze traduttive dei Metafisici Inglesi, di Marlowe e di Blake, e Milton... e

Shakespeare... E, per sé, dal coinvolgimento nella *forma fluens del verbo*. Si trattava, e si tratta, di una genetica scritturale (c'è di mezzo anche la *visual poetry*) di un barocco *leggero* (sorrìdeva ammiccante e sorpreso dall'aggettivo) che caratterizzava la sua opera complessiva. *Un Verbo demiurgico, senza protervia*. Un Dio dall'umiltà sapiente. Che era il Dio anche della sua sempre disponibile presenza umana.

Questo libro di cui stiamo parlando, *Dieci poemetti*, testimonia in ogni pagina, con ogni testo di questa realtà poetica e, appunto, umana. Non possiamo qui percorrerlo ampiamente, è ovvio, e per una visione più documentata e complessiva si deve (oltre ovviamente a leggerlo per conto nostro) riferirsi alla presentazione e alle note (queste alle pagg. 203-217) di Vincenzo Guarracino. Va detto comunque che l'intera raccolta si afferma, per le ragioni suddette, anche come *dichiarazione di poetica*.

Possiamo accontentarci di un assaggio – e la poesia di Sanesi grazie alla sua totalizzante e fluente scrittura, anche in un solo testo può affermare l'*universo*. Devo limitarmi, a puro titolo d'esempio, a qualche passo della stanza *XIII di Rapporto informativo* (del 1962-1964). Si legga alle pagg.54-57:

1. *Nel costruire immagini, nel viverle e trasporle / come fossero gli unici soggetti / della musica acerba e dissonante / di un multiforme orizzonte di anticipazioni / noi tutti / alla ricerca effettiva di una realtà del mondo, / fummo convinti fosse questa l'unica / via per fondere oggetti e trascendenza.....* Si dà come premessa l'umana antica domanda posta guardando le cose e i fatti, per altro non limitandosi alle semplici prese d'atto dello sguardo, ai turbamenti delle dissonanze e delle facili profezie, ma con la volontà, che il tono generale sembra considerare illusoria, di trovare una soluzione nel *fondere oggetti e trascendenza*.

Basterebbero questi otto versi per cogliere le violenze delle passionali, poetiche, aspirazioni e infine del dubbio nella poesia di Sanesi.. Passione e scetticismo. Basterebbero questi otto versi per ritrarre l'umanità, ancor prima della poeticità, della disposizione di Sanesi di fronte al mondo e alla insistita ricerca di *realtà*. E forse di una verità trascendente. Quindi di una verità poetica. La proposta, la ricerca, il dubitare di una antica convinzione riprende infine questioni ontologiche, ma l'eloquio non è esagitato o profetico: si tratta di un passo – secondo la misura a mio avviso abituale del poeta - che procede non per estetizzanti strutture verbali, metriche o stilistiche, bensì penetra il senso illusorio della vita rivolgendosi ad un invisibile amico interlocutore (tale qual è l'Uomo) adottando, con estrema modestia, una discorsività ritmata non da rime, appunto, bensì da penetranti *silenzi*. Questo, per quanto lo conobbi, era l'uomo Sanesi che sapeva, silenziosamente, rivestire il dramma di suadenti misure. Forse come certo suo Shakespeare, quello dei *Sonetti* che magistralmente tradusse.

2. *...Correndo sulle rive dell'Atlantico, attenti / alle maree che giocano sull'ombra / ... un movimento circolare attorno / al nostro credere alla vita e al mondo...* Se la poesia in generale si sazia di memorie e di assenze (talvolta manieristiche e stucchevoli), questa di Roberto si lascia pacatamente trascinare dal *movimento circolare* della vita, che non è un gorgo nel quale sprofondare (secondo certo esagitato simbolismo), bensì una *musica* sebbene *acerba e dissonante*, udibile da un *multiforme orizzonte di anticipazioni*...Il silenzio si fa ancora attesa, ma non senza rammarico:

3. *... e questi anni / sarebbero stati vissuti e lo furono un tempo, / solo se in più graziosa e accorta / disposizione di voci avremmo saputo poi / immaginarli e viverli di nuovo.* Inizia qui la magmatica sequenza degli incontri, delle sensazioni antiche, l'accumulo dei nomi, delle esperienze piuttosto intime che plateali, e tuttavia il discorso procede ora per sussulti, per quieti sussulti, tanto

quieti nelle amorevoli soste della fluente parola ancora trascinata dalle *immagini acerbe* e dai desideri di *trascendenza*:

4. ... *su questi amici spunta l'agrifoglio / della memoria...in questa ansiosa / apparente retorica // e forse solo. ripeterli, ripeterli, ripeterli...* Quasi che la ripetizione, il richiamo reiterato fosse infine propriamente la ritmicità, non tanto ossessiva quanto innamorata e appassionata, della poesia della memoria presente, oltre - lo spera - *questa ansiosa apparente retorica*. Alla ricerca connaturata nel poeta dell'antiretorica dell'eloquio più intimo.

5. ...*Ma questo è un racconto di dure migrazioni..... mentre l'alba infuria*. Ecco forse quel *barocco leggero* di cui dicevo nella problematica e tormentata spirale di una genetica vitale eppur silente, fino al giorno della morte. Una morte senza tragedia, vissuta, proprio grazie all'accumulo ossessionante ma naturale, naturalmente comprensibile e infine accettabile, l'accumulo che nella *con-fusione* (*con-fusione* con il trattino), nell'unità, nella *comunione*, mai si arresta pur nel mistero del *silenzio*. In cui si nasconde l'indecifrabilità della vita:

6.... *Nel tutto, / molti di noi rispondono vivendo / ... / meglio rispondono al silenzio in cui / ciò che non è indicato si nasconde, e ancora / meglio rispondono alla stessa morte.*

Ma questa distaccata visione dei territori sommersi dal flusso della vita e della parola *non* sarà (come non fu) una conclusione, *la conclusione*. Se gli ultimi versi di questa raccolta dalla quale stiamo leggendo dicono ...*un pettiruggine all'alba ha corrosa la luce, / deviando... /// ... altre coordinate si impongono...*(stanza 28, pag.163, di *Sull'instabilità del soggetto*, del 1980).

g.f.

Il titolo, che qui ambisce – non senza qualche incertezza – unicamente alla ricerca di un assioma semplice, parte da un presupposto imprescindibile: il poeta non può non saper dire ciò che la sua poesia dice di indicibile.

Se l’indicibile, la sua conoscenza, è la ragione stessa dell’esistenza della poesia, al poeta non rimane che assolvere a una funzione che gli deriva dalla responsabilità di dirsi tale, dando un volto intelligibile, se pur paradigmatico, alla sua poesia. Non svelando, ma dis-velando ciò che egli stesso ha creato, tentando analiticamente – come nell’esempio qui addotto, inteso quale parte di un insieme armonico e concettualmente unitario – di attingere alla propria coscienza, di riattivare ragione e linguaggio attraverso quel processo conoscitivo di cui il pensiero si è servito nella scomposizione e ricomprensione di ciò che muore o si rinnova, di ciò che vive degradandosi o elevandosi. Farlo non senza la naturale apprensione di chi sa quanto proverbiale sia a volte l’ambizione umana e del poeta in particolare, anche se la ‘necessità’ non è ‘urgenza’ di apparire, ma unicamente assunzione di uno ‘stilema’¹ dell’‘essere’ mediante la parola (mediante la sua rilevanza lessicale e sintattica) o l’azione stessa di sé in quanto poeta in grado di ripercorrere gli istanti di un processo il cui esito si vuole spesso contraddittoriamente incerto eppure definitivo, enigmatico, irripetibile, oscuro, ‘indicibile’. Questo perché, forse, nessuna intuizione intellettuale o sensibile consente mai di apprendere i concetti che altro non esprimono che un fatto. Proferire l’‘indicibile’ vuol dire allora spiegare quel fatto, cercare le parole appropriate attraverso un loro rigoroso concatenamento: significa riscoprire i termini di un linguaggio che si vuole perduto. Il pensiero deve poter esser detto attraverso l’intermediazione delle parole, sottoponendo ciò che si dice al giudizio di se stesso nel suo ‘farsi’, che significa: comprendere ciò che il ‘dire’ dice quando lo ‘dice’. Comunicare l’indicibile è, insomma, parte di un’azione il cui fine è la ricapitolazione di una complessità, di una fedeltà, di un ordine discontinuo a cui la materia poetica sottostà nel suo ‘farsi’, quasi sempre, insostenibile e doloroso. La discontinuità non è l’esito di una frammentazione della conoscenza, della memoria che se ne ha o la cagione di un difetto – diciamo così – di adesione organica del pensiero al suo oggetto scaturito in un tempo diverso da quello in cui viene riconsiderato, ma dal rilievo che l’ambivalenza, insita in ogni esperienza umana, assume di fronte al cambiamento improvviso dell’orizzonte semantico a cui attinge, istante dopo istante, l’interrogazione. La stessa da cui ha origine quella discontinuità che è tale solo in apparenza giacché ogni ‘senso’ ha la sua dimora temporale che non muta, ma passa lasciando una traccia a cui fa seguito una pausa, un’interruzione che il pensiero non è più in grado di ripercorrere se non contravvenendo a un principio di irripetibilità. Ma anche di identità di una esperienza e del suo senso ultimo non più recuperabile in un presente che ne dispieghi il contenuto primo quale fondazione stessa dell’essere, disperdendo la sua accezione profonda in un’apparente invisibilità che è unicamente il frutto di un’estraneità dettata al poeta dalla meraviglia, pari solo all’angoscia che immobilizza e che si traduce, spesso, nell’impossibilità di riconoscersi quale unico artefice delle sue stesse parole.

*

La mia raccolta *Dépassé* (2011 / cfr. in “Letterale” di questo numero di “Testuale” la missiva critica di Gio Ferri) si compone di otto poesie di cui la prima (*Del tempo d’ogni forma*) costituisce una sorta di ‘pròtasi’ ai versi successivi; mentre una dichiarazione di poetica – alla cui lettura si rinvia – in forma di *lettera* (*Lettera agli “eterni”*) compendia i temi, il risvolto imprevedibile della

‘parola’, le idee, il ruolo di un linguaggio che fa sua la riflessione con l’unico desiderio di dire la vita in ogni sua forma senza imporre a essa un destino.

Il tutto avendo ben presente la tradizione letteraria e filosofica che accompagna la ricerca poetica, la formulazione di una domanda condivisibile, in altre parole, la riflessione intesa quale atto conoscitivo mediante il quale lo spirito, ritornando su se stesso, prende coscienza del suo agire e del suo carattere.

La poesia in questione ha per titolo *L'alchimia del disordine*. La sua lettura e a seguire un suo commento – per meglio indicare gli elementi concettuali inerenti la composizione nella sua interezza –, costituiscono insieme un primo passaggio attraverso cui giungere a una rapida analisi testuale in senso stretto di quegli aspetti che ne sanciscono la cifra stilistica.

L'ALCHIMIA DEL DISORDINE

*L'insidia del tratto arido e finito,
filiforme reliquiario di avanzi,
curvo s'adorna e ripete
la nomenclatura del tempo
senza il ristoro di mète remote.* 5

*Ma dal tagliente fuoco
e dal burbero sguardo
scivolando sotto le ombre
di lingue sacre e scintillanti,
sospirando sopra amorosi flagelli
di occhi e labbra,
posa un'antica agonia
che piegherebbe
del più longinquo angolo
il vertice.* 10
15

*Ora siediti e parla,
siedi vicino e parla
del passaggio, della perplessità
cui fu preso appena l'amore,
quel laconico addio* 20
*che in un dono s'accese
e un sorriso stese al sole,
sulle mani di chi sterra l'inferno,
la sregolatezza,
che confessa ogni maledizione* 25
*e conforta ogni cosa
avvolgendo parola e sogno,
le avarizie del cuore,
la materia del disordine.*

Nessuno ha più coraggio 30
*poiché prossimo è ciò che affligge
più della distanza, più del nome,
del diniego che resiste all'assenza;
non una parola spoglia* 35
*una rosa né il silenzio le lusinghe,
confuso è ciò che resta sommerso,
diviso in acque e musica,
nella vita che assedia la morte.*

*Umano può dirsi il disprezzo,
umanamente disumano,* 40
*perduto nel suo lato migliore,
paura e una reticente indolenza dall'altro ...
– cos'altro le ferite affissero alla carne,
a quelle lingue di pura mitezza?*

Di canti la trama si tinge 45

*e brucia ogni pietrosa coscienza
che dalla sua finestra
apre alla notte in rovina,
alla solitudine del silenzio.*

Urla l'angoscia e dire si potrebbe, 50
*a un tempo fidato, l'orrore
che brucia ogni virtù,
ogni bontà, forma o costruito.*

*Se la luce brucia – tra minacce oscure –
non voltarti, non voltarti ancora:* 55
*ogni lume sul mare
conosce l'inizio e la fine
del fiume che ti riporta e ti estingue
nel labirinto della speranza.*

COMMENTO

Un male segreto, che fa qui da contrappunto con effetti allusivi e suggestivi al *labirinto della speranza* (v. 59), ha sempre il volto di una verità negata, di una disubbidienza che si affranca da ogni ragionevole spiegazione, che rifiuta di confondere con la moltitudine delle idee e del buon senso l'amore, il solo che non accetta leggi e proclami, ma che unicamente aspira alla chiarezza non solo delle parole, bensì dei gesti, di ciò che essi esprimono anche a costo di negare alla ragione, a tutto ciò che essa ci ingiunge, uno spazio che non le appartiene se non in minima parte. Tutto si genera per amore fino a condurre la vita al culmine di una caotica assenza: a ognuno la sua, la più vitale, la meno compresa, la più dolorosa. Così l'*alchimia* indaga, tenta la spiegazione di un segreto che ogni vita in sé custodisce. Nessuna stranezza, nessun inganno volto a trasformare la realtà – perché se l'amore consiste nel non rifuggire le passioni, è anche vero che da esse è ridotto a un fatto che nega la realtà stessa di chi si ama –, ma unicamente comprendere ciò che continuamente ci riporta all'origine di un canto per noi inspiegabile e tormentoso. L'amore deve poter denudare le cose, denunciarne l'apparente inutilità e giungere così, giorno dopo giorno, a ciò che dette cose sono realmente per la vita non dei sensi, o non solo, ma per quella che aspira a riuscire dove ha mancato. L'amore, la sua necessità, è nella sua stessa essenza che fa dell'assenza ciò che non gli è dato comprendere se non attraverso un insopportabile e doloroso bisogno di pace. È forse solo nell'affinamento dell'essere che l'amore trova l'unica vera speranza concessa alla sua solitudine, l'unica dimora possibile, quella del perdono.

Così, ciò che si è detto è ciò che non avremmo voluto udire mai, ciò che si è fatto quasi mai è ciò che avremmo voluto per noi stessi. Nessuna consolazione, nessun rimpianto sapendo che: non esiste motivo per il quale non si possa amare ancora, se si ama. Ma ciò nonostante c'è un 'amore' che fa della sua 'insensibilità' una forza inspiegabile che noi stessi gli rimproveriamo senza, per questo, riuscire a scalfire la sua sordità, la sua cecità. Continuiamo ad amare e nondimeno a rendere sempre più impenetrabile il nostro sentimento, la sua contraddizione, la sua inappellabilità, la sua lacerazione. Forse giunto al suo estremo limite l'amore è espressione di un dolore che rivela il suo vero volto più simile al male che alla compassione, più simile all'ingiustizia che al perdono. È il volto tragico di un amore senza via d'uscita, un amore che vede nella sua absurdità la ragione stessa della sua infelicità, della sua insostenibile volontà d'amare che sfida però, inspiegabilmente, il conforto di un sentimento che pure vorrebbe intimamente corrispondere più che confinare nel silenzio obliandolo.

Qui, più che altrove, si è inteso dare voce all'ombra – a cui si affida la pesantezza del corpo dei pensieri e non già l'armonia delle cose – più che provare a rispondere alla domanda cruciale circa la natura e il fine di ogni azione. Si è propensi, nondimeno, a credere *a un tempo fidato* (v. 51)

in cui ciò che ci è oggi incomprendibilmente negato sia pronto domani a svelarsi e a donarsi per ciò che è: inizio.

ANALISI TESTUALE

a) *L'alchimia del disordine*: il titolo prefigura la pluralità dei versanti tematici a cui la poesia accenna e che ruotano attorno a un susseguirsi di stati d'animo di volta in volta posti in evidenza, all'interno della composizione medesima, attraverso la scelta di una maggiore rilevanza semantica delle parole di cui si serve, di una loro forte connotazione allegorica che rimanda a una significatività più profonda e al tempo stesso più autentica di un disordine tutt'altro che tale. Il termine *alchimia*, più che asserire o accennare a una pretesa 'conversione delle cose', esprime molto semplicemente un desiderio insopprimibile di conoscenza, di chiarezza, anche di verità, di ricerca dei termini di

un'antica agonia (v. 12)

che piegherebbe (v. 13)

del più longinquo angolo (v. 14)

il vertice. (v. 15)

O del dolore che esalta

la sregolatezza, (v. 24)

che non comprende

le avarizie del cuore, (v. 28)

che cerca le sue ragioni tra

la materia del disordine (v. 29)

esistenziale.

b) Dal punto di vista metrico, si tratta di una poesia libera di otto strofe irregolari configurate liberamente secondo il ritmo del pensiero per complessivi cinquantanove versi di lunghezza variabile. Lo spazio bianco tra una strofa e l'altra costituisce una pausa nella dizione.

Non solo nel componimento di cui si parla – qui scelto, è bene ricordarlo, a modello esemplificativo di un'analisi estendibile all'intera raccolta – si nota un anisostrofismo di grado forte unito a una polimetria dei versi costante, ma anche in ognuna delle poesie contenute nel volume sono rintracciabili questi stessi aspetti metrici, la cui unica eccezione è rappresentata dai componimenti posti rispettivamente in apertura (*Del tempo d'ogni forma*) e in chiusura (*L'alfabeto sepolto*ⁱⁱ) dell'opera che, almeno per ciò che concerne la ripartizione in strofe, rappresentano un caso a sé essendone completamente privi. Le pause, che nel primo sono dettate unicamente dalla punteggiatura, nel secondo dei testi ora citati sono legate alla lettura e scandite da una complessa articolazione dello spazio che precede l'attacco di ogni verso a esso corrispondente. Qui gli spazi bianchi sono quelli che Ungaretti definiva "isole di silenzio" e dunque pause volte non solo a conferire al testo una maggiore e più efficace comprensione dell'andamento dei versi nel loro insieme, ma anche quello di consentirne una più incisiva esecuzione nella pronuncia.

Per quanto concerne la sintassi, ne *L'alchimia del disordine* sono da notare le inversioni sintattiche che costituiscono una variante ritmica (ad esempio: *ogni cosa /avvolgendo* ai vv. 26-27, *spoglia/una rosa* ai vv. 34-35) all'andamento generale del componimento.

Nell'insieme, la strutturazione dei versi è affidata all'allitterazione, all'affinità di gruppi di elementi fonetici la cui sonorità, imprevedibilmente asimmetrica, agisce sulle distanze tra essi amplificandole o riducendole in vista di un effetto armonico appena percepibile, ma che imprime al componimento un'aura di profondo e diffuso mistero, di smarrimento, di inquietudine.

Il lessico mette in evidenza da un lato una realtà dolorosa: gli *amorosi flagelli* (v. 10); dall'altro la possibilità del poter 'dire ancora', che si traduce in un atto di fiducia nella 'parola'

chiarificatrice: ... e dire si potrebbe, /a un tempo fidato, l'orrore/che brucia ogni virtù, /ogni bontà, forma o costruito (vv. 50-54).

c) [vv. 1-5] Per ciò che concerne la struttura, la poesia si apre con un verso connotato dal sostantivo *tratto* che dal punto di vista figurativo prospetta – quasi ad anticiparne una rappresentazione sommaria, essenziale (i termini *arido* e *finito* che seguono ne rafforzano in tal senso rispettivamente la durezza e la compiutezza del gesto) – il ruolo del soggetto posto in primo piano nel v. 3 (*curvo s'adorna e ripete*) la cui funzione, in quella posizione, altro compito non sembra avere che di introdurre, nella dinamica del testo, un suggeritore 'anonimo' (l'altro sé?).

Ciò è reso più evidente nel verso successivo, *la nomenclatura del tempo* (v. 4), cioè nella posizione di rilievo attribuita al *tempo* elevato a parola chiave che, in quanto azione, ha nello scandire e sistemare, nel raccogliere e decifrare gli istanti di ogni esistenza, il suo compito ultimo.

L'altro sostantivo (*insidia*), posto all'inizio del v. 1 con funzione di incipit rafforzativo, denota fin da subito l'apprestamento offensivo dell'impianto poetico volto alla ricerca di un senso riposto non facilmente identificabile, ma che allude con evidenza a un pericolo nascosto, a una condizione di sofferenza che assumerà una sua più estesa significazione ed evidenza nei versi successivi.

[vv. 6-15] Un male persistente, *un'antica agonia* (v. 12), è dunque la cifra che connota l'intero componimento e nello specifico i vv. 6-15 della seconda strofa dove dal *burbero sguardo* (v. 7) minaccioso e dall'ombra di un'immagine irriducibile e nondimeno storicizzata, affiora la parola taciuta, ma unica nella sua valenza chiarificatrice, che anela insistentemente e disperatamente a essere pronunciata liberamente posandosi, quasi in un sospiro, sopra quei tormenti dell'animo che non hanno fine proprio perché riportano continuamente all'origine.

L'uso, si potrebbe dire allora metonimico sommato solo marginalmente a quello anaforico, di sostantivi – sebbene differenti, ma in stretta relazione fra loro (*fuoco, sguardo, ombre, flagelli, labbra, agonia*) –, pone a confronto una serie semanticamente eterogenea di termini che si completano e uniformano vicendevolmente in vista di un unico tema determinato dal tempo e persistente nella sua intensità: il sentimento, che sovrasta oltre ogni correttezza formale il limite imposto dal buonsenso e dalla ragione, ponendosi al di là di una realtà concettuale e formale che imporrebbe una loro più corretta applicazione. La 'ripetizione' (l'anafora) cercata per 'significati diversi' di parole in relazione tra loro, va riferita non tanto all'utilizzo esatto della 'figura retorica' (da intendersi come ripetizione di una o più parole all'inizio di un verso o di una strofa), che è qui solo una figura di riferimento a cui i termini su indicati sono stati arbitrariamente associati per rendere visibile una similarità e una contiguità, quanto alle singole valenze semantiche che detti termini esprimono soprattutto per via analogica e che si danno come 'ripetizione', come differenze che, malgrado ciò, si pervadono l'un l'altra in funzione di una resa significativamente rilevante dell'unico concetto che li ha generati: il dolore, frutto dell'incomprensione e della solitudine di un sentimento inespresso e perciò insopprimibile.

[vv. 16-29] L'esortazione dei vv. 16-17 della terza strofa, *ora siediti e parla, / siedici vicino e parla*, denota chiaramente l'incontrollabile impulso a cercare la verità là dove la parola si fa più reticente o addirittura incomprensibile, a tratti non meno rarefatta del silenzio inappellabile di un rifiuto tout court che non accetta il confronto.

L'empasse preconizza, in una offerta disinteressata – secondo uno schema allegorico destinato a rivelarsi nel futuro –, *quel laconico addio* (v. 20) a cui non è possibile sottrarsi e che costituirà la ragione stessa dello scacco di un sentimento che confessa *ogni maledizione, che conforta ogni cosa/avvolgendo parola e sogno, / le avarizie del cuore, / la materia del disordine* (vv. 25-29), la propria intemperanza e devozione.

[vv. 30-38] *Nessuno ha più coraggio* (v. 30). Il verso precorre il "j'accuse" della quarta strofa di fronte alla prospettiva della solitudine, per cui tutto ciò che *affligge* nell'abbandono resta sommerso tra ciò che lambisce i margini della vita (come l'acqua di un fiume che non ha ritorno) e ciò che ne disegna l'armonia profonda (la musica scritta sullo 'spartito' della passione e del sentimento) a un passo dalla morte che non è dato espugnare (*la vita che assedia la morte* v. 38).

In tal senso la vita è ridotta a ciò che non avrà un seguito dopo le parole, un futuro dopo il silenzio di chi non ha compreso la 'domanda' d'amore, ma solo esaltato l'illusoria consapevolezza

di essere al corrente unicamente di ciò che non ha avuto mai luogo. Resterà il dilemma di un'espressione attonita, di un volto muto, il volto di chi sopravvive al dramma: il solo volto che possiede l'anima sconfitta, è il volto della crudeltà e della necessità.

[vv. 39-44] Così *umano può dirsi il disprezzo,/umanamente disumano* (vv. 39-40, quinta strofa), uno stasimo allitterativo che condensa in sé 'smarrimento' e 'indifferenza' quasi fossero, queste, prerogative inesprimibili di una lingua incontaminata e crudele, quasi che la disumanizzazione fosse la naturale conseguenza di una sofferenza protrattasi nel tempo così come pure la *paura e una reticente indolenza* (v. 42) che dissimulano l'agone, tra stati d'animo opposti, nell'apparente indulgenza di un silenzio che tale non è perché su di esso incombe un vento tormentoso, il clangore di una disputa tra ragione e sentimento, tra odio e amore.

[vv. 45-49] Giunti così alla sesta strofa, *di canti la trama si tinge* (v. 45) e sono canti di ineffabile disperazione a cui non è dato sottrarsi, al punto che *brucia ogni pietrosa coscienza* (v. 46) dinanzi alle rovine di un buio presagio dell'anima che si tratti di un errore più che di una maldicenza covata in solitudine, che sia la parola taciuta alla notte l'unica in grado di chiarire le ragioni di un distacco, di svelare la prigione di un'illusione e di una morte prima ancora che del corpo, dello spirito.

[vv. 50-53] ... *E dire si potrebbe,/a un tempo fidato, l'orrore/che brucia ogni virtù,/ogni bontà, forma o costruito* (vv. 50-53, settima strofa).

Non v'è ragione alcuna per cui il tempo non debba essere ciò che è per ognuno: conoscenza di sé, limite, ripetizione, ma anche approssimazione a un senso di giustizia e di fedeltà, oltre ogni apparenza, all'autenticità di un'origine in cui – sappiamo – è riposta ogni speranza e ogni nuovo ragionevole inizio.

[vv. 54-59] L'inizio è il segno di un'azione indicibile in attesa di un resoconto che non tarderà ad arrivare; ma esso è anche la luce sotto la quale ha origine ogni vita, la sua stessa possibilità, la sua differenza, la sua unicità. Ma *Se la luce brucia – tra minacce oscure –/non voltarti, non voltarti ancora:/ogni lume sul mare/conosce l'inizio e la fine/del fiume che ti riporta e ti estingue/nel labirinto della speranza* (vv. 54-59, ottava strofa), nel brusio di parole che non è dato espungere da un mal riposto amore che colui che parla vorrebbe non aver mai pronunciate.

Note

ⁱ Uno 'stilema' in cui, tuttavia, non sempre la 'frequenza' illumina gli elementi più significativi di un testo, dal momento che un messaggio è tanto meno informativo quanto più è prevedibile.

ⁱⁱ Si riporta qui di seguito una breve riflessione (inedita) dell'autore sul testo in questione. Lo scopo è unicamente quello di fornire al lettore ulteriori elementi che risultino di qualche utilità alla lettura.

“Si scrive perché il silenzio accolga la voce di chi grida tra le macerie umane la propria disperazione, le proprie ragioni, il proprio dissenso.

Un tempo si raccontava la vita a sera perché i 'briganti' rimanessero ombre senza speranza e il sonno non diventasse di pietra e i sogni caos e il risveglio l'angoscia del giorno.

Nei sogni, sappiamo, non si torna mai indietro pena il perire del tempo, il patire nel tempo che ci resta.

Si scrive per morire ogni volta per amore e non passa-tempo senza che di esso se ne ricordi quel che la memoria conserva nel ritmato frasario degli anni: gioia, crudeltà, temperie.

Si seppellisce così l'alfabeto di ogni vita, di ogni vita ritenuta superflua, di ogni pensiero espunto dal sentimento quando la parola è ridotta a semplice comunicazione, prolusione a un senso che non ha futuro, quando si riduce il linguaggio che l'accoglie a un fatuo braciere di senso inadatto alla comprensione della vita di chi si ascolta. Superflua è erroneamente considerata quella vita che fa della coscienza la chiave d'accesso al senso perduto nell'inutilità di un'esistenza assediata dalla vanagloria e dalla sordità, vita che dissotterra il corpo, la forza, il significato più profondo di ogni parola proferita accordando pensiero e suono, comunicazione e comprensione.

Cos'altro è allora la morte per incomprensione? È l'atto estremo di una vita che si ritrae in silenzio nell'unica dimora che conosce: la poesia di un alfabeto sepolto, di una vita, di una qualunque vita inconciliabile col sogno che non può essere dimenticato.

La via di uscita per la mente da un perenne stato di conflittualità tra l'urlo della vita e il sussurro della morte, è forse la conoscenza – che il destino vuole sia per noi solo desiderio, speranza, attesa, illuminazione, inganno – di quel carattere ascoso di realtà irreali proprio della parola amorevolmente detta, tradita tuttavia dall'incomunicabilità, sopraffatta dalla vanità di essere sopra ogni cosa un suono privo di un'autentica armonia, di una precisa riconoscibilità al di là del gioco illusorio del dire e del dover apparire che le fa dimenticare così l'unica via possibile: quella dell'essere sempre e comunque ciò che è: fautrice di ragione e sentimento”.

Enrico Zucchi

Sul modulo dell'iterazione nei “Canto orfici” di Campana

La bibliografia campaniana, ricca sin dalla prima metà del Novecento, si è andata col tempo sempre più ampliando, tanto che tentare di farne un'analisi completa pare oggi proibitivo (1). L'interesse della critica si è volto in un primo tempo a ricostruire la vita raminga del poeta e il rapporto che, nei suoi scritti, intercorreva tra vita e poesia; successivamente si è tentato di ricostruire la formazione culturale di Campana e di definire la rete di relazioni che la sua poesia intesseva con gli antecedenti italiani ed europei (2). Solo più tardi la poesia di Campana è stata presa in considerazione anche da un punto di vista stilistico: Felicità Audisio notò in un suo saggio che, se «della cultura di Campana sono state ampiamente sondate e illustrate le fonti (...), allo stile della sua poesia invece è stato riservato minor spazio (...) e nulla o quasi è stato concesso al fattore ritmo» (3).

