

# TESTUALE

**critica della poesia contemporanea**

**n.52**

*Sergio Noia Nosedà Adam Vaccaro Rosa Pierno  
Enzo Minarelli Paolo Badini Giuseppe Ferrara Gio Ferri*

*MYSELF research*

**ANTEREM EDIZIONI**



**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](mailto:poetest@virgilio.it)  
[testualecritica@gmail.com](mailto:testualecritica@gmail.com)

**[www.testualecritica.it](http://www.testualecritica.it)**

**n. 52, anno 2013**

Direttore responsabile Giorgio Ferrari  
Pubblicità inferiore al 70%, Reg. Tribunale di Milano .302 del 18.6.1983

*La rivista è edita in web in collaborazione con*

***Edizioni ANTEREM***  
*via Zambelli, 15, Verona*

*Elaborazione elettronica*  
Maurizio Baldini

*Grafica di copertina*  
Federico & Massimo Pizzi



<i>Nota redazionale</i>	7
<b>Sergio Noia Nosedà</b> <i>Orìgini della scrittura araba</i>	9
<b>Gio Ferri</b> 1. <i>Rinascita della Parola</i>	13
2. <i>Giulia Niccolai: meditazione e poesia come rivelazione</i>	14
<b>Adam Vaccaro</b> <i>Il progetto infinito di Antonio Porta</i>	19
<b>Rosa Pierno</b> <i>Roland Barthes: la preparazione del romanzo</i>	25
<b>Enzo Minarelli</b> <i>Archeologo della Parola</i>	29
<b>Paolo Badini</b> <i>Pensieri sulla poesia</i>	32
<b>Giuseppe Ferrara</b> <i>Dal Canto delle Sirene a quello dello “Stirene”</i>	36
<b>Gio Ferri</b> “Letterale” Corrispondenze con: <i>I Responsabili della 55° Biennale di Venezia.</i> <i>Roberto Capuzzo, Brunella Antomarini, Monica Palma,</i> <i>Roberto Dall’Olio, Matteo Bianchi, Stefano Iori,</i> <i>Piergiorgio Paterlini, Paola Mastrocola, Marosia Castaldi,</i> <i>Antonio Spagnuolo, Giovanni Fontana, Francesco De Napoli,</i> <i>Roberto Pazzi</i>	41
<b>Errata corrige</b> <i>Da “Testuale” n.51</i> <i>Miguel Muñoz, “Lector et lux in fabula – Cita y citación en el texto poético”:</i> «... Al final de las <i>Notas Rotatorias</i> falta la frase “ <i>trouvez Hortense</i> ” que enviando al poema “H” de Rimbaud hace juego con “casi IT” de esas notas y con las expresiones “h/f” en el texto».	



## **Nota redazionale**

*Tra le ultime lezioni che tenne a Bologna si ricorda, di Luciano Anceschi, un ciclo dal titolo “Cos’è la Poesia?”. Domanda senza risposta, come sottolineava lo studioso, e perciò da parer persino banale. Se non fosse che l’interrogazione tormenta da sempre la prassi creativa e critica della parola e della scrittura che chiamiamo poetiche. Ambigua domanda perché ambiguo è l’oggetto di cui si parla. Ambigua la sua presenza (in)conoscibile (l’”in” di Gramigna, negativo e insieme penetrante). La parola poetica è forse l’aspetto concettuale della reincarnazione. Della metamorfosi perpetua. La parola poetica nasce ogni volta che è detta: un aprosdoketon paradossalmente vivo nel silenzio. Della nascita, appunto.*

*Con ciò non si è detto alcunché di ragionevolmente pregnante ed esaustivo: forse può ancora valere una distinzione (le differenze aiutano a capire) tra la parola poetica e il discorso prammatico e utilitaristico: la poesia è inutile, non ha alcunché da comunicare, tuttavia sollecita sempre una empatia, una comunione, la coinonía degli antichi. Sebbene infine anch’essa, possiamo dire, pur qualcosa comunica, qualcosa di attendibile ancorché non riconoscibile secondo l’intendimento della prassi quotidiana (che della parola fa sovente utilitaristica menzogna).*

*Questo numero, il 52, di “Testuale” – come per altro la rivista si è sempre presentata nel rispetto della sua mission – testimonia per l’appunto di alcuni diversi modi d’essere della poesia, e di alcuni modi di arrischiare una sua impossibile interpretazione.*

\* \* \*

*Purtroppo spesso, in occasione di questa nota, dobbiamo informare i lettori di una perdita. È morto Alfio Fiorentino, catanese da molti anni residente a Venezia. Della sua scrittura abbiamo detto nel n.47-48 di “Testuale”.*

*Appassionato, quasi ‘maniacale’, ricercatore della valenza inesprimibile di ogni segno artistico e poetico si spinse entro quel misterioso, oscuro, tunnel della poesia (e della sua vita) fino alla incomprendimento. Perciò ebbe diversi riconoscimenti dagli amici (tra i quali Bàrberi Squarotti, Zanzotto, Sanguineti, Lunetta...), ma non fu valutato da molta critica, soprattutto nei decenni del riflusso, della post-avanguardia, del post-moderno. Tutti atteggiamenti intellettuali assolutamente lontani dalla sua volontà creativa.*

*Non mancheremo di riprendere suoi testi in un prossimo numero della nostra rivista.*





**Sergio Noia Noseda**  
***Origini della scrittura araba***

*Il prof. Sergio Noia Noseda è stato uno dei massimi arabisti italiani a livello internazionale. Conoscitore dell'arabo, dell'ebraico e di molte altre lingue antiche e moderne ha insegnato in particolare alla Università Cattolica di Milano. Nato a Pola nel 1931 è morto nel 2008, in seguito all'investimento da parte di un furgone, a Lesa, davanti al cancello della sua villa. Quando per ricerche e conferenze non si trovava all'estero (Arabia, Egitto, Siria, Iran, Iraq, Israele... e presso diverse Università europee e statunitensi) abitava appunto a Lesa nella ottocentesca villa Noseda che vanta uno dei più maestosi e spettacolari parchi della sponda piemontese del Lago Maggiore. Ebbi modo di conoscerlo, e di godere poi della sua amicizia, in occasione di una sua conferenza sulla scrittura araba. I contatti negli anni si moltiplicarono anche in relazione ad una mia pubblicazione (La ragione poetica, Mursia 1994) nella quale mi riferivo in generale alle ipotesi sulla nascita della scrittura tout court. Egli mi donò alcuni suoi appunti in bozza relativi alle origini della scrittura araba che dovevano far parte di una ben più ampia trattazione, documentata da una imponente bibliografia: Note esterne in margine al primo volume dei "Materiali per una edizione critica del Corano". Non poté iniziare quella edizione critica, che doveva essere la sintesi e il punto di arrivo di tutta la sua vita – oltre ai numerosi volumi che aveva pubblicato sulla storia della letteratura degli arabi e sulla loro civiltà –, a causa della sua morte accidentale. Ho pensato che, a cinque anni dalla scomparsa, il breve stralcio che segue possa interessare i lettori di "Testuale", ricordando con affetto l'autore tanto prestigioso e generoso.*

(Gio Ferri)

Sono note le due affezioni di Abu Bakr e di Zayd il figlio di Tābit in risposta a chi propose di raccogliere per iscritto il *Corano*: «Come? – disse Abu Bakr a Omar – vuoi tu fare qualcosa che l'Inviato d'Iddio non ha fatto lui stesso!» e «Per Dio! Com'è che volete voi fare una cosa che l'Inviato d'Iddio egli stesso non ha fatto?». Alla luce dei nuovi studi è molto probabile che le due frasi non vadano lette come da 1500 anni si fa con pedissequa monotonia nell'ecumene mussulmana e nel nostro mondo, vale a dire un rifiuto o comunque una sorpresa focalizzata al testo della Rivelazione, bensì, più genericamente a mettere per iscritto un testo di tale importanza, di tale dimensione e soprattutto di tal genere.

L'esame del notevole materiale oggi a nostre mani rispetto a cent'anni fa, scritto in arabo nei tempi dell'ignoranza e nei primi tempi dell'Islām, mostra che gli arabi 'sapevano' indiscutibilmente scrivere. Ciò che appare, ed è ciò che a noi importa, è che 'non volevano' scrivere. Questo atteggiamento negativo non esisteva in generale ma era specificatamente diretto verso tutto ciò che potremmo definire un'opera letteraria'. A volte, tuttavia, mi è capitato di paragonarla questa predisposizione, al disprezzo di ogni nobile o sovrano dei tempi passati nei confronti dei dettagli burocratici dell'amministrazione delle sue proprietà terriere!

Sul 'saper scrivere' non vi sono dubbi: per centinaia di volte il *Corano* usa la radice 'scrivere', ma è interessante notare qual è l'oggetto di questo 'scrivere'. Da un lato la sfumata visione di «scritture celesti» come si legge nel *Corano*, ma nella realtà quotidiana esclusivamente ricevute e patti per così dire contrattuali.

Parrebbe quindi un rifiuto a voler 'scrivere' ogni opera letteraria, ovvero, questo è il punto, ciò che era immaginifico e vivo, in particolare la *poesia*.

Manifestando quel disprezzo si potevano psicologicamente seppellire, in realtà, con la scrittura gli odiati 'attestati di debito e credito'. La tradizionale visione della 'belle poesie', appese sulla *Caaba* nell'età preislamica, è oggi sicuramente da cancellare.

È interessante notare a questo proposito che un tale atteggiamento lo troviamo ancor oggi quasi identico nelle popolazioni nomadi del deserto sudafricano, cosicché (senza risalire a mondi scomparsi come quello dei bardi nelle nebbie dei Celti), ci si può facilmente inoltrare in un mondo che è sopravvissuto sino a noi, e ben potrebbe rappresentare quali erano le abitudini e la mentalità degli arabi del nord preislamici. Le condizioni politiche e sociali sono sempre state tali che mai, per quanto ne sappiamo, i Berberi hanno sviluppato nella loro lingua una 'civiltà della scrittura'. Esiste comunque una scrittura berbera, d'origine tuttora sconosciuta, che ancor oggi utilizzano solamente i Tuareg: la chiamano *tifinay*. Trascurando qualche missiva, a loro serve per tracciare brevi scritte sugli oggetti, come fibbie, braccialetti, o sulle rocce. Ovvero talvolta a conversare silenziosamente durante incontri galanti.

Anche questa scrittura, come quella araba, è consonantica. Le scritte sono sempre brevi e generalmente, più che ad errori di calligrafia di cui abbiamo esempi lampanti, è a questa assenza di spazio, per la piccolezza del supporto, che si debbono ricondurre le principali difficoltà di lettura. Peraltro i problemi che risalgono a questo motivo sono compensati dalla brevità delle iscrizioni.

Tutto sommato si può dire comunque che i Tuareg facciano un uso relativo della scrittura: nelle serate in comune, caratteristiche della società tuareg, ragazze e ragazzi, in una specie di *cour d'amour* si intrattengono usando scrivere con il proprio dito sul palmo della mano dell'altro. Una scrittura ad andamento semplice e spaziato, oppure la composizione di un solo carattere sono specifici di questo modo di scrivere.

I testi di una certa ampiezza, le cronache, le genealogie sono tradizionalmente consegnati alla memoria. Alla scrittura *tifinay* sono affidati invece testi brevi, di utilità immediata: iscrizioni, lettere, dediche e nomi su oggetti, senza una preferenza per materiali scrittori specifici come la pergamena, facendo tesoro di ogni superficie adatta: scrivono sulla sabbia per esempio, per se stessi, o per discutere la forma di una parola [*ricordiamo che Cristo non scrisse alcunché, se non poche parole sulla sabbia che il mare ha cancellato, ndr.*]

Ed è qui che si può cercare d'intravedere questa repulsione degli Arabi del Nord d'allora e dei Tuareg ancor oggi a mettere per iscritto i frutti letterari. Lo storico Géza Róheim pensa a una 'castrazione' dei concetti espressi liberamente dalla parola ogni volta ch'essa viene sostituita dalla scrittura. Questa considerazione, sia pure in termini diversi, riguarda anche i Greci, secondo l'insegnamento di Platone: «Resta ora da parlare della convenienza dello scritto e della non convenienza, quando esso vada bene e quando sia invece non conveniente».

Certamente si può anche pensare in questa riluttanza, in questa resistenza delle civiltà del deserto, dagli Arabi del Nord a cavallo della nascita dell'Islam ai Tuareg, al timore che scrivere significhi praticare un 'furto della fantasia', ovvero un 'furto dell'immaginario'.

Perché mai parlare di furto? Perché – senza neppure accennare al terzo elemento in gioco, l'immagine – riflettendo sul rapporto in atto tra la parola e lo scritto, si può constatare che, tutto considerato, è ancora la parola a mantenere il suo prestigio. Nella rigidità dello scritto c'è una mancanza di libertà, un avvizzimento della iniziativa immaginifica. In altre parole, la scrittura con la sua fissità finisce per ottundere quella volontà espressiva, quell'impulso a fantasticare, primo passo verso la formulazione di un «immaginario collettivo», e tanto più di un proprio privato embrione immaginifico. Comunque va ribadita la preminenza della parola (diciamo pure il 'logocentrismo') di fronte a ogni altra forma comunicativa. È grave non rendersi conto che proprio quello che sfugge al regno della parola, costituisce tuttavia il primo momento – appunto immaginifico – del nostro pensiero, ma d'un pensiero non concettualizzato, ma già carico di eventuali fattori estetici [*va ricordata l'idea di Cesare Brandi secondo la quale alla triade saussuriana va aggiunto lo schema preconconcettuale, quale principio della parola prima del suo principio n.d.r.*]. Non si tratta ancora della parola, ma di quell'insieme di immagini (visive, auditive, ma anche tattili, olfattive, cinestetiche...) che vivono al di fuori del linguaggio verbale e che, solo in un secondo tempo, possono tramutarsi in parole e in concetti. Perché non credere allora che anche il *logos* primigenio

non fosse un linguaggio articolato, ma piuttosto un'immagine onnicomprensiva ricca di odori e sapori, luci e tenebre, forme e intervalli? Tutto ciò in antitesi con l'idea di coloro che ritengono non possa esistere un pensiero senza parola, che soltanto attraverso la parola sia possibile una attività cogitativa, o che, addirittura – come sostiene Chomsky – esista un innatismo del linguaggio. Niente ci vieta di ritenere che ancor prima della parola, e soprattutto della parola scritta, il pensiero fosse un principio non totalmente strutturato come avveniva nella società araba del Nord, ai tempi della *gāhiliyyah*.

La scrittura araba sembrerebbe iniziare secondo una aspirazione di libertà. Per quanto mi sforzi non riesco a vedere il massimo poeta Shānfara intento a scrivere correggendo e ricorreggendo i suoi versi. Le scritture erano un segno caratteristico dell'apparato societario e burocratico. Così si può pensare a un disprezzo per la scrittura nel paragonare di Labīd in *Il bandito del deserto* (a cura di F. Gabrieli, traduzioni di Daniela Amaldi):

*... e a Rayyān fossati abbandonati e tracce  
consunte come scritti incisi su pietra...*

*... I torrenti hanno portato alla luce rovine simili  
a righe scritte e ripassate da una penna.*

si può pensare a un mutismo di quelle scritte:

*... Mi sono fermato a interrogarle, ma a che serve  
rivolgersi  
a ruderer sordi, le cui parole sono indecifrabili?*

Poteva anche, il poeta, aver scritto questi versi per una vera e propria reazione di libertà contro le strutture degli Arabi del Sud, forse contro gli stessi Nabatei o i loro cugini di Hatra contrassegnati dalle iscrizioni monumentali, vale a dire una precisa pretesa di manipolare testi trasmessi 'a memoria'.

Un senso di libertà accoppiato al rifiuto della scrittura istituzionalizzata deve essere innato nella natura umana, perché si ripete comunque e costantemente nella storia dell'uomo fino allo *Slam Poetry* [Lello Voce, *L'avventura dello slam* – per non dire delle *parolibere futuriste* e della *Visual Poetry*, n.d.r]. Poesia che non si deve scrivere secondo i criteri della scrittura utilitaristicamente strutturata, anche se qualche verso confermi l'idea pur finendo in uno scritto, tuttavia trasformato da Ugo Nespolo in un gigantesco monumento:

*Lavorare lavorare lavorare  
Preferisco il rumore del mare*

In una siffatta atmosfera potrebbe ben spiegarsi il Profeta dell'Islām il quale non volle esser lui a scrivere o a far mettere per iscritto il testo della Rivelazione: mentre per altro ordinò frequentemente ai suoi segretari di scrivere missive e brevi trattati. Basti ricordare il patto con i Coreisciti e la risposta di Suhayl figlio di 'Amr al momento di dettare per iscritto i termini dell'armistizio: «Se io testimoniassi che tu sei l'Apostolo d'Iddio non ti combatterei».

Quanto al 'dettare' si rientra storicamente nella normalità. Il *Corano* 'ordina' di 'dettare' per scrivere le attestazioni di debito: il fatto che si trattasse di un ordine, o quanto meno di una raccomandazione, di 'scrivere' un documento relativo a pratici rapporti conferma l'idea che gli islamici non avessero l'abitudine e la voglia di rispettare quella prassi. Anche il *ktb* può essere interpretato nel senso di 'dettare', e quel comportamento non può certo sorprendere gli Occidentali, in quanto questa era la pratica diffusa nel mondo antico (famoso l'esempio di Plinio il Vecchio), e si suppone che San Gerolamo, alla fine del IV secolo, non abbia redatto di proprio pugno alcuna delle sue opere, come d'altronde lo stesso Sant'Agostino. Qualcosa di questa tradizione deve essere rimasta nei secoli successivi, almeno in Oriente, se un pittore del XV secolo ha voluto dipingere nella chiesa di Santa Paraskevi a

Geroskipou, nell'isola di Cipro, l'Apostolo Paolo che in piedi si china sulla spalla del suo segretario per osservare ciò che questi scrive sotto dettatura.

Il Profeta dell'Islàm non ebbe nulla in contrario che brani della Rivelazione, quali quelli raccolti dalla sorella di Omar, venissero scritti. Infine *tout proportion gardée*, nella stessa atmosfera potrebbe essere nato il fenomeno del *nāsīh* e del *mansūh*, che tanto ha tormentato e credo tormenti ancora anime pie dell'Islàm, frutto ancora una volta di quel vivo senso della libertà della parola e di conseguenza del rifiuto della scrittura.