In seguito a questo intervento un cospicuo numero di contributi ha indagato il ritmo e la retorica campaniana (4). Felicità Audisio indagava prevalentemente la forma in cui, nelle prose liriche e nelle poesie dei *Canti orfici*, compariva uno dei moduli caratteristici dello stile di Campana, l'*iterazione*. Quasi tutti i maggiori interpreti di Campana avevano, in precedenza, sfiorato l'analisi di tale figura che tuttavia veniva per lo più considerata il simbolo di una «scarsissima apparecchiatura retorica» (5) all'interno di una concezione critica che insisteva sull'«orfismo» campaniano, cercando di far emergere l'esoterismo dei *Canti*, piuttosto che tentare di comprendere e descrivere i modi della scrittura poetica. L'avvalorare ora la tesi «visiva» di Contini, ora quella «visionaria» (6) di Bo, pare avere in un certo senso distolto la critica dall'analisi dei procedimenti stilistici della poesia campaniana.

In questa sede si tenterà di interrogare la tradizione critica seguendo una triplice via: innanzitutto quella dell'analisi del valore della ripetizione, quindi quella dell'indagine sulla forma che essa assume; infine quella, meno studiata, della riflessione teorica, sia sulla forma che sulla funzione dell'*iterazione*.

Il settore della critica che, con una certa semplificazione, potremmo definire «orfico», si è concentrato principalmente sulla funzione rivestita dall'*iterazione*. Questa, in quella visione, rimandava alla concezione orfica del tempo circolare e dell'«eterno ritorno» nietzschiano. Nella poesia di Campana fu individuata una scissione tra due piani: quello «spazio-temporale» da una parte, quello «metafisico-irrazionale» (7) dall'altra. Si tentò di contestualizzare Campana ponendolo all'interno di un mito tardo-ottocentesco del vagheggiamento di una realtà altra, in alcuni casi allucinata, rigenerabile soltanto attraverso un ritorno alla purezza originaria. Da allora Campana venne avvicinato alla corrente simbolista e irrazionalista dell'Europa di fine Ottocento (Rimbaud, Baudelaire, Nietzsche, Merezhkovskij, ecc.) (8). Le fonti europee furono poi connesse a quelle italiane (D'Annunzio, Pascoli, Carducci e i crepuscolari) (9), riuscendo così ad evitare il rischio derivante dal fatto che «studiando Campana come un isolato, si perpetua l'errore di spiegare Campana con Campana» (10).

La critica «orfica», ricostruendo il contesto storico-culturale all'interno del quale i *Canti Orfici* si inserivano, associò la ripetizione campaniana alle formule dello *Zarathustra* o al *Leitmotiv* wagneriano: la sua funzione sarebbe quella di legare insieme i diversi momenti della prosa attraverso motivi ricorrenti. La ripetizione fu interpretata come momento rituale di un'oscura liturgia che, nella mancanza di significazione, trovava la possibilità di evocare un'altra realtà lontana. Secondo Bigongiari «le iterazioni non sono altro che il fondersi nella memoria orfica di ogni ordine razionale», dal momento che appartenerebbero «ad un programma di irrazionalizzazione, ovvero di riconoscimento dell'irrazionalità della ragione» (11). Galimberti notava che in Campana «il *Leitmotiv* tende a diventare, al contrario di Wagner, sempre più privo di significanza, fino a diventare, in *Piazza Sarzano*, ritorno di sillabe» (12). Per restituire Campana

all'epoca a cui appartenne ci si risolve ad analizzare il dato stilistico come una conferma della contestualizzazione storica. Campana, attraverso l'iterazione, avrebbe mostrato, in sostanza, di aderire al sistema culturale che aveva abbracciato e, al contempo, la propria specificità in quel contesto: la mancanza di significazione sarebbe una dichiarazione di resa, di straniamento, di incomprendimento del mondo. Quest'ultimo assunto è stato, peraltro, capovolto in un interessante saggio di Luzi, il quale vede in Campana il poeta che ha «prospettato il dramma dell'umano nel pieno della reciprocità con il mondo»: i *Canti Orfici* «non lasciano per il poeta un *a parte*, una possibilità di ritrazione davanti all'evento: aboliscono la condanna e il privilegio dell'esclusione, della non complicità e della riserva»(13).

Tutti questi interventi propongono spunti suggestivi e fondati. Tuttavia, riconducendo l'iterazione all'eredità di un retroterra culturale, ci si priva della possibilità di indagare la produzione di senso nella dimensione del ritmo, - non a caso questi critici parlano spesso di «a-semanticità» - e si rinuncia ad interessarsi delle forme in cui il fenomeno appare. Si parla così di iterazione, senza verificare l'esistenza di più *tipi*, di più forme dell'iterazione. Si riporta ogni singola ripetizione all'unico significato proprio dell'iterazione: quello di enfatizzare il tessuto melodico e di non significare. Insomma, il limite che in questo metodo ci sembra di riscontrare sta proprio nella mancata ricognizione delle forme della ripetizione. Prescindendo dall'analisi delle stesse, o meglio, riconducendole tutte ad un unico archetipo, si utilizza un criterio «nomotetico» che risolve ogni singola forma iterativa in una "ripetizione di ripetizione". In questo modo lo stile viene però piegato ad un disegno storico-letterario.

Considerando il gruppo opposto, quello dei critici «visivi», che si richiamavano all'intervento di Contini e al sostanziale ridimensionamento di Campana, non si trovano risposte più soddisfacenti. Per Barberi Squarotti la ripetizione serve ad «immettere durata laddove c'è puntualità» (14). La poesia di Campana sarebbe «la definizione stilistica di uno stato di incomprendimento delle cose che già in Pascoli appare pienamente delineata». Se le conclusioni sono opposte rispetto a quelle tratte dalla critica «orfica», le premesse dei due ragionamenti sembrano significativamente concordi nel considerare l'iterazione come parte di un programma di irrazionalizzazione: la ripetizione anche per Barberi Squarotti «non porta avanti l'apprensione del reale, ma lo allontana in una serie di segni uguali».

Come si anticipava in apertura, l'articolo di Felicità Audisio inaugura un nuovo impegno della critica, teso ad analizzare le forme in cui l'iterazione si presenta. La Audisio distingue innanzitutto iterazione «a distanza» e iterazione «contigua». La prima forma già propria dell'ambiente vociano, si manifesta nella *Ringcomposition (Pampa)*, nella ripresa del segmento iniziale o dell'endecasillabo finale di un poemetto (il «panorama scheletrico del mondo» nella *Notte*), nell'aggancio tra diverse lasse, e infine nel *Leitmotiv*, la ripresa a distanza. La seconda, che costituisce una «peculiarità tutta campaniana», ripropone «a distanza ravvicinata, per geminazione, lo stesso segmento ritmico, alla cui funzione modulare sembra sia affidata la musicalità della poesia» (15). Passando all'interpretazione della loro funzione, la Audisio non si distacca troppo dalle riflessioni critiche precedenti: nei poemi in prosa «la ripetizione non comporta incremento di immagine, né intensificazione icastica, ma solo un prolungamento ritmico, a scopo musicale»; nelle poesie «l'ossessione ritmica porta Campana a scatenare una furia di identiche sequenze nel corpo del medesimo componimento».

Pur sottolineando l'aspetto musicale, anziché quello irrazionalistico, viene condiviso l'assunto della critica «orfica», dal momento che la natura delle varianti introdotte nei *Canti Orfici* rispetto ai taccuini e ai quaderni precedenti «non è mai semantica, anzi è perdita di semanticità per acquisto di musicalità»(16). Certo nel passaggio da *Il più lungo giorno* ai *Canti Orfici*, come notò già Bonifazi, si infittisce notevolmente il «balbettio sintattico» (17), la rete di ripetizioni, di allitterazioni, di richiami infratestuali, di rime interne.

È però da verificare la tenuta dell'equazione esplicitata dalla Audisio per cui all'acquisto di musicalità corrisponderebbe una perdita di semanticità. Le possibilità di analisi sono due: o si

intende per semantico tutto ciò che significa, e in questo caso non è vero che l'acquisto di musicalità non significhi; oppure si distingue tra valore semantico e valore di senso, indicando col primo il significato letterale, conservato *ab origine* da un determinato significante, e col secondo invece il significato ottenuto dal complesso di procedimenti formali e di dati contenutistici, e allora, alla perdita di semanticità corrisponderebbe con l'acquisto di musicalità un acquisto di senso, non rilevato però dalla critica. Per evitare confusioni terminologiche noi useremo il termine semantico nella prima accezione proposta, e ciò che più avanti proveremo a fare sarà di evidenziare proprio l'incremento di semanticità che questo acquisto di musicalità comporta.

Nel lavoro della Audisio ci sono almeno due notevoli intuizioni: innanzitutto l'iterazione viene studiata in rapporto ad un insieme di altri strumenti testuali che partecipano della ripetizione come «la serie di endecasillabi in prevalenza anapestici» di *Genova* che «ribattono d'accento sulla stessa sede (3° 6° 10°)» (18); in secondo luogo, si avverte che «la ripetizione obbligata» è la strategia formale sottesa all'elaborazione degli *Orfici*. Una simile considerazione impone la necessità di comprendere da un punto di vista teorico quale ruolo l'iterazione svolga all'interno della poesia campaniana, ma generalmente otto-novecentesca.

Nella seconda metà dell'Ottocento, si afferma, in Francia e poi in tutta Europa, il *poème en prose*, il quale segna l'ultima fase di un percorso, iniziato nel tardo Settecento, che ha portato alla progressiva perdita di centralità delle strutture poetiche tradizionali. Le strutture canoniche furono ripensate nel tentativo di trovare una nuova musicalità, uno spazio ulteriore in grado di ospitare un pensiero che risultava oppresso entro i limiti consueti: la canzone leopardiana è un significativo esempio di questa tendenza. L'esigenza di cambiamento investe poi il verso stesso: nascono così il verso libero e, appunto, il *poème en prose*, nella cui fusione tra prosa e poesia, quanto rimane della prosa è ciò che potremmo chiamare la *struttura* - l'impostazione orizzontale, anziché quella verticale del testo -; ciò che rimane della poesia è, invece, la *forma* intesa come tessuto nel quale il significante significa anche di per sé.

Roman Jakobson scriveva che la «funzione poetica proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione (...). In poesia ogni sillaba è messa in rapporto d'equivalenza con tutte le altre sillabe della stessa sequenza» (19). Nel suo discorso si rifaceva a Hopkins, secondo il quale «il verso è come un discorso che ripete totalmente o parzialmente la stessa figura fonica» (20). Per Jakobson ciò che costituisce la letteratura è il parallelismo, presente sia nella poesia, come «parallelismo continuo» - risolto principalmente nella figura chiave della rima -, sia nella prosa, sebbene con minore frequenza e regolarità (21). Sulla scorta di queste affermazioni si arriverebbe a dire che in un poemetto in prosa, struttura di intersezione, alla mancanza della rima dovrebbe supplire la costruzione di una fitta rete di parallelismi. Una simile asserzione non si deve ritenere, *a priori*, scorretta. Nel *poème en prose* l'iterazione è infatti un modulo ricorrente, come si evince da una rapida rassegna di esempi tratti dalle *Illuminations* di Rimbaud :

Le sang coula, chez Barbe-Bleu, - aux abattoirs - dans le cinque, où le sceau de Dieu blêmit les fenêtres. Le sang et le lait coulèrent. (Après le déluge, p. 253)

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.

Il y a un horloge qui ne sonne pas.

Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.

Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte. (Enfance III, p.256)

Je suis le saint, en prière sur la terrasse, - comme les bêtes pacifiques paissent jusqu'à la mer de Palestine.

Je suis le savant au fauteuil somber. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque.

Je suis le piéton de la grand'route par le bois nains. (Enfance IV, p.257)

Nel primo esempio la ripetizione serve da *Leitmotiv*; nel secondo e nel terzo fonda, con una tecnica ricorrente, il meccanismo retorico su cui è plasmato il discorso. Si può considerare propaggine dell'iterazione anche la ricorsività lessicale da un poemetto all'altro: nelle *Illuminations* assisteremo allora all'iterazione di *corps*, *brahamane*, *vue* e molti altri termini. Pure la rima interna, altra forma di ripetizione, non è esclusa dalle *Illuminations*:

Cette promesses, cette dèmençe! L'elegance, la science, la violence! (*Mattinée d'ivresses*, p.269).

Anche nei *Canti Orfici* troviamo, accresciute ed enfatizzate, tecniche di questo tipo. L'iterazione in Rimbaud, in Campana e in altri autori di poemetti in prosa sarebbe, secondo questa logica, un tentativo di riportare in una prosa poetica l'alto grado di parallelismo che caratterizza la poesia in versi.

L'ipotesi di Jakobson, il quale riporta la letterarietà ad una «differenza specifica», consistente nella «reiterazione regolare d'unità equivalente», rivela tuttavia una intrinseca debolezza; da qui la sua difficoltà nel giustificare la poeticità del verso libero (23) all'interno della propria teoria. Se è vero che la poesia è fatta di parallelismi, è altrettanto vero che essa è costituita allo stesso modo di discontinuità, di asimmetrie. In virtù di questo, ai parallelismi sopra indicati Rimbaud affianca l'introduzione di *differenze minime*: coppie di termini o di enunciati che si avvicinano anche notevolmente dal punto di vista fonetico per poi allontanarsi quel tanto che basta a sancire una sorta di «atto mancato» della ripetizione:

Cette idole, yeux noir et crin jaune, sans parents ni *cour*, plus noble que la fable, mexicaine et flamande; son domaine, azur et verdure insolents, *court* sur des plages nommées, par des vagues sans vaisseaux, de noms férocement grecs, slaves celtiques. (...) Quel ennui, l'heure du cher corps et cher *coeur*
(*Enfances I*, p.255)

C'est *l'ami* ni ardent ni faible. *L'ami*.

C'est *l'aimée* ni tourmentante ni tourmentée. *L'aimée*. (*Veillées*, p. 281)

Ta tête se *détourne*: le nouvel amour! Ta tête se *retourne*, - le nouvel amour.
(*A une raison*, p. 268)

Per trovare allora un approccio più soddisfacente al problema dell'iterazione nella poesia di Campana, si consideri il lavoro di uno studioso italiano, Stefano Agosti, il quale, analizzando sulla scorta di un importante saggio lacaniano(24) i «messaggi formali» della poesia, riconosce due tipi di rapporti possibili tra le parole: uno «sinonimico», in cui la differenza lessematica diventa affinità di senso; un altro «omonimico», per cui le equivalenze foniche non implicano, come invece ritiene Jakobson, equivalenze semantiche: le omonimie sono «complessi di senso caratterizzati da differenze» (25). Questa visione restituisce al parallelismo la proprietà della non-coincidenza, quella che caratterizza ogni discorso poetico, e che non era contemplata nella teoria di Jakobson. Soltanto così possiamo considerare in maniera attenta e non parziale la tecnica della ripetizione. Si prenda, ora, una piccola porzione di testo del *Crepuscolo Mediterraneo* di Campana:

Un bizzarro palazzo settecentesco sporge all'angolo di una via, signorile e *fatuo*, *fatuo* della sua antica nobiltà mediterranea.

In questo segmento si può notare una forma catalogabile, secondo la nomenclatura della Audisio, tra le iterazioni «contigue» («*fatuo*, *fatuo*»). È difficile credere che questa iterazione si risolva in un

acquisto di musicalità, non solo perché non si collega con altri elementi fonici, ma perché non si trova in una zona di musicalità diffusa, bensì in un contesto altamente iterativo e di notevole ricorsività lessicale.

Se questa iterazione fosse «razionalmente semantica» essa acuirebbe il carattere vanesio della costruzione. Il carattere semantico dell'iterazione in questo caso pare piuttosto prodursi nello iato esistente tra la tecnica dell'iterazione e il termine iterato: se, come suggeriva Barberi Squarotti, Campana tenterebbe di «immettere durata laddove c'è puntualità», andrebbe notato come la parola a cui si affiderebbe il compito di «immettere durata» è *fatuo*, un aggettivo che indica vanità, inconsistenza. Neppure considerando l'iterazione un «tentativo di statizzazione del divenire»(26) questa netta separazione scomparirebbe: neppure una «statizzazione» potrebbe pacificamente reggersi su un vocabolo come *fatuo*. Davanti a questo *fatuo* sembra di poter dire che il problema dell'iterazione non potrà essere affrontato in modo esaustivo se si continuerà ad ancorarlo ad una dimensione temporale - di durata o statizzazione.

Altri testi dei *Canti Orfici* presentano analoghi nodi: la situazione Rilevata in precedenza non è un *unicum*, bensì un modulo ricorrente. Le ripetizioni, infatti coinvolgono anche altri termini indicanti inconsistenza, come per esempio *fantasmi*, *spettri*, *spiriti*, *tenebra*, *incubo*, *sogno*.

Chi può dirsi felice che non vide le tue piazze felici, i vichi dove ancora in alto battaglia glorioso il lungo giorno in *fantasmi* d'oro, nel mentre à l'ombra dei lampioni verdi nell'arabesco di marmo un mito si cova che torce le braccia di marmo verso i tuoi dorati *fantasmi*, notturna estate mediterranea? (*Crepuscolo Mediterraneo*)

Gli uomini come *spettri* vaganti: vagavano come gli *spettri* (*Notte*)

La luce del crepuscolo si attenua:

inquieti *spiriti* sia dolce la *tenebra*

al cuore che non ama più!

Sorgenti sorgenti abbiám da ascoltare,

sorgenti, sorgenti che fanno

sorgenti che fanno che *spiriti* stanno

che *spiriti* stanno ad ascoltare...

Ascolta: la luce del crepuscolo attenua

Ed agli *inquieti spiriti* è dolce la *tenebra*. (*Il canto della tenebra*)

Campigno: paese barbarico, fuggente, paese notturno, mistico *incubo* del caos.

(...) Paese barbarico, fuggente, paese notturno, mistico *incubo* del Caos.

(*La Verna*)

E noi ancora stanchi del sogno vagabondare a caso per quartieri ignoti fino a stenderci sul letto di una taverna lontana (...). E così lontane da voi passavano quelle ore di *sogno*, ore di profondità mistiche e sensuali (*Dualismo*)

Passeggio sotto l'*incubo* dei portici. Una goccia di luce sanguigna, poi l'*ombra*, poi una goccia di luce sanguigna, la dolcezza dei seppelliti. Scompaio in un vicolo ma dall'*ombra* sotto un lampione s'imbianca un'*ombra* che ha le labbra tinte.

(*Giornata di un nevrastenico*)

Il cielo come la terra in alto, misterioso, puro, deserto dall'*ombra*, infinito. Mi ero alzato. Sotto le stelle impassibili, sulla terra infinitamente deserta e misteriosa, dalla sua tenda l'uomo libero tendeva le braccia al cielo infinito non

deturpato dall'*ombra* di Nessun Dio. (*Pampa*)

Per sondare la validità di questa analisi e capire se sia davvero possibile avanzare l'ipotesi di una iterazione «non temporale» e non «a-semantica», sarà bene soffermarsi non più su citazioni sparse, ma su un testo nella sua integrità. Si prenda in considerazione *La chimera* che, oltre ad essere uno dei più celebri *Canti Orfici*, è anche uno di quelli non contemplati dalla Audisio tra le poesie «interessate dal fenomeno iterativo» (27):

Non so se tra roccie il tuo pallido
Viso m'apparve, o sorriso
Di lontananze ignote
Fosti, la china eburnea
Fronte fulgente o giovine 5
Suora de la Gioconda:
O delle primavere
Spente, per i tuoi mitici pallori
O Regina o Regina adolescente:
Ma per il tuo ignoto poema 10
Di voluttà e di dolore
Musica fanciulla esangue,
Segnato di linea di sangue
Nel cerchio delle labbra sinuose,
Regina della melodia: 15
Ma per il vergine capo
Reclino, io poeta notturno
Vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo,
Io per il tuo dolce mistero
Io per il tuo divenir taciturno. 20
Non so se la fiamma pallida
Fu dei capelli il vivente
Segno del suo pallore,
Non so se fu un dolce vapore,
Dolce sul mio dolore, 25
Sorriso di un volto notturno:
Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti
E l'immobilità dei firmamenti
E i gonfii rivi che vanno piangenti
E l'ombre del lavoro umano curve là sui poggi argenti 30
E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti
E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.

Di seguito cataloghiamo i fenomeni di ripetizione. Partendo da questa registrazione mostreremo inizialmente la vastità dell'intreccio iterativo; riferendosi a questo elenco, si tenterà quindi di offrire un nuovo commento al testo campaniano, tenendo conto della riflessione condotta in precedenza. Per iterazione si intende, ovviamente, ogni tecnica che ripeta o riprenda, all'interno del componimento, certi lessemi o unità sillabiche:

1. *Non so se* (v.1) - *Non so se* (v.21) - *Non so se* (v.24).
2. *O sorriso* (v.2, o disgiuntivo) - *O giovine Suora de la Gioconda* (v.5) – *O delle primavere / spente* (v.7-8) - *O Regina, o Regina adolescente* (v.9).
3. *O sorriso* di lontananze (v.2) - *Sorriso* di un volto (v.26)

-
4. *O Regina, o Regina* adolescente (v.9) - *Regina* de la Melodia (v.15).
 5. O delle primavere / *spente* (v.7-8) *O Regina, Regina* adolescente (v.9).
 6. *Ma per il tuo* ignoto poema (v.10) - *Ma per il* vergine capo (v.16).
 7. Di voluttà e di *dolore* (v.11) - Dolce sul mio *dolore* (v.25).
 8. *Esangue* (v.12) - *Sangue* (v.13).
 9. Io poeta *notturmo* (v.17) - Sorriso di un volto *notturmo* (v.26).
 10. *Io* poeta *notturmo* (v.17) - *Io* per il tuo dolce mistero (v.18) - *Io* per il tuo divenir *taciturno* (v.19).
 11. *Io per il tuo* dolce mistero (v.18) - *Io per il tuo* divenir *taciturno* (v.19).
 12. *Dolce* mistero (v.19) - *Dolce* vapore (v.24) - *Dolce* sul mio *dolore* (v.25).
 13. Segno del suo *pallore* (v.23) - *Dolce* vapore (v.24).
 14. Le mute fonti dei *venti* (v.27) - *Firmamenti* (v.28) - *Piagenti* (v.29) - *Algenti* (v.30) - *Correnti* (v.31).
 15. *E* l'immobilità (v.28) - *E* (v.29) - *E* (v.30) - *E* (v. 31) - *E* (v. 32).
 16. *E l'ombre* del lavoro umano (v.30) - Lontane chiare *ombre* correnti (v.31).
 17. *E ancora* (v.31) - *E ancora* (v.32).
 18. *Ti chiamo* *Ti chiamo* (v.32).

Questa poesia, come molte altre dei *Canti Orfici*, è costituita su di una forte e continua ricorsività lessicale. Si ha, talvolta, l'impressione, che ciascuno dei *Canti*, pur essendo collegato, grazie a diversi rimandi intertestuali, ai precedenti e ai successivi, sia costruito con un vocabolario proprio e ristretto. Ogni poema che pretenda, espressionisticamente, di costituire una realtà "altra", per natura quindi fragile, deve cercar di fondare la propria validità, non sul richiamo alla concretezza quotidiana, ma sulla ricorsività del linguaggio. La creazione di un mondo nuovo si configura come creazione di linguaggio; solo nella ricorsività del linguaggio può trovare la propria verosimile giustificazione.

L'atmosfera di incertezza si afferma sin dal primo verso (*Non so se*); il poeta si trova davanti ad un'entità di cui non riesce a riconoscere la natura - viso reale tra *rocce*, o sorriso impalpabile di *lontananze ignote*. L'apparizione è tanto sfuggente che, in pochi versi, viene evocata da quattro differenti vocativi (*o giovine Suora della Gioconda*); *o delle primavere spente Regina, Regina adolescente; Musica fanciulla esangue; Regina de la melodia*). Ogni epiteto riprende un tratto del precedente e tenta di aggiungervi qualcosa di nuovo *Regina adolescente* riprende *giovine* e vi aggiunge il tratto di regalità; *fanciulla* riprende *adolescente* e *giovine*, ed *esangue* riprende delle *primavere spente*, inserendo il tratto di musicalità; *Regina* riprende, oviamente, *Regina*, e *Melodia* riprende *musica*, sommando i tratti della regalità e della melodia. Grazie anche all'iterazione, di volta in volta, di diversi elementi, si tenta, focalizzando l'attenzione progressivamente su aspetti difforni, di definire in modo sempre più chiaro le fattezze dell'inafferrabile Chimera.

L'avversativa (*Ma per il tuo ignoto poema*), divide i primi due vocativi dai successivi due, seguiti, a loro volta, da un'altra avversativa che ripete la struttura della precedente (*Ma per il vergine capo*). L'iterazione qui si estende alla costruzione di un periodo simmetrico. Potremmo dire che, ogni volta che Campana si avvicina a cogliere l'intima essenza della sua Chimera, intervenga un ostacolo - l'avversativa, appunto, - a impedire la presa ultima sull'oggetto.

Il primo movimento si conclude con il poeta *notturmo* che *veglia le stelle per* - con valore finale; sarebbe *per trovare - il vergine capo, il dolce mistero, il divenir taciturno*. Siamo davanti ad un altro moto di allontanamento dalla definizione della Chimera; ciò è percepibile grazie alla climax nella disposizione dei tre sostantivi: da una concreta parte del corpo (il *capo*), si slitta su un piano vago e astratto (il *dolce mistero*), fino ad arrivare ad un momento di ancora maggior offuscamento, quello dell'attuarsi di una metamorfosi (il *divenir taciturno*), che conferma la natura incostante della Chimera, sulla quale non sembra esercitabile alcun tipo di possesso. L'allontanamento, comprovato dal passaggio degli aggettivi possessivi dalla seconda alla terza persona, pare definitivo. La seconda

parte, infatti, si riapre con l'iniziale dubitativa, ma ci immette in una dimensione diversa da quella iniziale, - in questo senso dobbiamo valutare i rapporti omonimici di cui si è parlato - una dimensione di totale evanescenza: l'ossimorica *fiamma pallida* non è che segno del *suo pallore*. Il terzo *non so se* continua questo percorso di smaterializzazione (*fu un dolce vapore*). La poesia potrebbe ora concludersi in una struttura perfettamente anulare: vengono ripresi, infatti, i termini del consueto dualismo campaniano (28) (*dolce sul mio dolore*); l'aggettivo *notturmo* è stato metonimicamente attribuito alla chimera, esprimendo un'affettuosa comunione tra lei e il poeta a cui in precedenza il termine era stato riferito; con la tecnica della *Ringcomposition* si recupera il *sorriso* iniziale, un po' meno lontano e ignoto, ma sempre indefinito e, forse piacevolmente, oscuro.

Tuttavia la composizione non si chiude; comincia invece una terza parte, nella quale l'io lirico, non pago della effimera visione, vuole tornare a guardare: vuole raggiungere la Chimera per fissarne e trattenerne l'immagine. In questa terza parte la ripetizione torna con maggiore insistenza. Il poeta cerca di ritrovare la sua apparizione là dove la prima volta era apparsa: tra le *rocce* (*bianche rocce*) e nei pelaghi del cielo (*immobilità dei firmamenti*). L'apparizione, però, non si ripresenta, e ciò riempie di tristezza il poeta e, ancora per metonimia, i luoghi che lo circondano (*i gonfi rivi che vanno piangenti*). Dopo aver percepito la presenza della Chimera, allontanarsi e diventata taciturna non sarà sufficiente cercarla negli antichi, solidi luoghi del paesaggio, deputati alle sue prime epifanie, ma in qualcosa che partecipi della natura fatua, inconsistente, che in lei si era scoperta. Si guarda, quindi, all'*ombra del lavoro umano*, ma ciò non basta ancora, perché queste ombre sono fatte piuttosto della materia dell'*immobilità dei firmamenti*, che del *divenir* della Chimera. La Chimera, ch'era apparsa così viva e impalpabile, si è allontanata perché il poeta ha cercato di confinarne l'immagine in uno schema nitido e circoscritto; ma la Chimera vive soltanto finché è impossibile circoscriverla e definirla. Ecco lo scarto tra il poeta notturno che contempla le *stelle vivide* e quello che guarda all'*immobilità dei firmamenti*. Così, l'inconsistenza, peculiarità estranea alle rocce non alle *mute fonti dei venti*, le quali essendo però *mute* non riescono a destare l'attenzione del poeta -, è recuperata grazie al termine *ombra*; ma all'*ombra del lavoro umano* manca ancora la proprietà della mutevolezza continua. Solamente nelle *tenere chiare ombre correnti* che si rincorrono per *teneri cieli*, si può percepire, di nuovo, l'autenticità dell'apparizione, che resterà, tuttavia, ineluttabilmente muta - è il poeta, infatti, a chiamarla.

Nella Chimera ci pare, in definitiva, di poter individuare due spinte opposte, ma co-implicanti: la prima è quella della «poesia in fuga», secondo la celebre definizione montaliana (29); ma c'è anche un bisogno, tutto umano, di fermare questa fuga, di tracciare dei confini entro i quali trattenere stabilmente la poesia. L'iterazione si fa carico di entrambe queste necessità. Alcune ripetizioni esprimono la fuga, lo svanire continuo della Chimera (*non so se; ti chiamo ti chiamo*), altre tentano, al contrario, di arginarne la dispersione (i vocativi; le ripetizioni di *E*). La spinta verso la fuga infine prevale, ma non senza conflitto. Pasolini rimproverò alla poesia di Campana, di riempirci di aspettative, per poi deluderci sempre (30); forse l'autore ebbe in questo caso paura di scrutare a fondo la propria Chimera. Egli temeva che fissando lucidamente le forme della propria ispirazione, essa gli sarebbe sfuggita definitivamente. Immaginava che, nell'afferrarla compitamente avrebbe ucciso quella Chimera nell'atto stesso di raggiungerla.

Compiuto questo breve sondaggio testuale sarà il caso di ricapitolare il percorso svolto sin qui: l'iterazione è un principio di organizzazione dei *Canti Orfici*, una regola stilistica ricorrente, la cui regolarità sta proprio nel non ritornare mai uguale a sé stessa (31). Ogni ripetizione avrà dunque una precisa funzione nel testo, non determinabile a priori, secondo l'unica funzione che si attribuisce, generalmente, all'iterazione negli *Orfici*. Siamo d'accordo con Audisio, quando scrive che in *Piazza Sarzano* l'iterazione è «il modo campaniano di surrogare l'onomatopea (...) palazzeschiana»; lo siamo molto meno quando leggiamo che gli altri esempi proposti - e di riflesso tutte le altre iterazioni «contigue» si allineano «a comun denominatore» al precedente. Conseguentemente si afferma che l'iterazione sia generalmente un fenomeno anche semantico, in quanto, oltre a produrre musicalità, produce senso.

Per corroborare tale ipotesi si è utilizzato l'esempio dell'iterazione di *fatuo*, la quale non è inserita in una rete di richiami fonici, bensì crea un icastico ossimoro tra il fenomeno della ripetizione e l'inconsistenza del significato del termine iterato.

Sono stati quindi messi in evidenza altri casi in cui questa medesima opposizione di senso si riproduce. Se *La chimera* mancasse dei moduli di cui sopra si è detto, il senso ne sarebbe notevolmente ridotto; lo stesso accadrebbe se si credesse che le ripetizioni non aggiungano semanticità, ma soltanto musicalità. Agosti scrive, in apertura al volume citato che «il verso si distingue dalla prosa perché tutti gli elementi che lo compongono concorrono all'effetto complessivo»: è questa la prospettiva che ci sentiamo di condividere.

Infine, abbiamo ipotizzato che alcune iterazioni, nonché «a-semantiche», non abbiano neppure valore «temporale» - ossia non rimandino all'immissione della durata nella puntualità», né, viceversa, alla «statizzazione del divenire» bensì, si potrebbe dire, «spaziale». Tali iterazioni potranno manifestare una volontà di fuga, di evasione in una dimensione "altra" - il sogno, il ricordo, l'evocazione di un'entità astratta - ma anche essere un tentativo di delimitarne i confini, di ridurre le forme confuse entro strutture circoscrivibili, in un rapporto rispecchiante, Per così dire, quello che intercorre tra mappa e territorio. Con questo non si vuole dire che tutte le iterazioni siano di questo tipo. Esistono iterazioni «a-semantiche»:

una fonte sotto una cupoletta getta acqua acqua ed acqua senza fretta,
nella vetta con il busto di un savio imperatore: acqua acqua, acqua getta
senza fretta, con in vetta il busto cieco di un savio imperatore romano
(*Piazza Sarzano*)

E «temporali»:

Tornava a rivivere sul panorama scheletrico del mondo (...) Sorgeva sul
panorama scheletrico del mondo. (...) C'erano dei panorami
scheletrici di città.(...) Davanti al panorama scheletrico del mondo.
(*Notte*)

Ma, come si è cercato di mostrare nell'esperimento su *La chimera*, esistono anche iterazioni «spaziali». Potremmo a questo punto ritornare ad un interrogativo posto in precedenza, quello riguardante l'affermazione del poema in prosa, verso la fine dell'Ottocento. La nostra risposta, al contrario di quella che si potrebbe dare seguendo l'ipotesi di Jakobson, non può riguardare il fenomeno nella sua globalità. Forse il *poème en prose* negli *Orfici* non si configura come una semplice eredità del suggestivo patrimonio simbolista francese, ma, affiancandosi alle poesie «verticali», assicura la partecipazione, anche nell'organizzazione del libro, di una duplice spinta. Da una parte è ravvisabile la «poesia in fuga», che esonda dalla misura del verso per confluire in una prosa ritmica; dall'altra si mantiene, nel tentativo spaziale di immobilizzare le forme, la struttura della poesia. Anche in questo caso il primo movimento prevale - anche il verso, infatti, supera spesso le tradizionali misure - ma senza annientare il secondo.

Osservati da questo nuovo punto di vista, molti altri testi dei *Canti Orfici*, cominciando dagli altri *Notturmi*, si potrebbero, forse, rileggere con qualche arricchimento di senso.

¹ Un importante repertorio bibliografico si trova in A. CORSARO – M. VERDENELLI, *Bibliografia campaniana (1914-1985)*, Ravenna, Longo, 1985. Per una panoramica più limitata, ma più recente, si veda M. A. GRIGNANI, *Momenti della ricezione «di Campana, «Allegoria»*, XXVI, 1997, pp. 5-16.

- 2 Si può rintracciare il primo segnale di svolta in C. GALIMBERTI, *Dino Campana*, Milano, Mursia, 1967, pp. 15 ss.
- 3 F. AUDISIO, *Sul ritmo di Campana*, «Paradigma», IV, 1985, p.274.
- 4 Si vedano almeno a tale proposito F. BANDINI, *Note sulla lingua poetica di Dino Campana*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di A. R. Gentilini, Bologna, Mulino, 1999, pp.39-50; A. BERTONI, *Appunti sul metro degli Orfici*, ivi, pp. 121-134; P. GIOVANNETTI, *Per una lettura di Genova. Su Metrica e sintassi di Dino Campana*, «Per leggere», I, 2001, pp. 29-54.
- Tra gli studi precedenti all'articolo della Audisio si segnalano N. BONIFAZI, *La sintassi e il verso di Campana*, Roma, Ateneo, 1964, pp. 219-80 e V. COLETTI, *Momenti del linguaggio poetico novecentesco*, Genova, Il Melangolo, 1978.
- 5 G. CONTINI, *Dino Campana*, in ID *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 713.
- 6 G. CONTINI, *Dino Campana (1937)*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 16-24. C. BO, *Dell'infrenabile notte (1937)*, poi in *Otto studi*, Firenze, Vallecchi, 1939, pp. 105-125.
- Fu Montale il primo a tentare la mediazione tra le due correnti, in E. MONTALE, *Sulla poesia di Campana* ne «L'Italia che scrive», a. XXV, n. 9-10, Roma, settembre-ottobre 1942, pp. 152-154, ora in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori 1976, pp. 248-259.
- 7 I. LI VIGNI, *Orfismo e poesia in Dino Campana*, Genova Il Melangolo, 1983, pp. 10 ss.
- 8 La cultura italiana del primo Novecento era fortemente influenzata da questi autori. D'Annunzio era stato il primo intellettuale ad introdurre in Italia, pur parzialmente, il pensiero di Nietzsche e, inoltre, proprio qualche anno prima della stampa dei *Canti Orfici*, Soffici aveva presentato all'Italia e al resto dell'Europa non francese l'opera poetica di Rimbaud, che Campana aveva probabilmente già letto in francese.
- 9 Il primo a riconoscere gli spunti carducciani fu De Robertis. Cfr. G. DE ROBERTIS, ne «La Voce», 30 dicembre 1914, pp. 138-139. Fu poi Contini a descrivere Campana come l'ultimo poeta di tradizione carducciana. Per l'associazione di Campana a D'Annunzio si vedano BONIFAZI, *Dino Campana*, pp. 242 ss. e GALIMBERTI, *Dino Campana*, cit., il quale riscontra una vicinanza di Campana anche al poeta dannunziano Angelo Conti. Per quanto riguarda il legame a Pascoli si veda F. NASSI, *Il canto della tenebra: una nota su Pascoli e Campana*, in «Rivista Pascoliana» XIII, 2001, pp. 119-128. La vicinanza ai crepuscolari appare particolarmente evidente in una poesia come *L'invetriata*.
- 10 P. BALDAN, *Novecento in controcanto*, Ravenna, Essegi 1990, p.77.
- 11 P. BIGONGIARI, *La congiuntura Carducci-Campuna*, in ID., *Poesia italiana del Novecento*, Firenze, Vallecchi 1965, pp. 39-40.
- 12 GALIMBERTI, op. cit., p. 96.
- 13 M. LUZI, *Campana al di qua e al di là dell'elegia*, in ID., *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 161- 162.
- 14 G. BARBERI SQUAROTTI, *L'insofferenza per Campana*, in ID., *Gli inferi e il labirinto*, Bologna, Cappelli, 1974, pp. 161-178.
- 15 AUDISIO, op. cit., p. 281.
- 16 AUDISIO, op. cit., p. 285.
- 17 Per una analisi sull'accrescimento del processo iterativo dai *Quaderni* agli *Orfici* si veda N.BONIFAZI, *Dino Campana*, cit., p.247.
- 18 AUDISIO, op. cit., p. 286.
- 19 R. JAKOBSON, *Linguistica e poetica (1963)* in ID., *Saggi di linguistica generale* a cura di L. HEILMANN, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 192.
- 20 JAKOBSON, op. cit., p. 193.
- 21 Per un'introduzione al problema si veda G. BOTTIROLI, *Che cos'è la teoria della letteratura?*, Torino, Einaudi, 2006, pp. II 1-1 18.
- 22 A. RIMBAUD, *Illuminations* in ID., (Euvres, édition de S. BERNARD et A. GUYAUX, Paris, Garnier, 1981). Alla fine di ciascuna citazione si indica tra parentesi il titolo del poemetto e la pagina dell'edizione di riferimento. Il corsivo, al fine di sottolineare i parallelismi, è nostro.
- 23 JAKOBSON, op. cit., p. 194.
- 24 Il riferimento è a J. LACAN' *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la roison depuis Freud*, in ID., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 493-530. Lacan si rifaceva a sua volta a Jakobson, rifiutandone però la rigidità teorica. Jakobson infatti, distinguendo nella struttura bipolare del linguaggio un rapporto di similarità,

espresso dalla metafora, e un rapporto di contiguità, basato sulla metonimia, arrivava a concludere: «il principio di similarità sta alla base della poesia (...), la prosa, invece, procede essenzialmente per rapporti di contiguità. E così la metafora per la poesia e la metonimia per la prosa costituiscono il punto di minor resistenza, e questo spiega come le ricerche sui tropi poetici siano orientate essenzialmente verso la metafora», JAKOBSON' *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia* (1956), in ID., *Saggi di linguistica generale*, cit., p. 45. Il saggio di Lacan, scritto poco dopo la prima pubblicazione di questo testo di Jakobson, pur riprendendo la distinzione essenziale tra rapporti di contiguità e rapporti di similarità, non fa neppure cenno alla netta separazione tra prosa e poesia su cui invece Jakobson insiste a più riprese.

25 S. AGOSTI, *Il testo poetico*, Milano, Rizzoli, 1972, pag. 52 ss.

26 M. ELIADE, *Il mito dell'Eterno Ritorno*, Torino, Borla 1968, qui ripreso da LI VIGNI, cit. p.77.

27 AUDISIO, op. cit., p.285. Per altre analisi de *La Chimera* si vedano N.BONIFAZI in *Dino Campana*, cit., pp. 172-173 e pp.247-50, e S. RAMAT, *Qualche nota per "La Chimera*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, cit., pp.21-38. Il testo è stato poi ripubblicato in RAMAT, *I passi della poesia. Note e saggi di un secolo finito*, Novara Interlinear 2002, pp. 15-28.

28 Questo dualismo è tratteggiato con particolare chiarezza nel poemetto *Dualismo (Lettera aperta a Manuelita Etchegarray)*.

29 MONTALE, op. cit., p.252.

30 P. P PASOLINI, *Campana e Pound* in ID., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G.CHIARCOSSI, Torino, Einaudi, 1979, pp. 235-240.

31 Cfr. G. BOTTIROLI, *Teoria dello stile*, Firenze, La Nuova Italia, 1997 pp. 124-12B. In quel caso si parla di regole «strategiche», anziché «stilistiche», termine che, tuttavia, ci è parso più consono per il lavoro intrapreso.

Miguel Muñoz

*Sugli scambi fra Tiziano Salari e Gio Ferri **

Santiago, 25 luglio 2010.

Caro Gio, è vero...! Nulla cambia, letto il testo in “versi” o tutto di seguito... Mi riferisco al testo di Alda Merini che con ragione mandi al diavolo in *Testuale*. Ci sono molti “poeti” che fanno lo stesso: non si sa perché scrivono in versi, poco lavoro con il campo e i suoni della parola, ... Ma sei stato molto cattivo... –non conoscevo Alda Merini, adesso ho letto diversi suoi testi e penso che hai scelto uno dei “migliori”... Forse soltanto uno del '49, *La presenza di Orfeo*, con dedica a Manganelli, è più elaborato..., strana evoluzione... Ma lei non è “colpevole” di essere famosa (adesso so che ha grande fama, ma la fama non è importante). Sono i mass media, attraverso l'ignoranza e poca sensibilità degli addetti, che creano queste figure dominando gli spazi. Non si intende però il Premio Eugenio Montale per lei e la promozione per il Nobel anche da parte di Dario Fo e la Accademia francese!

Più interessante e coinvolgente è la botta che presenti nel n° 46 di *Testuale* riguardante un articolo di Tiziano Salari pubblicato in questo stesso numero della rivista e in parte legato al n° 43-44-45 dedicato ai saggi di Giuliano Gramigna. Nella risposta alla tua botta sembra che T. Salari abbia sciolto l'ancora dall'ápeiron e dall'essere, riconoscendo il pensiero dei “maestri del sospetto”, riconoscendo il piacere di rileggere i testi dei nostri nonni Dostoevskij, Joyce, Eliot e Proust (e anche quelli dell'altro nonno, Rilke –questo però è più “ontologico”, lo sappiamo...)

Nella presentazione del testo di Flavio Ermini *L'originaria contesa tra l'arco e la vita*, Salari (*Testuale* 46, pp. 41-42) segnala una distinzione del pensiero di Flavio dal pensiero di Heidegger, dalla «totale inusualità dell'Essere rispetto a ogni ente» (Heidegger) ad una comprensione dell'essenza dell'Essere come dolore (Flavio): «*l'esercizio del dolore (Contesa)* precede ogni evento-appropriazione in cui l'Essere si manifesta». Mi chiedo se questo è veramente una distinzione di pensiero, o si tratti piuttosto di una sovrapposizione equivoca al pensiero heideggeriano. Il dolore, nella *Contesa*, viene verificato per il costante lavoro della morte, la caduta dell'uomo che cammina su un filo, la morte degli amanti..., è l'avvicinarsi della sorella del sonno... In Heidegger (*Essere e Tempo*) la morte, come concetto ontologico esistenziale, è la possibilità più peculiare, certa, e in quanto tale indeterminata dell'Esserci (Dasein): l'essere-per-la-morte. Se l'Esserci si mantiene in un essere-per-la-morte inautentico (il “Si muore” quotidiano), è anche possibile per l'Esserci comprendere l'essere-per-la-morte autenticamente, in un aspettare attento, come “anticipazione della possibilità”: questa anticipazione permette all'Esserci di aprirsi a se stesso nella sua possibilità estrema che è la morte. L'essere-per-la-morte è essenzialmente: angoscia. «Nella angoscia» –potremmo mettere ‘nel dolore’ della *Contesa*–, dice Heidegger, «l'Esserci è condotto davanti a se stesso in quanto rimesso alla sua possibilità insuperabile. Il Si (“Si muore”) si prende cura di trasformare quest'angoscia in paura di fronte a un evento che sopravverrà. Un'angoscia, banalizzata equivocamente in paura, è presentata come una debolezza che un esserci sicuro di sé non deve conoscere». Allora, quello che il testo di Flavio Ermini ci dice è proprio il modo autentico dell'Esserci heideggeriano nei confronti della sua possibilità estrema.

Da sempre gli uomini –anche i poeti e gli artisti– sanno del dolore e della morte, urlano di dolore, un urlo quasi sempre silente, sperando alcuni di entrare nella luce (religioni e mistiche di Occidente, di Oriente, del mondo precolombiano). Il fenomeno, però, sembra essere che l'uomo si mantenga a volte in un “essere-per-la-morte inautentico” [I], e a volte comprenda “l'essere-per-la-morte Autenticamente” [A]. In genere [I] e [A] vengono rivelati in diverse dosi anche nei testi poetici, talvolta come una coppia [I-A], sebbene possono mancare completamente conformandosi un puro *plaisir du texte* estremo, indicativo dell'Indifferenza che pure può diventare conoscenza del mondo. Nel testo qualche volta [I] è più intenso, e talvolta [A] arriva a un punto di massima. Questo non piacerebbe a Heidegger giacché «Questa possibilità più propria, incondizionata e insuperabile [la morte], l'esserci non se la crea accessoriamente e occasionalmente nel corso del suo essere. Se l'esserci esiste, è anche già gettato in questa possibilità». Forse per questo Heidegger non intende

complessivamente la poesia, forse da qui la sua predilezione per certi poeti di lingua tedesca come Hölderlin, Rilke, Trakl... (Ma non dimenticare che Heidegger aveva anche predilezione per alcune squadre di calcio!) Come tu dici (Testuale 46, p.89), «Il testo poetico va decisamente oltre [certe pretese] nella sua fluente vitalità. Perché il testo poetico non è la ‘spiegazione’ più o meno comprovata delle ragioni della vita, bensì la vita stessa». Per quanto riguarda la dimensione ontologica dell’essere-per-la-morte il testo poetico, potrei dire, si avvolge, si raccoglie, si travolge nella combinazione di [I] e [A] sotto lo sguardo Indifferente di []. Vediamo nella poesia russa in modo preliminare:

[~A]: *Natura morta* (I. Brodskij), testo pubblicato in *Anterem* 79 (sembra che un testo poetico mai possa essere disposto strettamente come [A])

[I]: *Dodici* (A. Blok)

[]: *Giraffa* (N. Gumilëv)

[I]: *Il cantare della gesta di Igor* (Anonimo s. XII)

[I]: *Evgeni Onegin* (A. Pushkin)

[I]: *Quando la luna è di melone...* (A. Achmatova)

[I-A] *Quando tu ascolti il tuono...* (A. Achmatova)

[I]: *Sono arrivata a visitare il poeta* (A. Achmatova)

[]: *Bo-beh-o-bi cantarono le labbre* (V. Chlebnikov)

[]: *Cavalletta* (V. Chlebnikov)

[]: *Invocazione del riso* (V. Chlebnikov)

[I]: *Quando i cavalli muoiono, respirano...* (V. Chlebnikov)

[I]: *Il vento è canzone* (V. Chlebnikov)

[~A]: *Orazione* (M. Cvetaeva)

[I-A]: *Conversazione con un Genio* (M. Cvetaeva)

[I]: *Da Catullo* (I. Kutik)

[I]: *Consolazione: Campo* (G. Aigi)

[~A]: *Nella nebbia* (G. Aigi)

[~A]: *Spregio la luce...* (O. Mandel’štam)

Non è inusuale che leggendo un testo [~A] possiamo distinguere una tensione testuale verso un modo di A sbarrata ovvero [¬A] – come nelle poesie sopra citate di Brodskij e Mandel’štam.

Salari, riferendosi alla scrittura critica di Giuliano Gramigna, ti risponde (*Testuale* 46, p.91) che Gramigna «...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*». Penso questo sia sbagliato, e non per la incoerenza di queste parole di Salari ma perché Gramigna nei suoi saggi molte volte sta dicendo sul ‘fuori del testo’. Un pensatore e critico intelligente e coltissimo, come è stato Gramigna, non andrà a cercare nei testi poetici un esplicito livello ontologico –ad esempio il pensiero che un testo ci possa dare sull’essere-per-la-morte– ma, quando la riflessione meriti, trasporterà questo pensiero a orizzonti altri, con l’intervento di altri pensieri. Altrimenti il lavoro critico potrebbe risultare banale. Nelle sue note riguardanti *Il giardiniere contro il becchino* di Antonio Porta, Gramigna (in *Testuale* 43-44-45, pp. 170-176) comincia dicendo che «la poesia, malgrado certe opinioni, è una cosa molto concreta», per dirci poi su questa «coppia oppositiva giardiniere vs becchino, trascrizione di quella, ovvia, persistenza/distruzione, che ricopre la dualità primaria libido/pulsione di morte». E più avanti: «...giardino [“paradiso”, “paradiso terrestre”, “Eden”] fa da *pivot*, convertendosi, secondo necessità, in *paradiso* e *museo*: così il segno verbale dell’immortalità e la delizia [il giardino] si sdoppia in quello di “archivio della morte». (Potremmo, chissà, leggere questo brano di Gramigna come una grande metamorfosi del noto detto di Anassimandro?!) Eppoi, in questo saggio di Gramigna, quello che ci dice sull’epifania del mimo che crea *ex nihilo* nel testo poetico di Porta..., il lavoro dentro la lettera: “miracolo” e “sacro”..., il confronto (p. 172) –seguendo E. Benveniste– fra “sanctum” e

“sacrum”, dove l’immagine del “sanctum” viene proposta come qualcosa che si trova alla periferia del “sacrum”, che serve ad isolarlo da ogni contatto: «Figura che si è tentati di trasferire al modo di operare della poesia in genere –pensandola come quella zona che circonda, isola e insieme notifica l’ombelico del non-dicibile– periferia e centro in continuo interscambio». E ancora sulla poesia di Porta (p. 173): «...giacché il discorso sul contrasto libido/pulsione di morte *si dirige a qualcuno*, è altro che un lamento o certificazione desolata di sé a sé; incrocio tra lirismo e drammaticità; libertà crescente acquistata nella frantumazione/ricomposizione del testo». Il pensiero critico di Gramigna sta continuamente andando oltre, pensando quello che il testo dà da pensare, così ci propone, staccandosi dal simbolismo, una traccia dell’ “airone” di Porta nelle pagine del *Golden Bough* di Frazer, avvicinando una dimensione di antropologia culturale. E del testo di Cesare Viviani *L’opera lasciata sola* ipotizza (pp. 179-180) la voce di una “terza persona”, “la voce dell’Inesistente”; e così di questa opera lasciata sola: «Non sarà un caso che tutta la parte conclusiva sia costituita con il ricorso ostinato del prefisso negativo *in*: innominabile, infinito, invisibile, etc.; *impossibilia* verbali per definire, accerchiare ciò che non può esserlo. Dunque, fallimenti del linguaggio, ma produttori di poesia nell’atto di fallire. L’opera “troneggia in solitudine”, come le Madri goethiane. La poesia ricorre a ritroso il suo cammino storico: dal mondo delle cose e degli affetti, al big bang iniziale, al nulla. La fine del poemetto sembra terribile per inappellabilità: “non c’è anima”. Ma pure ci dice... che la poesia autentica, caduta ogni illusione, *fa* la speranza».

Sull’ “autoreferenzialità” e sul testo “autoreferente” ci sono, in quanto ci occupa, dei momenti diversi che bisogna chiarire:

- Gramigna in *Sul Novecento I e II (Testuale 43-44-45, p. 53)* dice che gli pare la vera novità del Novecento stia legata al problema del soggetto e dell’ autoreferenzialità della scrittura: «L’io non è più un dato omogeneo e stabile a priori; si tratta di rinterrogare sulla natura e le qualità dell’ “io scrivente”, sulla fenditura che lo separa dall’ autore ufficiale». Gramigna iscrive qui, specialmente, il lavoro di Freud come una sovversione di conoscenza che ha influenzato anche il modo di intendere e di fare letteratura.

- Salari (Testuale 46, pp. 47-48) vorrebbe, invece o accanto Freud, uno Schopenhauer, un Nietzsche, un Bergson... «L’ amputazione della dimensione ontologica nella quale s’ iscrive 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». «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 la autoreferenzialità della poesia». Vale a dire, Salari pensa che un testo poetico cui manca la “dimensione ontologica” è un testo zoppo che si risolve nell’ autoreferenzialità.

- Nella critica diretta a Salari (Testuale 46, p. 89) tu parli del banale fraintendimento, 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».

- Alla tue parole sul testo ‘autoreferente’, Salari risponde (Testuale 46, p.92) come prendendo il gatto per la coda: «Chi ha mai detto che un testo poetico deve rimanere chiuso nella sua autoreferenzialità?» Questa incoerenza gli serve di trampolino per andare ad apprezzare i “maestri del sospetto”, gli “spettri” staffilati a p. 50, e raccomandare diversi autori (Rella, Bataille, Nietzsche; Cacciari, Beckett; Vattimo) i cui testi, se ben li guardiamo, mica hanno una grande affinità con quello scritto dallo stesso Salari nei due interventi pubblicati nella rivista.

Nel primo intervento (Testuale 46, p. 39), Salari ci ricorda la condanna di Platone che voleva espellere la poesia dalla polis, ci dice sulla millenaria contesa tra poesia e filosofia. Sebbene ci propone un po’ “spinozianamente” «fondare uno spazio in cui la ricerca di verità esuli dalla tradizionale concezione di verità come correttezza o corrispondenza e si arrischi in un altrove», la

fondazione di questo spazio si vorrebbe che fosse fatta in modo che «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*». Questo però sembra un aggiornamento di quello che voleva Platone quando nelle Leggi (II) dice che i poeti non dovrebbero insegnare nei cori qualsiasi ritmo, melodia e parola, come fanno ovunque fatta l'eccezione per l'Egitto dove il pittore o l'artista non può cambiare forme e canti già fissati. E Platone, condannando la mimesis nella poesia, fa anche un passo indietro (*Repubblica X*): «La poesia potrà tornare dall'esilio sotto la condizione che essa faccia una difesa di se stessa già sia in una oda già sia in versi altri» (questa ultima affermazione è molto divertente!) Per alcuni studiosi come T.S. Mei (Review of *Metaphysics* 60, 2007, pp. 755-778) la proscrizione dei poeti nella *Repubblica* di Platone può essere pensata in relazione alla naturalezza della giustizia, considerandosi che Platone ripudia le formulazioni legaliste della giustizia come anche ripudia un intendimento legalista o letterale del logos poetico. Acutamente diverso è il pensiero di Massimo Cacciari nel primo saggio di *Le dieu qui danse* dove dice che Platone non rifiuta in quanto *mimesis* l'arte del pittore o del poeta epico-tragico, ma la rifiuta in quanto *mimesis phantastiké*, come arte che simula e inganna, e cui *gioco* consiste in dare una consistenza reale a quello che è pura apparenza. Quest'arte puramente immaginativa che minaccia il logos "comune" della polis *non è una mimesis* –se simula, se ci inganna, se è un'arte della menzogna, allora non può valere come imitazione, non ha fondamento imitativo, i prodotti di quest'arte sono le sue proprie immagini. L'arte non è condannata perché è *mimesis*, ma perché *non è una mimesis* –ovvero perché la sua mimesis è straordinaria. L'arte –continua Cacciari– mostra la possibilità "spettrale" di un fare spiegandosi fino al non-essere. Questa *póiesis* che non può trasformarsi in qualcosa reale finita è una *póiesis* di naturalezza tragica. Tragica è questa creazione "scandalosa": il passaggio del non-essere al non-essere. La filosofia, dichiarando questa *póiesis* come nemica, stabilì due *timai* (valori) inconciliabili, ma affermando questa incompatibilità il suo logos assunse la voce del *mythos* tragico. Se la filosofia si oppone alla tragedia dovrà anche opporsi a questa dimensione tragica dalla quale la stessa filosofia viene parlata; la sua interrogazione dovrà ricadere nella potenza tragica che è immanente al suo logos, al suo proprio "gioco serio", e che mai potrà toccare il suo fine se non con il fine del logos stesso. Allora, conclude Cacciari, quest'arte dell'apparenza, della finzione, della menzogna, finisce per apparire come *necessario*. Queste digressioni possono servire alla discussione che si sta portando avanti in *Testuale*.

Vorrei anche dirti qualcosa sul detto di Anassimandro che è stato così capitale per il Heidegger di *Holzwege*. Accogliendo un'osservazione di John Burnet (*Early Greek Philosophy*), secondo cui la prima parte del detto non sarebbe di Anassimandro, il detto si limiterebbe a «... secondo necessità: essi pagano infatti a vicenda la pena e il riscatto dell'ingiustizia secondo l'ordine del tempo». Nelle note di Burnet possiamo leggere: «Diels (*Vors.* 2, 9) *begins the actual quotation with the words ex hōn dè he gēnesis . . . The Greek practice of blending quotations with the text tells against this. Further, it is safer not to ascribe the terms gēnesis and phthorá in their technical Platonic sense to Anaximander, and it is not likely that Anaximander said anything about tà ónta*».

L'osservazione di Burnet sulla prima parte del detto è stata accolta anche da Heidegger, avvertendoci però che Anassimandro non è un "filosofo della natura" e che gli esseri di cui lui parla (*tà ónta*) non sono soltanto esseri naturali, ma tutti gli esseri, includendo cose naturali, dèi ed esseri umani, pratiche, umori, ecc. Ma se leggiamo i "frammenti" di Anassimandro potremmo concludere che il celebre detto di prima è una eccezione – negli altri detti le parole di Anassimandro sono quelle di un "natural philosopher" dove anche si traccia la nozione di misura, e.g., quando ci dice sulla forma cilindrica della terra, di profondità uguale alla terza parte della larghezza... I "presocratici" sono buon frutto per tutto! Mettendosi nei panni degli antichi greci, la traduzione di Heidegger della parte del detto libera di contaminazione è: «...*entlang dem Brauch; gehören nämlich lassen sie Fug somit auch Ruch eines dem anderen (im Verwinden) des Un-Fugs*». Vedremo che succede col detto se fai un bel numero di *Testuale* dedicato ai "presocratici"!

-
- *Questo intervento si riferisce alla discussione tra Salari e Ferri riportata in “TESTUALE” n.46.*

Tiziano Salari

Il testamento di un filosofo.

La seconda nascita di Aldo Giorgio Gargani

Immettersi nella propria forma di vita, *Lebensform*, raccomanda Wittgenstein che, nonostante dica anche qualcosa di più e di meglio, afferma che se tu non sei d'accordo con la tua forma di vita, la responsabilità dei tuoi nonsensi ricade su di te; entra nella forma di vita, entra nella giustizia, non farti fuorviare dalle domande impossibili o insensate.

Così si legge in una delle prime pagine di *Lo stupore e il caso*, libro pubblicato da Aldo G. Gargani nel 1986, due anni prima di *Sguardo e destino* (1988) il primo dei tre saggi riuniti con *L'altra storia* (1990) e *Il testo del tempo* (1992) nel volume *La seconda nascita* (2010), Prefazione di Vincenzo Vitiello e Postfazione di Flavio Ermini. (2010). Poche righe seguenti la frase citata, viene chiamato in causa l'*Uomo senza qualità*, quando, "dopo aver smarrito il significato di ciò che ordinariamente chiamiamo 'spirito' o 'intelligenza'", e disperando di poterlo ritrovare", Ulrich, sentendo la chiamata di esso, "così come si continua ad amare una donna dalla quale siamo stati traditi tutta la vita senza tuttavia amarla di meno", riflette su questo paradosso, fino a che "ha un incontro nuovo con le cose che, anziché di legno o di pietra, sembravano fatte di un'immoralità grandiosa e delicatissima che nel momento in cui veniva a contatto con lui si trasformava in una profonda commozione morale".

Vincenzo Vitiello, nella Prefazione, ci dice che il 5 giugno 1999, nell'ambito di un convegno sulle *Origini del nichilismo*, Gargani recita, a memoria per più di un'ora, un brano dell'*Uomo senza qualità*. Non ci dice quale, ma mi piace credere che vertesse sullo stesso paradosso.

Aldo Gargani è morto a Pisa nel 2009, dopo aver discusso e concordato con Flavio Ermini la riunificazione in un unico volume dei tre saggi che erano usciti separatamente, sotto il segno di una continuità della ricerca che era passata "dall'epistemologia alla narrazione" (Vitiello), perché, solo attraverso la narrazione, era forse possibile che si rivelasse il senso di quella "profonda commozione morale" vissuta da Ulrich in un "incontro nuovo con le cose". Rovesciamento che andava contro non solo l'intera tradizione delle teorie filosofiche che vogliono rinchiudere in un discorso tutti gli aspetti della vita umana, fino alla sua conclusione, ma riguardava persino il filosofo d'elezione di Gargani, Wittgenstein, "che ha trascorso una vita intera a rivoluzionare se stesso per rivoluzionare gli altri, a smantellare se stesso per poi demolire le teorie filosofiche altrui" ma "non si è sottratto poi alla tentazione di dire agli uomini, a tutti gli uomini, come si devono comportare". Fino a mettere in discussione l'adattamento alla propria forma di vita, *Lebensform*, predicata dal filosofo austriaco.