Sì, la scrittura era pur praticata seppure non sempre, come abbiamo visto: ma, come recita il *Corano*, la «scrittura è custodita in una tavola in cielo». E la parola 'cielo' mi ha sempre fatto pensare alle leggi dei sovrani subarabici scritte in enormi caratteri sulle pareti delle gigantesche spaccature dei *wadi*, come in una allucinante 'gazzetta ufficiale'. Val solo la pena di notare che al confine delle due Coree ancora oggi vige questo costume. Non così totale fu l'opposizione al 'libro' come concetto e strumento – i manoscritti più antichi del siriano sono preislamici – dato che la parola *kitāb* figura nel verso di Zuhayr:

*... posta in un libro e conservata...*

Anche se questo verso si vuole che contenga “un'eco coranica che si coglie palesemente” (Daniela Amaldi). Un'eco che io personalmente non colgo.

## Gio Ferri

### 1. *Rinascita della parola*

La plateale confusa ecolalia del mio tempo da tempo mi ha tolto la *parola*. Il nulla della storia e del menzognero disvalore della cosiddetta *comunicazione*, la dominante insensatezza semiotica del discorso comune mi hanno ridotto al silenzio. Fisicamente, linguisticamente annullato dalla ossessionante e oppressiva invasione delle immagini insensate, accumulatesi in discariche di segni non più ormai biodegradabili, sono costretto ad un quotidiano mutismo. Oggi molti, potrebbero, nella loro insensata presunzione, ritenere datata una esperienza artistica di rara qualità e verità: dico di un film profetico quale fu *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni. Fin da quei tempi si volle riferire il concetto di *incomunicabilità* ad una moda facile e ben presto superabile: siamo invece, oggi, più che mai sperduti in un *deserto*, oltretutto non più rosso, bensì grigiastro, diaframma insuperabile fra noi e gli altri. Nulla più sappiamo comunicare poiché il nulla non può essere comunicato. Può essere malvissuto nel silenzio. Un silenzio niente affatto mistico ma drammaticamente forzato.

Una prova di questa privazione di senso è questa mia stessa breve nota. Che ribadisce quanto già sappiamo, consciamente o inconsciamente, e banalmente lo espone (non ci sono più parole sensate) quando meglio io potrei dare testimonianza di me tacendo.

Ma non ho il coraggio di autoeliminarli tacendo, poiché le idee, i sentimenti (che non vogliono risolversi in sentimentalismi), le sensazioni, i moti sensuali e sessuali, le memorie recenti e ataviche, si affollano comunque e si diffondono entro le regioni della mente.

Perciò privo di segni significativi devo pormi dinnanzi alla mia caverna, tempio senza *dio* del disperante silenzio, per guardarmi attorno, per cercare l'*aprosdoketon*, l'inattesa silente voce delle cose innominabili. Quanto meno non nominabili con gli strumenti segnici del cosiddetto comune (insensato) senso. Mi convinco che mi può venire in soccorso solamente la *poesia* con la sua ambigua *inutile* dismisura, non utilitaristica, priva di sintassi menzognere e di finalità illusoriamente convenienti.

Si tratta insomma di trovare il modo di discorrere senza tradire la verità: e solo la nullità asintattica e perciò aprammatica di quella che chiamiamo *poesia* può venirci incontro.

Ma non si tratta, ovviamente, di un tentativo artificioso. Si tratta di mettere (dis)ordine con un *altro linguaggio* nella urgenza dei sentimenti che ci assalgono, spontanei e di per sé vitali. Si tratta di cogliere la vita e di dirla senza menzogna. Di cogliere i naturali *pre-testi* per individuare ed elaborare la materia dura e duttile insieme di una *parola* rivelatrice. Per individuare la materia del *testo*. Non abusata, quindi rivelatrice. Poesia, perciò, come meditazione e rivelazione.

Ecco che il *sentimento del fare* (poiéin), rifiutando ogni sentimentalismo del dire si ingegna a elaborare, manipolare la materia di parola segretamente (fuor dal facile comunissimo banalissimo senso) ambigua, polimorfica, polimaterica, polisensica, metamorfica. Biologicamente riproduttiva. Rivolta anche, quando necessario, all'esperienza antica della sapiente purezza di scrittura:

*tu lascia che i suoni suonino che le parole si dicano  
che i discorsi in te s'incarnino bio illogici geni tattili  
cangia voci impretestuose canta i testi ai tuoi pretesti  
resti sui resti prolifica spargi le sementi vitule  
universali universi entro e oltre i versi dalla  
misura che toglie paura sforma figura in figura*

## 2. Meditazione e poesia come rivelazione\*

\* Giulia Niccolai, *Poemi & Oggetti (tutte le poesie)*, Ed. "Le Lettere", Firenze 2012  
Giulia Niccolai, *Cos'è 'poesia'*, Edizioni de "il verri", Milano 2012

Seconda edizione della recensione pubblicata dalla rivista web "Trasversale" diretta da Rosa Pierno, Roma

In *Cos'è 'poesia'* Giulia Niccolai inizia il suo discorso, che è insieme un saggio critico e un racconto di vita, con la constatazione: *Ciò che è poesia per uno, non lo è necessariamente per un altro: Giampiero Neri sostiene addirittura che poesia sia "ipotesi", e io sono d'accordo con lui.* L'osservazione innanzitutto ci conferma nell'idea, per altro non sempre riconosciuta, che la parola poetica, o il segno artistico, si manifestino secondo un (*non*)codice d'*ambiguità*. Vale a dire in dialettica contrapposizione con i codici codificati o codificabili della retorica, del discorso comune, del 'buon senso comune', della prassi contingente e infine della *comunicazione*. Forma quest'ultima di un rapporto sempre finalizzato ad un risultato utilitaristico: comunicare per convincere l'altro della bontà più o meno convinta della mia asserzione. Con uno scopo ben determinato, se non aggressivo, al di là di ogni mera ipotesi, perciò sostanzialmente menzognero. Non è la menzogna rappresentativa della poesia e dell'arte (di cui si è superficialmente abituati a dire) che ci interessa, bensì la verità di un segno anche silente di *comunione*, di empatia, di quella che gli antichi definivano *coinionia*. Poesia come ricerca di *senso* (senso e sensibilità, carnale e mentale e cosale) piuttosto che segno come segnale e quindi come *significato*. Significato ovviamente impossibile se ci muoviamo nell'ambito di forme ipotetiche. Poesia, quindi, come verità, non comunicativamente verificabile, bensì profondamente sentibile.

Nell'ambito dei processi psicoanalitici potremmo percepire la *coinionia* come una dialettica conoscitiva e appassionata, seppur silente, fra inconscio e inconscio. Ma rifacendoci a Jung dovremo prendere atto che «un certo strato per così dire superficiale dell'inconscio è senza dubbio personale. Esso poggia tuttavia sopra uno strato più profondo che è innato e che chiamiamo *inconscio collettivo*». È in questo spazio atemporale (rispetto alle storie icastiche o dell'inconscio personale), che poi è lo spazio dei miti, che rivivono e si trasformano (metamorfosi) i segni ambigui della poesia, le loro comunioni, la loro eterna *presenza* nella dismisura fantasmatica delle *assenze*. Sono i territori che ci rendono sempre attuali, seppur inconsciamente, i riti della poesia di ogni tempo e di ogni luogo. Si può osare di credere che ciò possa comunque coinvolgerci in quel *ambiguo nulla prolifico*, perché tacito ma creativo, dell'idea di poesia propostaci da Giulia Niccolai – come tutti sappiamo artista, poetessa concettuale prima, monaca buddista poi dal 1990.

Le *assenze* come spazio della poesia quale sopra intesa, trovano evidenza in un racconto della poetessa che parafrasiamo: «... Eravamo a Kioto nel grande tempio *Sanjusangen do*, famoso per le 1001 statue di Bodhisattva i figli del Buddha. 10 file di sculture in legno, ognuna di 100 personaggi quasi a grandezza naturale... Il monaco ci spiegò che *Sanjusangen do* in giapponese significa 33. Come mai 33? Il monaco proseguì: il salone che ospita le statue dei 1001 è sorretto da 35 colonne 33 sono gli spazi vuoti tra le colonne...»

*Capii subito che filosoficamente, / il fatto di dare il nome al tempio / in base al numero degli spazi vuoti / dunque a ciò che non c'è, / può essere interpretato / come la garanzia più elegante, / squisitamente Zen, / di non escludere mai niente, / e nessuno».*

Dal Niente e dal Nessuno, visitati dalla meditazione, nasce la poesia, che deve essere - o aggiungiamo è senz'altro – rivelazione. La rivelazione che viene dalle coincidenze e dalle epifanie fra vicende e persone e oggetti e spazi. «Queste - svela Giulia Niccolai - sono le cause fondamentali per cui iniziai un cammino spirituale... ed è come se la mia stessa vita fosse divenuta rivelazione: poesia». Aggiungendo una ulteriore giustificazione la poetessa ci rende conto del fatto che: «se non

avessi trovato il Buddismo a cinquant'anni dopo l'ictus cerebrale, non credo che avrei avuto la forza di riprendermi... Sento chiaramente di dovere questa rinascita e questa meravigliosa 'seconda' vita di rivelazioni... al buddismo... dopo m'è risultato chiarissimo il fatto di aver già ricevuto insegnamenti dai lama in vite precedenti, delle quali io, prima, non avevo memoria».

Possiamo citare piccola ma significativa parte del testo *Meditazione 2*, dalle *Meditazioni*, uno dei percorsi di cognizione, riferibile, questo, alle rivelazioni dell'arte:

*Un'incisione, netta, verticale / un "taglio di Fontana" / «la non rappresentazione / in favore della creazione / di sensazioni spaziali» / – dice il Manifesto - / e anche «il fatto di passare / a un altro piano dietro la tela, / per andare oltre ciò che è percepito»... / l'apertura dell'occhio della mente / .../ in grado di spaziare.*

In *Meditazione 5* rivela, a noi, e a se stessa:

*... lì in quel campo coperto di neve / sotto terra, in un buio denso / e neutrale: un chicco di grano... / Questione di attimi e l'emozione / si trasforma in timore riverente: / mi sento sopraffatta dalla forza / smisurata di quel seme, / una forza immane legata / a quella cosmica... La visione non può essere spiegata / a parole, il suo effetto è stato quello / di aver vissuto per un attimo / l'armonia universale, l'interconnessione / di tutte le cose. / L'enigma divenuto / rivelazione?*

La 'prima' e la 'seconda' vita... Oppure un'unica vita? Una possibile risposta può venirci dalla complessiva lettura del saggio, o racconto, lettura che deve essere parallela tuttavia alla lettura di *Poemi & Oggetti – Poesie complete*. Un percorso del quale si fa guida e garante, con una eccezionale introduzione, la poetessa e critico Milli Graffi, come è noto, fra l'altro, responsabile della redazione della storica e insieme attualissima rivista *il verri*.

Di questo percorso è fondamentale, citato con appropriati sviluppi critici da Graffi, il romanzo di Giulia Niccolai *Esoterico biliardo* (Archinto ed., Milano 2001). Se ne parlò anche in "Testuale, rivista di critica della poesia contemporanea" al n. 31-32 (si consulti fra l'altro il sito web [www.testualecritica.it](http://www.testualecritica.it)). Si trattava di una brevissima sintesi che ripresa qui ci aiuta a ricordare in poche righe (sebbene per i lettori avveduti e di quella generazione possano essere superflue) la straordinaria vicenda culturale e di ricerca che ha segnato la vita e la poesia dell'autrice: protagonisti con lei Geltrude Stein, Adriano Spatola, Corrado Costa, Giorgio Manganelli... il Mulino di Bazzano... la rivista sperimentale "TAM TAM"... la rivista "il verri" di Luciano Anceschi... i viaggi e la permanenza negli Stati Uniti... e infine (ma non infine!) il lunghissimo determinante soggiorno in India...

Vale la pena trascrivere ancora, ai fini anche di questo nostro articolo, una considerazione autentica dell'autrice sull'esperienza della *meditazione* e sul rapporto di *comunione* con *se stessi*, con l'*altro* e con gli *oggetti*:

*«... far scendere e stabilizzare nel sangue, nel midollo, nel DNA i pensieri e i concetti che abbiamo in testa allo stato aeriforme, volatilizzato e non ancorato, è esattamente lo scopo della meditazione. In un certo senso, allora, è come se anche Thornton Wilder [di cui Niccolai aveva descritto l'entusiasmo per la Stein] avesse subito il potere pervadente della scrittura della Stein, recependolo come meditazione. Inoltre, sempre in meditazione, il tentativo di ognuno è quello di portare la mente oltre il 'pensiero discorsivo', quella sorta di pollaio di impulsi che, come certi spaghi inutilizzabili, ci ritroviamo sempre nella testa: voglio questo, non voglio quello, devo fare questo, devo ricordare quest'altro, non mi piace questo, mi piace quello, ecc., e oltre la 'concettualizzazione' (che è ciò che sto facendo io mentre scrivo, e che fate voi che mi state leggendo) per raggiungere l''assorbimento' (la prima vera vacanza della mente!), una sorta di radiosa e intuitiva pace interiore nella quale la mente sembra oscillare leggermente come una barchetta sull'acqua»*

Ho detto di una prima vita, e di una seconda a partire dall'esperienza buddista. Leggendo l'introduzione di Milli Graffi e seguendo via via la storia delle poesie complete in *Poemi & Oggetti*, si può ipotizzare che, almeno dal punto di vista squisitamente poetico (visivo e concettuale), si dia in realtà una sola coerente vita. Una sola coerente idea di ricerca segnica, concettuale, scritturale e visuale.

Ci sono innanzitutto da considerare (dopo il romanzo d'esordio del 1966 *Il grande angolo* edito da Feltrinelli) le *concrete astrazioni oggettuali* concepite in armonia con le sperimentazioni di TAM TAM. Milli Graffi (preceduta da una altrettanto sapiente prefazione di Stefano Bartezzaghi, e dalla presentazione della collana "fuoriformato" da lui diretta di Andrea Cortellessa), nella sua introduzione a *Poemi & Oggetti* cataloga con intelligente acribia critica circa 140 *oggetti* riprodotti fotograficamente, quando non si tratti di operazioni fotografiche vere e proprie:

«Ho fortemente voluto includere in questa antologia *Poema & Oggetto* [la cui prima edizione è del 1974 per "Geiger", la casa editrice collegata al Mulino di Bazzano e diretta da Maurizio Spatola, fratello di Adriano], che potrebbe apparire come un'opera prevalentemente visiva, perché in realtà rappresenta un punto di svolta decisivo nella ricerca dell'Autrice sul linguaggio. Questa volta non va [come per le precedenti opere di scrittura] a scavare nell'infinita variabilità dell'orizzonte semantico delle parole [fra nonsense e ambiguità significanti e ironie in parte ludiche in parte anche aggressive], ma vuole affrontare il rapporto che si stabilisce tra la scrittura e la realtà».

Ecco allora, solo per fare qualche esempio, "**scultura**", una macchina da scrivere con il nastro incartocciato che sforna un foglio spiegazzato con la scritta "**poema**" (la poesia come insignificanza logica?); la Parola **POEMA** riportata in prospettiva su un "**setaccio**" (titolo dell'opera); un ammasso di **spilli**, sopravanzati da uno spillo vero infilato nella pagina: "**poema tautologico**". Un'altra macchina da scrivere questa volta tipograficamente disegnata con il foglio che trascrive **poema**, nell'originale un vero foglio bianco infilato in un taglio praticato all'altezza del carrello e fissato con lo scotch sul verso della pagina. L'ammasso dei caratteri di **whole** che formano una texture: titolo "**whole: intero, hole: buco**"... L'oggetto e il suo senso o nonsenso (in quanto evasivamente riprodotto con l'inganno grafico) gioca con la scrittura e i suoi alfabeti, le sue linee, i suoi spazi... la sua *pienezza d'assenza* aperta alle infinite ambiguità, come avveniva per gli spazi vuoti fra le colonne nel tempio di *Sanjusangen do* di Kyoto. Si instaura fra oggetti e alfabeti, coniugati secondo un'idea di poema (più paragrafi o capitoli di un lungo percorso), una dialettica, non descrivibile né analizzabile, che viene più o meno inconsciamente dalle discusse ipotesi linguistiche di *referente-significante-significato* (Saussure) e dallo *schema preconettuale, la parola che si fa* (Brandi). Ma è proprio qui, ancora una volta, l'aperta ambiguità della poesia e del segno che vuole evidenziarla senza successo, poiché la poesia è una dismisura sensualmente recepitibile, mai concretamente spiegabile, come gli oggetti stessi, isolati da ogni contesto se non quello fantasmatico, nella impossibilità delle loro riproduzioni e delle loro analogiche spazialità.