È strano che a Wittgenstein sia sfuggita la circostanza che nonostante siano immersi nella loro forma di vita, agli uomini riesce sfortunatamente di non adattarsi alla loro forma di vita. E comunque resta il fatto che persino Wittgenstein ha cercato un lieto fine attraverso una filosofia che non sarebbe in realtà una filosofia del lieto fine" (*La seconda nascita*, p.57).

Questo percorso, attraverso cui Gargani perviene, con modalità tutte sue, ad una "seconda nascita" in analogia coi percorsi e i rovesciamenti di altre esperienze filosofiche del Novecento, ma decisamente spezzando (e in questo consiste la sua originalità), ogni aggancio con un discorso teorico scisso dall'esperienza esistenziale, ha il suo punto di svolta nel soggiorno di Gargani presso l'Accademia delle Scienze e delle Arti di Berlino. È lì "nella grande villa dell'Accademia che sarebbe rimasta tutta" per lui, durante l'estate del 1987, che, piuttosto che portare a termine un lavoro che si trascinava da oltre due anni (e per il quale era stato appunto chiamato all'Accademia), che gli si fa incontro, in modo paradossale, l'esigenza di ritrovare un senso nel tessuto di una vita dedicata alla filosofia. Il fatto è che per ritrovare un senso bisogna uscire dal senso, ed è questa l'esperienza sconvolgente raccontata da Gargani.

"Invece di portare a termine un lavoro che si trascinava ormai da anni e per portare a termine il quale io ero stato espressamente chiamato all'Accademia in quanto esso era stato considerato un lavoro di 'rilevante interesse per noi', cioè per loro, come m'avevano scritto dall'Accademia, il

compimento del quale essi tenevano che avesse luogo a Berlino aggiungendo che essi avrebbero tenuto che al termine del mio soggiorno di un anno a Berlino, io lasciassi l'Accademia delle Scienze e delle Arti non soltanto con la mia opera portata a termine ma anche battuta a macchina o stampata dal computer nella sua redazione definitiva, così che io lasciassi Berlino con un'opera perfettamente compiuta anche nei suoi aspetti materiali, io invece nello stesso momento in cui entravo nell'Accademia abbandonavo l'idea di portare a termine il mio lavoro e abbandonavo la mia professione quale l'avevo praticata sino a quel momento, che era stato decisivo, nel quale avevo fatto il mio ingresso nell'Accademia delle Scienze e delle Arti di Berlino". Ora il passaggio dall'epistemologia alla narrativa, narrativa che pure si vuole fondata sull'esperienza, e non inventata (o inventata solo nella misura in cui si voglia scavare nell'abisso delle più segrete intenzioni), adoperando il linguaggio, da parte di un filosofo che ha riflettuto sul linguaggio lungo tutto l'arco della sua vita professionale, non può avvenire che partendo da quel centro privilegiato dei suoi studi, cioè dalla crisi del soggetto nella cultura mitteleuropea, e dagli autori che l'hanno espressa, non solo teoricamente, come Freud e Wittgenstein, ma vissuta nella vita stessa del linguaggio, da von Hofmannsthal a Kafka, da Musil a Thomas Bernhard. Non è un caso che proprio durante gli anni della stesura del tritico, Gargani abbia scritto *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca* (1990), in quanto è proprio attraverso quella frase infinita e impietosa, attraverso cui l'esistenza appare gravata da rituali coercitivi, in un gioco che non descrive e non spiega, ma ruota intorno alla verifica di un possibile senso sempre sfuggente, che meditando su quella frase, Gargani abbia trovato il suo stile narrativo, posto che abbia senso parlare di stile in un'opera di ricerca autobiografica della verità.

Quindi Gargani opera una svolta nel suo modo di pensare e di scrivere trovandosi a Berlino al Wissenschaftskolleg nel corso del 1987, svolta che poteva accadere solo lì, al numero 19 di Wallotstrasse, nella lontananza dall'Italia e dalle sedi tradizionali in cui si è svolta la sua vita professionale, come scrive nella Premessa, e poi ruotare intorno a quella Accademia delle Scienze e delle Arti di Berlino mentre lo sguardo penetra nel resto della vita, nel ricordo del padre, nei ricordi d'infanzia, per illuminare il presente, ed è il presente a dominare, ascoltato e reinterpretato attraverso il passato. È dunque all'Accademia delle Scienze e delle Arti di Berlino che avviene la "seconda nascita".

Per far sì che ciò avvenga", scrive Ermini nella Postfazione "è necessario far aderire la ventosa del futuro al principio, rendendoci nuovamente 'principiali'; restituire la nostra persona alla sua intatta verginità; raccontandoci come per la prima volta.

E la svolta non nasce da domande, da domande che in genere esigono delle risposte, ma dalla rinuncia a porre domande e ricevere risposte, quindi dal rigetto "delle cosiddette teorie filosofiche" che "prescrivono quello che il linguaggio è destinato a fare ed eseguire"(p.54), e senza che la scrittura, nel suo divenire, si ponga una meta, una conclusione, e proprio abbandonando quel lavoro per cui era stato chiamato all'Accademia di Berlino e al quale lavorava da due anni e che proprio lì avrebbe dovuto concludere.

E la narrativa di Gargani incomincia a interrogarsi sui colleghi dell'Accademia, sugli incontri fatti all'Accademia, sui blocchi esistenziali vissuti dai colleghi dell'Accademia o dei loro amici, sull'aspirazione incondizionata alla libertà che, una volta raggiunta "si rivela la più insopportabile delle condizioni", come sperimentato da lui stesso "entrando nell'atrio dell'Accademia delle Scienze e delle Arti di Berlino", o la rinuncia alla libertà e alla scelta, che diventa anch'essa oppressiva, come dimostra la storia dello psicanalista di Tübingen, riferitagli da Dieter Kessler, che "aveva iniziato una nuova ricerca in collaborazione con una psicoanalista francese della quale alla fine si era innamorato", e la cui moglie aveva respinto l'idea che il marito potesse amare due donne contemporaneamente, e costretto a restare a Tübingen. Qualunque siano le ragioni per cui ci si senta oppressi, "la verità è che noi riponiamo maggiore fiducia nella nostra infelicità che non nella nostra libertà" (p.33), sottolinea Gargani pensando allo psicanalista di Tübingen e anche alla propria, nella prospettiva di abbandonare la propria professione nel

momento stesso che aveva incominciato a percorrere le strade di Berlino, ma soprattutto ad ascoltare i membri dell'Accademia di Berlino. Ho parlato della "frase infinita" di Thomas Bernhard, non quale modello, ma quale eco, sfondo, che consente a Gargani, partendo da un tema sostanzialmente monocorde di variarlo attraverso linee centrifughe in cui è possibile alternare, al racconto in prima persona, con i discorsi, i ricordi e i pensieri dei colleghi dell'Accademia, fino alla ripetizione di frasi (quella di Oppitz, quella di Silke Eckhart) quali conferme e intensificazione della vicenda vissuta in prima persona.

Ma la consonanza con Thomas Bernhard, come propaggine estrema di quella cultura austriaca che Gargani aveva assorbito attraverso Wittgenstein, e percorso con Hofmannsthal, Kafka, Musil, e proprio nello stesso periodo, riviveva studiando la "frase infinita" di Thomas Bernhard, si ripercuoteva, nella sua stessa esperienza, non certo come imitazione, ma come approdo ad un "arte della vita" che diventa "il destino di raccontare senza fine, con parole e azioni senza fine" (p.157) nel vivere "una frase senza fine" all'interno di una vita che "è la progressione inarrestabile di una frase che si complica, che contraddice se stessa" e di cui non ci si rende conto "che questa frase è un destino infinito di frasi, che si sovrappongono le une alle altre e si complicano, e poi non se ne vede la fine" (p.158). Lasciar parlare le frasi, significa rifiutare "qualche miserabile definizione" cioè chiudere in un discorso "circoscritto da tutte le parti" (p.159) l'essenza sfuggente della vita, e rendendoci, come scrive Ermini, nuovamente 'principiali'. Scrive infatti Gargani: "L'ascolto dei nostri pensieri che si echeggiano l'un l'altro traccia il destino di una frase, di un'unica frase che spalanca un tempo diverso, il tempo dell'origine" (p.159).

"Ma in tal modo, l'intera vita interiore si struttura nei termini di un *processo*, di un immane processo interiore", aveva scritto, ne *Lo stupore e il caso*, parlando della crisi del soggetto nella cultura mitteleuropea e la cui massima esemplificazione è appunto *Il processo* di Kafka. Gargani cita dai *Quaderni in ottavo* 24 XI 1917 di Kafka: "Prima non capivo perché non ricevessi risposta alla mia domanda, oggi non capisco come mai potessi credere di poter domandare", commentando come "questa aspirazione a raggiungere la verità, piuttosto che a vivere in essa e secondo essa" sia "all'origine dell'incertezza della propria posizione nel mondo, nella città e all'interno della propria famiglia". Questo processo della crisi del soggetto, che ha attraversato tutta la cultura mitteleuropea, da Kafka a Wittgenstein, da Freud a Musil, sembra essere pervenuta al limite estremo nella frase infinita di Thomas Bernhard, fino forse ad imporre la necessità di andare oltre Thomas Bernhard, a quel divenire delle sue frasi senza centro e senza meta, per ritrovare, nell'origine, "il destino di una frase ambivalente ed equivoca che si cerca" (p.159).

E l'origine sembra che si tocchi nell'andare incontro al padre. Già nel Preludio di *Sguardo e destino* aveva detto che, più che scrivere sul proprio padre, si trattava di scrivere al proprio padre, e che quello era l'unico modo affinché la narrazione si accendesse e la vita si rimettesse in movimento, e cioè che le cose ritornassero nel bagliore della loro infanzia. Ma non è che questo possa essere possibile senza liberarci preventivamente da qualsiasi definizione teorica sulla conclusione della vita umana, e cioè solo aprendoci all'imprevisto della *frase ulteriore*, e cioè quando in noi nascono "altre parole che scoprono l'errore e il delirio" sulla base dei quali siamo riusciti a sopravvivere, che si rende possibile una svolta, una *seconda storia*.

E non sembra che tutto ciò possa nascere da una decisione. O meglio, la sola decisione che sembra possibile è quella di accettare l'indecidibilità. Anche per Gargani, "la lunga abitudine, non solo moderna, di porre l'uomo (in quanto *animal rationale*) in primo piano in tutto il pensiero occidentale rende arduo pronunciare, in base a una verità totalmente altra e nel senso di una sua fondazione, parole e concetti che sembrano avere un contenuto antropologico-psicologico consolidato" (Heidegger), e che tutto ciò dipenda dal fatto che non si voglia mai porre in questione l'uomo, cioè se stessi, preferendo "rimanere infelici piuttosto che assumere un rapporto di lucidità scientifica con noi stessi" (p.157). Ed è forse questa la ragione per cui, prima di ritrovare lo sguardo del padre, Gargani, nell'Accademia delle Scienze e delle Arti di Berlino, interroga i suoi colleghi

artisti e scienziati dell'Accademia, chiedendosi il perché della loro infelicità, e perché abbiano cercato fuori di loro, e non in se stessi, la ragione dell'infelicità.

Quando pensiamo ostruiti da noi stessi, pensiamo in realtà per non pensare, quando pensiamo e siamo occupati e ingombrati da noi stessi, pensiamo in realtà per non pensare, per dirigere i nostri pensieri su qualche cosa fuori di noi, che è la fine dei nostri pensieri, di ogni nostro pensiero” (p.39).

Gargani solleva più problemi di quanti è disposto a risolverne. Il soggetto non viene eliminato, e neppure il rapporto gerarchico fra esso e le cose, soltanto che tale rapporto avviene su piani totalmente discordanti l'uno dall'altro, dato che quanto pensiamo ci accadesse sul piano della realtà, è stato subito rimpiazzato, fin dall'infanzia, “ad opera dei nostri genitori, da un sostituto simbolico del mondo”, e, sulla base di quella prima sostituzione, scrive Gargani, “io non sono mai stato niente di tutto quello che sono stato effettivamente, niente di quello che ho fatto e nemmeno scritto”. Dunque le vite si svolgono contemporaneamente su due piani, o due scene teatrali, e di cui una visibile e l'altra invisibile, e quella invisibile, come l'armonia per Eraclito, è migliore di quella visibile.

Ma non sembra che sia risolutivo, lo sgombrare il campo dal sostituto simbolico del mondo per afferrare il mondo vero, anche se indubbiamente, senza quel passo, non si arriverebbe mai comunque a sfiorare “il presupposto inespresso di una propria terribile verità” (p.202), a sostituire gli scenari del teatro “allestito dal nostro padre a partire dalla sua unica origine che è stata la paura nei confronti del mondo esterno” (p.203) fino ad essere imprigionati e non capire più nulla, e a fare sempre la stessa cosa. Lo studioso di Wittgenstein, che ha contestato Wittgenstein, ricorda qui l'immagine che ci tiene prigionieri, e dalla quale non possiamo venir fuori, perché giace nel nostro linguaggio, e questo sembra ripetercela inesorabilmente. (*Ricerche filosofiche*, I,115) E cioè si diventa “muti e sordi” per “la comprensione che crediamo di possedere avendo tesaurizzato un patrimonio culturale” che “è in realtà la nostra cecità di fronte alla nostra incomprendimento”. (p.211).

Gargani scava e scava, muovendosi nelle sale dell'Accademia delle Scienze e delle Arti di Berlino. in se stesso e nei vissuti dei colleghi dell'Accademia, mettendo a confronto ciò che uno crede di essere e ciò che è veramente, tra il teatro del mondo che ciascuno si è eretto, e dove crede di muoversi, e il mondo reale. Un grande esercizio di spoliamento, come s'intitola uno dei capitoli (p.211), in cui viene messa in discussione la rappresentazione del mondo che ciascuno si fa attraverso una serie specifica di definizioni e di relative cristallizzazioni. E il suo sembra essere un grande atto d'accusa contro la cultura, e anche contro se stesso come uomo di cultura, quale schermo tra la vita falsa e la vera, così come viene quasi esplicitamente detto quando il discorso verte sulle “persone metafisiche”, che non ci sono mai d'aiuto quando ci troviamo “in un reale stato di bisogno”.

Così alle fine noi usciamo doppiamente infelici dal loro incontro, perché oltre alla nostra infelicità subiamo anche quella che loro non mancano mai d'infliggerci, ostentandoci *il rigore della loro biblioteca* che è in realtà una biblioteca metafisica che loro hanno eretto nel corso degli anni [...]

E l'accusa si estende dalle “persone metafisiche” alla scuola, quale principale responsabile nella trasmissione di un'idea falsa di vita e di cultura.

La scuola è un'istituzione parassitaria che sfrutta tutti i testi che non avrebbero mai potuto essere scritti a scuola per farne degli strumenti della persecuzione che ha luogo soltanto a scuola” (p.257).

“La scuola sfrutta i testi di Petrarca, Dante, Goethe e Chaucer per servirsene ogni mattina come strumenti di persecuzione contro i bambini”(p.255). Tutto ciò che è chiuso come sapere costituito, sapere che non si pone più domande “è anche l'origine delle tragedie delle persone, e precisamente delle tragedie più insanabili”, perché, attraverso la scuola, è studiato “allo scopo di provocare la derisione della sofferenza individuale”(p. 256).. A questo sapere, Gargani contrappone quello del padre, che “lasciava che le cose si mostrassero da sole” e cioè “un mondo senza

definizioni”(p.259).E non vi è chi non senta qui la lunga eco,da Hugo von Hofmannsthal a Thomas Bernhard, della ricerca di”un nuovo e diverso paradigma di verità”(Aldo G.Gargani, *Il filtro creativo*, 1999, p.147) che ha avuto il suo battesimo nel *Brief* di Hofmannsthal, di esperienze che non possono essere consegnate alle definizioni e alle parole.

Si tratta di una scrittura talmente imbevuta e satura di cultura da trapassare cultura e parole e riscoprire il mondo come “un miracolo davanti a noi”Per questo *La seconda nascita* è un libro da consigliare agli intellettuali tronfi del loro sapere, sia perché trovino il loro interesse nello studio di un autore (“Uno studia Nietzsche, non perché è Nietzsche, non perché è interessato a Nietzsche, ma perché uno trova il suo bene in Nietzsche”, p.277), o nell’abbracciare un’ideologia, fosse pure quella dell’impegno politico o sociale, dell’*engagement*.

Per questo molto scava Gargani prima di arrivare alla *Domanda impossibile* (p.279), nella quale si concentrano tutte le inquietudini dell’esistenza, trattandosi di “quel punto nel quale precipitano insieme tutti i nostri desideri e tutte le nostre aspettative”(p.280), e che consiste nella “domanda impossibile dell’amore che si scontra con l’irresistibile incomprendimento degli altri”(p.280), e che è una domanda impossibile in quanto è anche una “domanda tragica” in quanto in grado di far “esplosione un’intera esistenza”(p.281).Tutti sono rimasti sorpresi dal leggere le esperienze di maestro elementare di Wittgenstein, che picchiava con il bastone dei bambini, figli di poveri contadini, in tre villaggi austriaci, in quanto non capivano la matematica avanzata che Wittgenstein pretendeva di insegnare loro. Quale era la domanda impossibile di Wittgenstein, che faceva sanguinare a furia di bastonate e di schiaffi, per non aprirsi alla sua richiesta impossibile di amore e di tenerezza, i poveri figlioli dei contadini?.

Come sempre accade, anche Wittgenstein ha sevizato le creature del suo amore, dal quale lui era terrorizzato,che quei poveri bambini di quei tre villaggi austriaci non avrebbero avuto nessuna difficoltà a contraccambiargli, ma che lui, Wittgenstein, non voleva che gli fosse contraccambiato e al quale, anzi, lui reagiva con gli schiaffi e le bastonate.

Ma i colleghi dell’Accademia delle scienze e delle arti di Berlino, le “persone metafisiche”, la scuola, Wittgenstein, il problema della vita sotto qualsiasi forma si presenti, e nel suo legame con la morte”non come ad un lutto, ma come alla porta che sta al margine della nostra vita per farla muovere, per farla essere dunque una vita”(p.285), tutto sembra disporsi sotto il segno di un’unica cosa fondamentale (“una sola idea, una sola emozione”), il cui passo più difficile da compiere, da riconoscere, è l’attraversamento delle *Frase di famiglia* (p.307), a cui Gargani perviene nelle pagine finali de *L’altra storia*: frasi in cui sono rimasti imprigionati i fratelli e la madre dell’autore, e dalle quali, appunto, è possibile rinascere attraverso la scrittura.

Nell’ultimo libro del trittico, *Il testo del tempo*, il percorso tormentato di analisi interiore approda lentamente a scavare nei luoghi di maggiore intimità e nei paradossi esistenziali, “attraverso i buchi, le lacune e gli abissi che si aprono nel corpo del testo nel quale la scrittura ci racconta” (p.323), e a individuare la necessità di una nuova nascita, di una seconda nascita che, dopo quella determinata dall’atto di procreazione dei nostri genitori “è precisamente la nascita che noi ci diamo da noi stessi raccontando la nostra storia” (p.324), in un certo senso reinventandosi, “per diventare alla fine quello che si è”(p.324).

Attraverso vie insolite, mi sembra che Gargani pervenga a delineare una svolta non dissimile da quella che Heidegger ha perseguito nei *Contributi alla filosofia (Dall’evento)*,p.80:

Il pensiero che raggiunge la verità dell’Essere è necessariamente progetto. Fa parte dell’essenza di tale progetto che questo, nel suo compimento e dispiegamento, debba tornare a porsi in ciò che esso stesso ha aperto. Può così sembrare che, laddove domina il progetto, vi siano l’arbitrio e il vagare nell’infondato.

Ma diverso è il metodo di chi affida il senso della propria ricerca a un nuovo inizio del filosofare e chi a una seconda nascita, in cui rintracciare la propria origine, anche se l’altro inizio, attraverso cui viene esperita la verità nell’essenziale permanenza dell’Essere, da cui scaturisce l’ente come il vero di un’originaria verità, di cui parla Heidegger, non è dissimile da quella

“paura”, di cui parla Gargani, che è stata il cemento della sua famiglia, e che traccia legami insuperabili tra il proprio padre e il proprio figlio, a determinare un’essenziale permanenza del dolore e dell’irrisolutezza esistenziale.

Afferrare la vita, afferrare l’origine, liberandosi da ogni verità e certezza, fino all’azzeramento e all’individuazione di un fatto primordiale che ci costituisce, e per cui le cose sono accadute secondo una logica estranea e diversa rispetto a quella per cui erano state programmate, fino a determinare un’”ritmo della nostra vita che è la cadenza stessa dei temi preverbal della nostra esistenza e che alla fine si rivela come un destino” (p.386), è il fatto per cui “la cognizione è la più grande delusione della nostra vita, perché ogni cognizione, contrariamente alle nostre aspettative, prima o dopo ci conduce al male che ci è familiare” (p.387). All’essenziale permanenza del dolore esistenziale e della solitudine.

La seconda nascita viene così ad essere uno dei documenti più significativi della filosofia del nostro tempo, il testamento di un filosofo che ha messo in discussione il proprio linguaggio, le proprie certezze, la propria rappresentazione pubblica, alla ricerca di un nucleo originario che rivelasse non tanto la verità, quanto la menzogna sulla quale ogni vita si costruisce. Per scoprire alla fine che lo stesso lavoro di spoliamento, che lo ha spinto ad uscire da se stesso per compiere uno sforzo di verità, altro non è paradossalmente che un grado più alto di simulazione per cui è diventato esso stesso attore della messa in scena del suo problema con la verità.

Bibliografia essenziale

Aldo. G. Gargani, *Lo stupore e il caso*, Laterza, 1986

Aldo G. Gargani, *Sguardo e destino*, Laterza, 1988

Aldo G. Gargani, *L'altra storia*, Il Saggiatore, 1990

Aldo G. Gargani, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Laterza, 1990

Aldo G. Gargani, *Il testo del tempo*, Laterza, 1992

Aldo G. Gargani, *La frase infinita. Thomas Bernhard e la cultura austriaca*, Laterza, 1990

Aldo G. Gargani, *Il filtro creativo*, Laterza, 1999

Aldo G. Gargani, *La seconda nascita*, Moretti & Vitali 2010 (riunisce i tre volumi precedenti)

* Luciano Troisio, "Location (poesie)", (Ed. Università di Padova 2012)
Interventi di Fortuna Della Porta, Gio Ferri, Stefano Guglielmin, Ivan Pozzoni

Fortuna Della Porta

Pensavamo a Troisio, conoscendo le sue continue tappe all'estero, soprattutto nei paesi orientali, come a un romantico esploratore ottocentesco, alla ricerca di paesaggi altri, di esotismi, magari un indagatore dei sensi del mondo alla Hermann Hesse, come la cultura giovanile della sua generazione gli ha consegnato. Invece era un fuggiasco per vie non ancora contaminate dal marasma in cui è finita la società occidentale e, a restringerla, anche il suo Veneto.

Insomma, le trasferte levantine sono fughe: il solo modo che conosce per scendere dal treno in corsa che si avvia alla catastrofe, per allontanarsi dal decadimento della cultura occidentale –in senso lato-, includendovi i mercati finanziari, la corruzione del potere, le disparità legate alla globalizzazione, al capitalismo che si muove dietro le borse... e così via fino a tutte le finzioni e le ingiustizie in cui si muove la cosiddetta società di massa, che Marcuse, un altro della sua gioventù, così bene anticipò, almeno per quanto riguarda la perdita dell'identità critica del soggetto sociale. Non si assolve, rispetto ai problemi. Nel sonno della ragione, tacitata dall'edonismo imperante, nell'illusione che tutto sarebbe toccato a tutti, siamo stati bene e ciascuno ha taciuto, compresi gli intellettuali che hanno preferito allinearsi.

Pasolini avrebbe esteso di sicuro alla nostra epoca -postindustriale, postmoderna-, il periodo della *scomparsa delle lucciole*, come scrisse in quell'articolo del Corriere della Sera del 1975, ma con lui sono svaniti i pensatori e i critici carismatici, in grado di fustigare la decadenza dei costumi. Per Troisio, dunque, siamo stati complici. Ci siamo compiaciuti di sguazzare in acque melmose e malsane, sebbene ai più avveduti tocca, prima poi, in un sussulto di intelligenza e di riflessione, fare i conti con quello che accade. Ora confessa di sentirsi deluso e tradito. Sente il peso della solitudine: una solitudine profonda che include la mancanza di rapporti, ma soprattutto l'impossibilità di trovare un senso al mondo, nell'accezione filosofica più idonea.

Anche l'amore appartiene a quella stessa realtà posticcia e di plastica, dalla quale ha preso le distanze con una ferma e accurata denuncia.

Sembra, poi, che abbia quasi sentito anche il bisogno di allontanarsi fisicamente dalla situazione politica -sempre in senso lato- per meglio osservarla con occhio sgombro: difatti i testi non sono stati scritti in Italia.

Rousseau sostenne che tutto è buono nelle mani della natura e tutto si corrompe nelle mani degli uomini. Troisio ha un'opinione altrettanto impietosa e desolante dell'umanità civilizzata, dei cosiddetti *parvenus* dai modi aristocratici, *avidì aggiustacessi*, degli *accademici invidiosi*, che con metodi legali gli *fotteranno il posto*.

L'Assenza, viene a trovarlo. Scritta con la maiuscola, come *Nulla e Parola*, di certo, rappresenta l'unica verità che si possa applicare al viaggio, questa volta inteso come percorso della vita. Ad essere più rigorosi, nel pensiero moderno è lo stesso concetto di *verità* ad essere andato in crisi e neppure di recente, se dopo Marx, Freud e Nietzsche il mondo si delinea come il luogo della mistificazione, della finzione, del mascheramento. Marx si scagliò veemente contro le ideologie, Freud considerò che l'uomo fosse spinto all'azione dall'impulso sessuale e quindi dalla ricerca del piacere, intento inconciliabile con la vita sociale e di Nietzsche, senza scendere nei dettagli, conosciamo la frase: Dio è morto.

O Nulla/ .../ ti affidiamo la nostra Nullità

Altrove:

Finale banale stranoto ma/ durante il tragitto/ possiamo concederci/ stupende ricreazioni come se/ l'impatto non dovesse avvenire mai/ nel segmento del personale nostro leasing). // Per il momento il meccanismo funziona così/ [sebbene la stragrande maggioranza/ non capisca (il) Nulla.

Assenza è precarietà e impossibilità ad esprimere giudizi critici anche sulla porzione geografica occupata:

hic sumus siamo qui we are here / io e Lucilio siamo qui, non vorremmo esserci/ il fatto di essere qui è incompleto e in effetti/non è detto che siamo proprio qui.

In un altro punto:

E' il Vuoto l'Infinito,/ il vagare della materia nel vuoto ci confonde,/ fa sì che ci crediamo/ parte di una struttura infinita/ che invece non c'è.

Poco dopo, percorrendo la silloge, incontriamo altro lemma significativo scritto ancora, come si diceva, con lettera maiuscola, in un'espressione piena di ironia che è una delle qualità della poesia di Troisio che disdegna i toni lirici, preferisce spesso un lessico colloquiale e quotidiano, in mezzo a cui intrufola con noncuranza termini altolocati, riferimenti colti, attinenze agli ultimi ritrovati della filosofia e delle scienze, ma anche lemmi da altre lingue, compreso il latino. Pur senza tralasciare assonanze, rime interne, strofe e tutto l'armamentario di un poeta scaltro, la sua scrittura appare tuttavia naturale, con continui rovesciamenti dal basso all'alto e viceversa, in un impasto che nulla concede al tono elegiacò, manierato o lezioso.

Il mondo è bellissimo./ Gli manca la Parola.

Ma oltre la Parola, ossia la possibilità di definirlo, al mondo manca l'autenticità, qualcosa che lo renda vero al di fuori della *res cogitans*. Nulla si può dire di esso e le varie filosofie che tentano di darne conto in termini di obiettività e veridicità sono solo esercizi mentali che non escono dalla testa di chi li ha concepiti.

Il mondo è ombra, ma non l'ombra platonica sulla parete della caverna che si sana con gli universali, ma proprio parvenza, fumo dietro il velo di maya. Si sostiene sull'ossimoro.

Con termini moderni Troisio definisce il mondo un *ologramma*.

Il mondo è solo nella mente./ Al di fuori ci è vietato.

In realtà le posizioni della fisica e della filosofia più innovative stanno procedendo proprio verso tali teorie (l'universo olografico di Bohm o la teoria del multiverso) e i recenti esperimenti sui neutrini che sembrerebbero viaggiare ad una velocità superiore a quella della luce, potrebbero alla fine compromettere ogni ipotesi di universo meccanicistico, legato alla teoria di Einstein. Sembra che sia proprio la fisica, oggi, a imporre alla filosofia nuovi percorsi. Dopo tutto l'arte si è già appropriata di concetti simili, se pensiamo al successo che ha avuto negli anni passati un film come *Matrix*. In ogni modo, solo una mente sgombrata da preconcetti, anche vuota dell'idea di Dio, può avviarsi sulla strada della parziale e temporanea comprensione delle leggi che regolano il cosmo, senza mai dimenticare la fallibilità della stessa scienza, che può continuare il suo iter proprio puntellandosi sugli errori precedenti.

L'ateo non tiene conto della Morale che vieta l'esperimento.

In conclusione, siamo partiti da una crisi sociale, benché di livello planetario, per giungere alla crisi esistenziale dell'uomo, ad un relativismo pessimistico e melanconico che davanti ai nostri occhi si dilata nel libro, che è affastellato di riferimenti non solo alla cultura classica di provenienza, ma anche alla matematica -Fibonacci-, alle più innovative ipotesi biologiche e cosmologiche.

Ma poiché le *coeur a des raisons que la raison ne connait pas*, Troisio può permettersi la speranza e augurarsi dunque che le porticine, *seppure non a comando si riaprano/ avvenga la partenza sia concesso/ d'essere ancora ammesso/ al desiato divino congresso.*

Non mancano imperdibili quadretti che ritraggono il suo girovagare, soprattutto bar e ragazze, ma anche paesaggi e vecchi antiquari, raggiunti anche loro, in una parte per noi così laterale del mondo, dagli zainetti firmati e dagli accendini zip.

Il libro è tanto complesso che per contenerlo bisognerebbe a propria volta scriverne uno. Ciascuno può leggerlo al livello che preferisce. Si è scelta una traccia che desse conto della ricchezza e profondità del messaggio che Luciano ci propone, uno dei più affascinanti che ci ha

presentato nella sua scrittura: un tragitto fisico, spirituale e di ricerca filosofica, in una generosità di svelamento che emoziona.

Gio Ferri

Troppo conosciuti sono il nomadismo e le scritture (prosa, poesia, critica...) di Luciano Troisio per parlarne ancora. Anche se, in realtà, mai si finirebbe seguendolo sulle mappe geografiche e su quelle letterarie (conseguenti).

Qui vorrei, se l'autore e il lettore dovessero sopportarlo, dire soprattutto di questa raccolta che mi sembra esemplare, fra l'altro, rispetto anche alle precedenti, per cogliere in linea generale, e in particolare per Troisio, le ragioni formali che distinguono (o dovrebbero distinguere) lo strumento abituale della *narrazione*, e soprattutto della narrazione di viaggio, dalla dismisura più strettamente poetica del *verso*, con le sue sintesi, le sue allitterazioni, le sue paratassi, i suoi 'a capo'... l'isomorfismo e le sue *ambiguità*. Argomento, questo, fin troppo trattato dalla critica letteraria, tuttavia, mi pare, maggiormente connesso alle esperienze di vita e di parola del nostro Autore.

È banale richiamarsi alla comprovata tradizione retorico-stilistica innanzitutto trattando della *narrazione*: modalità che secondo regole coordinate e conseguenti, potremmo dire 'logiche', dovrebbe, almeno secondo Frye, passare dall'*agón* (viaggio), al *páthos* (conflitto, anche solamente interiore), alla *anagnórisis* (l'agnizione dell'eroe, che può essere l'autore medesimo, il quale viaggiando *si riconosce*). Si tratta comunque del *discorso diretto in avanti* (secondo Lausberg) che al contrario del *verso* non conosce andata e ritorno regolari espressi in cadenze ritmiche, sollecitate per lo più dai prolifici *disordini* dell'inconscio.

Alla *poesia*, diversamente dalla narrazione prosastica, si riconosce la complessa disposizione ritmica, dalla selezione e combinazione delle parole in una sequenza dominata dal principio di equivalenza, dallo stretto rapporto semantico e fonetico dei *segn*i (Jakobson).

Poiché il tema principe della scrittura di Troisio è tuttavia il *viaggio*, inteso come vicenda nomade, con partenze, prese di coscienza umane e logistiche, e ritorni (più o meno andati a buon fine), secondo l'avventura di Ulisse da Omero a Joyce, non si può negare che lo stilema di fondo della sua scrittura sia logico-prosastico. E ciò vale sovente pure per quella rappresentazione ch'egli definisce, anche formalmente per quanto attiene la grafia sulla pagina (gli *a capo*, appunto), come *poesia*.

Per la verità le comprovabili oggettualità testuali, frequentate soprattutto in quest'ambito distintivo da Troisio, ci costringono, per meglio comprendere, ad allargare il concetto di poesia oltre i confini retorico-stilistici tradizionali citati (banalmente e dio mi perdoni), qui, poco più sopra. E non voglio riferirmi, altrettanto banalmente, alla psicoanalisi, in quanto *passpartout* per qualsiasi umana evenienza memoriale, o anche inconsciamente icastica. Per cogliere il passaggio dalla narrazione prosastica alla poesia in Troisio – così strettamente coniugate fra le sue esperienze e i suoi testi - credo di dovermi riferire, in quanto alla poesia, alla necessità ampiamente teorizzata dal matematico statunitense Rudy Rucker, e da molti altri attratti dalle stesse discipline: vale a dire all'opportunità di *viaggiare negli universi di ordine superiore*. Anche solo sfiorare l'argomento della *quarta dimensione* comporterebbe, per il mio discorso su la poesia di Troisio, un'ampia conoscenza di spazi e concetti complessi e sovente paradossali. Mi limito ad una illuminante citazione dello stesso Rucker: «... [considerando la realtà oltre le dimensioni universalmente riconosciute] la mia visuale cominciò ad ampliarsi... Davanti allo spaziare della mia visione, che descriveva quasi un semicerchio, per molte centinaia di miglia l'ampia superficie della terra divenne trasparente come l'acqua più limpida... e vidi... gli animali, gli uomini, le foreste dell'*emisfero orientale*, anche a migliaia di miglia dalla stanza in cui mi abbandonavo a queste osservazioni»

(A. Jackson Davis, *The Magic Staff*, 1876). Sottolineo, per ragion di cronaca geografica, *emisfero orientale* in quanto, luogo, spazio, universo principalmente frequentato da Luciano Troisio.

In una lettera del 2004 indirizzata all'amico Autore mi capitò di notare che percorrere in breve quegli universi (terre, uomini, animali...), cioè l'Universo, non è facile in una breve e occasionale lettura. Quegli universi vanno vissuti dentro, dietro, oltre la fluenza di quell'accumulo di segni e segnali e suoni e immagini che fanno il rumoroso silenzio della nostra (in)coscienza di occidentali, sovente, quasi sempre prevenuti, sviati dalla nostra (im)potenza. La folta, infinita ma non indefinita scrittura di Troisio smuove, porta alla superficie e insieme approfondisce con l'apporto della passione – prima della ragione – la dismisura delle nostre originarie dimenticanze.

Ciò vale ancora una volta per l'intera *produzione-passione* di Troisio che balza apparentemente senza sosta fra la narrazione prosastica e la presa di coscienza poetica. Sebbene, a mio parere, Troisio sia essenzialmente un narratore, un *filosofo-fotografo* della realtà visibile anche quando scrive in versi. Pur essendo la scrittura comunque sempre carica di fluente pregnanza. Ora non si tratta, rileggendolo in questa raccolta, o diario (caratteristica quest'ultima appunto di una narrazione anche temporale), di riprendere l'obsoleto metodo di lettura più o meno crociano, bensì di cogliere il senso più profondo (o abissale) che sfugge appunto al puro e documentario racconto per - posso dirlo? - ... sublimarlo. Se non, di contro, sprofondarne il *senso* nell'abisso di una verità indicibile... e non documentabile.

A puro titolo d'esempio cito un paio di passaggi brevissimi nei quali può non distinguersi specificamente, secondo le premesse di questo mio modesto discorso, la prosa dalla poesia. Tuttavia intesa, quest'ultima, nella maniera detta, appunto, e non nella determinazione generica dell'uso comune, secondo il quale qualsiasi cosa buona o bella o giusta o appariscente o spettacolare o meditativa si vuol definire sempre con il lemma 'poesia'. Inutile ribadire che la *poesia* è un meccanismo subliminale che *dice ciò che non si può dire* (è qui che non sempre si riesce a catalogare correttamente Wittgenstein!). Quando ciò che dice si può dire, allora sorregge lo strumento più o meno logico, sintattico, della prosa, se non addirittura della filosofia, vale a dire della ragione (o presunta tale) e delle sue consequenzialità.

Da *Tirtagangga e varie sorgenti*:

... [a Bali]... scorreva quasi a cielo aperto una fogna nauseabonda. Miasmi e intenso profumo di frangipani accompagnavano l'aroma del buon caffè balinese con tanti fondi, simile a quello greco-turco. Il luogo comune era di particolare fascino [poetico?... corsivo mio!]; bello, consolatorio centellinare quel caffè tra volti composti e cosmopoliti...

E all'inizio di uno dei racconti:

... [il protagonista] seguiva queste divagazioni scherzose perché era solo sul riscio, per farsi compagnia, temendo di perdere di vista l'amico e di restare nell'oceano mosso della gente in preda alle vertigini che lo assediavano quando era tra la folla in movimento, trasmettendo un poco spiegabile terrore...

Dalla raccolta poetica *Strawberry-stop*:

... Miope insisto ad illustrare: / ... un posto sciccoso subito qui oltre il ponte Trang Tien, / raccomandato anche dalla guida Routard, / si chiama Loc Thieu i proprietari sono muti / ma abilissimi a farsi capire, / specializzati nelle crêpe banh khoai, / letteralmente: dolce di piacere estremo [poetico?... corsivo mio!] ... // Anche loro preferivano fare una doccia, / poi eventualmente / rimanere soli / tête a tête...

Estremamente fascinoso ma altrettanto prosastico malgrado la suddivisione in 'versi'.

Narrazione dalla straordinaria scrittura, ma tale da dire... ciò che è... bene dire per farci conoscere un luogo, un popolo, un uso, una emozione personale dell'Autore.

Ciò vale anche per diverse composizioni di questa raccolta ancora inedita che sto leggendo. Per esempio, in *Lo zaino di Sisifo*:

A Kandikuning le brune bambine / avevano zainetti rosa uguali / con una diversa immagine di Barbie / andavano a scuola camminando piano / chiacchieravano ridenti in uniforme // non sapevano di possedere una grazia divina / non sapevano che l'esistenzialismo milanese gliel'avrebbe / sottratta rovinata lentamente macerata.

Sequenza deliziosa, commovente, documentaria e... moralistica. Opportunamente, apertamente moralistica, efficace, entro il fatto osservato e registrato, a distinguere due civiltà e una corruzione.

A questo punto mi piace rivolgermi al Troisio più strettamente poeta, viaggiatore sì ancora e sempre, ma, oltre ogni confine, nei territori della parola e delle sue insignificazioni bio-illogiche. Quella *parola* che, superati i motivi puramente icastici, nasce nuda e senza orpelli di significati ideologici dal *nulla* dei sensi e della mente. Quella parola che senza altri dubbi può dirsi poesia, etimologica *poiéin* quale *produzione* di altri universi.

Molte di queste *poesie* di questa raccolta si svolgono in una *forma fluens* inarrestata e complessa: il lettore dovrà scoprirle – fra tanti motivi costretti alla cronaca dei viaggi – con pazienza penetrante per coglierne il senso dei sensi. A volte espressioni teoriche di una originale poetica, a volte pure emersioni sensuali e sanguigne, forse anche per il poeta inconscie. Qui, per ragioni di spazio e di discrezione verso l'intelligenza del lettore, si possono solamente citare alcuni frammenti.

L'incipit di *Perché non conosciamo le avventure straordinarie* è particolarmente significativo rispetto a quanto fin qui si è detto:

Le avventure più straordinarie / non furono mai documentate / né su stele né su papiro / tanto meno su feuilleton o sulla "Trivial Literature" / che si occupavano di banali imitazioni per condòmini poverini. / Non si devono raccontare. / Molti dubitano che siano davvero successe. / Rimasero nelle remote memorie delle fanciulle più riservate / belle in modo raro e divinamente timide / in quelle degli erculei trasgressivi marinai / di braccio forte e zigomi vigorosi.

*// Notti inattese imprevedibili, sospiranti alcove silenziose / doni di incommensurabile lealtà / patti immacolati, / senza mappe rotte segrete / perfezioni inarrivabili / esilaranti burle
// tesori per caso rinvenuti e subito sperperati...*

Così ancora per la più breve composizione *Il segreto*:

Il vero segreto non solo "non è scritto" / ma non viene mai rivelato / sparisce con noi dopo averci macerato. //

Così si perdettero tesori, scoperte auree / tecniche ascose, rotte diritte (che invece / procedevano a spirali di Fibonacci). //

Quanto ponzare stesi oziare scrutando il mare / ombreggiati al vento privo di senso! //
Non c'è mezzo di andare via.

Ed ancora *Le mie fanciulle*:

Non è la lingua che mi scrive. / A scultura finita la divina modella mi beffeggia / non è / quella ritratta (la nuda signora scritta) / e nemmeno l'originale. //

Qualcosa mi trasporta. / Atroce condanna non riconoscere / non accontentare le proprie fanciulle / mentre l'originale preraffaellita / solecchia dal vicino alloro / quale scimmietta di Goya. //

[Concedo alle mie creature paternità ma / non sono in buona fede: / qualcuna è venuta benino. / Le amo tutte].

Da queste convinzioni inesprimibili sulla natura del *niente* (o del *tutto*, ché non fa differenza) nascono inopinatamente visioni, epifanie, ambigue e vaghe (quanto *le stelle dell'Orsa...*), come in *Terrazzini dimenticati*:

Case appartamenti scale condominiali / immobili di cui si è trascurata la manutenzione / seconde case / inferni labirintici doppie triple uscite / terrazzini dimenticati su nebbia / appaiono costanti / molto più frequenti delle belle ragazze //

in contesto prevalente urbano, mai centrale, / se a piano terra su strade strette, vicoli / ragni industriosi subentrati ad altri inquilini / ranocchie su terrazzini, / criceti fermi ingobbiti nei soggiorni misteriosi //
aiole scadenti rivendicate con piante / di peperoncino rosso non commestibile, / evocate nel giorno, / assieme ad affiorare improvviso laterale / d'altri pensieri / solo per istanti. //

[Lo scoiattolo zumato s'arresta / senza una causa]. / Il terribile passato riemerge. / non è liquidabile.

Tra metafisica ed espressionismo, memoria angosciosa e cancellata, percezione *povera* di *povere cose* (secondo esperienze visuali da tempo promosse ad opera d'arte) si dipana l'ambiguità, per l'appunto, di un nostalgico ribrezzo. Una archeologia onirica del disastro inconsciamente

assimilato, accettato, vissuto quasi con piacevole estetica sorpresa. Sebbene si tratti pur sempre di un *terribile passato non liquidabile*. Una guerra, un cataclisma o semplicemente una tragica trascuratezza. Per tornare all'assunto teorico che mi sono arbitrariamente sforzato di sostenere è facile, in questo caso, come in altri testi della raccolta, cogliere la visione cronachistica occasionale per poter riascoltare l'origine indigente della vita. E del nostro passaggio. E della parola che lo racconta. Ma si tratta di una narrazione mutilata, perciò, paradossalmente, eternale senza principio né fine.

Varrebbe la pena di disquisire brevemente (ancorché evidenti) sui mezzi formali di queste avventure irraccontabili. Tuttavia, per non annoiare il lettore, è bene evitare la retorica della *Retorica!* Si notano comunque le consistenti irregolarità dei versi che sovente vivono come oggetti figurati autonomi, grazie ai numerosi enjambement e paratassi. Versi lunghissimi e versi di poche sillabe: denotano la misura che – in viaggio... - va per momenti fotografici istantanei, non solo alla visualità dinamica ma ancora alla mobilità delle sensazioni fisiche e del pensiero. Per usare una terminologia musicale, sequenze decisamente atonali. Con qualche piacevole ma rara sintesi armonica (rime o false rime o allitterazioni, isotopie) come nella breve e rara (non a caso) composizione *Il segreto*, fra i pochi testi che qui necessariamente si esemplificano. In *Le mie fanciulle* (come altrove d'altronde) le allusioni, come le ambiguità (s'è già detto) ci conducono ai territori segreti della memoria inconscia, del vissuto perduto, in cui non sempre il *detto* corrisponde alla superficiale realtà visibile: le *parole-fanciulle* e l'*atroce* (come l'orgasmo), ma attraente, *condanna di non riconoscere* (eternali gemelle) *le figure preraffaellite* che aleggiano intorno e lo *trasportano...* dove? Ovviamente *oltre*, in cui la vaga (ir)ragione dell'amore rende qualunque creatura amabile.

È peculiare, perciò notevole, questa sensazione decisamente poetica se la si paragona al realismo di tante notazioni di viaggio (giornali di bordo) che Troisio per sua missione ci propone, anche in testi dati per *poetici* in senso specifico... ma (anche questo s'è ripetuto) non specificatamente *poetici*, sebbene di scrittura pur sempre altamente qualitativa. Questa evasione, per l'appunto, *preraffaellita* – sebbene ironicamente percepita – sorprende e rivela un Troisio apparentemente inaspettato. Apparentemente, poiché infine tutta questa raccolta, come altre, è disseminata forse con ritrosia di amorosa *pietas*, di grazie nascoste: si ricordino le bambine di Candikuning con gli zainetti di Barbie... Poesia dello spirito prim'ancora che poesia della scrittura, come nel testo *La scatola d'oro*:

... L'angoscia presuppone unicità solitudine / il dono sacro è stupendo ma anche costoso doloroso / sperare dunque che le porticine [si noti il grazioso diminutivo – corsivo mio] / seppure non a comando si riaprano / avvenga la partenza sia concesso / d'essere ancora ammesso / al destinato divino congresso...

La partenza, attraverso la porta stretta (*porticina...*) per un altro viaggio.

Stefano Guglielmin

Quando si scrive sulla poesia di Luciano Troisio, tutti concordano sulla sua natura funambolica, giocata sul filo ardente dell'ironia, del sarcasmo, della citazione colta, del plurilinguismo, un andare per arie talvolta rarefatte talaltra per fanghi e rovine, sempre consapevole, come scrive Gio Ferri "di un terribile passato non liquidabile", ma anche, direi – e *Locations, impermanenza'* (Cleup, 2012) s'incarica di approfondirlo – dell'impossibilità di pensarci stabilmente fondati, garantiti in un *Eschaton* necessario. Non esiste infatti alcuna forza metastorica, tantomeno salvifica nella filosofia di Troisio, bensì uno sguardo disincantato alla Voltaire, che non coincide né con l'ottimismo di Pangloss né con l'ingenuità di Candid. Uno sguardo sempre mediato dallo scetticismo dell'intelligenza moderna, che indaga le cose e il discorso sulle cose, qui e altrove, nel suo Veneto antropizzato e nella sua Asia globalizzata, dove flotte di turisti curiosi lasciano ovunque bave come lumache.

Troisio è un viaggiatore di professione, anzi un ozioso *flâneur* euroasiatico, che organizza cataloghi ricchi d'aneddoti e di personaggi, colti per rapidi tratti, a esemplificare la specie *sapiens sapiens* di tutte le latitudini, tutta impegnata nel tentativo, a volte penoso, di mascherare l'evidenza che "Infinito non è l'Esistente ma la Distanza, il Vuoto / [...] / dove la materia quasi pulcino timidissimo / ingenuo nei movimenti tenta di insediarsi". Lo sapevano certi antichi e i moderni più emancipati, come Baudelaire e Leopardi. E ce lo racconta, mai così esplicitamente, *'Locations, impermanenza'*, accostando due termini di famiglia semantica antitetica: il primo proprio al linguaggio mass-mediale, direi quasi, *latu sensu*, berlusconiano; il secondo evocando i fondamentali del buddismo. Troisio, tuttavia, nemmeno per quest'ultimo dimostra riverenza, in grazia, o in disgrazia, delle mode novecentesche, che l'hanno ridotto a pratiche consumistiche e/o spettacolari. "La suora svizzera buddista" ne incarna l'emblema, convinta com'è che "il Nirvana non esista affatto / all'infuori di lei" e, mentre "fissa il mare" e "la crisi del soggetto, / si porta sigarette e caffè".

Invece, è evidente, l'impermanenza, così come esce dal canone buddista, interessa allo scettico padovano, la fa propria in molte pagine del libro, ma anche la *location* conta: ogni poesia porta in calce luogo e data (eccone alcuni: Phonsavan, Kuta, Luang Prabang, Hanoi, Saigon, Bangkok) facendo il verso, in tempi di pace armata come questi, all'Ungaretti de *'Allegria*, che il nostro si prende il gusto, blasfemo per alcuni nostalgici, di definire "scaltro furbacchione invadente" per le sue sussiegose riverenze a Mussolini. Invero, da buon polemista, egli ritrae con l'acido quasi tutti. Salva qualche rara amicizia e l'idea del bello incarnato dalle fanciulle prima che comincino a pensare, siano esse ridenti studentesse in uniforme a Candikuning o quelle rarissime concubine cui ha riservato vero amore, come scrive in "Il più lontano dei baci", testo che, assieme a "Fine della T-shirt di Juno", lascia emergere un *tombeur de femmes* d'altri tempi, decadente nello spirito ma non nella lingua che lo dice, così chiara e senza fronzoli sonori, piena di oggetti e spazi riconoscibili. Questo vale in questi passaggi perché Troisio è anche capace dell'inverso, ossia di innestare l'astrazione più insopportabilmente snob su di un ceppo espressivo da bloc-notes, come in questo passo, per esempio: "Tornando dal ristorante, dopo un'assenza di circa 40 minuti / l'esistente si è così modificato: // smantellamento imprevedibile e trapano nella prossemica / della mia stanza e nel suo ambito acustico acuto". L'effetto è la ridondanza, ma anche l'ironia su di essa, una paradossale figura in cui il serpente si mangia la testa.

Tutto il libro, invero, è un continuo agire su differenti pedali stilistici, in un melange talvolta assai stretto, per ribadire il disincanto di base e l'imbarazzo per essere poeti oggi, dopo la morte di Dio e la perdita d'aureola, e dopo la constatazione che sono sempre più rare le fanciulle disposte a farsi sedurre dai cantori, per quanto istrionici siano. Troisio si ferma a un passo da tale postura, guizza leggero tra D'annunzio e Arbasino, dialoga con Gozzano, tre esteti su cui, a tratti, egli salta in groppa, ma soltanto perché in vena di sberleffi. La sua indole solitaria e da grillo parlante lo fa diffidare dei geniali pinocchi della lingua e della mondanità, fratelli eppure lontani, immerso com'è nella certezza della "propria Nullità", scritta in maiuscolo, come un lungo codino di Müncahausen cui tenersi sospesi nell'aria, disperdendo i canti. Il suo *porto sepolto* è il ventre caldo dell'Asia ma anche la pagina bianca, "servizievole vibrante *stargate*", labirinto rizomatico che collega e ricompone in *media res* le indefinite posizioni dell'essere, campo di forze dove "autorizzare che qualcosa avvenga", ma sempre con il beneficio del dubbio come si confà ad un imprendibile moderno della sua specie.

Ivan Pozzoni

L'intera «poetica» di *Locations* (Luciano Troisio) si irradia dal dis-velamento di un inquietante assunto ontologico sul mondo: il mondo è «desertificazione» («Egli parla come se le cose fossero vere, serie, / come se il mondo non fosse eolica polverosa / *desertificazione* infinito incenerimento [...]» [28]), caratterizzata dai tratti della «precarietà» e del «[...] vietato vivere in serenità [...]» («È

generale la precarietà / a tutti toglie tranquillità / a noi è vietato vivere in serenità / incumbit onus probandi» [95]); conseguenza, annichilente («Galleggiare / (cadere)? / Dal Vuoto l'onesto contempla / la propria Nullità / la vede evidente [...]» [7]), dell'assunto della «desertificazione» del mondo è la trasformazione, intollerabile, della condizione ontologica umana da stanziale, coltivatrice dei territori fertili della cultura, a nomade, navigatrice del deserto:

*L'immonda catena che lega ai macchinari agli orari
ai treni regionali e pendolari
ai calviniani notturni turni
si può sopportare soltanto se ci attende
uno stupendo amore una curvilinea amichetta [94].*

La sabbia, simile all'acqua, confonde l'oggettività del mondo, costringendo i nuovi nomadi a navigare sulle sabbie della «liquefazione»:

*[...] sono sicuro che gran parte degli oggetti
anche belli anche molto curati, lo ammetto
non hanno nulla di vero sono fatti di polistirolo
le facciate sembrano ancorate a cavi posteriori
io non ho più voglia di sincerarmene
sono sempre più stanco
devo prendere le gocce
la mia tacita desolazione è rafforzata a fortiori
o meglio a deboliori
dall'evidenza che nulla è pronto, che tutto è artefatto
che il mondo è solo un frettoloso percorso una stangata
quel correre quell'affannarsi di agenti di servi malvestiti [...]
l'irredimibile è già avvenuto
(in termini chimico-fisici:
"soluzione" = "liquefazione")
lo sfaldarsi del tutto è imminente [...] [121/122].*

La «desertificazione» del mondo trasforma, nella stessa visione di Bauman, l'essere umano in «nomade»: secondo inquietante assunto di *Locations* è la rilevazione della non-monoliticità, trinomica, della categoria del «nomade» («si contemplano compromessi / ci sono i maniaci del milione di Buddha / pantalonaie stiliste propense al cotonato / altri collezionano solo ragazze delle minoranze / i colti sentenziano che non si deve» [42]). I testi di Troisio scoprono, anzitutto, le carte della distinzione tra nomadi *managers* (1) e nomadi «straccioni» (2 / 3):

*Non si spiega altrimenti come possa girare da straccione
portandosi il mondo sulle spalle, senza mollarlo un momento,
si siede sul marciapiede, su un gradino di tempio,
posando lo zaino su quello superiore
trangugia una baguette ripiena di tonno e insalata mal lavata
guarda al di là della strada il suo omologo ricco beatamente
gioire il suo american bf
bere un'autentica fresca spremuta di arance protetto dall'ombrellone
al tavolino della Dubonnet [16],*

Mai incoraggiati, «al di là della strada», al contatto («Siamo stati tollerati a guardare in disparte le sfilate i banchetti. / Senz'auto i luoghi non erano raggiungibili. / Forse per noi lo sono ancora. Per noi / il mondo non risulta né godibile né conoscibile» [113]); dominatori del «silenzio» («Silenzio: ormai un optional di lusso / che nessuna agenzia assicura più» [76]), del movimento silenzioso sulle linee telematiche, senza ostacoli, del *worldwideweb*, i nomadi *managers* vivono fortezze inviccinabili, vincolando il rifiuto umano, «straccioni», scarti di magazzino, «[...] al last minute per il suo giogo [...]», e condannandoli a incomunicabilità e a incomunitarietà («E poi è finita, ognuno se n'è divergendo ripartito / al last minute per il suo giogo / ha rinchiuso lo zaino della non condivisione / poi ché nulla succede [...]» [15]). Il nomade «straccione», deterritorializzato («Lontani da chi vorremmo / insieme a chi non vorremmo; a scrocco mendichi»

[10]), neutralizzato dall'ingannevole serenità del consumismo («La pensione basta e avanza / il personale non costa nulla / si mangia bene / il pronto soccorso è a due passi» [13]), continua a dover trascinare il suo «zaino di Sisifo» [17], nella dubbiosa certezza che «[...] alle libere marionette molto è vietato [...]» [101]; nella categoria dello «straccione» entra una seconda distinzione tra nomade turista (2) e nomade artista (3):

*Ti lodo turistico voucher,
vi ringrazio algebrici conti di ristorante etnico
souvenir di cibi ed alfabeti.
Servizievoli adattabili
fissate al vostro verso effimere mie nugae,
le salvate perché accadano, immantinente le (de)costruite
prima che rientrino dal nanobrillio
all'istantaneo "indistinto" del fiume,
al demente anonimo farfuglio [39].*

La differenza ontologica tra turisti e artisti è decisiva ai fini della sussistenza della definizione stessa di «arte», o di ogni tentativo di fare «arte». Il turista, «[...] oramai ineбетito / trafitto demolito da pene lancinanti» ([57]), novello servo dei consumi nella società tardo-moderna («Non che sia una particolare fortuna / perché ormai anche il bubulco / pone la ronca e afferra il cellulare / fa lo zapping il zappatore / può facilmente eiaculare / in sincopato messaggino / il suo inesprimibile nulla» [81]), è descritto, con toni ironici e modi esaustivi, dai versi di Troisio:

*[Sciatto turista in questa plaga invece
a causa d'evidente estraneità
monaco di montagna poco acuto
finto ridente quieto sordomuto
per genti e valli insonorizzate
orbato dell'amore delle fate
solo calpesto i più dolenti calli] [44];*

la figura dell'artista emerge, inattesa, dalla sabbia / acqua della «desertificazione»:

*Affiora a tratti il morbo sacro
il poeta pallido
a richiesta non si concede
rabberciato in mille tradimenti finalmente
cedevole alle apparenze [8],
cosciente dell'esilio e della deterritorializzazione:*

*Io da piccolo ero ricco (non lo sapevo) / avevo un orto e campi colmi di piante da frutto, / vigne erba
ortaggi asparagi, il vialetto era / colmo di tutti i fiori giaggioli primule narcisi, / [...] Ora non ho più nessun
/ giardino nessun orto / a cuore trafitto conservo nella scarpiera / quella forbice / da tralci» [55/56]),*

Desideroso di riscatto e di resistenza:

*Io vengo per i fiori, vengo / per il fantastico giardino / di palme banani ibischi orchidee buganvillee / e tante
altre piante aristocratiche / carnose affascinanti dai grandi fiori deliranti / di cui ignoro il nome [59]).*

La resilienza è carattere ontologico essenziale alla dimensione dell'artista, come rilevato da Troisio in

*[...] ce ne freghiamo delle vostre ricchezze
ci fate pena per come sperperate i fondi
ammettiamo che le vostre belle compagne
come personale ci andrebbero
saremmo disposti a riconoscere il vostro valore
se ne aveste uno
ci umiliate privandoci perfino di validi nemici [41]*

e

*Da stimatissimi studi etologico-statistici
risulterebbe che circa il 92%
degli Homines Sapientes*

sarebbero compatibili con la sottospecie *Imbecillis*.

Resta un opulento otto per cento
di svegli colti sicuri intelligenti ambiziosi
seriamente intenzionati ad opporsi. Sì!

- I mi sobbarco!-

a migliorare

(le mie fortune

e in seconda battuta)

il mondo in generale [87];

Ed è orientata a spezzare i vincoli dell'incomunicabilità

Gli mando una e-mail confortante / (alle tenebre reagire / con la protezione/proiezione della luce). /

Nessuna risposta. / Dopo una settimana gliene mando un altro / (come va?) / L'amico non risponde più [73],

riedificando, nel o fuori dal «deserto», cattedrali di comunità. Con *Locations* Troisio introduce una *weltanschauung*, nomade, in netta consonanza all'ontologia della «desertificazione» del mondo tardo-moderno: in un «deserto», fatto di acqua e sabbia, convivono tre categorie, incomunicanti, di nomadi, *managers* (1), turisti (2) e artisti (3); l'ufficio di consolidare mondi, distribuendo resilienza, è affidato esclusivamente all'artista, e al fare «arte», come unico rimedio contro il morir di sete in un deserto d'acqua.

Gio Ferri
Letterale

A Gabriella Galzio

Lesa sul Lago Maggiore, 27 febbraio 2012

Cara Gabriella,

prendo e riprendo *La discesa delle Madri*: la poesia che conta va centellinata.

La discesa ancora una volta reca il fascino della tua intelligenza e della tua scrittura sapiente e unica: questa è una delle opere tue più ricche di modernissima classicità.... Una primigenia visione del mondo prestata alla vita da una cosmologica maternità: sangue, mito, rito e mistero. Passato arcaico e avvenire nascente in un battito fetale. Mi colpisce la comunanza con una delle mie 'antiche' e amate poetesse del primo Novecento, Cécile Sauvage, che ho più volte tradotto o meglio 'ricreato': non so se tu abbia mai letto quelle mie *ricreazioni*, che ti invio a parte, assieme ai quattro libri dell'*Assassinio del poeta* in cui la Sauvage è pure ricordata. Ma di questo *Assassinio* forse già sai qualcosa: te l'ho già inviato a suo tempo? Si tratta di un *interminabile poema* (definizione certo esagerata!!), per il quale sto lavorando ora al quinto volume. Confido che tu abbia voglia nel tempo di scorgerlo.