Di qui, dopo innumerevoli altre esperienze scritturali, alcune ancora visuali - in particolare, solamente per fare qualche sporadica citazione *Humpty Dumpty* (*poesia concreta* - 1969) e *Webster Poems* (*poesie in inglese con riferimento al Webster, famoso vocabolario americano* - 1971-1977) - , nel 1982 ecco i famosi *Frisbees* (*poesie da lanciare*), *Frisbees di coda e d'occasione* (1985), *Frisbees, lunghe e brevi* (1988-2004), *Frisbees della vecchiaia* (2001-2011). Milli Graffi, per iniziare le sue analisi testuali, ci illumina in poche righe per altro assai acute e esaustive sulla natura dei *Frisbees*: «Si presentano come brevi e fulminanti focalizzazioni di piccoli eventi quotidiani marginali, frammenti, lampi, guizzi di un senso subalterno o, se vogliamo, anche alternativo al senso comune, sotterraneo e occulto, volutamente irrisorio, fragile, ma imprevedibilmente tenace e allegramente corrosivo». Al di là degli stessi *Frisbees* tuttavia si può notare che è questa la marca complessiva e coerente del segno poetico di Giulia Niccolai: perciò oso rifiutare la distinzione fra la vita prima e quella dopo l'esperienza buddista. Costanti sono comunque, l'alternanza al senso, comune e occulto nell'osservazione *meditata* della cose minime. Non senza sovente, se non proprio sempre irrisione, almeno felice e leggera ironia: a questo proposito rimando al saggio di Eloisa



Guarracino, "Un epico-comico vero. Sulla parola epico-mica in Giulia Niccolai, pubblicato in "Testuale" n.49, e consultabile integralmente anche in web al sito della rivista [www.testualecritica.it](http://www.testualecritica.it)

Dei *Frisbees* si possono qui, ovviamente, proporre solo alcuni esempi *lanciati* (!) in tempi diversi dal 1982 al 2011:

*Una volta / apro il frigorifero / è capitato anche a me di dire: / "C'è qualcosa di marcio in Danimarca".*

*La poesia / va da tutte le parti / e così fo io. / Laudata sia.*

*Una delle ragioni per cui / da ragazza ho fatto la fotografa / è anche quella / di essere sempre dietro la macchina fotografica / e mai davanti. / (Infatti chi fotografa / non viene quasi mai fotografato). / Non allo specchio, / ma nelle fotografie che mi ritraevano / distinguevo la paura sul mio volto.*

*Coltivare il linguaggio come l'orto. / Coltivare l'orto come il linguaggio. / Raccogliere i piselli e le taccole / mi ricorda la correzione delle bozze. / Come gli errori, / non si riesce mai a individuarli tutti. / Per svista ne rimangono sempre un paio sulla pianta.*

*Ogni tanto / mi capita di leggere / in brutta / un Frisbee / che non capisco. / O che non capisco più. / O che non capisco ora. / E allora? / Allora / non lo metto in bella.*

*Stampati / i Frisbees / andrebbero / tanto distanziati / da permettere a chi lo vuole / 8358618 / di scrivere i propri / negli spazi bianchi.*

*Carissimi / date in premio / una foto di Man Raj / o di Man Ray / a chi / (leggendo il vostro annuncio su la Repubblica) / capisce che Man Raj / non è Man Raj / ma è Man Ray? / P.S. Il migliore amico è sempre Duchamp.*

*Col tempo / la sofferenza / diventa conoscenza. / Ma anche. / Col tempo / la conoscenza / diventa sofferenza.*

*Di sofferenza / ne ho a sufficienza / ma ho sempre fame di conoscenza.*

*Ma quando sei sola, anche l'ombra / di un sorriso scatena i sospetti / degli altri passeggeri del vagone / quando te la scorgono in volto. / Sorridevo così, vagamente, ripensando / alla frase che mi aveva detto al telefono / la segretaria del commercialista / proprio prima che uscissi di casa. / Cinguettando felice, tono efficiente, / in codice giovanil-finanziario mi aveva / informato: "Signora, il suo look è in credito!". / Non avevo capito. Mi aveva allora spiegato / che quest'anno non ho IRPEF da pagare. / In metro' sorridevo al pensiero che le due / generazioni che ci separano, quei 40 anni / di differenza, hanno in realtà il peso di anni-luce. / Perché è probabile che, da parte mia, non riuscirei mai / a dire qualcosa che riesca a far sorridere lei.*

.....

*A questo punto vorrei suggerire un minuto di silenzio.*

.....

*Quel minuto di silenzio è durato cinque anni perché ora siamo nel 2010, di anni ne ho settantacinque e ho smesso di scrivere da allora. Ho smesso perché non ne sento più il bisogno e mi sembra addirittura di essermi liberata di qualcosa. Del bisogno di esprimermi ? ...*

*Dico a un amico informatico, Giuliano Severi, sono molto contenta perché il libro me lo presenta Bartezzaghi. Chi? Chiede lui, il calciatore?*

Solo brevi, pochi *Frisbees*, forse non del tutto significanti per cogliere l'andante, negli anni, della scrittura di Giulia Niccolai. Andrebbero tutti, non solo questi, ma tutti, riletti alla ricerca delle infinite (perciò impossibili da cogliere sufficientemente!) intime ragioni linguistiche, personali, strettamente meditative, rivelatrici e poetiche. Ciascuna segno profondo di un mondo minimale che insieme ad altri minimali mondi crea uno, o più, universi senza limiti accertabili.

Forse ora, qui, posso, semplificando (ma non tanto semplicemente), cogliere la dismisura del nostro pensiero, dei nostri pensieri, che si affollano e si *con-fondono* – guardando ai minimi *oggetti* e a noi stessi – in ogni attimo, ogni minuto, ogni ora del giorno, ogni giorno degli anni. Della vita.

**Adam Vaccaro**

*Il progetto infinito di Antonio Porta\**

*\* Intervento al Convegno “Il Giardiniere e il becchino*

*Memoria e (ri)scoperta di Antonio Porta”*

*9.12.2009 Biblioteca Sormani di Milano*

*Titolo originale dell'intervento agli atti*

*“Cardini e poli di senso del progetto infinito di  
Antonio Porta”*

## **Quale soggetto e quale verità**

Ci sono due versanti di senso o di modi di sentire e vivere il fare arte e poesia, che articolano la storia della letteratura italiana, dalle sue radici originarie – petrarchesca e dantesca – agli sviluppi e forme dei secoli successivi. Possiamo cogliere in essi due divergenti accentuazioni. Ma gli accenti contano. Al pari di un piccolo iniziale cambio di direzione che poi conduce a punti di arrivo molto diversi.

Un primo modo pone l'accento sul creatore solitario e sul valore del colloquio interno intrasoggettivo, che può però arrivare ad annebbiare, o perfino negare, valore e possibilità del colloquio esterno intersoggettivo. Senza il quale è difficile evitare monadi appagate da circuiti autoreferenziali, illusioni salvifiche o chiusure estetizzanti di una bellezza sottovetro, tendente a termini assoluti, spirituali e astratti, fuori dal ventre della storia e da un concreto cammino antropologico di *seguir virtude e conoscenza*. Un cammino in cui la poesia dona aria e ali alle gambe di altri esseri umani, che possono regalare gioie di condivisione o ferire e dare calci, ma sono la sola misura per chi vuole accadere nel mondo.

Verità smarrita da narcisismi e arroganze (*hybris*) di specchi unici di sé, dimentichi che nessuno, nemmeno Dio, può evitare di incarnarsi in altri specchi e gambe. Approcci certamente coerenti con le linee prevalse nella cultura occidentale, in cui – dal platonismo all'idealismo, come nel pensiero giudaico-cristiano – il processo conoscitivo è inserito in tutta una serie di doppi: tra un esterno (sconosciuto) e un interno (fonte di verità), tra corpo e anima, carne e spirito ecc.. Ne sono derivate le due culture (speculativo-scientifica e letteraria) e crescenti separatezze tra i vari ambiti, ognuno dei quali convinto di scrivere la Verità assoluta.

L'altro modo di vivere l'operatività creativa del singolo, non separa il valore del suo fare dal farsi del soggetto nelle relazioni del contesto storicossociale, e lo pone quale nodo sincronico di segni di ripresa della totalità soggettiva nella sua pluralità di piani e rami di *albero alato*. Ossimoro di complessità, limiti e potenzialità, della nostra identità. Che, nella successione diacronica di contraddizioni e scambi biologici tra unità e totalità, accumula esperienze e senso di sé, perdite e moti alati della capacità di immaginare un oltre, senza il quale non si darebbe, semplicemente, né arte né cultura né storia umana.

È una concezione materialistica che, nel bicentenario della nascita di Darwin e dopo gli ultimi secoli di scoperte – dalla meccanica quantistica, alla ricerca biologica, alle neuroscienze –, ha delle ragioni per dire che energia, pensiero, mente, spirito, anima, sono anch'essi materia e nomi di una unità vitale inscindibile in continua metamorfosi. Fuori da atti di fede e dogmatismi (laici o religiosi), la verità è un percorso mai terminato dalla totalità esperienziale del soggetto. Una concezione rimasta minoritaria, sia nelle intuizioni più antiche – come il relativismo agnostico di Protagora o i *clinamen* di Epicuro<sup>1</sup> – che nelle ricerche moderne; una visione che impone alla cultura laica sfide continue, sul piano etico e delle idee.

Antonio Porta si è costantemente misurato con tali sfide, riguardanti sia “*la questione del soggetto*”<sup>2</sup>, sia le categorie mentali di realtà e verità: “*La verità non esiste*”, affermava, distinguendo

con la fenomenologia di Luciano Anceschi, tra *vero* e *verità*, intendendo il primo quale «*punto di interazione tra il soggetto e l'esperienza, un punto fermo che però non è definitivo come la verità*»<sup>3</sup>.

## Il mestiere del poeta

Proseguiamo con altre prese di posizione e testimonianze di Porta, già richiamate in alcuni miei scritti critici. Tra questi, nella nota introduttiva a *La casa sospesa*<sup>4</sup> ricordavo:

‘In uno scritto del 16/8/88 (dai Diari inediti, della cui disponibilità ringrazio Rosemary Liedl Porta) Antonio Porta scrive: «Tutto accade dentro una cornice che si chiama ‘sfida della comunicazione’». Ma ‘comunicazione’ vuole dire prima di tutto ‘mettere in comune’...tuffarsi insieme nel mare del linguaggio... La comunicazione non è un piroscampo di linea”, è “entrare dentro il cuore della lingua e farmelo rovesciare sul tavolo”. «Ma è chiaro che questa identità linguistica (specifica, sempre A.P., in un altro scritto: “Chi è il poeta?” in “Il progetto infinito”, Ed. Gammalibri, Milano 1980, a cura di Silvia Batisti e Mariella Bettarini) è continuamente preparata dalla successione di eventi extralinguistici e insieme dalla capacità di sopravvivere questi eventi, per atroci che siano», sopravvivendo, dando cioè «loro un senso... non esiste, né può esistere, un linguaggio della poesia come fatto puro, autonomo. La scrittura poetica si muove autonomamente ma all’interno di tutti gli altri linguaggi, compresi quelli scientifici... mi pare quasi superfluo affermare che il testo non basta a se stesso».’

Da parte mia, aggiungevo qualche considerazione, purtroppo oggi ancora più attuale: ‘Negli ultimi decenni abbiamo vissuto in un processo di accelerazione di cambiamenti con vere e proprie esplosioni delle vecchie identità. È noto che tutti i cambiamenti comportano un processo mentale di elaborazione del lutto rispetto a ciò che viene perso... Al di là delle analisi di quanto perso e acquisito, è indubbio che nell’ultima fase storica siamo stati (e siamo) in una condizione che tende ad accentuare la difficoltà di tempo mentale necessario all’elaborazione dei mutamenti che si succedono. Questa condizione tende a produrre una percezione, della propria identità e dell’Altro, connotata da un senso di sospensione – privo cioè di quegli attributi che facevano parlare di *realtà*, con connotati di concretezza e solidità. De Rita nell’ultimo rapporto del Censis ha acutamente definito le ultime generazioni come *leggeri di testa*. Credo però che questa osservazione possa essere attribuita anche a tanti adulti, tali solo per l’anagrafe.... Per cui le identità tendono a volare in una *beatitudine* chiusa nel presente.

E di seguito (mi) ponevo qualche domanda: ‘Può oggi la poesia, nella sua incoercibile autonomia, essere voce di ricerca utopica di possibilità vitali non contemplate?, essere spazio mentale non alienato che costruisce per l’adesso e per il futuro un’adiacenza tra gli universi paralleli e molteplici del Sé?, un’adiacenza che riesca così a essere corpo della tensione del soggetto verso gli universi della Totalità? La poesia credo stia in questo *verso*, in questo viaggio, che per arrivare a essere più presente qui, deve porsi fuori dal mondo, in un luogo senza dimora. È uno dei paradossi della poesia, per cui la sospensione richiamata dal titolo ha, in coerenza col fare dei linguaggi che costruiscono poesia, più di un senso.’

Domande e risposte che cercavano echi in Antonio Porta, il quale nel diario citato, proseguiva: «il ‘mestiere del poeta’ va comunque ripensato, in termini di figura sociale...così come l’aveva pensata Pavese. Da questo mestiere (fare poesia) si parte per bucare la pagina, per sfondare i linguaggi automatizzati ...uscire dalla letteratura per raggiungere quell’immagine dell’esistenza che in qualche modo intuiamo possibile...oppure: anche rimanere nell’ambito della letteratura purché si identifichi ‘letteratura’ come luogo delle interazioni tra storia e immaginazione...interazione-integrazione tra poesia e esistenza, in direzione dell’esistenza: i versi ci servono, noi *non* vogliamo servire i versi e *tanto meno* l’Estetica».

È una posizione che risalta per la sua anomalia e inattualità, oggi ancor più minoritaria, che non lascia tranquilli la poesia e il poeta, dentro una *stanza* solitaria, in un ineffabile pallone sospeso nella presunzione di sé. Una posizione inevitabilmente *resistente*, che manifesta il forte bisogno di

porre al centro del fare poesia la vita nella sua totalità, con tutto ciò che la connota e condiziona, qui e ora, antropologicamente: relazioni sociali, cultura, storia, politica e potere. L'Estetica è perciò inscindibile, in Porta, da una visione del mondo contrapposta a quella dominante, in cui, quasi per statuto, il soggetto è incapace di comunicare con l'Altro, se non in termini pratici e strumentali. Di quale arte e poesia a quel punto si può parlare?

### **Nodi di poesia, cultura e politica**

La tendenza prevalente all'omologazione dentro la cultura borghese, con le sue spinte individualistiche, competitive e furbesche, genera l'incapacità di immaginare un oltre – terreno e non metafisico – e, quindi, di fare cultura. È un discorso politico, nel senso più alto, che implica responsabilità di ciascuno e di tutti, anche di chi lo ignora o fa finta di ignorarlo, poeta o altro. È un nodo toccato da Antonio Porta, e richiamato in un altro mio scritto critico<sup>5</sup>, di cui riporto qui sotto la sintesi di alcuni passi utili.

La relazione complessiva tra cultura e società suggerisce oggi un'immagine di separatezza, che fa ricordare la "realtà parallela"...distante e chiusa nel diaframma dell'attualità, de *L'uomo senza qualità* di Musil. Intellettuali e artisti appaiono spesso una presenza-assente, simile a quella disgregata e emarginata dei *Rom* (termine che, ricordo, in origine vuol dire "Uomo"). Pensiero critico e anomalie sociali tendono a essere travolti dalle omologazioni del presente, come da anomalie, degradi e falsificazioni della storia imposta.

Logiche di potere e di mercato fanno il loro mestiere sommergendoci di prodotti di *distrazione di massa*, ma ciò moltiplica la responsabilità di chi vuole fare cultura, intesa come capacità di immaginare il nuovo in antitesi all'esistente. Il che comporta linguaggi d'arte al di là di esercizi autocentrati, tra banalità sentimentali e cerebralità, prive di eros e disinteressate all'altro. La possibile presenza e funzione sociale di una cultura alta e altra passa dal coinvolgimento della totalità di sé, sollecitata solo se incarna e condivide esperienze comuni. Scrive a tale proposito Claudio Magris (*Corriere*, 21 ottobre 2007): «I poeti esibiscono spesso grandi sentimenti, ma essi – dice un verso di Milosz, grande poeta – hanno spesso un cuore freddo, anche se danno ad intendere il contrario, in primo luogo a se stessi.»

Certo, già in *Viaggio in Italia*, Goethe faceva rilievi che sembrano attualissimi, talché potremmo dire che nulla è cambiato nei secoli. Inutile però rotolarsi in pessimismi disperati e impotenti. Serve invece riflettere sui cambiamenti epocali della situazione globale, insieme a tutti coloro che tendono a misurarsi con le tragedie contemporanee generate dalla fase estrema del capitalismo, col suo corollario di crescita infinita.

Non credo che oggi occorran manifesti, grida o comizi, ma piuttosto confronti e scambi tra chi vuole misurarsi a fondo con i nodi duri del contesto, per continuare a immaginarne un superamento, un'utopia che non sia fatta solo di speranze ingenuie e illusorie. Senza di ciò, l'oggettivo specchio tragico contemporaneo finisce frantumato nella cronaca, tra scenari grotteschi, barbarie autodistruttive e disastri apocalittici, deliri e orrori dell'infinito presente. Dice ancora Magris (cit.): «L'eclissi del sole dell'avvenire sta comportando il tramonto del senso del futuro, della speranza del mondo». <sup>6</sup>

Sono nodi che ritroviamo (*L'Unità* del 18 febbraio 1989) in Antonio Porta, che rifletteva sulla posizione "conservatrice" di Karl Kraus e su quella di Luciano Anceschi. Il primo temeva "la politicizzazione dell'arte", pensando ai politici che riescono "a vincere sempre a spese di coloro che non partecipano al gioco". Insomma, politica bassa da *Casta*. Porta, con Anceschi, parla di un'altra politica: «Vogliamo ricominciare a parlare della politica?...lo ritengo...indispensabile e indilazionabile...da parte degli scrittori», perché "siamo a una svolta...non possiamo più concepire la politica come un gioco ermetico...tollerare la separatezza ormai istituzionale dai problemi reali della società contemporanea...».

Una politica, dunque, che “smette di essere una tecnica di autoriproduzione e di esercizio del potere fine a se stesso, e va, finalmente, verso le cose, ha il coraggio di affrontare il reale. Questa può e deve essere la vera rivoluzione che parte dal nostro tempo. ” Sono ipotesi che possono apparire oggi, e ciò misura il degrado attuale, visionarie e ingenue. Eppure credo con Porta che «l’alternativa sia tra la possibilità di una ‘mutazione genetica’... di enorme portata culturale (e intendo il termine cultura nel suo significato più ampio, antropologico, di sistema di relazioni tra gli uomini)», che non lasci (anche gli intellettuali) né «l’illusione romantica della propria incontaminata salute mentale; e l’altra, di andare verso le cose... Senza paura di sporcarsi le mani, come si diceva una volta, perché tanto le mani non rimangono pulite in nessun modo»

Antonio Porta credeva nella *forza delle cose* e richiamava con Luciano Anceschi la comune concezione di poesia, «come qualcosa che vive nel pieno sviluppo (*sia*, ndr) delle relazioni interne che la riguardano», sia «delle relazioni con le altre attività umane». Dunque, una “letteratura in cui tutto rientra, dalla filosofia alla scienza, dalla morale alla politica, dal costume allo sport”. Gli intellettuali «non possono certo sentirsi chiamati al ruolo un po’ ridicolo di ‘angeli salvatori’”. Ma è anche indubbio che “la loro formazione sparsa somiglia sempre più a pattuglie disperse nel deserto e il momento dello smarrimento ha coinciso proprio con l’abbandono dell’impegno politico».

«Il discorso dell’impolitico, un tempo caro agli intellettuali della fallimentare separatezza, mi pare che oggi funzioni solo da alibi: di fatto il discorso va rovesciato:...la posizione ‘impolitica’...fa riferimento a una ‘politica’ che non può più reggere neppure a se stessa». «Si deve dunque parlare di un ‘nuovo impegno’, di un pensiero che torna a essere forte e non si rassegna ad amministrare la posizione di rendita dell’osservatore distante e rassegnato dello status quo? La mia risposta è decisamente positiva».