Ritrovo in te ora chiaramente (seppur misteriosamente...) espresso quel *fare anima* (che a suo tempo, e mi scuso, non fu giustamente apprezzato dal mio materialismo). Ora, pur non venendo del tutto meno alle mie convinzioni, lo rileggo come *fare (poiéin)*, generare, partorire la *materia* purissima e primigenia di cui è fatto l'*animale*, l'*animato*, l'*animabile*: l'uomo, la donna, e le loro presenze ammantate da virginali assenze. Quella *luce naturale* che dobbiamo chiedere al Mistero, al Cosmo (spirituale o biologico che sia) secondo il detto citato in esergo di Paracelso: *Chiunque si appresti a quell'eternità / di cieli dovrà tornare, nolente o furente / ai Grandi Misteri*. Misteri delle cose, delle nature, che, riconosci estatica, sognante (*assopita*), toccando, al ritmo quieto di fluenti endecasillabi, *terra argilla roggia*: così che per te è *tutto naturale in questo scorrere... tutto naturale quasi un sorgere...* 'Forma fluens' e metamorfosi. Così è la dolcissima amorosa apparizione di *Ci sarà una bellezza anche per me...*

Conturbante e appassionante è la poesia complessa, problematica, battente (al cuore della natura) di pagina 107, in cui affermi con amante protervia e fluente immaginismo: *Sarò mondo. / Sarò assedio*. Perché il poeta (*cuore d'infante*) *saggia con prudenza... ha tracce di sé... non può disperderle...*

Ma sono poveri accenni che vado appuntando via via che leggo e rileggo: tanto altro va detto, accogliendo il *Congedo* "disarmati e talvolta gioiosi", e riprendendo ancora le sapienti *Note di poetica*. Mentre va vissuta la generale potente drammaturgia corale: "energia sovrabbondante" la definisce l'amico Kemeny.

Scritta a Gabriella Galzio in occasione dell'uscita del suo poemetto "La discesa alle madri" (Arcipelago Edizioni, Milano 2011). Prefazione di Tomaso Kemeny.

A Tiziano Salari

Lesà sulla Lago Maggiore, 14 maggio 2012

Caro Tiziano,

ho letto e rileggo “*Fuori di sesto*”. E già l’esergo apre a molte suggestioni... amletiche: «*Il mondo è fuori di squadra: che maledetta noia / Essere nato per rimmetterlo in sesto!*». Mario Fresa, nella sua puntuale e direi appassionata postfazione, dà ragione di questa lotta con i marosi umani, personali e collettivi, per poter riprendere la navigazione al timone di un naviglio sballottato nella tempesta. Parafrasandolo potremmo ripetere che «questi tuoi versi emergono con la potenza della Necessità... e risorgono... dai buchi neri di un’esistenza che si profila come un’accesa febbrile contesa mortale...». E definisce quindi, Fresa, questa poesia come *disorientamento*. Aggiungerei, convinto, che sovente la poesia in generale dichiara la sua *aspirazione formale* proprio rimettendo, illusoriamente ma necessariamente *in sesto*, il tempestoso navigare della vita... verso la morte... Vuol dire infine resistere alle «lacerazioni e ai dissolvimenti» nei quali, tra prese di coscienza, volontà di riscatto e fughe, si dipana drammaticamente... quella *marcia esistenza che corrompe la Danimarca*...

Tuttavia non credo, in verità, che puranche una provvisoria soluzione possa trovarsi infine «nella sospesa beatitudine dell’ora dei demoni meridiani...». Ma allora la necessità della poesia, come generalmente vogliamo considerarla, cosa mai ci starebbe a fare? Che ci starebbe a fare se in conclusione «dal nulla andiamo verso il nulla»?

Voglio ancora una volta, modestamente e senza illusorie pretese (troppe volte ne ho detto ripetutamente altrove), eccepire che il *nulla* del quotidiano, della memoria storica e della storia medesima (leggo in *Hotel Axel... nel divenire noi postumi di tutto il bene e il male della Storia...*) trova di contro nel *nulla* epifanico e metamorfico della parola poetica la sua *petrosa verità*. Verità inspiegabile, secondo luogo comune, se non nel dolore, nella coinvolgente paura della bufera. Verità accertabile (fuor d’ogni velleitaria *ir*-ragionevole pretesa logica e palingenetica) sulla, nella, *materia della forma*. Il lamento, in poesia, non trova consolazione (ché non è compito per altro della poesia stessa), sebbene risorga dalla bufera per approdare (qualità rara) alla dismisura della *parola*: unica... quella purificata (perciò *in-significante*) dagli orpelli della retorica prammatica, disperante o persuasiva ... Parola che pretenda d’*essere in sé*, non strumentalizzabile nemmeno a livello psicologico. In quanto, lo reciti, *penosa [è] l’impotenza / delle consolazioni*.

È fin troppa antica convinzione questa della *forma*, del *segno* non tanto come ancora, di salvezza, quanto di *inspiegata coscienza di sé* nella *traccia* indelebile e inarrestabile. Nel suo *presente divenire*.

Mentre apprezzo le pur ragionevoli (se non sentimentalmente pessimistiche), acute, considerazioni di Fresa, vado tuttavia sfogliando con estrema partecipazione la tua raffinata risorsa poetica alla ricerca di quella pur mutevole (perciò ricca e formalmente appagante) soluzione formale che giustifichi il *mettere in verso (in sesto ... sestante alla mano)* quella *verità del nulla prolifico* (come l’ho inteso) che non ha bisogno di giustificazioni: perché è, e basta. Come Dio, che è, e basta.

Trovo sovente quel che cerco soprattutto nelle strofe delle parti seconde che caratterizzano sempre le strutture segniche in cui si articolano le diverse poesie:

... *la voce cade nel biancore / di una parola erta alla frontiera / di mondi scomparsi, l’abisso / dell’essere sul bianco immacolato.*

... *battevano il senso su cartigli invisibili...*

... *i termini di un’antica mistura // di suoni dissonanti dal colore / incerto e vocaboli straziati dal senso / perduto.*

È quel *senso / perduto* entro personalissime regole formali (enjambement, iterazioni, velate allitterazioni, fantasmatiche immagini... e oniriche...), che testimonia il riscatto: la disarticolata, per quanto apparentemente lapidaria, eversione del segno, che il *senso*, tanto diverso da quello perduto, ritrova *in sé*. Nel rinascere della *parola* tanto segnata (incisa, incistata) sulla pagina:

... ero fuori dai giochi dell'inizio / trasportato dagli eventi del declino / dei tempi, naufrago, in un remoto vicolo // a compitare simboli rigettanti / il senso evaporato dell'essere / dagli ultimi verso i primi // in un eterno gioco di rimessa?

Il gioco di rimessa è il gioco del segno sull'oscura pagina... bianca... Il gioco e la contraddittoria e metamorfica esperienza delle immagini mute che recuperano materialisticamente (vale a dire nella materia tangibile della scrittura) *il senso evaporato dell'essere*. Le rovine medesime (*in mezzo alle quali rimescolo l'inafferrabilità del senso*) non sono la *traccia* inesorabilmente vera delle cose (degli eventi) e del loro passaggio, quando siano le cose, comunque, il momento stesso dell'approdo? Il fatto stesso che manipoli la *materia-parola* per dichiarare la *perdita di senso* è la prova – pur essa vecchia storia! – che il senso c'è: ed è appunto nel bulino della parola che incide la pagina.

Mille altri *detti*... andrebbero detti, leggendoti! Come sempre la tua capacità d'incisore assai stimola il lettore (al quale piaccia adoperarsi in proposito) alla *pretesa di essere*, comunque. E propriamente, e forse solamente, nell'ambiguità della poesia.

Rammento un paio di versi di Cavalcanti: «parole mie disfatte e paurose / là, dove piace a voi di gire, andate».

Scritta a Tiziano Salari in occasione dell'uscita della sua raccolta di poesie "Fuori di sesto" (Neos Edizioni, Torino 2012)

A Cesare Viviani

Lesà sul Lago Maggiore, 21 maggio 2012

Caro Cesare,

leggendo *Infinita fine* non ho potuto fare a meno di riprendere subito le opere di Orazio alle quali (sorretto il mio povero latino dalle poetiche traduzioni di Mario Ramous) sovente mi affido con grande piacere e con infinita malinconia ... *inseguito dai mesi... spinto* dagli anni e dalle loro vane *aggressività*:

« Perché con forza a tanto miriamo, se breve / è la vita? Perché cerchiamo nuove terre / al fuoco di altro sole? L'esule non può / fuggire anche sé stesso / ... / Più veloce dei cervi, più veloce d'euro / che scatena tempeste, l'angoscia sfibrante / anche le navi da guerra assale e travolge / l'orda dei cavalieri. / Un cuore che gode del presente, non deve, / preoccuparsi del domani, / ma le amarezze / tempera con un sorriso: felicità perfetta non esiste...».

Mentre tu dici:

I grandi della terra / non usano parole memorabili / né compiono gesti esemplari / ma discreti, consueti / se ne stanno appartati dove la terra / li ha fatti nascere, passano la vita, / sanno bene / che non resta memoria di niente.

Tuttavia aggiungi (ed è il senso ultimo di questa tua poesia):

Ritorniamo a credere alle divinità, / se tutto questo sforzo di pensiero / sulle pietre, sui ghiacci, sui reperti / non ha dato esiti. /... / ... le divinità ci accompagnano generose / dalla mattina alla sera, / parlano con noi, consigliano, / e rendono sopportabile il silenzio, / l'abbandono, la fine.

E Orazio sognando la musa celeste invoca:

«Discendi dal cielo e qui con il tuo flauto intona / un canto solenne, Calliope mia regina, / ... / Mi sembra di udire, mi sembra di vagare / nella foresta sacra, dove amene / scorrono le acque e spirano le brezze...».

C'è comunque, mi pare, nella tua poesia rivolta alla quiete del giorno e della fine, una accettazione panica dell'attimo, rapido, fuggente nella sua stessa presenza, l'attimo forse ultimo: *Non c'era pensiero / nella distesa dei campi, / ora la contentezza tormentava, / e solo ciò che non era mai stato / era vivo.*

E Orazio richiama, fra le divinità, Calliope, con il suo canto solenne, tuttavia quieto, quasi silente, come lo scorrere delle acque e il soffio delle brezze. Così in te, malgrado la coscienza del *niente* non si può non riconoscere la continuità dell'essere in quella divinità che diviene visibile e tangibile, giorno dopo giorno: la *parola* e la sua infinitezza. La parola della poesia che appunto con te e in te, e in noi, s'inscrive tramite l'incisione dell'intimo gesto di scrittura. La *fine* vicina si fa *infinita* e la poesia scoprendo la bellezza ci dona una *sospensione* nell'*infinita fine*, là dove lente e pacifiche scorrono le acque:

La bellezza sospende la condanna. / Basta guardare fuori. / Intanto la natura dice: / "Non ho mai fatto sforzi per la bellezza".

Ma non è solo, e non sempre, nei temi che tu solleciti, almeno per me, la memoria di Orazio: la ragione è propriamente, per l'appunto, nella *forma di scrittura*. Quel discorrere *facile* (apparentemente facile) che oscilla tra *carmina* ed *epistolae* – la contenuta esaltazione estatica e insieme l'amicale discorsività verso un noto (Luzi, per esempio) o meno noto, o invisibile, interlocutore. L'immagine inusuale e ambigua (perciò... solo *apparentemente* facile):

Perché non innaffiare le tombe / sperando / in una più rapida dissoluzione?

E si può ascoltare, per lo più, l'andante ritmico di una costruzione sintattica piana, corretta e accattivante, rispetto al disordine asintattico di tanta poesia del '900: ciò in quanto qui non c'è rivolta in atto, bensì c'è un atteggiamento di misurata accettazione di fronte alla inesorabilità cosmologica del nostro destino:

È definito a parole il carattere liscio / di questa piana, o è definito / da sedimenti alluvionali / con precisione uguale / a quella delle parole'...

I sedimenti alluvionali, le stratificazioni verbali giustificano il ricorso all'enjambement che apre pause momentanee di meditazione e spazi atemporali millenari.

Infine credo che questa raccolta possa leggersi anche come un *Libro d'ore*, in quanto *Si dice che l'insistenza / con gli uomini non premia, / ma con Dio sì!*

Scritta a Cesare Viviani in occasione dell'uscita della sua raccolta di poesie "Infinita fine" (ed. Einaudi, Torino 2012)

A Arturo Schwarz

Lesà sul Lago Maggiore, 3 giugno 2012

Caro Schwarz,

sto leggendo e rileggendo – questa raccolta è per sua natura assai ampia – *Tutte le poesie, quasi* (Moretti & Vitali ed., 2007). Il senso formale e insieme potentemente intimo della tua vicenda poetica (plurilingue) è esaustivamente evidenziato dalla acuta introduzione di Anna Sikos. E, aggiungerei, la forte espressività della tua scrittura, dichiarata fin dalle prime poesie del 1941, altro non è che la misura della tua straordinaria personalità – che si rispecchia non solo nell'opera poetica, bensì in tutto il lavoro della tua vita di autore e di intellettuale, di critico e storico dell'arte del '900, di collezionista e gallerista scopritore di grandi talenti e, ancora, di puro e originale combattente della grande utopia anarchica intesa come aspirazione assoluta alla *libertà*. Libertà che infine trova nell'*amore*, interpretato in tutti i sensi personali e collettivi, ideali e fisici, la propria massima aspirazione e concreta realizzazione vitale.

Certamente la tua poesia soprattutto rivela al lettore una coinvolgente vicenda che temporalmente va ben al di là della metà di un secolo. Quel Secondo Novecento, e oltre, che ha promosso (chechè ne dica l'ignoranza di certi odierni qualunquisti detrattori) una eccezionale dismisura della coscienza storica, fra tragedie e riscatti intellettuali e artistici di irreversibile innovazione. E tu ne offri la più esplicita disposizione creativa e critica sull'avventura delle Avanguardie storiche – *Surrealismo* in particolare –, sulle Neoavanguardie, sulla riscoperta di una

ricezione quasi palinogenetica della natura umana, uscita dal sogno surreale e giunta alla *tormentata pacificazione* dell'amore, per l'appunto.

Una partecipazione personalissima alle vicende del contesto soprattutto europeo che trova i suoi specifici strumenti creativi nella tua originale interpretazione della concettualità duchampiana e insieme della *fisicità onirica* della grande poesia francese da (solo per fare affrettatamente qualche esempio) Mallarmé, a Apollinaire, a Breton, a Eluard, a Aragon... e così via.

La raccolta prima *Avant que le coq ne chante* (1941-1951) è preceduta da un esergo definitivamente significativo nel detto di St Just «Le bonheur est une idée neuve en Europe» e, tu aggiungi... *dans le monde!* E subito con estremo dolce sognante abbandono ti esprimi poeticamente:

la nuit est la porte du merveilleux / l'opium du peuple / du poète // je me souviens / j'étais jeune / j'aimais écouter / les récits qui contaient / les troubadours // dans leurs chants / remuaient / de personnages merveilleux / pour qui le merveilleux / était la réalité quotidienne / celle de toutes les nuits...

Tra sonno e veglia, tra sogno e passione razionale (nel senso ancora una volta duchampiano) notevoli e fondative sono le esperienze di *Nozioni di geometria descrittiva*, alle quali premetti una astrazione concettuale di Lautrémont: «La poésie est la géométrie par excellence». Già avevi anticipato questa visione parascientifica, cosmologica e biologica, nel capitolo *Lineamenti di astronomia applicata* di cui fa parte il poemetto *Cosmogonia dell'amore* (titoli esemplari di una visione *altra*, oltre i tempi e gli spazi di una superficiale ingannevole quotidianità):

.....

Nella mia geometria descrittiva / e non-euclidea / chiamo curva razionale / la linea variabile / del seno / che si riflette nello spazio curvo / della mano trasparente / con simmetria speculare / per obbedire alle leggi di un corpo / radicato in un universo / la cui quinta dimensione / è la dimensione di sintesi

Le leggi paradossali (ma anche recentemente ipotizzate dalle più ardite nuove scienze) delle *n* dimensioni, invisibili ad occhio nudo, ma percepibili sensitivamente dall'occhio della mente nella spazialità immisurabile della mappe cerebrali e delle loro più profonde seppur inconscie memorie, dominano (e ne ho scritto anche altrove, in un mio vecchio saggio "La Ragione poetica. Scrittura e nuove scienze"), quella *in-spiegabilità, in-leggibilità*, secondo un detto di Giuliano Gramigna, della poesia che non va *capita*, bensì *sentita*. Metabolizzata. Perciò formalmente, nella poesia citata e in altre dello stesso periodo (anni '50-'60), ti muovi per immagini *in-significanti* (in cui l'*in-* sta per negazione della logica dei significati e insieme per penetrazione), scandendo l'esplicitazione non solamente soggettiva (*nella mia geometria...*), ma pur anche universale, *obbediente alle leggi del corpo*, e alla loro *sintesi* sensuale.

Con il poemetto *Letteralmente* dai ragione, o irragione, della tua scelta vitale:

... se mi sono dato / alla poesia / all'anarchia / all'astrologia / alla numerologia / all'alchimia / (sono cinque le discipline / per infrangere la disciplina) / ora lo so: / era solo per scoprire / la quinta essenza / (essenza purissima / ottenuta mediante / cinque operazioni / : / sto parlando dell'amore...

Secondo un mio vizio testuale ("Testuale" è appunto il luogo della ricerca che trent'anni fa ho avviato con G. Finzi e con G. Gramigna), posso rifarmi a certe leggi convenzionali del discorso, oltre alle leggi più naturali del corpo, per notare che l'enumerazione anche ellittica, e l'enjambement sono gli strumenti più usati dalla tua scrittura poetica. Leggo *Méta-morphoses*

le ciel a forme de l'habitude / la terre a la forme d'une culbute / la mer a la forme de l'intelligence / la lune a la forme de la mémoire / le soleil a la forme de l'homme / les nuages ont la forme de la science / la pluie a la forme de l'instinct...

(...)

mon amour a la forme du ciel, de la terre, de la mer, de la lune, du soleil, des nuages (...)

mon amour a la forme de ton nom

Esemplare. Come lo è altrettanto *Oratio de hominis dignitate*, citata da Anna Sikos, che ricorda l'elencazione di luoghi e città in cui «si sono svolti eccidi, antiebraici e più generalmentati antiumani», seguita da una virgola e non da un punto, per avvertirci che «la lista è aperta»... Ma infine la spazialità dinamica e progressiva delle elencazioni (e per l'*Oratio* delle ossessive accumulazioni geografiche) è, come già mi è capitato di osservare altrove, un luogo di luoghi delle

interiori, profonde, mappe cerebrali: là dove, nel limbo o addirittura nel rettiliano, si sommuovono fra inconscio e rivelazione gli elementi di una ossessione che insegna alla coscienza la dismisura della tragedia vitale, eppur ancora della pacificazione cognitiva della verità. È la prerogativa della poesia, della sua originarietà biologica e persino della sua *ambiguità*, e vien certamente prima delle scienze e delle filosofie ‘tradizionali’.

Sempre di *Letteralmente* è la memoria diaristica, fra versificazione e discorso prosastico, di *La notte di dicembre* nella quale ripercorri la tragicità (...*le lacrime si mescolano al sangue...*) della tua prigionia in Hadra, accusato, nel 1966, d’essere, per la tua anarchia libertaria, elemento pericoloso. Potremmo dire di un momento cronachistico ed icastico, apparentemente lontano dalla poesia com’è abitualmente intesa. Invece la ritmicità delle descrizioni si fa sinfonica, e nei

pianissimi si sussurrano le amorevoli suggestioni del ricordo e della speranza:

la mano continua a scendere / il gesto si precisa / le tue labbra / stringono le mie

(...)

Oggi è il giorno / del paradiso perduto / siamo gli stessi / ma diversi / più savi / più folli // l’isola è lontana / siamo soli / con questo nostro sogno / più lungo della notte

In *Ebreo errante* (1982) si ritrovano sempre, coerentemente, dopo tanto tempo i motivi mentali, sensitivi e sensuali ed erotici, (ir)ragionevoli, della tua poetica:

ebreo errante / ho vagato tutta la vita / lungo il labirinto della mente / rincorrendo il senso del Tutto / beffato dalle anguste apparenze / schiavo delle strettoie della ragione / prigioniero della gravità / ma quando mi ritrovo / nell’aranceto profumato / del tuo amore / il labirinto si apre / come fiore immenso / le stelle si inginocchiano sui sentieri / il mio corpo / dimentico della morale newtoniana / diventa rotondo e nidifica / tra i tuoi capezzoli leggeri...

Richiami in nota un verso dal *Convito* di Platone: *il desiderio è la ricerca del tutto*.

Ma leggendo s’ascoltano anche la musicalità del *Cantico dei cantici*, e la melodia sensualissima de *Le Mille e una Notte*. La tua libera natura ebraica e certa tua passionale vicinanza orientaleggiante.

Mi rammento anche di Paul Eluard: «Elle est debout sur mes paupières / Et ses cheveux son dans le miens, / Elle a la forme de mes mains, / Elle a la couleur de mes yeux...». Tuttavia in Eluard è sentimentale e fine a se stesso, mentre in te, una simile preghiera amorosa s’incida per immagini ed analogie in una più ritmica, ansiosa (i versi sono brevissimi), universale visione della vita:

i tuoi occhi / profondi / custodiscono / una luce / mai uguale / a se stessa // solare: generosa / lunare: amorevole / siderale: lontana / crepuscolare: triste / tempestosa: sconcertante... / ... lascia che nei tuoi occhi / brilli sempre / la luce estatica / del sole / della luna / degli astri // risparmiami / lo sfolgorio inquieto / del lampo che trafugge / così come non vorrei mai causare / la luce incerta del vespro

Da notare le pause, e una diafe, evidenziate dai due punti entro la sequenza centrale di settenari e ottonari. Si tratta di affermazioni aggettivali che caratterizzano lapidariamente, esaltandole per analogie variabili, le naturalistiche qualità intrinseche dell’amata: *lunare, siderale, crepuscolare, tempestosa...*

C’è l’ansia del tempo che trascorre, che trascolora fino al momento innominabile in cui, forse, si dovrà tacere per non «parler sans avoir rien à dire», per parafrasare ancora Eluard in *L’amoureuse* citata. In *Interludio* del 1984 è sofferto, il tempo trascorso, l’abbandono:

come fu breve / il nostro tempo / come accettare / che sia finito // il tuo percorso / non è più il mio / la tua mano fredda / non custodisce più / il tepore della mia //.../

... // nulla mi è rimasto / se non vagare smarrito / nella casa del sogno / interrotto

Tuttavia l’amore si perpetua in una metamorfosi biologico-vegetale:

abiti nel mio essere / come il nocciolo del frutto // fiore tenace il cui seme / è cresciuto nell’aria tersa / del tuo sguardo di bambina // dove scorgo l’antico / alternarsi dei patimenti / con le poche fragili gioie / della vita avara

Perché l’amore non lenisce sempre i patimenti, non arresta il tempo, sebbene pur sempre si alternino sconforti e psicologici riscatti. I versi brevi, incalzanti di *Le dita...* (2004) ritmano il susseguirsi delle stanchezze e delle sognanti rinascite:

le dita / di rose bianche // di stelle filanti / in notte chiara // di brezza / d'arcobaleno // tenere come crepuscolo // sfiorano la fronta / vecchia e stanca / scompaiono angosce

A partire dalla sezione del 2002 *Ouverture rivisitata* il cui incipit sottolinea la musicalità rarefatta del rapporto amoroso, *quando leggo nei tuoi occhi / il Notturmo di Chopin... Il suo seno ha la cadenza / d'un'aria di Mozart...*, e via via fino all'alternarsi di poesie edite e dichiaratamente inedite - prove queste ultime della continuità della passione (*l'amore passione*) anche talvolta priva di un concreto nominabile soggetto, oltre ogni melanconia e stanchezza - si fa strada sempre più evidente un raffinato petrarchismo rivisitato (così come l'*Ouverture*), che invoca *la mia donna... dal profumo / di libertà e di gelsomino...* La bellezza come verità...

amore mio guidami... io conosco la bellezza... i suoi occhi inventano stelle... cammino solo nel bosco incantato... Giacomo da Lentini recitava: «Meravigliosamente / un amor mi distringe / e sovienmi ad ogni aura».

Ma si rifà viva ancora la memoria del dolore, così come nel *Ricordo di Giuseppe Ungaretti*, pur tuttavia riscattato nella sua natura sacrificale e rinnovatrice: *solamente il dolore conosce veramente la gioia...* Perché, lo pensa Leopardi, «L'amore è la vita e il principio vivificante della natura».

Del 2005 è *Amore folle*, seguito più avanti da *L'amore è l'erotismo* (2006), in cui l'erotismo ormai dominante viene innalzato al valore totalizzante della vita, oltre ogni filosofia, secondo il segno, ancora una volta, di Marcel Duchamp, qui esplicitamente citato, guida ad una possente e penetrante esaltazione sensuale e sessuale dell'intelletto. Gli ultimi versi dell'ultima poesia dell'intera raccolta testimoniano di questa carnale e insieme cerebrale, sensualmente fantasiosa, poetica presenza:

il poeta s'inventa un mondo / che coincide con l'amata / un mondo dove ritrovarsi / e dove darsi è vita.

Vorrei aggiungere, e lo dico ovviamente per chi leggerà questa mia breve nota epistolare, che la raccolta *Tutte le poesie, quasi* è arricchita da una serie di disegni a te dedicati da alcuni dei più prestigiosi artisti del secondo '900. Serie che ancora una volta testimonia delle tue amicizie che fanno la storia, non solo tua, delle vicende artistiche e poetiche del secolo scorso: i Surrealisti innanzitutto, Duchamp, Man Ray, Masson, Schad, ma ancora Francese, Cavaliere, Parmigiani, Paladino, Abate, Del Pezzo.

Scritta a Arturo Schwarz in relazione al suo volume "Tutte le poesie, quasi" (Ed. Moretti & Vitali, Bergamo 2007).

A Giovanni Infelise

Lesa sul Lago Maggiore, 7 agosto 2012

Carissimo Infelise,

ho tra le mani, meglio sotto gli occhi, meglio ancora sotto gli occhi della mente *L'ultima notte del pettirosso* (dialogico *pièce de théâtre*, dalla corrispondenza con un amico morto), e *Dépassé* (raccolta di poesie, o piuttosto 'poemetto'). Un libro, a volte, quando l'edizione sia egregiamente curata - abitudine squisita degli amici di "Book Editore" - è un piccolo *oggetto artistico*, ancor prima di un contenitore di testi. Una cornice che dei testi rivela anticipatamente il *senso*. Non è professionale, da parte di un lettore che voglia pericolosamente atteggiarsi ad interprete, approfittare di questo anticipo! Ma in questo caso non è impossibile farsi suggestionare dal chiaro (od oscuro?) senso di alcune illustrazioni di copertina e dai minuscoli accenni in nota: le incisioni di Max Klinger da *Della morte*, il drammatico *Angelo ribelle con cuore rosso* di Osvaldo Licini..., Schopenhauer... Come dire che potrei ben presto scoprire con buon senso comune ciò che mi aspetta... Ma in realtà per ora non so, non voglio sapere alcunché, in quanto pretendo comunque di godere del *suono della*

parola, dell'*eco ascoso* della sua *forma*. Anche perché, come afferma Paul M. Churchland, un filosofo di San Diego, “la psicologia del senso comune potrebbe essere – realmente! – falsa”. Ed è tanto più falsa, quanto è *realmente vera* la dismisura (formale, misterica, oracolare) della poesia.

C'è un'*alchimia del disordine* - titolo di un capitolo di **Dépassé, di cui lei ci offre proprio in questo numero di “Testuale” una approfondita e originale autoanalisi creativa**. Ad essa mi rifaccio in parte per fornire qui la mia suggestione di lettura. La vita, nella parola, che la fa veramente (non falsamente) vivere, è vissuta, o invivibile, nella sua nativa, perpetua, insuperabile contraddizione, fra la nascita, il segno ignoto del sogno, e la morte:

L'insidia del tratto arido e finito, / filiforme reliquiario di avanzi, / curvo s'adorna e ripete / la nomenclatura del tempo / senza il ristoro di mete remote. // Ma dal tagliente fuoco / e dal burbero sguardo / scivolando sotto le ombre / di lingue sacre e scintillanti, / sospirando sopra amorosi flagelli / di occhi e labbra, / posa un'antica agonia / che piegherebbe / del più longinquo angolo / il vertice. // Ora siediti e parla, / siedì vicino e parla / del passaggio, della perplessità / cui fu preso appena l'amore, / quel laconico addio / che in un dono s'accese / e un sorriso stese al sole, / sulle mani di chi sterra l'inferno, / la sregolatezza, / che confessa ogni maledizione / e conforta ogni cosa / avvolgendo parola e sogno, / le avarizie del cuore, / la materia del disordine. // [...] // Di canti la trama si tinge / e brucia ogni pietrosa coscienza / che dalla sua finestra / apre alla notte in rovina, / alla solitudine del silenzio. [...]...

Non mancano naturalmente le figure retoriche tipiche del discorso poetico (velate allitterazioni, analogie o anagogie metalogiche, simbologie astratte significanti il concreto destino umano, atonalità arcaiche come quel *longinquo* per *lontano*...), ma passano in secondo piano rispetto al dichiarato processo alchemico, quando *alchimia* per natura, origine, ‘tecnica’ significhi *mescolamento*, mescolamento fra gli elementi del *disordine* concettuale, linguistico, bio(il)logico, individuale e universale. Il disordine che attraversa, confonde, sebbene anche arricchisca d'epifanie inattese e *in-comprendibili*, quel tratto del *nulla* che, appunto, già s'è detto, va dal principio arbitrario alla consunzione del *non-essere* in sé.

Tuttavia quella spazialità *arida e finita* s'adorna di curvature temporali, perciò non finite (perpetuate *doppie eliche*?), tanto che le *ripete*, e, noi, si guarda seppur sfiduciati, *senza ristoro*, a *mete remote*. C'è pure quindi un tempo, che stravolge le mete invertendole dal futuro al passato – come in un *buco nero*, se mai possa esistere dentro o fuori da ogni concettualità ipotetica. Ma è questa per l'appunto la testimonianza alchemica, ammantata di mistero iniziatico: *mystikós*. Tanto che se ne fa una *reliquia* (ciò che resta di qualcosa), seppure *filiforme*, quasi invisibile, impalpabile. Contenitore (sacrale o sacrilego?) solamente d'*avanzi*: ma gli *avanzi* richiamano a un confuso, improprio uso d'oggetti, di conoscenze, di sentimenti. Di cose in qualsiasi modo, ancorché disordinato, viste, toccate e vissute.....

Ora siediti e parla dello sregolato disordine, che va confessato senza illusione di assoluzione: si tratta infatti di un peccato di cui non siamo colpevoli. Vittime piuttosto di *ogni maledizione*, ma purtuttavia confortati da quella *parola* che sorge dal coinvolgente sogno. Dall'amore di un *laconico addio*. Quell'amore vivibile solamente nell'addio. Dalla poesia? Che rivela, all'*accensione di un dono* comunque immeritato, la verità, indimostrabile (solamente *avvolgente*...) delle nostre non volute, bensì innate, *avarizie del cuore*. Questa è la *materia del disordine*, e insieme la forma del *canto* che, ancora, proprio, in verità (quantunque indimostrabile) brucia ogni energia della coscienza – dalla poesia riscoperta – e nella solitudine della notte ci racconta silente della nostra rovina, del nostro nulla nel nulla.. Paurosi nella nostra *reticente indolenza* – come vien detto in qualche verso precedente, e dell' *urlo d'angoscia* di un verso immediatamente precedente.

È la luce della poesia che *brucia... tra minacce oscure* (in altra strofe di incerta chiusura) e illumina quel mare che

conosce l'inizio e la fine / del fiume che ti riporta e ti estingue / nel labirinto della speranza.

Ancora l'andare, il salire (*anàbasi*), il tornare, l'estinzione. Quale speranza allora? Forse illusione, pur sempre poetica e creativa, di quella immaginazione, lo si dice in altro capitolo (*Genetliaco delle sette stelle*):

*L'immaginazione / è nel più oscuro soffio / che tutto rinnova, / là dinanzi alla settima luce / già
tenebra / al tiepido grembo interdetto / di terra e di mare...*

Ma, si sente prima di vederla, c'è sempre una tenebra che vuol cancellare quella luce, c'è sempre, pur sempre, una *interdizione*.

Quel *sensu comune* di cui si parlava potrebbe chiederci (come talvolta, non poche volte, ci chiede): che validità può mai avere affidarsi allo stravolgimento linguistico, di pensiero e di senso della poesia a fronte della ovvietà, comprensibilissima in poche parole, della vita come contraddizione? Dalla nascita, nel dolore fino alla morte? In verità la poesia ha sempre detto di questa contraddizione, ma non si è mai accontentata di accettarla, se non cogliendone le irragionevoli ragioni nelle minime, oscure, pieghe della parola e del segno. Dell'immaginazione, appunto. "Alla ricerca dell'anima" come unico "senso di sé" e non d'altro. Come direbbe, e l'ha detto, Jorge Luis Borges.

L'ultima notte del pettirosso, lo ripetiamo per i lettori, è una possibile azione poetico-teatrale nata dagli scambi di corrispondenza tra lei e un caro amico, Arnaldo Picchi. Si può svolgere a *tarda sera* su di un'isola deserta *battuta dal vento*, alla quale sono approdati dei *Naufraghi*, un *Poeta* (e il suo doppio, lo *Straniero*), sotto l'occhio conturbante della *Parca* (che può decidere comunque e ovunque d'ogni destino), e, più confortevole, dell'*Oracolo*. Costellano i testi, i dialoghi, le considerazioni, memorie musicali appropriate: da Mahler, da Rachmaninoff, da Verdi... I Personaggi citano dai grandi testi e dalle opere della civiltà greca ed europea: da Omero... a Pessoa... a Kafka... a De Chirico...

L'Oracolo, che concluderà la rappresentazione, uccidendo il Poeta e, seppur pentito, subirà la vendetta dello Straniero (il Doppio del Poeta), avrà, fra l'altro, avuto modo di dire:

Che significa questo? Devo intendere: che ci sono molte altre creature, molte altre bestiole che nella campagna e nel frutteto ti guardano con mitezza. E le erbe, poi, che ondeggiavano – sono una popolazione flessuosa ed elegante. Noi sappiamo che non c'è giustizia. E dunque tu non falciarle.

Per noi che significa questo? Significa ciò che lei recita nell'ultima poesia di

Dépassé:

*... lascito di una fine / che ha nello stillicidio / dell'acqua / l'eco di uno sguardo / recluso in una
ramberga / di incognite reali // che naviga /ormai naviga // senza rotta né brezza // né sillabe da intagliare //
o dipingere sulla bocca // al termine del viaggio.*

Scritta a Giovanni Infelise leggendo i suoi testi: "L'ultima notte del pettirosso" (Book Editore, Ro Ferrara 2010) e "Dépassé" (Book Editore, Ro Ferrara 2011), e riferendomi alla sua autoanalisi di cui all'intervento in questo n.50 di "Testuale"

A Giuliana Lucchini

Lesà sul Lago Maggiore, 24 giugno 2012

Cara Giuliana,

sto leggendo (senza rispetto per le date di composizione e pubblicazione, che mi pare talvolta si incrocino) *Donde hay musica* e *Non morire mai*. Già ti ho detto della mia sorpresa per la raffinatezza editoriale e grafica – specialmente negli spartiti dei testi – dei due volumi. Vorrei aggiungere fra l'altro che, fin dalla prima lettura, colgo l'individualità delle due proposizioni protagoniste, per il primo *la musica* in senso stretto, per il secondo *la musicalità*.

Fra i diversi musicisti (confesso con piacere, molti pure a me congeniali) ai quali ti richiami, scopro il raro, e quasi sconosciuto, autore spezzino: Giacinto Scelsi. Il quale rivela, lo citi in epigrafe, che «Il Suono è il primo movimento dell'Immobile». Era «incantato dalla sonorità del pianoforte e ne esplorò» ossessivamente, specialmente nei *Preludi*, e nei *Quattro pezzi ciascuno su una nota sola* il «suono unico, sferico, cosmico» (A.C.Pellegrini). Può sembrare soggettivamente

arbitrario il piacere di cercare in concreto alcuni parallelismi fra certe tue composizioni e qualcuno dei *Preludi*, tuttavia mi sento autorizzato qui e là ad una simile emotiva lettura dalla aperta ambiguità (ossimoro?), e dall'insistito asintattismo di tante tue strofe. Se cedo all'invito, *Ascolta*, che è il titolo di una tua poesia

soffiata sottotono / la bellissima arrotolata morbida / rauca vibrando nel porgersi / voce // che sollevandosi incide // dal suo dentro il tuo dentro / nutre, bocca dell'aldilà // Voce, la voce / ... / voce che chiama, invoca, soprannaturale...

mi riporta, per esempio, all'ascolto del *Preludio I,7, Molto cantato* di cui la pianista esecutrice (Alessandra Ammara) della mia incisione dice «Forte contrasto fra una linea declamata, molto espressiva e morbidi [tu dici *morbida...*] languidi accordi...». La tua poesia declama fin dal titolo, per l'appunto, e la voce che *chiama, invoca... incide* fra asprezza (*rauca*) e vibrazione (languida) *dal suo dentro il tuo dentro / nutre* (con ribadita allitterazione) *bocca dell'aldilà - soprannaturale*. È così che il *Suono della Voce* (il 'Fiat') è il *primo movimento dell'Immobile*.

Così, toccata dalla *Sonata op.40 per piano e contabbasso* di Shostakovich scrivi

Altero / fra le sue braccia / immenso gli spinge / il fiato, gli sforza le dita - // e salta e sbuffa, respiro alle corde, / e ride e morde, / corrente elettrica - // lo piega ad arco / e suda e si spoglia, brunito / corre, sospira e grida // scivola si rialza - alla rocca si fuga / delle sue mani, creaturale riflette / la mente in danza intorno al suo dio // (o mano che formi la voce / che sali e respiri la luce, ti posi, porti / ostia, eucarestia) // così piange e canta / inno dei cieli / il corpo d'amore...

Viaggi, paradossalmente a ritroso e per temporali, epocali genericità, dalla ritmicità esasperata di Shostakovich alla ossessività – tratteggiata d'enjambement, ansiosa, silenzi e voci, spazi interrotti ed echi spaziali – di Emily Dickinson. Ma ancora, riprendendo la mia lettura 'secondo Scelsi' rammento il *Preludio II 14, piuttosto mosso* che, con la sua ieraticità riprende il *Quatuor pour la fin du temps* di Messiaen, altro musicista al quale mi riporti, pur senza espressamente citarlo, con *così piange e canta / inno dei cieli / il corpo d'amore*. Ed ancora con la poesia:

Bello / il giorno che muore [La Fin du Temps] // (non come l'uomo che va in Paradiso / folgorato dall'esplosione) // con l'ombra larga sul mondo / coronata dall'ultimo raggio // a fianco di lucciole e / di grilli giù in giardino // suona di viola / d'amore // l'oggi che fu di ieri il mandorlo in fiore, / di fiati ramo – rosa dei legni, la rosa delle spine - // bello e intoccabile, giorno / mai più vivibile, di dita fluide // come la mano / che ci sfiorò.

Ma una lettura si fatta potrebbe far pensare, erroneamente, ad una sorta di aspirazione mistica, complice l'*insignificanza* della poesia. Di questa tua poesia in particolare, sovente priva di soggetti e rivolta ad interlocutori fantasmatici. Va sottolineata invece l'*originarietà* (dirai del *nervoso ticchettio dell'origine*) di ogni possibile estasi nella concretezza cosale del presente. A partire dalla oggettiva storicità pur sempre inalterata, eternale, degli amati spartiti, e degli strumenti descritti con acribia. e così via via... dall'occasione di un concerto (datato) effettivamente ascoltato, di un paesaggio *mozzafiato*, di una pietraia, di un *gufo solista* nella notte, di una canzone esotica o erotica, di un bimbo che impara a suonare, le mani e le dita, di un passo di danza (un tango – il rock), un'alba, una fonte, un CD... un *Canto della terra* (Malher), la *favoleggiata favela...*, un *mio sorso / dentro il tuo bicchiere...* Un amore, il *balletto di tutti gli amori...*

Ciò comporta una visione totalizzante, quindi cosmologica della realtà. Potremmo, allora sì, proporre una *mistica del materialismo* se la definizione non comportasse degli equivoci. Vorremmo dire del mistero (mistica appunto) nella metamorfosi delle cose attraverso l'esperienza musicale, quando si dovesse considerare la musica, prima ancora della parola, il soffio vitale del dio: vale ripetere il *Suono primo movimento dell'Immobile*. O, come nella tua traduzione di Emily Dickinson, *tocca lieve la chitarra della natura*.

Tuttavia, per muoverci sempre entro le fascinose suggestioni musicali, mi rammento della affermazione del musicologo Mario Bortolotto (*Fase seconda, Studi sulla Nuova Musica*, Torino 1969) in merito alla concezione spaziale di Debussy in cui si fa strada un primo tentativo di «immobilizzazione del tempo musicale» tradizionalmente misurato: una pretesa «faustiana». Come

ho supposto per la tua raccolta *Non morire mai*, dalla *musica* strumentale alla *musicalità* inscritta nella forma, come s'è detto, cosmologica. Nella *forma in-forme e in-leggibile* (per dirla con Giuliano Gramigna) del segno – prima della parola stessa – poetico. Trovandoci, come reciti,

divisi fra desiderio di essere e di / non essere / siamo rondini in fuga / ... // chiusa nel chiuso della tana / la felicità / delle aperte distese dei prati, / un gioiello conservato in uno scrigno...

La fuga temporanea delle rondini, per altro destinate pur esse al *nostos*, di contro al gioiello perpetuamente conservato in uno scrigno. «L'eternità questo invisibile che noi vediamo» secondo Muriel Barbéry che citi. Ci sono, li riveli, i fatti realmente accaduti delle tue storie in *Interni (quello che resta dentro, dell'esterno)*: i naufragi e le urla entro la *gola del mare*. E approdando alla *Terra* riconosci che

Siamo lo spazio assegnato, / siamo la parola detta // Qui non ci formiamo le storie / e ci destiniamo le parti / Di quadro in quadro. Drammi. / Commedie. Tragedie. Farse. / Tutti siamo gli attori / se sulla scena del mondo / mentre qualcuno ci guarda / ... / gli eretti del nulla / passiamo...

Siamo: pur entro i fatti realmente accaduti, entro i movimenti esasperanti, restiamo immobili, nel nulla, entro il nostro spazio assegnato. In *Quête* dipingi l'immobilità estiva della spiaggia e l'immobilità del mare mortale che uccide e *Tutto ora è blu. Le onde / al largo distese...* E poi affermi che *amiamo il bianco... fra le bianche lenzuola d'infanzia... Lì si ritrovano insieme riconciliati / l'andare e il restare // in reciproco abbandono*. Qui tutto il tuo discorso immaginifico lascia perciò l'affascinante, stimolante rumore dell'onda sonora, la musica, il suo movimento, la danza, per abbandonarci all' *Immortalità*

Immortalità – nel non visto / stai // materia d'ombra, una tomba / a celebrare la tua croce splendida di vita, / un nome, numeri, marmo di questa luce / tenebra // volto racchiuso / cui china giaculatoria di pena in umiltà / la devozione // in una cornice tonda // sconosciuto // volto dell'Altissimo.

Sebbene non si trattenga mai la contraddittoria dialettica fra il conoscere e il non vedere, fra la morte e la vita: *la tua croce splendida di vita*. Perciò se la fascinazione dinamica della musica ti muoveva in tempi formali anche frenetici (come la *vita splendida*) esaltando dinamiche epifanie espressionistiche scandite dal canto, questa tua intima vocazione, ora, verso l'immobilità eternale ti spinge a una visione di coscienza (vogliamo dire filosofica?) pacificamente scandita sulla distensione di una fine rivelatrice. La dialettica di cui diciamo, meglio ci prende passando da una raccolta (o poemetto) all'altra... Come la fuga della rondine e il suo *eterno ritorno* (luogo comune ormai, quest'ultimo, che solo la poesia con la sua insensatezza asintattica e analogica sa riscattare).

A proposito di questa dialettica Charles Segal (*Orfeo. Il mito del poeta*, Torino 1989-1995), rifacendosi all'Orfeo di Rilke, nota che «la poesia, espressione della vita immateriale dello spirito, trascende il tempo e il mutamento; e la poesia necessariamente si brucia allorché accoglie il proprio fisico impulso verso la bellezza transeunte, che pure ne costituisce l'origine e l'ispirazione e, di più, accetta la propria stessa materialità in mondo destinato prima a fiorire e poi a deperire».

Formalmente questa condizione si risolve in te nella scioltezza del discorso (*poesia di intonazione narrativa* ti vien di sottolineare, perciò testimone di episodi, di incontri), nei versi e nelle stanze dagli interiori distesi silenzi, dall'accettazione dei destini trattenuti in *spazi assegnati*, in *parole dette* per sempre: sebbene valga di contro il tuo timore che il mondo, pur anche immobile (oltre ogni fioritura), sia in effetti destinato a perire. Ecco che la *parola-voce* cerca la sua primigenia *musicalità* (andante con moto oltre ogni formale spartito). Su molte composizioni, quasi tutte, potremmo, dovremmo soffermarci ma alcune appaiono particolarmente esemplari. Come *È già Infinito*:

A gomitolo il Tempo / si svolge per segmenti, segnala il tratto del filo, / quanto ci basta di canapa grezza per filare / Una volta concluso il nesso di paragone / dentro il tessuto stesso sostenuto / s'abbandona per sempre corpo a corpo / il luogo d'ago del ritornare: // la mano allungata, anello all'indice, il braccio disteso / indica all'indietro il percorso / oltre la siepe oltre il più lontano / orizzonte del mare // la terra d'erba / dove non sarà mai più colto il fiore

Concludi in calce: *siamo il numero diviso per se stesso noi siamo l'uno.*

C'è la poesia (lasciamo che la cerchi chi vorrà leggere questa lettera e il libro) che dà il titolo alla raccolta, *Non morire mai*: principia col riconoscere che *muore anche la palma che ti dipinse il cielo dell'ardore... Ma tu! / non morire mai... Un giro d'aria ti faccia fremere / ali. Non morire...* Quest'ansia di eternità, anche oltre la iterata stanchezza della vita stessa, dice comunque: *al passo! Ricominciare...* E uomini con accettazione - quasi innocente malgrado la coscienza dell'essere - Ludwig Wittgenstein: «Il mondo è quello che avviene».

Scritta a Giuliana Lucchini in occasione dell'uscita dei suoi volumi di poesia "Non morire mai" (Ed.LC Poesia, Roma 2012) e "Dónde Hay Music" (Ed.L.C.Poesia, Roma 2012)

A Flavio Ermini

Lesina sul Lago Maggiore, 1 luglio 2012

Caro Flavio,

perdonami se intervengo con qualche ritardo sul tuo saggio-poema (o poema-saggio)

Il secondo bene. Sul compito terreno dei mortali: ma si tratta di una ricerca assai complessa, articolata e aperta che richiede più di una lettura. E non basta certo questa mia breve lettera, dettata fra l'altro da affetto, prima che da una necessaria analisi-critico-testuale.

Al fine di poter mettere un primo ordine nelle mie sensazioni cerco - ahimé! - troppo riduttivamente di coordinare alcuni momenti che mi sembrano comunque essenziali, imprescindibili per farmi un'idea del tuo pensiero; e per cogliere con sufficienza la misura della tua coerenza stilistica - ma quest'ultima impresa di lettore mi è facile perché ti conosco bene, e bene conosco il valore della tua scrittura. In ogni modo credo di poter sottolineare tre momenti fondativi:

- la nascita, l'originarietà dell'essere, in particolare del dire, tuttavia destinate al naufragio (e qui si deve risalire ai tuoi precedenti saggi e narrazioni *L'originaria contesa tra l'arco e la vita*, e *Il moto apparente del sole*);
- il viaggio e gli smarrimenti;
- il paradiso perduto: il silenzio, il sonno e il sogno come coscienza della morte, come *solisti istanti di pienezza*.

In proposito devo subito rammentarmi, e citare, seppur per lontana ma non peregrina analogia, un testo classico famoso in cui il *sonno-sogno* trova una delle più fasciose poetiche utopie del neoplatonismo: il testo quattro-cinquecentesco *Hipnerotomachia Poliphili* attribuito a Francesco Colonna. In esso fra l'altro si racconta - secondo la sintesi critica di Mino Gabriele (Einaudi, 1998) che la «prima difficoltà per l'anima nella sua onirica *battaglia d'amore* è il distacco dal corpo, affinché riesca a vedere, a distinguere le immagini che le si pongono davanti, oltre l'ostacolo dei richiami distruttivi del materialistico sensibile: è la *selva*, già dantesca, che abbuia la psiche con gli adunchi rovi dell'oscuro bosco».

La tua *Avvertenza* (incipit del saggio) e una successiva sofoclea epigrafe esprimono chiaramente il tuo *pessimismo* (va indicato in corsivo a causa della sua problematicità sovente contraddittoria) rispetto all'esistenza dei *mortali*: dal socratico «tornare al più presto da dove si è venuti», al leopardiano «non c'è altro bene che il nostro essere; non va altro di buono che quel che non è; le cose non sono cose». Aggiungerei da parte mia, da un diverso punto di vista, il detto di Wittgenstein: «il mondo altro non è che quello che avviene». Ma per quanto attiene il *memento mori* con qualche incosciente banalità (per alleggerire!) mi permetterei una vecchia battuta che mi perdonerai: non vorrei parlare della morte, in quanto io non sono là dov'è la morte, e la morte non è mai dove io sono!

Ma torniamo alle cose serie... Tu sviluppi la tua *pessimistica* (sempre in corsivo!) concezione del vivere (e del morire) con fascinosi toni indubbiamente e appropriatamente profetici, e, infine, con incalzanti suggestive immagini tematico-dimostrative sulla essenza nativa e mortale

del *Nulla*. E qui, sempre da parte mia, dovrei affrontare l'argomento sotto una diversa visione della (ir)realtà, umana e cosmologica: ma non è il momento – perciò mi permetto semplicemente di rimandarti, se mai avrai voglia di leggerlo o rileggerlo, al mio saggio nel n.47-48 di *Testuale* che fa del *Nulla* e delle *due facce del Nulla* (il *Nulla* della Storia, e il *Nulla* pre-creativo dal quale si forma il segno, la parola poetica in particolare) il tema di fondo di certe mie considerazioni, per altro a suo tempo varie volte espresse in concrete occasioni di letture su diversi testi poetici di diversi autori, antichi e a noi contemporanei.

Il testo complessivo del *Secondo bene* sebbene si sviluppi per affermazioni probatiche partcolareggiate, si stilizza in un monolite difficilmente scalabile. La constatazione che si nasca per morire, attraversando l'inutile *sofferenza della sottrazione*, da un certo punto di vista non ammette ragioni di contestazione. *Assenza* e *Vuoto* sono l'unico non-spazio nel quale siamo condannati a vivere, o non vivere: *portiamo il peso terribile dell'esistenza* ed anche le quotidiane resistenze individuali (quando si manifestino) si confondono nella collettiva, generale vacuità di misure convenzionali, inventate artificiosamente dalla impossibile fuga dal *Nulla*, o dalla inspiegabile apparente metamorfosi della materia. Così affiora – dici – nel *non-tempo* al quale siamo condannati, o spinti dalle nostre illusioni, un'unica *forma chiusa* senza uscite, se non affacciate sull'abisso. Così nel viaggio senza meta o spiaggia in cui approdare più ci muoviamo, più ci agitiamo, più soffriamo. Storia, scienza, politica non sanno dar conto di questa verità. In quanto sono incapaci, inspiegabilmente e paradossalmente, di una ipotesi di salvazione in quella visione globale della conoscenza, filosofica e poetica, che sole possono dar conto della *manca* nostra e delle cose: e citi in proposito giustamente Platone e Novalis.

Allora, tuttavia, si dà, se vogliamo tenerne conto, la via di una pur caduca salvezza. Si tratterebbe di riconoscere la fiduciosa coscienza (innata?) non tanto nel senso di umanità, quanto nel senso del suo dolore: la fiducia sofferente nella *terra desolata* di Eliot. Là dove il presunto progresso, comunque sia, arrischia pur sempre la totale insufficienza. Perché anche quel percorso è infine (ho ricordato il Colonna) sbarrato dagli infiniti ostacoli della oscurità della selva. Ma il *morente* non può comunque fermarsi. Il *primo uomo* solo, l'Edipo, sa riconoscere ed ammettere la propria responsabilità e i propri errori oltre la inesorabilità del destino. Solamente perdendosi nella selva si può cogliere la natura del *primo uomo* che potrebbe, seppure inconsciamente, ritrovarsi in noi. Perché, malgrado tutto, riconosci il *respiro della parola*: *è necessario rispondere in prima persona all'appello che viene dalla parola per portare a destinazione il seme di conoscenza che essa racchiude. Non il cielo: la parola deve dire la terra... «È necessario, afferma Ungaretti, separare la parola da tutto ciò che era decorativo, retorico, manierato»*. Perciò la parola della poesia?

È la parola della *scena aurorale*: *parla di qualcosa che, con una domanda, ogni volta comincia e, con l'ultima domanda, prepara il nuovo inizio. Entro le due soglie la physis impone di sterrare e dissestare la vita dell'essere, scoprire l'originaria lingua che è il suo fondo.*

C'è quindi una via d'uscita – e tu la riveli esplicitamente – illuminata dall'incendio della coscienza, una via d'uscita dalla selva, che tuttavia si fa riconoscere nelle fiamme, e solamente per le sue ceneri. La *parola fuorilegge*, rispetto alla parola vana dell'incoscienza. Ma la presa di coscienza ci spinge appunto pur essa nel pericolo. Perché non si può negare il rischio dello *scrivere* e della sua *alchimia*. Lo scrivere nel *silenzio*, una condizione dolorosa che è sempre *a-venire*. Il rischio, di *lanciare il nostro sguardo "prima del linguaggio"...* *La parola originaria, aurorale, che per prima ha udito il richiamo delle cose senza nome.* La parola poetica e il rischio della poesia. Poesia come rischio. Vorrei dire il rischio *calcolato* dell'*imprevedibilità* e dell'*interruzione della storia* che tu richiami. E ciò che da altro punto di vista ho a mia volta riconosciuto nel mio saggio sopra nominato, al n.47-48 di "Testuale". Dicevo: «l'uomo giunto a una certa maturità, quando la *disposizione al fare* non è più puramente istintuale, perciò originaria. si disperde in questa evenienza per certi aspetti drammatica. *Nulla* è tutto ciò che abbiamo fatto, *nulla* è tutto ciò che faremo o potremmo fare». Solo il rischio dell'alchimia concettuale prima, scritturale dopo, trova il

suo disequilibrato sbocco: la poesia, per l'appunto, come il momento del *dire senza dire*. Perché rifacendoci al luogo comune, ormai, wittengesteniano «*ciò che non si può dire si deve tacere*». E solo in questa impossibile prassi che la poesia e l'arte e la musica esprimono il loro primato anche sulla filosofia, tanto più questa si avvicina alla consequenzialità della logica. Per questo, scuserai il tradimento forse di certe tue intenzioni progettuali e raffinatissime, considero, mi compiaccio nel leggerlo, questo tuo immaginifico *excursus* un *poema*, prima che un progetto cognitivo in senso filosofico. Salvo che non si considerino, secondo anche la tua ben nota posizione, il principio, la fine, il viaggio quale *cognizione del silenzio*. Un silenzio, quello della poesia, estremamente produttivo, produttivo non certamente secondo il senso banale della prassi, della produttività materiale e utilitaristica.

Qualcuno ha detto «mai percepiamo direttamente gli oggetti materiali (o cose), bensì percepiamo solo dati sensoriali... In effetti, tuttavia, com'è ovvio, i nostri sensi sono muti... E i sogni? Illusioni o delusioni? I sogni sono *ciò che sono* nella loro sognante realtà» (Jl Austin, *Senso e sensibilia*, Lerici 1968).

Stefano Agosti, nel discorrere del *Fauno di Mallarmé* (Feltrinelli, 1991) dirà a sua volta «Nell' *Après-midi*... il linguaggio... si fa esso stesso produttore di oggetti, di situazioni, di stati...». Muti e segreti (vale a dire *mistici*), aggiungerei.

Nella *silente scrittura* (l'abbandono sensibile al *sonno-sogno*, preludio... vitale alla *morte*), come giustamente affermi *ogni cosa scorre, oscilla, incombe. Nell'affidarsi ad essa, non è possibile pianificare ciò che viene, né riordinare ciò che è stato. Non resta che aggrapparsi con tutta la vigilanza possibile a quel punto in cui si sta e che si chiama esistenza.*

Scritta a Flavio Ermini in occasione dell'uscita del suo saggio "Il secondo bene" (Ed. Moretti & Vitali, Bergamo 2012)

A Sandro Boccardi

Lesà sul Lago Maggiore, 13 agosto 2012

Caro Sandro,

perdonami se ho lasciato trascorrere tanto tempo dalla tua lettera e dalla telefonata che ci siamo scambiati, ma ho avuto un periodo difficile, prima per alcuni viaggi di lavoro e poi per diversi disturbi che mi hanno costretto ad esami e cure. Sono anche preoccupato per "Testuale": siamo in crisi... costi tremendamente aumentati, oltre alla perdita di un paio di utili sponsorizzazioni... con la scusa della crisi (vera o pilotata?)... crisi che colpisce pare anche gli abbonati che vanno diminuendo. Tuttavia vogliamo resistere. Hai ricevuto il n.49? Stiamo componendo il n.50 ma non saremo più in grado di pubblicarlo in cartaceo... dopo ben trent'anni di... onorato servizio! Pubblicheremo, come abbiamo già fatto, esclusivamente, seppure integralmente, in internet al sito www.testualecritica.it. (Lo conosci? Se puoi consultalo, vi troverai i numeri più recenti e, per i più antichi, i sommari completi. E' uno spazio web ben frequentato e apprezzato).

Ma veniamo alla cosa più importante: alle tue *Partiture d'acqua e di terra*. Fra l'altro in una edizione assai raffinata. E la prefazione dell'amico Silvio Aman, anche là dove, opportunamente, sottolinea il tuo costante e prezioso rapporto fra parola e musica (come non ricordare il tuo fondamentale trentennale impegno per la tua creatura milanese "Musica e poesia a San Maurizio"?), mi sembra insieme acuta e affettuosa. Bene hai fatto a riprendere, con le poesie più recenti, parecchie tue composizioni a partire nientemeno dal 1962. Decisione utilissima anche a me! Perché diverse tue scritture che qui scopro mi erano sconosciute!

Complessivamente, tuttavia, sfogliando il libro, soffermandomi sui testi che più mi coinvolgono, percorrendo le... 'annate', posso riportare un'impressione un poco diversa da quella

di Aman. Il tuo prefatore insiste – con ragionevolezza per altro, come sa fare lui – su consistenti differenze fra i testi dei tempi diversi, ritenendo che oscillino negli anni fra temi e misure formali differenti: in particolare da un certo lirismo, ad una osservazione metafisica delle cose, ad una implicita religiosità. Porta prove sovente convincenti in proposito, ma io, da parte mia, pur riconoscendo certi passaggi ovviamente riferibili anche agli anni, alle vicende personali e letterarie, credo di cogliere un *continuo andante* generale formalmente assai coerente. C'è, vale a dire, l'evidenza di un tuo personalissimo modo di fare poesia... qualsiasi siano i temi, le occasioni, le necessità interiori.

Mi arrischio ad evidenziare una mia personale testimonianza di lettura, aderendo al tuo progetto antologico: alternare – in questo caso sì...zigzagando fra la creatività presente, o quasi (2010), alla più antica (1962): e ciò per cogliere quella unità complessiva, che tuttavia non diviene mai ripetitività o stagnazione, tutt'altro.

Del 2010 è “Alba di mezzanotte”:

Come un andare in penombra di tigli / l'alba di mezzanotte a scendere giù // (nel sonno) // obliqua l'ala d'argento del jet sul catino del mondo // e là, nel viola blu, // una placenta d'acqua e nebbia sotto la carlinga / dove s'imbruna la vita con i suoi girini / per forza, o per necessità sospinti // là (nel sogno) ai loro intrighi e giochi / e ti domandi se vivere o morire conviene / o risvegliarsi dove il sangue tiepido ti porta, o il desiderio // o un contatto fugacemente lungo o effimero // e tu sei là // (nel sonno e nel sogno) // e adori un dio che non conosci.

Subito va detto che si tratta di un testo straordinario per ambiguità, per ritmo spezzato, pur nella apparente discorsività: apparente poiché si vanno sviluppando continuamente paratassi e asindetici, accumulazioni e fratture geologiche (come opportunamente nota Aman). Per non dire di una consistenza biologica, congenita, in rotazione sanguigna e cosmica (*scendere... obliqua ... placenta d'acqua e nebbia... per necessità sospinti... vivere... morire... risvegliarsi... sangue tiepido... desiderio...*).

Vado a leggere da “Durezze e legature” del 1967, i “Messaggi”:

La verde coda del vento che scombina / frammenti dentro gli alberi rovesci / (la pagina inferiore, quasi d'argento, delle foglie) / la polvere, il nido degli strappi / dove s'aduna in cerchio sterpo e carta, / qui nella turbo-colonna dell'aria / ho gridato messaggi. / La pazza vertigine del vento non / mi lascia spiegare, arsa gola / e secca, l'ingombra: l'afona scintilla / della voce scivola e va / in alto / disumana.