## Conclusioni aperte

Parole del 1989! Che fanno avvertire ancora di più la necessità di trasformare in opportunità la crisi e il vuoto attuale, facendo massa critica, capace di produrre il senso di un corpo sociale che resiste. *Resistenza* con quale senso? Un senso che tenga conto dei due drammatici cambiamenti epocali, acuitizzati dopo il cruciale 1989: la fiducia nella provvidenza senza fine delle risorse della Terra è ormai pura follia, e Destra e Sinistra sono diventate solo due diverse declinazioni di un pensiero unico, dominante e invisibile come l’aria. Di fronte a tale insieme di problemi materiali e culturali dov’è la presenza (il cuore e la testa) di chi si occupa (a parole) di cultura? Tende a rimanere invisibile perché è anch’essa in gran parte all’interno di tale pensiero.

È questo il vuoto che andrebbe colmato: non ci sono formule né garanzie, tuttavia «identificarsi con la vita implica identificarsi con tutti i suoi aspetti e dunque non solo con la primavera in fiore ma anche con i terremoti e, per quel che riguarda gli uomini, non solo con i loro amori e i loro sogni, ma anche con il male che infliggono agli altri, le ingiustizie che commettono, le guerre che scatenano», dice ancora Magris (cit). Il paradosso necessario è che per essere *presenti* occorre essere *inattuali* (nel senso di Nietzsche). L’alternativa è di essere irrilevanti, recitando una presenza che non esiste, se manca di condivisioni e corrispondenze.

Le posizioni estetiche e politico-culturali di Porta impongono due considerazioni e altrettante conclusioni aperte. Da un lato, riaffermano la sua presenza viva, di prezioso punto di riferimento che dovrebbe avere un rilievo ben maggiore di quello che ha, dentro e fuori l’ambito letterario – il che conferma il degrado culturale e politico ulteriore, successivo al 1989. Dall’altro, nell’*albero alato* dell’universo portano, esse sono corpi organici che ci chiedono di indagare in che modo si con-fondono a forme e lingue della sua *cosa* poetica; una *cosa* che, con lucida coscienza, si fa materia, misura e anagramma di *caos*<sup>7</sup>, in cui un pensiero critico resistente cerca di reinventare sensi e parole, quali etica, impegno, funzione sociale e civile di chi vuole fare cultura. Ma devo rinviare una risposta adeguata a tale domanda, che va oltre i fini e limiti di questo scritto.

Mi limito perciò qui a una sintesi, di quelli già visti e di altri principali poli di senso, utili alla lettura diretta della scrittura poetica di Porta.<sup>8</sup>

In essa, concezione fenomenologica e misura col caos, storicamente e non ontologicamente collocato, generano senso del tragico («per Jaspers, e sostanzialmente anche per Porta...ogni forma del mondo è destinata a naufragare», per cui «nessuna conoscenza può imporsi come assoluta», J Picchione, cit., p.15) e rifiuto di ogni parola consolatrice: «Il senso del tragico è alla base di ogni mia operazione poetica. Gli oggetti, gli eventi, gli uomini sembrano sfuggire a ogni condizione di...dare senso alla vita. Sembra che questo tentativo continui a fallire», come «Edipo, l'uomo sapiente che si acceca».<sup>9</sup>

Ma ciò diventa, in Porta, motivo per sollecitare il soggetto (scrivente) a resistere con una parola *in re*, fenomenologicamente vera, impietosa e conscia della propria provvisorietà, come di ogni altra cosa. La sua azione è chiamata così a *esserci* come materia biologica di una polarità opposta e irriducibile alla mancanza di senso, come *cosa* che si costituisce nel fare di un *progetto ignoto*, non definibile *ante rem*, da un pensiero o da un *correlativo oggettivo* che, come in Eliot, tende a pre-formarlo. Una azione che vuole tuttavia svelare e misurarsi con la realtà (visibile e invisibile, ignota o mascherata) di *rapporti umani* violenti, per creare un *grado zero* da cui ripartire. È il punto fondante che genera il distacco da posizioni solo *destruens* del Gruppo '63 e della neoavanguardia, e che tende a un'azione *construens* contro la perdita di senso; ne consegue la rivalutazione della comunicazione, col rifiuto di concezioni aristocratiche e chiuse nel letterario, simbolismi distaccati (Mallarmé), esercizi cerebrali, giochi di parole e iperdeterminazioni del significante che tendono ad azzerare il valore dei significati.

La tensione all'altro sollecita un *eros* resistente a tanatologie e immagini di crudeltà, sangue e orrori, o a stasi paralizzanti, in cerca di una reazione vitale (in sé e nel lettore): «Anche il poeta, dunque deve accecarsi?», si chiede Porta, e risponde: «No. Egli si muove insieme agli altri in una condizione paragonabile a quella di assenza di gravità, librato... mentre cerca di afferrare gli oggetti in libertà. Cerca di avvicinare i suoi simili e pone le domande fondamentali sulla vita e sulla morte». (*Il grado zero della poesia*, cit. p.42). Cerca un'uscita e non il *nulla*, pur non vedendo soluzioni. È un senso del tragico che si sviluppa, dunque, lungo un crinale sottile che rifiuta sia il pessimismo che l'ottimismo, «due facce – egli dice – di uno stesso atteggiamento, in cui nasce *l'idea del nulla* variante mistica dell'*idea del sublime*».<sup>10</sup>

La conoscenza della realtà procede in un interminabile «sviluppo per contraddizione» (*Correlativo oggettivo*, cit. p.69), in cui il linguaggio è attore che, a partire dalla percezione, traduce l'oceano prelinguistico dei sensi nel mare del proprio sistema di segni. Ne risulta «la necessità di una dialettica tra autonomia ed eteronomia» (J. Picchione, cit. p.28) dei due sistemi, crinale che aiuta a uscire dall'ideologia (o totalizzazione) del testo, col suo corredo di separatezze, assolutismi e arroganze; aiuta soprattutto a misurarsi con il senso del limite e quindi del sacro, che unito all'*eros* spinge il logocentrismo dell'io maschile a ricercare, nella complessità dei linguaggi che ci costituiscono, lampi di totalità adiacente sia nella relazione con l'altro dell'universo femminile<sup>11</sup>, sia nell'invenzione di ali fragili di canto e gioia capaci di donare «perfino l'estasi dell'esserci»<sup>12</sup>.

## Note

<sup>1</sup>Nella *Parte introduttiva* del mio libro di saggi *Ricerche e forme di Adiacenza* (Asefi, Milano 2001), ricordo che il modello quantistico conferma «l'intuizione di Epicuro di 2.300 anni prima, sulla capacità di movimento spontaneo dei corpi (*clinamen*)». Nell'uno e nell'altra i corpi non sono «soggetti passivi, subordinati all'azione di un motore esterno», ma capaci di «impreviste variazioni dei loro movimenti, pur all'interno di interazioni che escludono sia la totale autonomia che la completa dipendenza». «Già a livello microscopico appaiono paradossi che ricordano quelli dell'etica o della costruzione di un testo, della libertà del singolo in un aggregato sociale o delle leggi del piacere e del potere.» Cioè, nulla esiste o resiste, particella o entità socioculturale, «senza un contenitore o un limite; ma al tempo stesso il grado di energia *spontanea* del singolo è fondamentale per la determinazione...del campo di forza costituito...da miliardi di

forzieri diversi; l'uno e gli altri sono aperti e chiusi al tempo stesso: aperti come capacità interattiva, chiusi quanto a autonomia.”;

<sup>2</sup>F. Leonetti, in “Campo – la ricerca in letteratura, arti, scienze”, N° 12, 1999, p. 286 – Suppl. al N°150 (ott.'98) de “L'immaginazione”; Leonetti fa riferimento alle ricerche “*recenti della biologia e della neurofisiologia*”; e si richiama a Francisco Varela, che (con Maturana) ha elaborato la teoria dell'*Autopoiesi* dell'identità soggettiva, fondata su più livelli via via più complessi: immunitario, psico-motorio e socio-linguistico. Ognuno di questi livelli si definisce solo nell'*interazione* con l'ambiente; e tra essi si attuano infinite combinazioni temporanee, reali e virtuali al tempo stesso, in rapporto all'intreccio di esperienze che il soggetto va elaborando;

<sup>3</sup>L. Sasso, *Porta*, La Nuova Italia, Firenze 1980, p.3; è comunque fondante per la poesia e il pensiero di Porta la visione fenomenologica, in generale, e di Merleau-Ponty in particolare, come sottolinea J. Picchione in *Introduzione a A. Porta* (Editori Laterza, Bari 1995, p.17): «In Merleau-Ponty come in Porta, le verità non sono da scoprire nell'interiorità del soggetto...ma nella concretezza del mondo a partire dalla percezione»;

<sup>4</sup>A. Vaccaro, *La casa sospesa*, Joker Edizioni, Novi L. 2003;

<sup>5</sup>Si veda: *Cultura e politica, da Antonio Porta al pensiero disperso*, in “La Mosca di Milano”, n.19, dicembre 2008; *Il pensiero che manca*, in “Le Voci della Luna”, n.41, Luglio 2008; e *Atti*, II Fiera dell'Editoria di Poesia, Pozzolo Formigaro, giugno 2008, *puntoacapo* ed. ;

<sup>6</sup>Si veda anche, in proposito, *L'epoca delle passioni tristi*, M. Benasayag e G. Schmit, Feltrinelli 2004, e *Se il futuro da promessa diventa minaccia*, A. Vaccaro, in “Il Segnale”, n. 74 e [www.milanocosa.it](http://www.milanocosa.it);

<sup>7</sup>La coscienza in Porta dei sensi aperti dagli echi anagrammatici, e non solo in poesia, è mostrata da un suo intervento degli anni '80, in cui parlando di una moto denominata *Cosa*, nota che quel nome è scelto dall'industria italiana in un momento di crisi determinata dall'aggressività dell'industria giapponese; e sottolinea che tale termine ricorre in genere davanti a difficoltà (*impasse* o crisi) del soggetto di dare risposte, nomi adeguati e, insomma, un qualche ordine al *caos*;

<sup>8</sup>L'opera poetica completa di Porta è ora raccolta in *Tutte le poesie* (1956-1989), Garzanti, Milano 2009;

<sup>9</sup>A. Porta, *Il grado zero della poesia*, in “Il Marcatré”, 2, gennaio 1964, pp.41-42).

<sup>10</sup>A. Porta, *Correlativo oggettivo*, in “Malebolge”, 1964, 2; anche in *Gruppo '63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Feltrinelli, Milano 1976, p.59;

<sup>11</sup>Cfr. G. Gramigna (*Contrasto/identificazione*, in “Autografo”, n. 17/1989; ora in “Testuale”, n.43-44-45, pp.170-176, <http://www.testualecritica.it/Colophon43-44-45.htm>), che su *Il giardiniere contro il becchino*, Mondadori 1989, ultimo libro di Porta, dice: «La poesia, malgrado certe opinioni, è una cosa molto concreta», anche nelle sue tensioni al sacro, “zona che circonda...l'ombelico del non-dicibile”; tensione che genera, in Porta e “sia pure in una dimensione tutta laica”, catene anagrammatiche di significanti (quali miRACOLO / sACRO) “nella produzione del significato»; Gramigna rileva altresì moti di sensi e significati verso «il femminile, il materno», che «connette alla fine, e identifica, l'atto della vita e l'atto scrittore, natura e simbolo (‘il poema finisce in punta di lingua’»); e ciò gli fa dire che il percorso di Porta è andato «oltre il principio paterno, dominante in tutto il periodo precedente», principio che «s'informa prevalentemente al doppio ordine dell'astrazione e della metafora», là dove «oggi nel principio materno» prevalgono «indistinzione, movimento continuo, visceralità, metonimia», fluidità e ritmi più con-sonanti al canto di «un mare in cui non resta che buttarsi e nuotare, seguendo un'attenzione ‘rivolta a tutte le parti’»: «*La montagna tagliata a metà/ scioglie il suo liquido femminile/ delira nella cascata, trionfa./ Il giardiniere ammira di lontano,/ ricrea l'immagine nel parco/ la ripete e alimenta/ mille specchi, laghi in miniatura*», un breve esempio di sguardo e *relazioni gioiose* (Spinoza) tra parte e totalità della vita;

<sup>12</sup>*A lezione da Antonio Porta*, in “Poesia”, n.7-8, 1988, p.9; anche in *Il progetto infinito*, a cura di G. Raboni, Ed. “Fondo Pier Paolo Pasolini”, Roma 1991, p.5.



**Rosa Pierno**

*Roland Barthes "La preparazione del romanzo" Vol. I, Mimesis, 2010*

Roland Barthes ne *La preparazione del romanzo*, Vol. I, Mimesis, 2010, mette a punto una teoria per il rilancio del romanzo. Il fatto che lo faccia a partire dal trauma per la morte dell'amata madre, dalla volontà di scrivere personalmente un romanzo, dal progetto di darsi una nuova esistenza in quanto soggetto scrivente modifica le sue storiche preferenze: quei romanzi che hanno come oggetto centrale la memoria (*La ricerca del tempo perduto* di Proust, *Guerra e pace* di Tolstoj). Racconta di sentirsi affetto da una bruma che cancella il suo passato costringendolo in un immobile presente; inoltre, e non è zavorra di poco conto, non riesce a concepire alcunché di estetico che non sia strettamente connaturato all'etico. A partire da queste tendenze, indaga la sua passione per l'*haiku*, da esso cercando di trarre ulteriori passi definitivi per scrivere il suo romanzo. Ma non ci si faccia troppo affascinare dalla biografia dell'autore, che nel frattempo con una certa crudeltà ha disseminato il tavolo da gioco di veri indizi: si delinea la seguente questione capitale, la morte del romanzo. Dopo Proust, il genere parrebbe essere in disuso, non solo invisibile agli addetti ai lavori, ma soprattutto non frequentato dai lettori. Ecco la vera posta in gioco: ridefinire nuove regole per il genere romanzo al di là della sua struttura classica. A tal fine, Barthes cita il testo di A. Compagnon, poiché «attua una scenografia che mette il testo in prospettiva, e l'autore ne è il centro», e in cui «Note, tavole, bibliografie, ma anche prefazione, *avant propos*, introduzione, conclusione, appendici, annessi» sono le rubriche di una nuova *dispositio*.

Tutto il testo si configura, dunque, come uno studio sull'*haiku*, poiché abbiamo a questo punto compreso che sarà esso, pur se componimento brevissimo, a fornire le coordinate per la nuova forma del romanzo. L'*haiku* fotografa «un elemento trattenuto dalla vera "realtà"». Vale in quanto metodo, nel senso in cui nessun soggetto vi si dichiara, ma nemmeno vi si censura: «congiunzione di una "verità" (non concettuale, ma dell'*Istante*) e di una forma». Forma come manifestazione di verità. Ciò è appunto il portato che l'*haiku* traghetta nella nostra cultura, «malgrado tutte le distanze della lingua e della struttura poetica (5+7+5)». La difficoltà infatti di traduzione e di comprensione della sua metrica («non vi è un ritmo in sé: tutto il ritmo è civilizzato») consente di concentrarsi sul fatto che l'*haiku* ci interessa «per la sua dimensione, la sua tenuità, cioè metonimicamente, per l'areazione che dona allo spazio del discorso». Il componimento, «libero dalle divisioni superficiali del discorso corrente», divelle le partizioni, attuando «il rapporto della grafia e della pittura orientale, coi suoi particolari spazi vuoti».

Naturalmente, la lingua giapponese non conosce le categorie kantiane dello spazio e del tempo, ma quelle – che le attraversano – dello Spaziamento e dell'Intervallo: "MA", il quale implica "anche una pratica del tempo spaziatto". In ogni caso, l'*haiku* non è mai separabile dal mondo come dalla bellezza. L'impotenza o la difficoltà di spiegare il motivo del piacere che esso ci procura coincide con il grado zero del commento: l'indicibile è «il non poter dir niente, che si oppone al niente da dire». E, per inciso, che esso coinvolga tutti i giapponesi in una passione che non distingue i fruitori dai consumatori, come era, per noi occidentali, ancora la musica fino al Romanticismo, spinge Barthes a chiedersi perché non accade la medesima cosa in Francia, facendogliene individuare i motivi nell'assenza di una forma metrica («la poesia francese è stata costretta ad alleggerirsi, per mantenersi in vita, attraverso l'abbandono del metro, del codice»); e nel fatto che le parole-referenti usate nell'*haiku* in Francia sono divenute arcaiche, non poetiche (i passeri, le foglie, i fiori).

La raffinata analisi condotta sull'*haiku* prosegue senza tralasciare nessuno dei suoi aspetti. L'*haiku* «Non è un genere definito topicamente attraverso una tipologia di soggetti, anzi vi agisce una "quintessenza della soggettività, ma non è "l'autore"». Esso si sottrae

inoltre a qualsiasi classificazione: il libro che raccoglie gli *haiku* «è un libro che può essere aperto a caso, in tutti i sensi» e inoltre «non vi è nessun legame possibile tra due *haiku*». Anzi, nello stesso componimento o nell'accostamento di due, il senso vi appare non legato: c'è una «co-presenza ancora molto difficile da pensare»: non metonimica, non antitetica, non causale, in «una successione senza logica» e che tuttavia non significa distruzione della logica. Questa neutralità del senso porta alla necessità di non dover spiegare l'*haiku*, forzandola, infatti, si mancherebbe in ogni caso il *Desiderio* (del *Piacere*), non essendoci un ultimo grado della spiegazione. In Barthes sono frequenti i riferimenti indiretti alla teoria freudiana che vede nell'opera artistica l'atto del velare, dell'occultare. Ancora a Freud, si riferirà nel parlare di «Indiretto» come della «via stessa di comunicazione, di manifestazione dell'Essenza». Ecco, dunque, oramai pienamente definito il passaggio tra l'*haiku* come forma di vita alla forma che «la costituisce a posteriori in ricordo e che appartiene alla volontà scritturale di Barthes, al suo progetto di romanzo.

Nell'*haiku*, in aggiunta, «si legge l'effetto, e non il paesaggio, pressoché inesistente: un grammo di referente, una diffusione potente dell'effetto». Lo studioso francese assume l'*haiku* come strumento con cui sfidare l'Occidente nel suo stesso cuore: vuole un soggetto che non sia screditato, ma afferrato nel suo attimo presente e già per questo perso, predisposto com'è ad essere ricoperto dal momento successivo. È il soggetto preso nel suo momento particolare che se schiude al generale, non lo fa, in ogni caso, per sottoporsi al genere, ma per risiedere nella specie. Tale soggettività non viene mai ghermita come generalità, come cosa uguale a sé, non essendo peraltro nemmeno la somma dei suoi stati particolari (di cui non si serba memoria). L'individuale sarà il *Particolare*, da qui l'insistenza di Barthes sulla meteorologia: istanti percepiti nella loro unicità (investimento individuale estetico nella *Stagione*), ove la soggettività è definita come punto mobile, apertesi all'ambivalenza o alla dialettica della individuazione. Ben si vede che per Barthes questo è il punto focale dello scontro fra le due civiltà: l'Oriente e l'Occidente, mai direttamente nominate, ma chiamate in causa dal rifiuto della classificazione, delle specie schiacciate nel genere, dell'appiattimento delle forze di individuazione e delle differenze. Un soggetto dunque che si disfa, che si polverizza nel susseguirsi degli istanti percepiti sotto l'egida del pensiero taoista, contrapposto alla metodologia della classificazione aristotelica.

Egli si appiglia al concetto di *nuance* «per designare una scienza delle sfumature e dei colori cangianti», in particolare *nuance* come differenza, in lotta contro ciò che la circonda, e che tuttavia possiede una sorta di spazio interno, intimo, tranquillo e uniforme, grazie al quale «tutto è come presente nella nullità». L'obiettivo è quello di «svuotare, estenuare, far morire lo shock (il suono) a beneficio del *Timbro*», chiamando in causa Mallarmé, Blanchot, Artuad e Cage, quest'ultimo per l'assimilazione tra suono dell'istante e *haiku*, e individuando solo nel raggiunto silenzio del linguaggio l'esistenza pura. Tant'è che Barthes tenta di istituire un'equivalenza tra *haiku* e *silenzio*.

Ma, ancora contro Aristotele, sembra levarsi la notazione che «Nessun haiku tratta una generalità e, di conseguenza, il genere haiku è assolutamente purificato da qualsiasi processo di riduzione». Il critico francese rintuzza che da noi, in Occidente, persiste «una resistenza al *Particolare*, una tendenza al *Generale*: gusto delle leggi, delle generalizzazioni, gusto del *Riducibile*, voluttà di *eguagliare* i fenomeni invece di differenziarli all'estremo», mentre, l'*haiku* non generalizza. Sorvolando, poi, sul fatto che la correlazione istituita temporalmente tra due fenomeni, astrae dalla molteplicità della vita. In ogni caso, ci sembra mal riposta fiducia asserire che l'*haiku* contenga in misura maggiore l'effetto di realtà, registrando la contingenza. Che il soggetto, il quale «non esiste», «non può definirsi soggetto», venga poi legato per questa scorciatoia a ciò che della contingenza sopravvive in un *haiku*, a causa del «contorno fuggitivo e mobile», non

fa che immolarlo alle circostanze, piuttosto che a dei referenti. Nulla di tetico dunque, soltanto “contorni”. In aggiunta, ancora cavalcando strumentalmente l'*haiku*, Barthes se ne serve per distruggere definitivamente la forma lunga del romanzo.

Riduzione che tocca anche alla percezione, poiché quest'ultima è parola usurata in Occidente, tanto che si profila necessario darle una verniciata di “stile zen”: “Qualche cosa cade. Non è niente altro” e la parola farebbe vedere proprio mentre svanisce. Barthes avverte che la forma lunga di Proust e la forma breve dell'*haiku* s'intersecano attraverso la sovradeterminazione dei piaceri e la moltiplicazione delle *nuances* sensuali, («ma nulla di fronte ad un hakuista») e si chiede perché la sua cultura non lo abbia preparato alla forma breve. Debole appare anche la sola attribuzione all'*haiku* delle caratteristiche di tenue commozione, di desiderio, di *Neutro*: «vale a dire sospensione dell'*Effetto*, dell'*Enfasi*, dell'*Arroganza*». Sebbene l'*haiku* tratti con pudore il tema amoroso, «tacendo proprio l'amore», rifugga dallo stereotipico dell'importante e dall'ideologico, restiamo in ogni caso sempre all'interno della scrittura, con tutto ciò che questo comporta, anche quando Barthes indica che l'*haiku* è «consenso a ciò che è», perché «il *Neutro* si dà in una posizione di quasi-assenza, con un effetto di non-effetto».

Ora l'«effetto di realtà», che sta a cuore a Barthes, e che viene raggiunto con «la sparizione del linguaggio in favore di una certezza di realtà» viene indagato confrontando il suo funzionamento con quanto accade nella fotografia, anche se si ha la forte sensazione che qui le pale del mulino girino a vuoto. Ammette che non siamo ancora in grado di «definire la specificità dell'immagine fotografica», per la quale lui propone il noema: «È stato!» attraverso il quale pensa di riuscire ad accostarla all'*haiku*. Così ciò che ha avuto luogo (contingenza) si congiunge a una trascendenza, e qui Barthes reintroduce ciò che malamente aveva escluso. Nell'*haiku* sarebbero ora presenti «l'effetto astratto e tuttavia vivente». Tuttavia, la trascendenza non si dà senza il generale, che era proprio ciò che l'autore voleva tenere fuori dalla finestra.

Questa deposizione del linguaggio, porta il critico a definire la poesia come «il linguaggio del Reale» nel momento in cui il reale è espresso con precisione da un *haiku*: la metrica vi «incontra una certa particella della realtà e l'arresta». L'*haiku* non è descrittivo, impedisce l'interpretazione, è contrario alla necessità «di dare un significato alle forme, non c'è istanza di verità», «non salta nel simbolo», nulla di metafisico. L'*haiku* propende a «Dire che non si può dire». L'interprete Barthes afferma che preferisce l'*haiku* perché azzera l'interpretazione: ecco qualcosa di veramente paradossale! Se «la verità è nella differenza, non nella riduzione» e non ci può essere una verità generale, allora da che cosa sarà data la differenza se non nell'interpretazione? La spirale vichiana presa in prestito dallo studioso d'oltralpe per significare allargamento comporta differenziazione e d'altronde come si potrebbe rilevare differenza senza commento e dunque interpretazione? Ricordiamocene: siamo all'interno del linguaggio! E se anche Barthes volesse ridurlo fino al silenzio, il dispositivo scelto (l'*haiku*) non gli consentirebbe di fare uso poi della differenza, legata a doppio filo sia al particolare che al linguaggio, evitando le secche dell'interpretazione. Se per lui il superamento della metafora, il cogliere la naturalità della cosa è «l'accesso alla Differenza - cogliere, cioè, in ogni cosa ciò che *differenzia* ciascuna dall'altra», senza che vi sia una verità generale, conducendo più dalla parte dell'eternità, stabilità, ritorno, che dalla parte dell'attimo - ciò porta di nuovo sulla sponda del trascendentale, anche se lui contestualmente afferma che lo scopo dell'*haiku* «è d'imporre silenzio a qualunque forma di meta-linguaggio». Va da sé che Barthes ha come bersaglio anche le forme antitetiche all'*haiku*: il concetto, l'idea, l'essenza, la rappresentazione ideale di un rapporto nascosto.

Alla fine di questo *tour de force*, Roland Barthes si ritrova a dover mettere a punto il trasbordo delle caratteristiche dell'*haiku* all'interno di una forma lunga e naturalmente

passa per le forche caudine di un Joyce che aveva già sperimentato un'ineccepibile forma analoga, sebbene non approdando al romanzo. Avanzo, personalmente, un'ipotesi: che né in Occidente né in Oriente si siano mai sviluppate forme manichee, ma forme integranti anche gli aspetti che erroneamente attribuiamo a una sola delle due civiltà in maniera mutuamente esclusiva.

## Enzo Minarelli

*Archeologo della Parola \**

\* Incipit del primo capitolo del saggio, accompagnato da DVD “La voce di Pound”, dal titolo generale “Pound e la ricerca verbo-voco-visuale”. Il volume con DVD può essere richiesto all’editore Campanotto di 33037 Pasian del Prato (UD), via Marano 46.

Il punto centrale è occupato da Ezra Pound. me lo prefiguro quando sbarca a Genova il 10 luglio del 1958 attorniato da un gruppo di amici e da una folla di curiosi in attesa di un gesto eclatante [il saluto romano] che questa volta, a differenza di quanto aveva fatto a Napoli per il suo precedente sbarco, non compie e, soprattutto, me lo immagino quando esprime il desiderio di rivedere il *buen retiro* di Rapallo dove aveva vissuto anni intensi prima di essere prelevato da due partigiani nel 1945 ed essere istradato verso il manicomio St.Elizabeths (Washington) senza subire nessun processo poiché un tribunale americano lo aveva dichiarato «insano di mente» (1).

L’inanellamento di onde circolari provocate dal sasso scagliato da Pound, simboleggia i vari movimenti verbo-visivi noti con il nome di *Ana Eccetera, Tool, Poesia Concreta, Scrittura Simbiotica, Nuova Scrittura*, per citarne alcuni. Quando Anna Oberto durante l’intervista, ha estratto la scatola cartonata contenente un nastro magnetico con la voce originale di Pound, il mio ego di «studioso» ha avuto un sussulto. Senza rendersene conto, ha anche lei gettato il «suo sasso» nello stagno della mia curiosità. Infatti, ho sempre portato in giro per il mondo, accanto al poeta, l’animo del ricercatore e dell’archivista (2). Non sono nuovo a imprese del genere, l’ho già fatto con un poeta limegno però milanese d’adozione con lunghi soggiorni in Sardegna, Jorge Eduardo Eielson (3) del quale, dopo che se n’è andato nei primi anni del Duemila, ho rianimato da vecchie audiocassette la sua voce che legge e la sua poesia sonora. La stessa operazione si è ripetuta con il recupero del primo poema sonoro nicaraguense, *El Chocorrón* di Fernando Silva (1972) (4). Mi attira l’idea di riesumare voci che si danno per perse, e invece appaiono vive e vegete materializzandosi dall’aldilà, i corpi di appartenenza dissolti nell’aria ma quella stessa aria consente loro di lievitare di nuovo. Si tratta della stessa, impareggiabile sensazione vissuta dall’esploratore quando ritrova un reperto antico, nel mio caso specifico calza a pennello la definizione di «archeologo della parola» (5).

Con la voce di Pound ho adottato l’ennesimo schema di salvataggio già collaudato nei precedenti casi. Il 19 ottobre del 2008 mi sono recato a Genova, a casa di Anna Oberto, nella centralissima piazza De Ferrari, munito di tutte le attrezzature tecnologiche in mio possesso, il vecchio Revox A77, il bianco portatile Mac più alcuni utensili in grado di facilitare il riassetto di vecchie mini-bobine analogiche. Assomigliavo al dottore che si appresta a curare un malato, il paziente era il nastro da rimettere in sesto. Prima ho cercato di smagnetizzarlo facendolo scorrere avanti e indietro perché non sfregasse troppo contro le testine col rischio di spezzarsi o peggio sbriciolarsi come succede a volte quando lo si vuole affrettatamente ascoltare dopo decenni di oblio; poi accompagnandolo con circospezione nel suo girare in senso orario, azionavo il tasto play premendolo adagio. Purtroppo nessuna delle due velocità d’ascolto era consona, o troppo lenta o troppo veloce. L’ho ugualmente digitalizzato e salvato in file sonoro. Una volta rientrato a casa, grazie ai buoni uffici di Giampiero Berti, a suo tempo esperto tecnico del bolognese *Baule dei Suoni*, [colui che ha masterizzato il mio primo vinile *Vooxing Pooôtre*, 1982] (6), ora valente tecnico del suono presso l’*Arena del Sole* di Bologna, siamo riusciti a rendere il CD fruibile, nonostante i 49 anni che passano dalla sua incisione all’ascolto di oggi.

Pulito il nastro, normalizzato in maniera professionale, restava la parte più stimolante. Capire cosa Ezra Pound stesse leggendo perché del *Canto CXI* come stava scritto nella custodia, non c’era traccia alcuna. La registrazione originale che dura oltre un quarto d’ora; è stata condotta all’insegna della spontaneità. Gli Oberto avevano piazzato il microfono davanti alla bocca del poeta

americano ed hanno registrato quanto veniva dicendo senza interruzioni, né chiose, né timore reverenziale. Una plausibile conseguenza dell'entusiasmo giovanile: in sede di decifrazione traspaiono delle ingenuità al limite del comico, come la storia della chiave da duplicare. Una voce maschile si scusa dicendo che non ce l'ha fatta perché è "una cosa abbastanza delicata". Oppure quel punto dove Martino, trattandolo alla stregua di un traduttore qualunque, [lui che ignorava la lingua inglese], gli chiede come tradurrebbe «servizio di comunicazione» (sic!). Nella registrazione, preziosissima, ci sono note di vita spicciola, dichiarazioni di economia, slogan politici, e all'improvviso *il miglior fabbro* (7) intona con il suo caratteristico piglio una lettura poetica, cadenza ben diversa da quella adottata nella sua parlata quotidiana. Era già un discreto passo in avanti poter separare l'ignoto parlato dall'ignoto letto, perché ci sono poeti, per esempio Edoardo Sanguineti (8) che quando si accingono a leggere non cambiano registro ritmico. Nel caso di Pound non è così; tuttavia una volta enucleato il comune discorrere dalla lettura di poesia, mi aspettavo d'imbattermi nel *Canto CXI* come Martino di suo pugno aveva scritto nell'etichetta della custodia, ma quanto letto non trovava alcun riscontro nel canto menzionato. Per entrare nel mondo della sua voce, con discrezione e tatto, cercando di orientarmi negli incastri linguistici dei canti, mi sono ricordato di una sua nota dichiarazione in base alla quale enunciava che la struttura dei *Cantos* gli era stata suggerita dalle visioni di Del Cossa al Palazzo Schifanoia di Ferrara (9).

### **Note bibliografiche**

- (1) Mi limito a citare tra la sterminata bibliografia, due volumi che mi sembrano molto illuminanti sulle vicende poundiane, anche perché scritti da persone che gli sono state vicine, Piero Sanavio, *La Gabbia di Ezra Pound*, Milano, Scheiwiller, 1986, e Massimo Bacigalupo, *Grotta Byron Luoghi e Libri*, Udine, Campanotto Editore, 2001. Si veda anche Carlo Vita, *Lo sbarco di Ezra Pound a Genova, 10 luglio 1958*, Poesia, n. 229, Milano, luglio 2008, pp.23-24.
- (2) Alludo a *La Voce Regina*, pubblico archivio di poesia sonora e poesia sperimentale, allestito in varie postazioni di ascolto e visione in alcune biblioteche bolognesi e presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna, attivato in permanenza dal dicembre del 2006, di cui si è celebrato il quarto atto, nel novembre 2011.
- (3) Si tratta di un'edizione multimediale curata con Martha Canfield, che ripropone tutta l'opera sperimentale ed orale di Jorge Eduardo Eielson, [Firenze, Le Lettere, 2014 con CD allegato].
- (4) *La Poesia Nica, Antologia Ragionata della Poesia Nicaraguense del Novecento*, curata con Roberto Pasquali, [Udine, Campanotto Editore, 2008] e l'allegato CD audio che antologizza il citato poema sonoro.
- (5) Mentre svolgo il lavoro di archeologo della parola, spesso mi balena in mente una bella sequenza cinematografica, (*Roma* di Fellini, 1972), durante gli scavi per la metropolitana si spalanca davanti agli occhi stupefatti degli operai un affresco romano che svanisce nel nulla appena viene a contatto con l'aria.
- (6) *Vooxing Pooôtre*, nel 2012 si è festeggiato il trentennale della pubblicazione di questo storico LP, dal sottotitolo accattivante, *International Record of Sound Poetry*, l'avevo curato per il Comune di Bondeno in occasione di una mostra collettiva di poesia visuale da tenersi alla Rocca di Stellata, settembre 1982.
- (7) Questo appellativo merita qualche precisazione, lo usa Dante a proposito di Arnaldo Daniello, Pound condivide, ma pur apprezzando Dante colloca il provenzale una spanna più in su, mentre Eliot a sua volta, riteneva Pound stesso *il miglior fabbro*.
- (8) *Le Voci dei Poeti, Parole Performance Suoni*, a cura di Enzo Minarelli, Università di Bologna, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Bologna, Edizioni Aspasia, 2011, p.86, con CD allegato.
- (9) Piero Sanavio, *La Gabbia di Ezra Pound*, op.cit., p.36, si veda anche W.B.Yeats, *A Packet for Ezra Pound*, Dublin, Cuala Press, 1929. Pound scrive in inglese, di suo pugno, nel retro di una riproduzione del "Mesedi Marzo" attribuito ancora a Cosmé Tura, [oggi al Cossa dopo gli studi longhiani]: "Intenzione dei Cantos. Svolgersi paralleli (questo scoperto più tardi). I Trionfi. Le Stagioni. Il mondo contemporaneo con le attività delle stagioni", in Ezra Pound, *Un Poeta a Rapallo*, a cura di Massimo Bacigalupo, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 1985, p.66. W.B.Yeats dialogando con Pound a Rapallo sul finire degli anni Venti, rivela che a proposito dei *Cantos*, gli aveva mostrato su una

parete una fotografia di una decorazione di Cosmé Tura, appunto il “Mese di Marzo”, divisa in tre parti, “il *Trionfo dell’Amore* e il *Trionfo della Castità*, in quella di mezzo i segni dello Zodiaco e in quella inferiore certi avvenimenti dell’epoca del pittore”, Ezra Pound, *Un Poeta a Rapallo*, a cura di Massimo Bacigalupo, op.cit., p.65. Anche uno studioso come Girolamo Mancuso arriva, pur attraverso ponderate incursioni nella storia cinese, ad identificare i tre piani in cui si muovono i *Cantos* “il mondo della quotidianità, le ripetizioni nella storia e il mondo divino o perenne”, in *Pound e la Cina*, Milano, Feltrinelli, 1974, p.141.

Infine, Pound a proposito del tema dominante dei *Cantos*, [Massimo Bacigalupo, *L’ultimo Pound*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981, p.272], scrive o ispira quanto segue, “... noi pensiamo, ma non si intende una corrispondenza precisa, al Paradiso di Dante o alle allegorie delle virtù nella parte superiore degli affreschi al Palazzo Schifanoia di Ferrara”.