Molte sono le analogie formali e tematiche fra le due poesie così distanti nel tempo: la sensazione delle contraddizioni vitali – *scombina* -, la frantumazione che paradossalmente accumula - *polvere... strappi* -, la rotazione sanguigna - *in cerchio... la turbo-colonna dell'aria... la vertigine* che ammutolisce e spezza la ragione del senso comune... la voce che *scivola...-*. E c'è la *pagina quasi d'argento*, come *l'ala d'argento*. Il tema è ancora disgregato, *disumano*, e questa volta in particolare dall'enjambement e da quel neologismo composto, *turbo-colonna* che sembra risentire dei modi delle neoavanguardie di quei tempi. E non manca l'ambiguità del sonno e del sogno che riportano all'incubo, così frequente, dell'impossibilità di dire (nel sogno e nella vita), dell'*afona scintilla*.

E per stare nel tempo di mezzo della storia della tua scrittura scopro del 1978, “In le tempora”, la poesia “Quale serena rosa luce” (ne cito solamente qualche verso):

Quale serrena rosa luce / grembo di foglie nell'ombria di luce / zolla spezzata dal gelo del sereno / latte frumento acerbo dondolare / di paglia e spighe verderame mare / capelli avvolti fra le dita e il vento...

L'accumulo ora, insistendo sulle paratassi, va per elencazione battente, in cui robusta è la ritmicità musicale (*scala / di toni e semitoni...*). E non manca il *desiderio*, che ho citato più sopra.

Certamente nel corpo vasto di questa antologia si ritrovano lirismi e sacralità: li rileverà il lettore. Tuttavia non nuociono mai a uno stile così compatto e insieme, paradossalmente frastagliato. Ma questa non è la vita? Un caro saluto.

Scritta a Sandro Boccardi in occasione dell'uscita della sua raccolta di poesie “Partiture d'acqua e di terra” (Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2012)

A Caterina Davinio

Lesà sul Lago Maggiore, 13 agosto 2012

Carissima Caterina,

scusami se, malgrado la mia promessa, ho lasciato passare tanto tempo prima di scriverti, come sto facendo, in merito a *Il libro dell'oppio*, di cui ti ringrazio. Un dono, per me, assai gradito poiché ben poco conoscevo delle tue poesie, alcune delle quali, vedo, risalgono nientemeno al 1971. Ti ho sempre conosciuta e apprezzata soprattutto come... *Davinio Art Electronics*... o come *Karenina*, perciò la sorpresa è ancora più piacevole.

Ma venendo subito a questo testo decisamente straordinario (di per sé, e rispetto in particolare a quanto si va ormai piagnucolando in poesia dopo gli anni Novanta) devo dire che ne sono rimasto profondamente colpito. Riferendomi a una concezione della poesia come *coinonia* (*vs/ comunicazione*) mi capita – nell'ambito delle mie letture critiche – di usare quello che per me può apparire ormai un lemma limitativo, ripetitivo e dal senso banalmente comune: *coinvolgimento*. Ebbene, tuttavia anche in questo caso, con la massima veritiera sincerità, debbo dire che il tuo poema, *poème* (detto per *poesia* alla francese, o nel senso della nostra lingua, per la sua narrante, compatta e complessiva unità) mi ha decisamente *coinvolto*, fortemente impressionandomi e... segnandomi. In merito a un drammatico eppur vitalistico tema, quello della droga, che in passato, ho affrontato sul piano logico ed epocale, mai nell'ambito della poesia e dei suoi valori o disvalori totalizzanti.

Certamente mi è stato subito facile (senza, bada, il minimo sospetto di una tua creatività scadente nell'epigonismo) riportarmi a simili personali impressioni (coinvolgimenti!), riferite, piuttosto che esplicitamente alla droga, a certi ben noti temi e stilemi letterari e d'analisi psicologica, quali – troppo facile, ripeto! - Mallarmé, Rimbaud, Kerouac... Céline... E riferendomi in particolare (anche qui in sé la droga non c'entra, ma c'entrano gli stati d'animo di una *assurdamente vitale follia*, di una miseria dai disvalori paradossalmente umani ancorché di fronte inesorabilmente alla *in-coscienza* della morte) a certi films di Chabrol, e soprattutto a quello (certo lo conosci) che se con l'oppio non ha nulla a che fare concretamente, se non per una gelida rappresentazione dell'annullamento fisico e mentale, si intitola *La cérémonie*, e in italiano ancor meglio, circostanza rarissima per un film doppiato, *Il buio della mente*.

Quest'ultima citazione non è casuale in relazione al tuo *racconto*. *Il libro dell'oppio* non è privo di rappresentazioni cerimoniali (talvolta misticheggianti), né di ottundimenti mentali (talvolta criminali nella nudità di uno spirito arso, annullato nella purezza del *nulla*):

Nitido piacere / della caduta. / ho / la visione distinta / senza peso, non mi credi? // Volo. / Piacere / serpeggia / nella macchina onnipotente / del corpo / e non so / più / (cos'è / il dolore).

L'isopprimibile / desiderio / di assomigliare / a Dio.

In quel momento / solo sentii tutto / passarmi attraverso. / Il tuo sorriso: / una perversione / innocente.

Uomo del mistero, / quale peccato ti ha reso così turpe, / così colpevole, / così puro e nudo? / Percorro le tue vene, / come lunghe autostrade, / la purezza / al di là della giustizia, / del delitto / e del castigo.

Voglio dire, di fronte a questo testo, di un *poema*, appunto nel senso italiano del termine, perché non so leggere *il libro* come una raccolta di poesie: bensì come un *continuum* narrativo paratattico, dalle immagini analogiche, dominate da asindetì, rispondenti ad un flusso inarrestato di accumulazioni. Perdonami se cito un altro autore: Joyce. C'è una composizione a pagina 132 dal titolo *Frase rubate*. Forse fra tante poesie non è la migliore – almeno in senso tradizionale, della tua stessa tradizione – ma denota in sintesi la fondamentale caratteristica complessità di questa tua scrittura: flusso (di coscienza, come s'usa dire) di immaginifiche *sensazioni rubate*. Rubate all'estasi e all'allegria artificiali, agli amori fuggevoli, alla tragica rappresentazione di una ininterrotta *manca*, alla spasmodica ricerca della illusione di una impossibile felicità. Rubate, tuttavia nel presente di ogni momento irrisolto e irrisolvibile, alla speranza – quasi alla certezza, nel

corso del tempo bruciato di un'estasi – di un amore e di una sessualità innocenti (*perversioni innocenti*), eroticamente conturbanti e comunque, per un momento, appaganti. Perciò domina il clima della notte (*Notte, interludio della moltitudine / ... / Il resto si intravede appena / perché la coltre del buio lo nasconde*), delle sue luci artificiali, consolatorie, abbaglianti, del sonno nella veglia fantasmatica del sogno. E si fa vivo sovente, in lucidità o in dispersione fisica e mentale, in disperazione, l'amicizia corroborata dalla *piêtas*.

Quelle che vengono presentate come poesie in effetti sono i momenti di uno stesso susseguirsi di *stanze*, di *strofe* unitariamente, inesorabilmente, connesse ad una tragica angoscia. Possiamo leggere (una delle tante ipotesi di lettura) alcune poesie, o parti, scelte a caso (entro la dismisura formale apparentemente temporale e dissonante) e non coglierne le scansioni dello *hiare*, del *dialéipō*, dell'aprirsi graficamente, in 'a capo', e in intervalli di senso:

Quale il segreto / di quella bocca / di quella tua mente imprevedibile? / Sembra che sia tutto alla fine / e cammino senza salvezza / tra le parole.

Gocce di morte / nella pelle avida / Gocce di morte / sulle cicatrici / Gocce di morte / sulla fame che stordisce.

*Non limitarsi alla buccia / rugosa / del grande frutto / ma verme goloso, / scavare gallerie / nella polpa! / ...
... Si allunga ciò che è andato divorando gli errori. / Il tempo sbagliato mi tenne fuori / in intrighi sotterranei.*

... Il gioco dell'arte / e dell'estasi (un incantesimo logoro) / mi stringe e mi abbandona, / si aggrappa all'orlo della notte, / amante / puntata della metà oscura.

Notte, le tre / techno / a quest'ora siamo dei. / (canzone) / tump tump tump / soffiarmi cattivi consigli lussuria, intrigami / alla notte che corre... (...) / Stessa canzone. E ci aggiriamo come ombre sulla pista, / tra le cicche calpestate / pieni di solitudine.

È, sempre, nel susseguirsi dei versi irregolari, ritmici eppur senza intervalli (se non minime dialefi, in accostamenti dalla esasperata, nervosa, *con-fusione* logico-asintattica), lo stato mentale e fisico in cui le sensazioni, gli stimoli esterni, sono percepiti al di qua (o decisamente al di là) del velo icastico, ma invisibilmente imprigionante. È la condizione, esasperata e assopita insieme, di chi si sperde, seppur per poco, nel labirinto senza tempo o spazio di un paradiso artificiale (... *Ora in un angolo di spazio / vivo come su una fotografia / posso richiamare il passato, / afferrarlo / e regalarlo al vuoto / d'intorno*).

Eppure si potrebbe credere, come di massima per lo stato di ipnosi, nel rivelarsi di una *coscienza primaria*. Lo stato, secondo Gerald M. Edelman (Premio Nobel), in cui la «coscienza risulta dall'interazione in tempo reale fra ricordi di correlazioni passate di valori e categorie e input del mondo presente...». Una perdita di sé e un ritrovamento inspiegato nell'*oltre reale*. In cui nasce l'irragione della poesia. Della sua scrittura. Della sua voce.

Scritta a Caterina D'Avinio in occasione dell'uscita della sua raccolta di poesie "Il libro dell'oppio" (Puntoacapo ed., Novi Ligure 2012).

A Luigi Fontanella

Lesa sul Lago Maggiore, 18 agosto 2012

Caro Luigi,

da tempo ho fra le mani, anzi sotto gli occhi, gli occhi della mente, il tuo fascinoso poemetto *Bertgang – Fantasia onirica* e da tempo voglio scriverti, sia per ringraziarti, sia per inviarti una mia personale breve, parzialissima, ipotesi di lettura che dovrei anche proporre poi per la pubblicazione nella rubrica "Letterale" della rivista *Testuale*.

Sinceramente il libro, al di là di questa tua nuova prova poetica, non è di facile sintetica recensione, quando si siano letti e riletti, oltre alla tua *Nota d'Autore* gli interventi estremamente

dotti ed esaustivi (forse fin troppo, talvolta... vengono preclusi anche minimi spazi di 'ricerca' per chi legge!) di Giancarlo Pontiggia, Carla Stroppa, Paola Lagazzi. Sotto questo aspetto non rimane che invitare i lettori ad acquistare il libro e a godersi in santa pace, e in libera interpretazione, tutte quelle erudite proposizioni!

Quello che principalmente mi interessa e dovrà interessare – è ovvio! – è la tua poesia. Non senza, certamente prendere atto degli stimoli che in questo caso hanno suggerito la tua *fantasia onirica*, vale a dire innanzitutto l'immagine pompeiana di *Gradiva*, "colei che avanza" secondo la passionale interpretazione, dettata dalla figura archeologica, di Théophile Gautier e dello studioso Norbert Hanold. E secondo l'immagine fantasmatica che ti ha sempre affascinato, tanto da fondare anni orsono, e dirigere ancora oggi, una pregevole rivista di saggistica e poesia, appunto intitolata "Gradiva". E ancora il romanzo *Gradiva* di Wilhelm Jensen, dell'inizio del '900, apprezzato da Freud che interpretò l'opera come *delirio erotico onirico*. E poi c'è la fanciulla, fra ipotetica realtà e sogno, che apparve ad Hanold, turbato dal ricordo dell'amata in giovinezza Zoe Bertgang (*Zoe* in greco è la *vita*), e – veniamo finalmente alla tua poesia – apparve un giorno di quel tuo sogno, a te, in Pompei... O in una trafficata strada di St.Louis?

Della tua distesa, sognante eppur ritmata e animata nel verso, offerta narrativa – segnata dalle molteplici memorie personali, culturali, mitiche – posso trarre (ma tutto il pometto richiederebbe sul piano formale integrali letture e chiose) un passo, fra i molti altri appunto, che mi colpisce particolarmente:

*Fu questo il nostro / ultimo appuntamento. / aveva smesso di piovere / ci avviammo, con il mio
animo sgombro, / grazie alla serena Zoe-Gradiva, / mio dolce presente, / verso l'uscita di Pompei. /
Trasformata come per incanto / era ora la Via dei Sepolcri / il cielo terso senza nubi rispleneva /
nuovamente in alto, / un tappeto d'oro il suo lastricato / tutta l'antica città dissepolta, / invece di cenere e
lapilli, / mi appariva coperta / di perle di diamanti... come gli occhi / della mia Zoe Bertgang Gradiva...*

E ancora appare assai pertinente una tua affermazione (nella raccolta *Oblivion*) riportata da Carla Stroppa: «[la dionisiaca ispirazione]... è un labirinto di voci che si inseguono l'un l'altra, riflessi di immagini che si moltiplicano e si richiamano. Perdute si ritrovano di colpo, in virtù di un suonosenso che le accomuna... Eco che si rincorre, rimbalza in mille specchi, e fissa reinventata la stessa voce... chiara, trasparente e diretta verso un'unica foce».

Si dichiarano, tra le prime, quattro fondamentali, fondative idee di poesia, la tua poesia in particolare:

la leggerezza dell'*animo sgombro*;

la pacificata cognizione della morte come vita (la *Via dei Sepolcri*, andare per... con colei che avanza);

la Storia ridotta in cenere e riscoperta in oro dalla fantasia amorevolmente mitica, quanto, propriamente nel *mito* rivissuto, e *presente*;

il labirinto delle rimbalzanti voci rispecchiantesi, che, con chiarezza nella forma *inutile* (nella sua mai pragmatica naturalezza), si rivelano risorgenti (*unica foce*) nella *poesia*.

Ecco come, nella raggiunta fluente continuità di una composizione, sai con pacatezza discorsiva (sottolineata dal ritmo tutto interiore dall'enjambement e dall'anacoluto – *rispleneva in alto... un tappeto d'oro il suo lastricato...*) accompagnare il lettore attraverso il deserto rifiorito, affiancato al fantasma dolcissimo di Gradiva-Zoe... *vera* nell'onirico *con-fuso* (nota il trattino) progredire.

Dirai infine:

*L'amore trionfava e / trovava appagamento quel mio delirio, / bello / prezioso / quanto passeggero /
come prezioso / bello / ed effimero / del nostro esistere / è ogni vero incantamento / forza di vivere / attimo
eterno.*

Il passeggero, quanto in un soffio eternale, incantamento della poesia - tuttavia aggrovigliato perpetuamente alla irragione della vita. E alle sue inspiegate sensazioni.

J.Gasquet, citato da M.Merleau-Ponty in *L'Oeil e l'Esprit* - pur dicendo della pittura, ma ciò vale anche per il suono/segno silente della voce -, si riprometteva di rivelare che: « Quel che tento

di tradurvi è più misterioso, s'aggroviglia alle radici stesse dell'essere, alla sorgente impalpabile delle sensazioni».

Scritta a Luigi Fontanella leggendo il suo poemetto " Bertgang. Fantasia Onirica", con gli interventi critici di Giancarlo Pontiggia, Carla Stroppa, Paolo Lagazzi, e una nota dell'Autore (Moretti & Vitali, Bergamo 2012).

A Tomaso Kemeny

Lesà sul Lago Maggiore, 28 agosto 2012

Caro Tomaso,

sto leggendo con grande (meditato) piacere il *Poemetto gastronomico e altri nutrimenti*. E provo una sensazione che non mi è consueta. Abituamente la mia maniacale disposizione... *testuale* mi impone di tenermi lontano da qualsiasi abitudine psicologica della *persona* dell'autore (che è in realtà la *maschera* pubblica o privata dell'uomo-poeta), mantenendomi stretto invece quanto più sia possibile alle (*il*)*logiche* strutture dei testi, considerati nella loro assoluta linguistica (primigenia) autonomia – quanto più materica sia l'invenzione epifanica. E ciò, sebbene più difficile, anche se mi capiti di conoscere personalmente il medesimo uomo-poeta. Questa volta no! La sapiente ed ironica spontaneità del suo eloquio, forse grazie alla magia della sua sempre leggerissima (a volte *incerta*, sapientemente incerta) disponibilità discorsiva, mi riporta continuamente all'amico Tomaso e alla sua umana amichevole disposizione: che tuttavia nulla tralascia della sua sapiente poeticità.

Così, in questo caso, leggendo mi figuro di passeggiare con te ascoltando le tue misurate arguzie, mai per altro gratuite e, talvolta, sorprendentemente risentite e giudiziali. Ciò avviene innanzitutto per il *poemetto gastronomico* in cui dal felice tono canzonatorio (sazio e persino sensuale e persino mistico) alla Rabelais (ma non manca il sussurro di Orazio!), si passa al severo giudizio sulla malintesa felicità del bere, del mangiare, dell'ingozzarsi – soprattutto là dove si dilapida il piacere in licenzioso deprecabile potere:

... verso l'anerito antro di Dionisio / dal mondo attuale evaso. // Brandisco, indegno, il suo tirso / e conduco gli astri in danza / a respirare il fuoco, anima del vino, / e con le Menadi insaziabile infurio / e celebro in abbodanza il vitigno / che da Troia in Italia recò il pio Enea, / l'Agliànico, dalla cui clonazione / nacquero il Nero d'Avola / (che bevo a garganella tra le ginestre), / il Nebbiolo, il diletto Sangiovese / rendendo il bel paese / luogo d'elezione della gioia terrestre.

E di contro, più avanti:

... Il cappuccino e la pizza democratica / molciscono il palato di chi fatica, / l'Arte Gastronomica Italiana / s'impone sui tavoli sovrana. / Ma chi arraffa, stupra o reprime / e le indispensabili libertà sopprime, / al nostro tavolo non sieda a brindare / a Gioacchino Rossini, a lui spigliato e lieve / come le magie della vita umana / pur burrascosa e tremendamente breve...

Ma piano piano, andando e tenendo per mano i tuoi versi distesi, il discorso si fa anche più serio, o serio. E talvolta ancora *satirico* alla maniera antica, quando pur se *facit indignatio versum*, si fa sempre strada la tua pacatezza amorosa, la tua, per altro non arrendevole, comprensione. Così incontrando Byron o Foscolo, elogiandoli, non manchi di apostrofarli:

... Tu non rispondi al saluto dei piccoli poeti / e respingi la compagnia dei traditori /... / e di chi si arrende alla cecità dei poteri / che devastano la natura...

Caro Ugo / ancora la parola italiana / è pronta a sciogliersi in bocca / come un bacio profondo e appassionato, / e, se tracciata in versi, / è ancora in grado di mutare la carta / in interminati universi, / ma figli di puttana / celano senza ritegno / il velo delle Grazie / sotto l'immondezza quotidiana...

E qui, scorrendo, si fa avanti la nostra ridicola se non tragica attualità, che solo la poesia (ma troppi sono i *piccoli poeti*!) può mutare. Ma

... Tutto brilla di falso / e le macchine posteggiate per le strade / ovunque invadono l'Eden urbano...

Come capita si va infine a parlar di politica, squallida amministrazione... scansando in gincana le automobili che invadono i marciapiedi! Abilmente percorri con i tuoi versi le disgrazie della *polis*, delle sue blaterie e insieme l'antico valore della lingua italiana tradita, la modesta – non chiedi molto, ma oggi è già troppo – utopia creativa.

La ritrovi per altro ancora nei segni antichi, nella *Joie de vivre* di Matisse – che ti spinge all'adorazione per il *riflesso di uno sguardo* femminile. La ritrovi, la speranza di salvezza, nel tormentato Campana; persino nelle dolorose ambasce di Céline, nella interiore rivolta di Amleto, nelle rivelazioni epifaniche della *illimitata affabulazione* di Joyce. E Breton, e Leopardi... e meraviglia – per un poeta della pur rinnovabile tradizione, nelle *ramificazioni* musicali e materiche, nel senso di una mistica della materia primigenia, di György Ligeti. Primigenia, perduta e ritrovata: le “Ramifications” per orchestra d'archi. E, mi permetto di ricordarti, in proposito (per *perdonare*, come reciti, il musico di Colonia, che *ci ha narcotizzato per estirparci le radici*) il flusso originario, inarrestabile, mistico appunto, del suo corale a cappella “Lux aeterna”.

Ci rechiamo allora a parlar di *spazi mentali*, di amicizie, di affetti, di amori... Dal capitolo *Arcana*:

Nel lucore dello spazio mentale / un'immagine appare / fluttuante in un linguaggio inappagato / teso ad articolarsi col silenzio / smarrito alle origini. / Nel mistero della materia / l'immagine marchia / la soglia sontuosa dell'inafferrabile. // (Quando lo sguardo tautua il visibile / l'immagine si perde / al centro vuoto della tenebra).

Posso dire che questa è, fra le poesie della (*in*)variabile raccolta - ... *nutriente!* – quella che *mi nutre* più di ogni altra? Porta con sé la ragione del *tutto*: il tutto e il nulla dell'*immagine*, tanto tangibile, ma, in quanto tangibile, evanescente *al centro vuoto della tenebra*). Ci sono la materia, la vita, il pieno, la tragedia del vuoto, del nulla, spento (quando si allunghi la mano per toccare) *il lucore dello spazio mentale*. Ma (prafrasando Merleau-Ponty in *L'oeil et l'Esprit*), se l'energia della creatività non è un dato acquisito, ciò non è solamente perché passa e scompare come tutte le cose, ma perché in quel *lucore* ha pressoché tutta la vita dinanzi a sé per rinnovarsi in nuove forme.

E c'è una *Vita nuova*, quella dell'amore:

Ai primi fremiti dell'aurora / ti bacio e il mondo s'infiora, / la notte, invece, in vortici, turbini / e gorgi d'astri s'indora. Ma il tempo / scaturisce ora dal tuo sguardo; / insieme al mio futuro, di te / il mio passato s'innamora / e a destarmi a nuova vita non tardo / nell'istante che pare eterno / nel tuo sorriso rilucente.

In cui il ritmo dell'enjambement salta vibrante dai vortici, dai gorgi della sognante passione.

La tua, la mia, passeggiata continua, comunque dalla medesime oscurità placata

...perché ebbro di vita / oltre la notte che sfavilla / insaziata scorro / per le diramazioni del vento / verso quel lampo del silenzio / che a una sillaba divina somiglia.

Ed è propriamente il *silenzio* a generare una preghiera:

Vieni tu che sei incorporeo e sei tutti i corpi.../.../ Non abbandonare la terra alla desolazione / sii la porta di tutte le nostre aurore...

Perciò, vieni tu e *vola sotto il sole della devastazione*, mentre passeggiando la notte per Milano nevicata, e il generale Garibaldi in Largo Cairoli ci appare imbiancato nel suo poetico eroismo. Sebbene le chimere si vendano ormai al supermercato. E cammina cammina in Viale Majno incontriamo la testa candida dell'amico poeta Mario Spinella, che s'aggira cercando invano il suo Ariosto e il suo Gramsci:

...rincasa la sua fiducia immutata / in ciò che lui chiama / «la lotta quotidiana» / e nella rara grande poesia.

Poiché, infine, tutto si riscatta *Nell'immensità genuina della lingua*, sebbene *malgrado l'amore della scriptura un giorno ti sentisti vecchio*, confortato tuttavia dai grandi visionari (Dante, Blake, Rimbaud, Thomas, Michelangelo, Goya), *evasi nella gioia della liberazione totale*. Così mi confessi le tue poetiche passioni, cantando la *Cantilena dei fallimenti*, quando

... Versi d'intensità risolutiva / versi d'intensità sorgiva / cadono nell'indifferenza collettiva.

In via Ascanio Sforza, nella Milano dei Navigli incontriamo una dotta ninfa che, giovinetto, ti mormorò:

... «Devi entrare in una commedia dove Dio esiste, / dove legando le vocali in sequenze dirette / all'estasi incontrerai l'immagine riflessa della Poesia...»

Poetasti, e di poesia vivi ancora soccorso dalla tua Musa che ti invoca di

... sprigionare / il canto della terra che ruota / in un sogno di bellezza impossibile.

Ti aiuta in ciò L'essenza impenetrabile della femminilità, quando riesci ad abbandonarti completamente all'ineffabile verità del desiderio.

In questa notturna passeggiata mi hai raccontato in verità di un tuo desiderio (impossibile) di *Stil Novo*, di una *Vita Nova*, talvolta cogliendone velatamente nei versi l'antico modo, senza nascondermi pacati disappunti, delusioni, depressioni, impotenze. Impotenze del tempo. Di questo tempo, di questa nostra età, collettiva e personalissima (*De Senectute...*).

Ma sempre, infine, rimandi *Alla parola*, alla sua valenza cosmica e biologica:

La parola sorse / da crateri di luce / e creò un mondo sradicato / dal proprio principio, fino alla fine dei tempi irripetibile. / Ma tu ascolta / solo la parola che scaturisce / dalle fenditure del tempo / e trapela dai circuiti del silenzio/ nel medesimo fremito celando / carne e polvere.

Così ci lasciamo, abbandonandoci illusoriamente al segno cosmologico e insieme microcosmico del *fiat*.

Scritta a Tomaso Kemeny in occasione dell'uscita del suo "Poemetto gastronomico e altri nutrimenti" (Jaca Book, Milano 2012.)

A Enzo Minarelli

Lesà sul Lago Maggiore, 7 agosto 2012

Caro Enzo,

sto leggendo il tuo racconto "Amo". Le tue istruzioni (riportate da un *doppio*, a sua volta riprese dall'effettivo protagonista) sull'esercizio della copula in una automobile di media cilindrata, condotta e posteggiata fuori città (possibilmente al sicuro da sadiche rapine). Non si può dire, come si diceva un tempo, che si tratti di un libro adatto alle educande, anche se oggi le educande, le fanciulle in fiore, o già sbocciate che siano, non appaiano così pudiche, meglio ipocrite, come credono ancora (ma non lo credono veramente) i padri, anzi le madri, della mia generazione. Oggi, per esperienza diretta, per sondaggio statistico o per sapienza psicoanalitica conosciamo tutto delle loro disinibite voglie e delle loro pratiche predisposizioni sovente apertamente manifestate.

Ma c'è qualcosa da dire anche sui maschietti, o maschioni che trovano un rappresentate appropriato nel suddetto protagonista: le cui schiette e cordiali, a volte tuttavia del tutto gratuite scurrilità, sarebbero insopportabili se non fossero sorrette dalla acuta e ironica analisi del narratore, a loro volta ben impastate con la efficace capacità letteraria e analitica dell'autore (che poi saresti tu). A proposito del... *merlo maschio* di questa storia va osservato che in sostaza appare schiavo, senza capacità di effettiva autonoma reazione, delle folli voglie offerte dalla (comunque sicuramente più intelligente) insaziabile femminuccia. Qui si giustifica il turpiloquio ricercato dei giovani d'oggi che, più o meno consci della loro inferiorità rispetto alla femmina, usano anche senza necessità l'arma della parolaccia... per impressionare meglio la partner! La quale per altro non sembra, quasi mai, colpita, in proposito, più di tanto.

Per inciso potremmo osservare anche che la tua narrazione risponde a classiche modalità, quali i rapporti fra *protagonista-narratore-autore*. Ma le ragioni stilistico-retorico-creative, fra ipotesi di verità, autobiografia e invenzione, sono già state infinite volte elaborate dalla critica stilistica: in particolare per un campione assoluto di queste medesime ambiguità, Marcel Proust.

C'è poi, a sostegno colto delle tue audacie scritte, una straordinaria tradizione letteraria: lasciamo stare i latini, ma andiamo pure dal Boccaccio all'Aretino, al Divino Marchese e a Masoch,

dai Surrealisti agli scrittori *On the road...*, a Nabokov... a Céline... Per non dire del *Kamasutra*, poiché le modalità copulatorie nel costretto abitacolo di una automobile di media cilindrata richiedono non facili contorsioni fisiche. Talvolta, forse, gli altri classici nominati, sono, verbalmente, un po' più metaforicamente discreti rispetto alla tua icastica sincerità - pregio raro proprio questo, tuttavia, della tua narrazione, in cui non mancano puranche le problematiche feticistiche (la vettura stessa e i suoi accessori, le mutandine, gli anticoncezionali, i resti di pasti campestri intramezzati da continue maniacali riprese erotiche, ecc.). Insomma tutto quello che pochi ormai non sanno, ma avrebbero comunque voluto sapere prima sul sesso... in automobile!

Ma non manca, a movimentare una narrazione che potrebbe apparire ad un certo punto ossessivamente ripetitiva, perciò stancante per il lettore non più incuriosito poiché ormai sa tutto, l'invenzione descritta in maniera raffinata di un deuteragonista: il *voyeur*, quello che quasi... professionalmente insegue comunque e ovunque le Coppiette copulanti in automobile, ma che nella sua azione guerrigliera 'mordi e fuggi' "*rimane bloccato in ogni caso, la sua curiosità stagna, non procede, non porta al naturale sbocco della copula, troppo impegnativo, rischierebbe brucianti catastrofi. Ecco perché si ferma, si stoppa, appunto, e non desidera altro che guardare. Solo per guardare, richiede un bel po' di fatica: individuare i posti migliori, quelli che presentano le già ricordate tracce sul terreno, memorizzare le ore giuste, avere molta pazienza, appostarsi e mimetizzarsi, essere abili nel non farsi scoprire... L'autentico capolavoro di uno stupratore visivo consiste nel violare non visto, l'intimità altrui, esserne in qualche modo partecipe...*".

Allora si apre un nuovo capitolo delle utilissime istruzioni per il copulante d'automobile: come guardarsi dal *guardone*! Splendida svolta narrativa! C'è l'inatteso conflitto, e quel *páthos* di cui parla il linguista Frye! Ma chi è il *guardone*, se non la società opprimente che soffoca sesso, amore, intimità, vita?

In quarta di copertina leggo alcune espressioni che ritengo inutile da parte mia parafrasare, tanto sono esaustive ai fini di un metasignificato etico, sociale, libertario: "l'involucro del veicolo... un segreto rifugio dal mondo esterno... minaccioso, incalzante... la berlina di seconda mano un'oasi incontaminata rispetto all'inquinamento collettivo... l'appartarsi da una società barbara e invadente... un'allegoria di freschezza e di verginità vitale...".

In cui, per altro, tra l'ossessione erotica della coppia protagonista si insinua la volontà di conoscere, conoscendosi: perché i protagonisti sono puranche (la femmina forse di più) dei non volgari creativi, o artisti *tout court*, a riprova della loro impellente necessità totalizzante di vita.

Ma arriverà il momento che la berlina usata, *alcova viaggiante* la chiama il protagonista, dovrà essere venduta per pochi soldi... E un mondo di *Sesso come vita* s'andrà spegnendo nel traffico impraticabile, come sempre.

Caro Enzo, che altro dirti? Una coinvolgente storia, che va ben al di là di ogni facile, seppure ironico, erotismo.

Scritta a Enzo Minarelli in occasione dell'uscita del suo romanzo "Amo" (Campanotto Editore, "Zeta Narrativa", Pasian del Prato, Udine, 2012)