**PAOLO BADINI**

*Pensieri sulla poesia.*

Ma che cosa possiamo dire oggi della poesia ?

Esiste un termine preciso che ci giunge da lontano, proprio dalla nostra antica retorica, quella che già prima del secondo millennio si era allogata esattamente a ridosso agli studi di giurisprudenza, spesso addirittura precedendoli, e che sembra oramai perduta nel profondo dei secoli, proprio nella notte dei tempi, ed occultata negli anfratti delle ipotesi che la Storia propone ma che, inspiegabilmente e periodicamente, in essa assumono abiti e connotazioni con nomi sempre differenti. Tale termine può esprimersi ed agire nella vera intelligenza dell'uomo, fino a raggiungere il suo cuore, verso ciò che è irrinunciabile e che inizia dove avviene il moto spontaneo della pulsazione, respirazione e dove si manifestano e talune trasformazioni che regolano gli equilibri della vita. Non è nemmeno da dire che, con tale definizione, noi possiamo interpretare e poi rappresentare una versione *naturale* di noi stessi, perché in realtà, la locuzione deriva e va a significare un concetto culturalmente molto evoluto e che riesce tuttavia a rimanere insito in noi alla maniera di una protasi biocompatibile, e che, dopo, cogli anni diventi a tutti gli effetti una parte sufficientemente stabile del proprio organismo, anche se non vi è data *per natura*, e alla fine vi si integri perfettamente come se costituisse una specie di organo movimentato dal ritmo segnato dal battito cardiaco.

Tutto cominciò da qui ! Che poi era un “dove comincia”, che, una volta raggiunto, diventa il vero inizio di un territorio, l'esatto testimone del parlare, di se stesso, di un *τοπος* che in realtà è già un *τροπος*.

Vai oltre quel luogo, che trovi dopo aver percorso la tua determinata, esatta strada, da quel punto che stai valicando e che hai già immaginato prima, probabilmente differente da quanto hai sempre pensato, già paragonato a qualche altro, magari traendone utili conclusioni, oppure anche valutandone le esatte differenze: ecco è proprio in quel punto che inizia il *procul*. Esso diventa un termine linguistico risolutivo molto superiore che decide lo spazio in cui tutto coincide: la testa, il cuore, i polmoni, la lingua e la stessa retorica che la anima.

Quando la confusione è pestifera, brutale, criminale, infernale e tutti i diritti risultano abitualmente abrogati, allora il giudice interviene con decisione e sancisce : “ Qui inizio io ! (*procul a iudicio*) “ ed è proprio allora che il poeta recita : “Qui inizia la vera scienza del mondo! La Poesia! “. Si comincia spesso con un titolo, con un *incipit strano*, che fa accedere al territorio sconfinato dei versi e a tutto ciò che ad esso è collegato. Comparato con la giurisprudenza segna il definitivo inizio della tenzone, della contesa che comincia ad essere pronunciata, in cui leggi legate ad un determinato tempo, diventano quasi per definizione astratte atemporalmente, utopia pura, quindi si pongono in grado di decidere, escono dal tempo del mondo per potere giudicare sul tempo del mondo. È un paradosso, che solo noi abbiamo inventato, che diventa concretezza, il legittimo e migliore modo di fare le cose, di procedere con metodo e entusiasmo, pilotando l'ordine e il *caos* nel medesimo modo e che richiede un arbitro impressionante preparato, e definito con un termine dialettale *studiato*, colui che ha gli studi e le coscienze, l'immaginazione e la serietà, forse native, che servono veramente, che corrispondono al volere e alla dignità della vita: anche il poeta, soprattutto oggi, manifesta l'impellente necessità di appropriarsi, ma soprattutto di manifestare tale dignità,

Non è detto che l'origine della versificazione soprattutto nella nostra lingua, in italiano, non corrisponda pur essa alla presenza di un dilemma, ad un argomento irrisolto, ad una diatriba da placare: conosciamo perfettamente come i nostri originari giureconsulti fossero legati alla versificazione ed anche quanto oggi la studio della retorica legghi all'inizio e successivamente amplii lo spazio decisivo dei versi. Spesso si è sentito parlare, in maniera semplificata o altre volte più dettagliatamente, di qualcosa di inesprimibile, di inspiegabile, legato alla versificazione, al verseggiare, all'esprimersi in modo poetico: ricordo che Adriano Spatola dichiarava spesso che i



versi navigavano e si muovevano in una sorta di iperspazio. Fattostà che, quando una poesia, diciamo una poesia riuscita o compiuta con vera arte, conclude, un problema del mondo che sicuramente gli era precedente, oppure in termini molto più semplici, uno *stato dell'animo*, viene trasformato in un enigma completamente placato: ed è proprio così che la poesia agisce abitualmente oggi.

La poesia, nonostante ciò, non viene delimitata completamente dalla retorica e dagli studi sul linguaggio che essa è in grado di generare, anche se di essi soprattutto i poeti moderni tengono gran rilievo per una valutazione che sia approfondita. Nello stesso modo, una sentenza non si giustifica in un confronto e nella successiva valutazione tra elementi retorici e linguistici anche se sappiamo quanto i giureconsulti si siano nutriti per secoli di glottologia e di linguistica comparata. Certo non dobbiamo necessariamente ricorrere all'apologia del passato. Dobbiamo considerare che tutta la poesia scrive oramai da secoli in un tempo verbale presente: vuole strenuamente raggiungere un tempo futuro. Tuttavia, quasi per uso della lingua con cui viene formata, si trova imbrigliata pur'anche nel tempo passato. Questa considerazione, è banale, ma nello stesso tempo è l'unica che rifiuta ogni convenzionalità e che determina uno strano seguito sulla letteratura.

\* \* \*

La letteratura, e possiamo dire oggi l'arte si reggono (o non reggono!) sempre al contemporaneo. Ciò perché chi ne fruisce crea continui riferimenti con il proprio tempo. Ora, dopo tanti anni di studi di tutti i generi, si può chiedere: "I tempi sono davvero mai cambiati?", o tutto si muove e si ripresenta in un continuo rimaneggiamento?

Allora arrivano i grandi autori, proprio quelli! Le pietre miliari della letteratura, più o meno contraffatti e tutto diventa e rimane rarità e pregio. E appaiono strani interrogativi: i "perché" e i "come" che agiscono in un *continuum* in cui ogni parola del verseggiare sembra dare una risposta, un aratro che dissoda un campo da tempo indurito e un vascello che solca acque torbide, poi scivola e salta fino a prendere il largo in pieno vento e in tutta velocità! Ed allora può arrivare fino a diventare un 'astronave' diretta verso mondi ignoti .... La parola diventa veloce, pregnante, efficace, *rapida*: imparato molto, per esempio, dal *Futurismo* che ci ha insegnato, nel secolo scorso, la possibilità di agire sull'identità di: *Arte=Società*, vale a dire *società di massa*. Veniamo coinvolti allora dai grandi movimenti delle folle e dei popoli di ieri e di oggi. Uno strano stravolgimento della sintassi che regge e non regge, come la lettura delle cosiddette *avanguardie* che tiene, non tiene, poi dopo un po' torna a tenere, e infine per varie vie tiene sempre ... anche se richiede lettori particolarmente attenti e in possesso di raffinate chiavi linguistiche e filosofiche.

\* \* \*

Diverso, oggi, il discorso sulla *prosa*, quella che definiamo *prosa d'arte* (ma ne diremo in altra sede). Quando leggo, tutto è già passato. Poi l'evocazione che creano periodi o versi, l'enfasi e, diciamolo pure il *suspence*, conducono per verità a una inaspettata narrazione, pregna di considerazioni, più o meno importanti: ma quando la misura critica critica è intelligente diviene essa stessa un'impressionante organizzatrice di novità.

Il poeta-narratore s'avvia sempre ad una sconfitta di fronte ai suoi i tempi e a quell'eternità implacabile che viene generata dalla stessa narrazione: l'*oggi* corrispose sempre all'*oggi*, senza che ciò generi mai *verità*. L'arte dello scrivere può quindi generare, se recepita con troppa superficialità, proprio l'esatto contrario di sé: il dramma diventa stabile, immutabile nel tempo presente, impenetrabile ad ogni intima e mossa esperienza.

Pensiamo ora ad un esempio abbastanza semplice. Leggiamo un classico antico o recente, diciamo Dante o Shakespeare, o anche Eliot, oppure anche il nostro abbastanza recente Ungaretti. Soprattutto oggi, quando tanta gente è disabituata alla complessa esperienza e attenzione che richiede la poesia, la lettura può ridursi a una apparente, morbida, facilità continuità sorretta dalle

numerose, anche scolastiche, precedenti letture storico-critiche. Va le a dire che la versificazione viene letta un po' come un linguaggio noto, quasi ovvio, stemperata già in comparazioni precedenti, sicuramente sovente molto diversa dalle stesse intenzioni dell'autore. Questo argomento, della diversità dei tempi, è evidentemente di rilievo epistemologico. Ciò non apparirà, a quel lettore, tanto evidente se ignaro di passate scoperte culturali, della necessità di una preparazione e di una intelligenza, misurabile in una scala di valori che sia conscia di una profonda differenza tra le epoche diverse. Pensare e valutare il passato è impresa di pochi studiosi

Lo sperimentalismo letterario ha anche prodotto testi abbastanza insoliti riferibili a spazi senza tempo che si arroccano tra poesia e prosa. Cito, a titolo d'esempio, l'interessante componimento "Idalium" di Flavio Ermini, in cui si legge un narrato, un racconto per brevi segnalazioni, *exortatio* efficace per segni e allusioni, personaggi, figure umane incomplete come si addice ad un tratto di disegno moderno che rimandi molta della sua intelligibilità al tempo futuro del fruitore. E' questo sistema di lettura della proiezione del pensiero che non concepisce nessuna triviale mentalità, una completezza di momenti del narrare e del poetare, uno splendido atto di fiducia sull'onnipresenza e la potenza della parola poetica, un intervento che proviene anche dal passato di cui comprende ancora ciò che resta di una certa apparentemente superata mentalità.

\* \* \*

Nonostante sia trascorso quasi un secolo e mezzo, anche molti uomini di cultura europea ancora oggi sembrano riconoscersi nel grande dilemma che ha attraversato il Centro Nord dell'Europa, generato dal contrasto che ad un dato momento, alla metà dell'Ottocento, segnò la divisione culturale tra Wagner e Nietzsche.

Uno degli aspetti più rilevanti dell'arte di Richard Wagner fu quello di ritenere la filosofia, cioè la riflessione sul mondo, come un immenso sistema drammatico; oggi per noi è quasi del tutto inspiegabile come ciò fosse legato alla lettura di Schopenhauer, perché oggi la sua musica ci ispira oceani senza limiti e forse dovremmo su di ciò riflettere. Nietzsche avrebbe preferito una eroica dismisura personale più legata al quotidiano, pure con diversi aspetti anche gioiosi, se non addirittura ironici, che proponessero una vita libera dalle prevaricanti istituzioni. In seguito, tuttavia, il messaggio di Friedrich Nietzsche sembra dar vita a un serie di artisti più o meno scettici, e ancora oggi, solamente, viene evidenziata superficialmente la posizione di un filosofo distruttore di sistemi più o meno legati al potere.

Molti ancora oggi ricordano le impressionanti dichiarazioni criminali di Himmler che ordinava ai suoi uomini, non appena udissero la parola *cultura*, mettere mano alla pistola. Mentre non si dimenticano gli sconcertanti maneggi di Goebbels per cercare di asservire al nazionalsocialismo gli intellettuali e gli artisti, ovviamente perseguitando poi i non asserviti.

Il pianoforte è sempre stato per Karlheinz Stockhausen uno strumento che dava la possibilità di sperimentare in un campo che non è poi tanto minimo, ma è ritenuto tale, tutti i drammi, le inquietudini e soprattutto i dilemmi della cultura artistica. Ne risulta una cultura chiara, molto precisa e stranamente collegata agli squilibri militari che hanno tormentato l'Europa. Soprattutto nelle sue composizioni il grande musicista tenta di far convergere e avanzare la transizione tra concezioni ritenute opposte tra di loro, Ed è proprio questa facilità, per non dire semplicità, che la letteratura e soprattutto la poesia devono iniziare a conoscere. La difficoltà di rappresentare l'inesprimibilità legate al pensiero contemporaneo potrebbero arrivare ad una nuova concezione ed evoluzione. Il pensiero di agire in un nuovo mondo che possa mediare il passato e il quotidiano a tutto non è una ipotesi da sottovalutare, ma è, nello stesso tempo, la risposta più pacifica ai problemi del mondo. Ma vogliamo veramente questa pacificazione? Se lo vogliamo dobbiamo necessariamente accogliere l'arte e soprattutto la poesia quali misure di verità. E dal suo apparente *non sense* dovremmo ben non trascurare le rigorose, seppur libere, dismisure della musica.

\* \* \*

Vorrei riprodurre il frammento di una lettera inviata da Albert Einstein a Sigmund Freud il 10 Luglio 1932 :

« ... this is a fact with which we have to reckon; law and might inevitably go hand in hand , and juridical decision approach more nearly the ideal justice demanded by the community in whose name and interests these verdicts are pronounced in so far as community has effective power to compel respect of its juridical ideal».

## Giuseppe Ferrara

### *Dal Canto delle Sirene a quello dello “Stirene”*

#### I – Introduzione

Nel 1957 la Pechiney, Società Chimica ed Elettrometallurgica francese, commissionò un documentario sul materiale per imballaggio che cominciava a spopolare in quegli anni, il polistirene, al regista francese Alain Resnais. Questi, a sua volta, si rivolse a Raymond Queneau per il commento parlato alle immagini del suo documentario. Nacque così *Le Chant Du Styrene* [1] che una trentina di anni dopo fu tradotto da Italo Calvino per un progetto analogo, sponsorizzato questa volta in Italia dalla Montedison, con il titolo *La Canzone del Polistirene* [2].

Prima di avventurarci nella breve storia del lavoro di Queneau e Calvino sul polistirene, ricordiamo che nello stesso anno in cui Queneau scriveva l’elogio al polistirene, quale “archetipo” della plastica, in Italia, precisamente a Ferrara il 14 maggio 1957 [3], veniva prodotto il primo quantitativo industriale di polipropilene, la plastica italiana più nota con il nome commerciale di *Moplen*® e che da allora diventò il materiale concorrente proprio del polistirene.

La storia della traduzione di Italo Calvino è ben nota e qui la richiamiamo brevemente con i dovuti rimandi a fonti più qualificate ed esaurienti.

Il 7 Giugno 1985, l’editore Vanni Scheiwiller propose a Calvino di tradurre la poesia di Queneau per una stenna fuori commercio della Montedison da abbinare ad un’incisione di Fausto Melotti. Calvino, pur impegnato in quel periodo alla stesura e all’estenuante limatura delle sue *Lezioni americane* [4], non seppe dir di no al richiamo fortissimo esercitato su di lui da Queneau e dalla sua opera. Il lavoro si rivelò più faticoso ed impegnativo del previsto e Calvino dovette ricorrere in almeno due occasioni, documentate da lettere, all’aiuto di Primo Levi [5], in veste di suo amico ma soprattutto in veste di Chimico: fu infatti lo scrittore Torinese a risolvere le incertezze di Calvino sulla comprensione e traduzione di 9 termini tecnici presenti nella poesia di Queneau. Il lavoro fu così completato e pubblicato nei tempi richiesti dall’editore. Lo stesso non accadde per le *Lezioni americane*: Calvino morì nel Settembre di quell’anno e le *Lezioni* furono pubblicate postume nel 1988.

#### II - Raymond Queneau e il Canto delle...S(t)irene

E’ intuitivo associare, per semplice assonanza appunto, *Le Chant Du Styrene* al Canto delle Sirene del libro XII dell’Odissea.

Probabilmente proprio da questa semplice assonanza è partita l’idea di Queneau di scrivere e strutturare il commento al documentario di Resnais attingendo a piene mani al canto di Omero; lo riportiamo qui nella traduzione di Ippolito Pindemonte (1822) [6]

(Odissea, Libro XII, vv. 201-271)

Qui, turbato del core: Amici, io dissi,  
Degno mi par che a tutti voi sia conto  
Quel che predisse a me l’inclita Circe.  
Scoltate adunque, acciocché, tristo o lieto,  
Non ci sorprenda ignari il nostro fato.  
Sfuggire in pria delle Sirene il verde  
Prato e la voce diletta ingiunge.  
Vuole ch’io l’oda io sol: ma voi diritto  
Me della nave all’albero legate  
Con fune sì, ch’io dar non possa un crollo;  
E dove di slegarmi io vi pregassi

Pur con le ciglia, o comandassi, voi  
Le ritorte doppiatemi ed i lacci.  
Mentre ciò loro io discopria, la nave,  
Che avea da poppa il vento, in picciol tempo  
Delle Sirene all’isola pervenne.  
Là il vento cadde, ed agguagliossi il mare,  
E l’onde assonnò un demone. I compagni  
Si levâr pronti, e ripiegâr le vele,  
E nella nave collocarle: quindi  
Sedean sui banchi ed imbiancavan l’onde  
Co’ forti remi di polito abete.

Io la duttile cera, onde una tonda  
Tenea gran massa, sminuzzai con destro  
Rame affilato; ed i frammenti n'iva  
Rivoltando e premendo in fra le dita.  
Né a scaldarsi tardò la molle pasta;  
Perocché lucidissimi dall'alto  
Scoccava i rai d'Iperione il figlio.  
De' compagni incerai senza dimora  
Le orecchie di mia mano; e quei diritto  
Me della nave all'albero legaro  
Con fune, i piè stringendomi e le mani.  
Poi su i banchi adagiavansi, e co' remi  
Batteano il mar, che ne tornava bianco.  
Già, vogando di forza, eravam quanto  
Corre un grido dell'uomo, alle Sirene  
Vicini. Udito il flagellar de' remi,  
E non lontana omai vista la nave,  
Un dolce canto cominciaro a sciorre:  
*O molto illustre Ulisse, o degli Achei  
Somma gloria immortal, su via, qua vieni,  
Ferma la nave; e il nostro canto ascolta.  
Nessun passò di qua su negro legno,  
Che non udisse pria questa che noi  
Dalle labbra mandiam, voce soave;  
Voce, che inonda di diletto il core,  
E di molto saver la mente abbellà.*

*Ché non pur ciò, che sopportaro a Troia  
Per celeste voler Teucro ed Argivi,  
Noi conosciam, ma non avvien su tutta  
La delle vite serbatrice terra  
Nulla, che ignoto o scuro a noi rimanga.*  
Cosi cantaro. Ed io, porger volendo  
Più da vicino il diletto orecchio,  
Cenno ai compagni fea, che ogni legame  
Fossemi rotto; e quei più ancor sul remo  
Incurvavano il dorso, e Perimede  
Sorgea ratto, ed Euriloco, e di nuovi  
Nodi cingeanmi, e mi premean più ancora.  
Come trascorsa fu tanto la nave,  
Che non potea la perigliosa voce  
Delle Sirene aggiungerci, coloro  
A sé la cera dall'orecchio tosto,  
E dalle membra a me tolsero i lacci.  
Già rimaneva l'isola indietro; ed ecco  
Denso apparirmi un fumo e vasti flutti,  
E gli orecchi intronarmi alto fragore.  
Ne sbigottito i miei compagni, e i lunghi  
Remi di man lor caddero, e la nave,  
Che de' fidi suoi remi era tarpata,  
Là immantinente s'arrestò...

Ora, non solo nell'assonanza tra *sirene* e *stirene* va cercata l'intuizione a cui Queneau si ispira ma anche e soprattutto nella operazione stessa che Odisseo, l'Uomo, compie nel comprimere la cera nelle orecchie dei propri compagni vale a dire, in altri termini, quella di riempire uno stampo.

Il polistirene è un materiale termoplastico che viene cioè riscaldato a temperature non troppo elevate consentendogli così di fluire facilmente e di riempire stampi differenti fino a conservarne, una volta raffreddato, le forme. Proprio come avviene per la cera di Odisseo : col calore delle sue mani la rende più plastica, cioè lavorabile e quindi può facilmente applicarla nelle orecchie - negli stampi - dei suoi amici.

Ma possiamo estremizzare l'estrapolazione nell'inevitabile conseguenza di rendere idea una semplice intuizione, cioè di razionalizzare una percezione.

Le sirene - Queneau che era anche un matematico, lo sapeva bene - non esistono in natura, sono cioè una *invenzione* dello Spirito creativo dell'Uomo, della sua Arte. Della sua Tecnica. *"L'Arte è una menzogna che dice la verità"* [7], in parte lo è anche la Tecnica : le sirene, il polistirene non esistono in natura ma attraverso l'Arte e la Tecnica diventano realtà . Queneau ce lo dirà, ci farà capire nel suo *Le Chant Du Styrene* che la plastica è una "vittoria" dello Spirito dell'Uomo sulla Natura : fino a questo momento è stata la natura, nei tempi e nei modi suoi propri, a "produrre", per così dire, i materiali necessari all'Uomo : lo ha fatto con la pietra con il ferro, con il rame, con la cellulosa, l'oro, il petrolio le pietre preziose : all'uomo non restava che raccogliere, estrarre, lavorare e rielaborare un materiale e di conseguenza, sfruttare e forzare, nei modi e nei tempi, la Natura, perché producesse di più; perché producesse più in fretta. Con la plastica, per la prima volta, l'uomo rompe questo monopolio della Natura e si fa Creatore!

Per inciso, tornando ancora una volta alla plastica italiana , al polipropilene : la motivazione al premio Nobel per la Chimica a G. Natta, il “padre “ del polipropilene, sottolineava proprio questa novità [8] :

*«In natura esistono molte macromolecole “costruite” in modo regolare e controllato, basti pensare alla cellulosa o al caoutchouc. Fino ad oggi noi tutti consideravamo che questo fosse un monopolio esclusivo della Natura dato che tali macromolecole sono realizzate con l’aiuto di enzimi. Il Prof. Natta ha infranto questo monopolio».*

Ne *Le Chant Du Styrene* tutti questi aspetti erano ben presenti all’autore , da qui lo scrupoloso e analitico lavoro nella stesura del testo, partendo cioè dall’alto, non, come fa la Natura nel costruire le sue cose dal basso, dai suoi componenti principali (siano essi atomi, molecole o semi).

Abbiamo così in primo piano un bel recipiente fatto con il polistirene , quindi la descrizione di come diventa forma dallo stampo e come, prima di entrare - “cera nelle orecchie” - in una macchina ad iniezione, sia stato un lungo filamento tagliato in tanti piccoli granuli.

Dopo di questo, impariamo che per costruire un polimero (poli meros,  $\text{πολι μέρος}$  = tante parti) come il *poli-stirene*, ci vuole un monomero (mono meros,  $\text{μονο μέρος}$  = singola parte) lo *stirene*, e allora Queneau ci porta a vedere dove si prende questa singola unità che servirà a costruire una “collana di perle”, ci parla dell’etilbenzene e del benzoino dello *Styrax* di Sumatra, “*l’arbusto indonesiano*” e ci presenta così i «... *prodotti primi, la materia assoluta/ Che scorreva infinita, segreta, sconosciuta./Lavando e distillando quella materia prima,/ -Esercizi di stile meglio in prosa che in rima*».

Ecco qui l’attività scientifica e quella poetica viste come un unicum: «L’atteggiamento scientifico e quello poetico coincidono», scriveva Italo Calvino [9]. «Entrambi sono atteggiamenti insieme di ricerca e di progettazione, di scoperta e di invenzione».

È un’osservazione che Calvino riprenderà e approfondirà nelle *Lezioni americane*.

Ma è nella conclusione che appare il senso di tutto questo :

*«Dimmi, petrolio, è vero che provieni dai pesci?...Questioni controverse...Natali arcani e oscuri... Comunque è sempre in fumo che la storia finisce./ Finché non viene il chimico, ci pensa su e capisce/Il metodo per rendere solide e malleabili/Le nubi...»*

Alla fine, in una sorta di genesi alla rovescia, appare il creatore di tutto questo : il chimico, l’uomo. Cosicché il *Canto dello Styrene* si trasforma nel *Canto delle Sirene* e nell’elogio allo Spirito dell’Uomo così abile da farsi creatore e domatore di Vita e Natura.

Ecco il Canto di Queneau nella traduzione di Italo Calvino che, per l’occasione, intollereremo nel modo *apparentemente* più intuitivo:

### *Il Canto dello Styrene*

Tempo, ferma la forma! Canta il tuo carne , plastica!  
Chi sei? Di te rivelami Lari, Penati, fasti!  
Di che sei fatta? Spiegami le rare tue virtù!  
Dal prodotto finito risaliamo su su  
Ai primordi remoti, rivivendo in un lampo  
Le tue gesta gloriose! In principio, lo stampo.  
Vi sta racchiusa l'anima; del lor grembo in balia  
Nascerà il recipiente, o altro oggetto che sia.  
Ma lo stampo a sua volta lo racchiude una pressa  
Da cui viene la pasta iniettata e compressa,  
Metodo che su ogn'altro ha il vantaggio innegabile

Di produrre l'oggetto finito e commerciabile.  
Lo stampo costa caro; questo è un inconveniente,  
Ma lo si può affittare, anche da un concorrente.  
Altro sistema in uso permette di formare  
Oggetti sotto vuoto, per cui basta aspirare.  
Già prima il materiale, tiepido, pronto all'uso  
Viene compresso contro una filiera: "estruso",  
Ossia spinto all'ugello per forza di pistone;  
Lo scalderà il cilindro al punto di fusione.  
E' lì che fa il suo ingresso nel bollente crogiolo  
Il rapido, il vivace, il bel polistirolo.

Lo sciame granuloso sul setaccio si spinge,  
 Formicola felice del color che lo tinge.  
 Prima di farsi granulo, somigliava a un vibrante  
 Spaghetto variopinto: chiaro, scuro, cangiante.  
 Una filiera trae, dall'estruso finito,  
 Gli spaghetti che una vite senza fine aggomitola.  
 E l'agglutinazione come si fa ad averla?  
 Con perle variopinte: un colore ogni perla.  
 Ma colorate come? Diventerà uno solo  
 Il pigmento omogeneo dentro il polistirolo.  
 Prima certo bisogna asciugarlo per bene  
 Il rotante prodotto, dico il polistirene,  
 Il nostro neonato, il giovane polimero.  
 Del semplice stirene, ma nient'affatto effimero.  
 "Polimerizzazione" designa, già lo sai,  
 Il modo d'ottenere più elevati che mai  
 Pesi molecolari; non hai che far girare  
 Un reattore idoneo: mi sembra elementare  
 Come perle in collana, legate l'una in cima  
 All'altra, tu incateni le molecole...E prima?  
 Lo stirene non era che un liquido incolore  
 Coi suoi scatti esplosivi e un sensibile odore  
 Osservatelo bene: non perdetevi le rare  
 Occasioni che s'offrono di vedere e imparare.  
 E' dall'etilbenzene, se lo surriscaldate  
 Che stirene otterrete, anche in più tonnellate.  
 Lo si estraeva un tempo dal benzoino, strano  
 Figlio dello storace, arbusto indonesiano.

Così, di arte in arte, pian piano si risale  
 Dai canali dell'arido deserto inospitale  
 Verso i prodotti primi, la materia assoluta  
 Che scorreva infinita, segreta, sconosciuta.  
 Lavando e distillando quella materia prima,  
 -Esercizi di stile meglio in prosa che in rima-  
 L'etilbenzene scoppia per sua virtù esplosiva  
 Se la temperatura a un certo grado arriva.  
 L'etilbenzene il quale, com'è noto, proviene  
 Dall'incontro d'un liquido che sarebbe il benzene  
 Mischiato all'etilene che è un semplice vapore.  
 Etilene e benzene hanno per genitore  
 O carbone o petrolio oppure entrambi insieme.  
 Per fare l'uno e l'altro, l'altro e l'uno van bene.  
 Potremmo ripartire su questa nuova pista  
 Cercando come e quando l'uno e l'altro esistano.  
 Dimmi, petrolio, è vero che provieni dai pesci?  
 E' da buie foreste, carbone, che tu esci?  
 E' il plancton la matrice dei nostri idrocarburi?  
 Questioni controverse...Natali arcani e oscuri...  
 Comunque è sempre in fumo che la storia finisce.  
 Finché non viene il chimico, ci pensa su e capisce  
 Il metodo per rendere solide e malleabili  
 Le nubi e farne oggetti resistenti e lavabili.  
 In materiali nuovi queglii oscuri residui  
 Eccoli trasformati. Non v'è chi non li invidii  
 Tra le ignote risorse che attendono un destino  
 Di riciclaggio, impiego e prezzo di listino.

### III - La *Canzone* del Polistirene di Calvino

Resta aperta una questione : perché Calvino, attento conoscitore dell'opera di Queneau con il quale aveva condiviso anche l'esperienza dell'OULIPO, nella sua traduzione de *Le Chant* non conserva il titolo così carico di suggestioni omeriche?

La questione non è marginale anche alla luce del fatto che Calvino aveva già trattato il mito delle Sirene in un saggio del 1980 sui diversi livelli di realtà in letteratura e in filosofia [10]. Calvino sapeva bene cosa le Sirene avessero rappresentato per Odisseo, prototipo dell'Uomo dell'Età del Bronzo : un'esperienza-limite.

Il loro canto è imperfetto perché pre-razionale, e quindi incomprensibile nella sua essenza ad una mente astuta e calcolatrice quale quella di Odisseo.

Questo canto serviva solo a gettare le basi di un canto spiegato: il racconto stesso dell'Odissea. In un certo senso l'Odissea è il mezzo ed il fine delle Sirene, è una testimonianza insieme della potenza e impotenza della loro provocazione.

Analogamente il Polistirene potrebbe costituire per l'Uomo un'altra esperienza-limite. E' l'assaggio della creazione perfetta: la possibilità - che l'Uomo tenacemente e arrogantemente si è conquistata - di manipolare la materia inerte e quella vivente (dalle macromolecole sintetiche a quelle biologiche, al DNA , alla vita stessa) .

Questa volta il contesto è esclusivamente tecnico/scientifico, razionale quindi e comprensibile in toto dall'Uomo dell'Età della Plastica.

Questa volta è un canto spiegato che getterebbe le basi per una Canzone : il racconto della Scienza. La testimonianza di una provocazione ancora più grande e di potenza assoluta. Scrive Calvino: «Cosa cantano le Sirene? Un'ipotesi possibile è che il loro canto non sia altro che l'Odissea. La tentazione del poeta d'inglobare se stesso, di riflettersi come in uno specchio si presenta varie volte nell'Odissea, specialmente nei banchetti dove cantano gli aedi; e chi meglio delle Sirene potrebbe dare al proprio canto questa funzione di specchio magico?»[11].

“L’uomo che crea Dio perché lo crei” [12], così come Omero crea ed è creato da Odisseo. Calvino usa l’episodio delle Sirene per una riflessione sui livelli di realtà in letteratura, in grado di far luce su quel che è al di là dell’espressione, del dicibile e dell’ascoltabile: «L’esperienza ultima di cui il racconto di Ulisse vuole rendere conto è un’esperienza lirica, musicale, ai confini dell’ineffabile» [13].

Il canto delle Sirene va al di là dell’espressione e Odisseo, dopo averne sperimentato l’ineffabilità, si ritrae, ripiegando dal canto al racconto sul canto. E Calvino stesso ripiega così da *Le Chant*, il canto, al canto spiegato, *La Canzone*.

«Inseguendo il canto delle Sirene» – termina Calvino – “arriveremmo all’estremo punto d’arrivo della Scrittura, al nucleo ultimo della parola poetica : alla pagina bianca di Mallarmé, al silenzio, all’assenza».

Così come pare voler insinuare - lui stesso o il suo inconscio?- che inseguendo la Canzone del Polistirene si rischia di arrivare all’altro estremo punto d’arrivo della Tecnica : alla propria Onnipotenza e alla inutilità di Dio.

### Riferimenti

[1] - Raymond Queneau “*Le Chant Du Styrene*” Commentaire pour un court métrage d’Alain Resnais, films de la Pléiade, (1957)

[2] - Raymond Queneau (trad. Italo Calvino) “*La Canzone del Polistirene*” Scheiweiller (1985)

[3] - Archivi del Centro Ricerche “*G. Natta*” di Ferrara

[4] - Italo Calvino “*Lezioni americane*” Mondadori (2000)

[5] - Lettera di Italo Calvino del 10 agosto 1985 a Primo Levi: «Questo che ti mando è un primo tentativo per farmi la mano a trovare delle rime (senza le quali poco rimarrebbe dello spirito di Q.) seguendo il significato con qualche libertà. Ho tentato di mantenere la metrica dell’Alessandrino italiano di 14 sillabe (settenario doppio) che lascia abbastanza libertà di movimento, per cui spero di poter riaggiustare versi e rime dopo le tue osservazioni. Ti sarò dunque grato se potrai dirmi dove ho preso fischi per fiaschi e dove non ho usato i termini giusti” (...) “Ho usato qualche volta polistirolo anziché polistirene fidandomi dei dizionari che li danno come sinonimi».

Tredici giorni dopo, non contento, Calvino scriveva anche a Scheiwiller: «Potresti chiedere alla Montedison del materiale che possa essermi utile? Non dico un manuale ma qualche opuscolo o prontuario elementare. Ti accludo una lista di termini tecnici che non so se si possono tradurre letteralmente in italiano. L’ideale sarebbe trovare un ingegnere della plastica capace di entrare nello spirito di Queneau e di spiegarmi i punti oscuri; ma non so se si trovi. Naturalmente ho pensato a Primo Levi e gli ho subito mandato testo e traduzione; mi ha telefonato subito molto divertito e non ha trovato niente da ridire dal punto di vista chimico, ma per la parte meccanica e relativa terminologia ha potuto risolvere solo alcuni dei miei dubbi perché questo non è il suo ramo».

[6] - Odissea nella traduzione di Ippolito Pindemonte, F. Le Monnier (1834)

[7] - Pablo Picasso

[8] - Ame Fredga “*Les Prix Nobel en 1963*”, Nobel Foundation Edn., Norstedt, Stockholm, (1964)

[9] - Italo Calvino, “*I livelli di realtà in letteratura*”, in I. Calvino, “*Una pietra sopra*” (1980), I Edizione Oscar, Mondadori, Milano 2002

[10] - Italo Calvino, *op. cit.*

[11] - Italo Calvino, *op. cit.*

[12] - Hans Jonas “*Potenza o impotenza della soggettività*” Medusa (2006)

[13] - Italo Calvino, *op. cit.*



**Gio Ferri**

***Letterale***

*conversazioni con gli autori*

*Al*

**Prof. Paolo Baratta**

*Presidente*

**BIENNALE DI VENEZIA**

*Al*

**Prof. Massimiliano Gioni**

*Direttore*

**55. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE**

**D'ARTE 2013**

**VENEZIA**

Lesa sul Lago Maggiore, 10 giugno 2013

Gentilissimi Signori,

è noto alla Fondazione *La Biennale di Venezia* il nostro interesse (oltre all'impegno istituzionale per una "critica della poesia contemporanea") nei confronti delle arti figurative. Il periodico, fin dalla sua fondazione nel 1983, ha sempre offerto ai propri lettori, fra l'altro, notizie e commenti sulle Biennali Veneziane. I numeri della rivista, semestrale in forma di volume, si trovano presso il Vostro archivio periodici: comunque non Vi sarà difficile aggiornarVi, se lo vorrete, con maggior facilità consultando internet al sito

[www.testualecritica.it](http://www.testualecritica.it)

in cui la trentennale raccolta di saggi può essere liberamente e integralmente consultata e scaricata. Anche per quanto attiene, per l'appunto, le Biennali Veneziane: le diverse recensioni, sempre in forma epistolare, si trovano alla Rubrica "*Letterale*" curata per la letteratura e per l'arte dal nostro condirettore Gio Ferri.

La nostra critica delle edizioni più recenti delle Biennali – e di ciò ci scusiamo – non è sempre stata benevole: la confusione generale, l'assenza di un progetto unitario, negli ultimi anni (pur salvando ovviamente singoli artisti) ha creato non poche difficoltà di comprensione, e quindi di coinvolgimento, a noi e ai nostri lettori. La 55° Esposizione, con soddisfazione nostra e degli amatori ed esperti con i quali siamo in contatto, ci ha fornito, ci fornisce, una felice sorpresa. La cura del Direttore Prof. Massimiliano Gioni, la sua idea di un *Palazzo Enciclopedico*, hanno tracciato, lungo i vasti luoghi dell'esposizione, un filo rosso storico-critico, e documentatamente espositivo, di rara consequenzialità e compattezza.

Per i nostri lettori che non abbiano ancora visitato l'Esposizione, ci piace ripetere quanto Gioni ha espresso nella sua premessa programmatica: «Il 16 novembre 1955 l'artista autodidatta italo-americano Marino Auriti depositava presso l'ufficio brevetti statunitense i progetti per il suo Palazzo Enciclopedico, un museo immaginario che avrebbe dovuto... ospitare tutto il sapere dell'umanità, collezionando le più grandi scoperte del genere umano, dalla ruota al satellite... Auriti lavorò per anni alla sua creazione costruendo il modello di un edificio di 136 piani, che avrebbe dovuto raggiungere i settecento metri di altezza e occupare più di sedici isolati della città di Washington... L'impresa rimase naturalmente incompiuta... ma il sogno di una conoscenza universale e totalizzante attraversa [e ha attraversato comunque sempre] la storia... di artisti, scrittori, scienziati... e profeti che hanno cercato – spesso invano - di costruire l'immagine del mondo capace di sintetizzarne l'infinita varietà e ricchezza...».

Perciò questa Biennale (diversamente da altre recenti) accomuna con coerenza e, tuttavia, libertà creativa ed espressiva, storie antiche del nostro contemporaneo e, forse... futuribili: artistiche, filosofiche, scientifiche o para-scientifiche. Ecco che ancor prima di farci coinvolgere dalle opere e dalle performances, ci ricordiamo della ipotizzata impresa 'bibliotecaria' di Borges, e

del barocco *Teatro del Mondo*. Mentre straordinaria è la scoperta espositiva del *Libro rosso* (1914-1930) di Carl Gustav Jung, nel quale, con testi teorici e fascinosi personali (si scopre che era un ottimo disegnatore!) rappresentazioni oniriche, visionarie, per lo più contorte, barocche, ... mostruose, viene sintetizzata – in oltre quindici anni di lavoro dell'autore – la vicenda eternale dell'*inconscio collettivo*. Delle civiltà occidentali e in generale di quelle esotiche e comunque universali.

Ovviamente fanno parte, com'è naturale in tanta ipotesi d'avventura, le contraddizioni, i dialoghi e le comunioni, le provocazioni, e, tuttavia, l'interesse storico-prospettico di realtà antiche e attuali rivolte alla conoscenza e all'utopia. Una mostra di ricerca delle ragioni intime (congenite?) dell'*arte dei giorni nostri che, non sempre s'è capito, non nasce certo dal nulla*.

Da questa contestualità totalizzante non è facile trarre l'indicazione precipua di spazi, italiani e stranieri, e tanto meno di singoli artisti: dobbiamo con modestia riferire ai lettori qualche nostra emozione significativa e, perché no, anche qualche disillusione. L'universo, come voleva Auriti, è immenso e non tutto lascia segni di alta qualità! Sebbene interessanti siano sempre comunque le scelte di Gioni, e dei curatori dei diversi padiglioni, ai Giardini e all'Arsenale, anche per quanto – e ciò è assai nuovo e originale – riguarda opere e performances di autori assolutamente sconosciuti, o addirittura, 'dilettanti'.

Fra i nomi noti rispettano la loro ben conosciuta e qualitativa creatività:

*Enrico Baj*, che finalmente rivediamo in Biennale, con le sue dame di passamaneria;

*Phyllida Barlow* (Regno Unito), con i suoi massi neri, frastagliati, enormi, incombenti;

*Hilma af Klint* (Svezia), con i suoi geometrici mappamondi, o astri, datati 1915;

*Gianfranco Baruchello*, con la geometrizzante e luminescente *Biblioteca* del 1976;

*I dipinti tantrici* (India) di autori anonimi (fosforescenti 'soli ovali');

*F.Schröder-Sonnenstern* (Russia), con il nudo dal fantasmagorico, pavoneggiante cuore uterino;

*Victor Alimpiev* (Russia), performances con 'le mani che cantano' del 2012;

*Dorothea Tanning* (USA), artista ormai storicizzata, e morta nel 2012, con i paesaggi surreali del 1944;

*I disegni-dono dei naïves Shaker* (1771), poeticamente puerili;

*Maria Lassing* (Austria), con le sue corporee, espressionistiche e violente pitture materiche del 1999;

*Marisa Merz*, una delle più note ed espressive scultrici italiane con le sue minuscole metamorfiche argille (le è stato assegnato giustamente il *Leone d'oro* alla carriera);

*Thierry De Cordier* (Belgio), con le immense, violente, nere, burrasche oceaniche del 2011 (fra le opere più informali e paurosamente coinvolgenti);

*Melvin Moti* (Olanda), che, come De Cordier, dipinge perlacci vulcani, tuttavia non neri, ma violentati da fosforescenti cascate laviche;

*Richard Serra* (USA), che nel 1985 dedica a Pasolini due potenti blocchi di acciaio forgiato;

*Walter De Maria* (USA), maestro del minimalismo presenta *l'Estasi di Apollo* con 25 barre d'acciaio dorato allineate parallelamente e prospetticamente che evocano una sonorità orchestrale, pianistica e timpanistica;

*Hans Bellmer* (Polonia-Francia), e i suoi surrealistici e metamorfici disegni del 1934.

.....  
Ma potremmo percorrere insieme ai nostri lettori se non proprio i labirinti dai Giardini all'Arsenale, alle singole postazioni che invadono Venezia, italiane e straniere, quanto meno con i lettori medesimi potremmo sfogliare il poderoso catalogo (che raccomandiamo a chi non abbia difficoltà di manuale trasporto!). Da segnalare in particolare, tuttavia, fuori dalle sedi tradizionali, il *Padiglione kenyota* con performances e filmati, protagoniste 200 persone disabili, che mimano e parlano d'amore. A *San Servolo* una elaborazione di *Guernica*, drammatica, e infantile, per dar conto ai bambini degli orrori della guerra. Le sculture delle ospiti del *Carcere femminile della Giudecca*, che accumulano drammaticamente i loro rifiuti. Al Padiglione della *Santa Sede*

l'installazione interattiva in cui 'raccontano' le loro storie ragazzi sordomuti Ma in giro per Venezia c'è dell'altro ancora, ancora e ancora... L'*Enciclopedia* è infinita!

Nel complesso quindi, lo ripetiamo, una Biennale che non stanca, non annoia, non... inasprisce... Anzi offre rarità apprezzabilissime. Ma (è naturale, non potrebbe essere diversamente di fronte a queste infinite testimonianze artistiche) non è tutt'oro quel che riluce, come si suol dire. Per esempio a nostro avviso è insopportabile la massiccia presenza di *fotografie*, esposte come opere d'arte, raramente, almeno, d'interessante documentazione e di formato così ridotto da riempire le aree immense dell'Arsenale, rendendo comunque impossibile una particolareggiata considerazione visiva ed espressiva da parte del visitatore.

Fotografie e filmati. E' vero comunque che la *Francia*, solo per fare un esempio, ha allestito due sale da concerto in cui si eseguono composizioni pianistiche di Ravel, straordinaria in particolare quella *Per sola mano sinistra*: ma non ci sono né pianisti né pianoforti! Semplicemente filmati. E quella dei filmati è una caratteristica assolutamente negativa di questa come delle passate Biennali. Le diverse, sovente interessanti, performances anche corporali o vocali vengono umiliate. Forse non si può fare diversamente per l'indisposizione continuativa degli esecutori, comunque la presentazione registrata è di fatto squallida. Gli *Stati Uniti* si sperdono in complicatissimi e incomprensibilissimi marchingegni elettronici che non fanno che complicare inutilmente le antiche fantasmagorie della macchine mobili di Tanguely. E a proposito di epigonismi si possono fare per brevità un paio di esempi. La ripresa – giustamente storicizzata in un *Palazzo Enciclopedico* - dell'*Iperrealismo* scultoreo (donne nude e casalinghe con la borsa della spesa), trascurando per altro certi capolavori dell'*Iperrealismo* pittorico. La *Russia*, in passato assai innovativa, gioca banalmente a far piovere monete finto-oro sulla testa delle sole visitatrici (gli uomini non sono ammessi), per sostenere che la salvezza della moneta verrà solamente dall'intelligenza di una universale amministrazione femminile. Un altro esempio di modesto epigonismo, nel Padiglione Centrale, sono il banali *Collages* di *Albert Ochlen* che nel 2009 ripete ancora pedissequamente le tecniche degli artisti italiani (qui non rappresentati, e non rappresentati in passato salvo un raro caso) Pignotti e Miccini. Il padiglione della *Cina*, alle Tese oltre Arsenale, è invece assai affascinante con i digitali enormi mobili disegni baroccheggianti che rappresentano il classicismo decadente della nostra civiltà.

E il *Padiglione Italia*? La modestia del confuso pletorico magazzino di rifiuti della 54° Biennale sembrava superata con qualche interesse dal progetto presentato (non nuovo... ma si sa, si tratta di una *Enciclopedia*!), considerata la promessa presenza di artisti del calibro, per esempio, di Baruchello (buona presenza al Padiglione Centrale, come s'è detto) e di Paolini. La nostra delusione (*nostra* - ciascuno ovviamente è libero di pensarla come vuole) è disperante. Forse anche gli operatori di qualità, come quelli su nominati, hanno scaricato solamente gli avanzi del loro magazzino arricchito per la verità negli anni di sempre pregevoli invenzioni. Tuttavia qualcosa di originale e coinvolgente, espressivo e insieme spettacolare, si può scoprire anche nel *Padiglione Italia*. Si tratta dell'installazione *Ossido ferrico* di Francesca Grilli: una enorme lastra di ferro (cm.5x6,25) appoggiata obliquamente alla parete viene corrosa da una goccia che scende lentamente, aprendo una ferita rugginosa dall'impressionante colore giallo e rosso sanguigno. Un impianto fonico porta l'eco sommessa di una voce insieme al ritmico ossessivo cadere della goccia. Forse la migliore esperienza dell'intera *Biennale 55*.

***Scritta ai responsabili della 55° Biennale d'Arte di Venezia in occasione della inaugurazione..***

A

**Roberto Capuzzo**

Lesina sul Lago Maggiore, 10 giugno 2013

Caro Capuzzo,

raramente capita di leggere intitolata una raccolta di poesie con tanta precisa proprietà: “*Atto di pensiero*”. E altrettanto raramente si legge in esergo la promessa poetica di un progetto (per altro ripresa da una composizione nel corpo della raccolta) tanto programmatica:

*Del suo stare in equilibrio  
è segno il pieno,  
racchiuso nella scatola dei colori,  
riaperta senza preavviso  
con atto di pensiero.*

I successivi risultati (parlerei di *equilibrate passioni*) denotano costantemente una coerenza rigorosa di natura decisamente concettuale – *stare in equilibrio* - che, nella sua pienezza materica - ... *il pieno / racchiuso nella scatola di colori*...-, non si astraie tuttavia dalle insite, quasi ambigualmente non esplicitate, passioni anche carnali. Potremmo dire di passioni concettualizzate, oggettivamente constatate, libere da ogni orpello sentimentale, o meglio da ogni bieco sentimentalismo? Condizione rarissima per la indigente ‘poesia’ (o cosiddetta) contemporanea.

Al fine di meglio chiarire le ragioni e i risultati di questo *atto di pensiero*, osando, in verità non tanto arbitrariamente, una uguaglianza fra poesia di parola e musica, si potrebbe citare una utopia (il)logica di Marcel Duchamp, dagli appunti del “Mercante del segno”: «Costruire uno o più strumenti di musica di precisione che diano meccanicamente il passaggio continuo da un tono all’altro per poter annotare senza sentirle forme sonore modellate – contro il virtuosismo e la divisione fisica del suono, ricordando l’inutilità delle teorie fisiche del colore».

Come dire che il rigore della parola poetica (di contro alla menzogna del discorso comune sintatticamente tonale) trova *in sé* le ragioni della propria geometria, quale *inutile* annunciazione nella sofferenza del pragmatismo utilitaristico. A vantaggio della evidenza della *forma* (*azione che sempre si afferma*) quale essenza dell’essere, come, appunto, puro *atto di pensiero*:

*Accanto al fuoco il calore  
scioglie la compostezza  
del movimento*

.....

*Sono ora indifferente a quel  
movimento, del tutto estraneo  
al sopravvivere delle azioni  
che ancora mi affermano.*

Si può cogliere, in proposito, leggendo queste tue poesie, un’altra coniugazione geometrico ambientale di tipo concettuale, libera, malgrado il tema, da nostalgie romantiche o addirittura barocche. Si tratta del rapporto manieristico fra *luce* e *ombra*, inteso per il passato come contrasto e rivelazione. Quando in effetti non si realizza alcun contrastante colloquio, ma piuttosto vien tracciata una linea retta (un orizzonte?) che distingue eppure coglie vicinissime, in un unico accordo naturale i due momenti vitali della dismisura della realtà, dell’essere. Ciò fa parte di quella oggettiva osservazione che prescinde sovente (o le nasconde ambigualmente) dalle appassionate iniziazioni che, quali *pre-testi*, l’hanno provocata:

.....

*Ogni oggetto proietta la sua  
ombra e le ombre affilate  
si dispongono in relazione  
perfetta.*

Poiché, a conferma della lontananza pretestuale

*L'accaduto è sfondo,  
i punti sparsi si raggruppano  
in sfere di isolamento*

.....

E ciò in quanto

*Le era oscuro il senso di quella parola  
di quelle sue lettere accostate.*

.....

Così le passioni non si dissolvono, ovviamente, ma *lo stare in attesa* della loro resurrezione basta alla parola non detta e al suo ritmo silente:

.....

*Sento l'umore della pelle  
E il desiderio è reso  
Più intenso dal mormorio  
Presto riconosciuto. Attendo.*

*Ne percepisco il ritmo  
Prima ancora delle parole.  
Non le sillabe ancora,  
lo stare mi è sufficiente.*

Significa stare a ridosso di un angolo, fra le pareti inclinate di una geometria non euclidea, resistendo ancora una volta al turbamento recato dalla fragilità dell'esistenza:

*La parete inclina  
forma angolo,  
sono le dita a sostenere  
il corpo finché il baricentro  
ribalta la figura e l'arco  
riprende moto,  
sino dentro questa  
fragile sera*

Si dà allora uno scatto, o meglio uno scarto che, *riprendendo moto*, s'appresta a cogliere l'ordine, geometrico appunto, delle cose e delle parole che le evidenziano:  
*le era oscuro il senso di quella parola / di quelle sue lettere accostate*, perciò l'acribia dell'osservazione dona il suo sostegno tanto che *riposte con cura, / le tracce lasciate dalle cose / vi sopravvivono*. Così che

*Sai dire con le parole,  
lette o solo scritte,  
diventano rigo.*

*Quando la pagina è sollevata  
consuma ogni carattere  
mano a mano che il segno si trasforma.*

È la metamorfosi dell'esistere e della parola poetica che lo giustifica, ed è anche, sorte innata della poesia, del suono, del segno il destino della prolifica consunzione. Il segno come è segnato, subito è un altro. All'infinito.

Ma di volta in volta *l'angelo riappare*, così come riappare il fragile *pre-testo* sentimentale, sommessamente passionale. *Ne rimane il riflesso, continuo / persistente oltre l'udito stesso*, tuttavia *sino a che solo risuona*. Tanto quanto basta comunque per farsi *sfiorare*, tuttavia *nel silenzio*. Vale a dire in un solo *atto di pensiero*.

È l'eternale sorte della poesia che *raccoglie l'impercettibile / in perfette geometrie*, ma *allineata ogni forma / sfugge alla regola un filo / trascinato da cirri* (i cirri! la *densità d'amore...*), *si perde nell'oltre*.

Come s'è visto l'intima passione – ed è un segno della nostra crisi di parola – si costringe in una affermazione di poetica. E la *forma metamorfica* testimonia della propria labile presenza oltre la storia (personale o collettiva) entro la sonorità del silenzio.

In questa condizione a mio parere la tua poesia si esprime in affermazioni non fluenti (malgrado la labilità dell'essere), bensì in constatazioni *statiche* che (vengono alla mente le "*Poesie statiche*" di Benn) prendono atto dell'essente e lo ordinano con rigore secondo il grado delle sue fragilità.

In quanto agli strumenti retorici si potrebbero sviluppare sui singoli testi diverse considerazioni, ma la retorica stilistica ne frantumerebbe più o meno arbitrariamente il senso così complessivamente concettuale. In generale si può dire di una antitesi generale fra sommessa passionalità ed esplicito rigore paratattico seriale, con conseguente poetica ambiguità. Non mancano le anagorie quali il senso traslato della luce e dell'ombra, come si è detto, e i fuochi, e le ceneri, e le pietre, e così via. Ma sostanziale rimane la misura architettonica della stabile, seppur intimamente vibrante, struttura delle singole composizioni che rispondono alla logica di un organico *pensiero*.

***Scritta a Roberto Capuzzo sulla sua raccolta Atto di pensiero, Herakleia, Verona 2011.***

**A  
Brunella Antomarini**

Lesà sul Lago Maggiore, 22 maggio 2013

Carissima Brunella,

questa tua *La preistoria. Acustica della poesia* possiede una straordinaria qualità di sintesi che va dalle ricerche moderne più o meno classiche della linguistica e della retorica (Cassirer, Eco, Frye, Gadamer, Genette, Levi-Strauss... e così via) alla suggestione che con grande originalità tu stessa ci proponi.

C'è una tua affermazione nell'*Introduzione* dalla quale, dovendo dire di questa tua ricerca in poche righe, vorrei partire poiché la sua offerta di *apertura* vale per il tutto e il contrario di tutto, come appropriatamente si addice ad un concetto (o sensazione, o corporeità, o sensitività) che chiamiamo quale esempio unico di contraddittorietà fra verità e artificio, *poesia*: "Le composizioni poetiche ci dicono che non c'è alcuna *totalità* di senso, e che non ce n'è bisogno". E così rispondi senza remore a chi vuole paradossalmente trovare (in particolare nella poesia d'oggi?) un *senso*. Quando senso non c'è se non nella stessa materialità biologico-formale della *parola* – usata al di

fuori dell'utilitarismo menzognero. Come *segno*, è pur vero (non come *segnale*), ma soprattutto come *sonorità*. Quando la stessa scrittura valga essenzialmente come *spartito* (musicale, perché no?). Così canta il verbo per sé, così come canta il suono vocale o strumentale (ma la voce stessa è uno strumento), così come cantano il gesto pittorico e le sue tracce.

Il suono della parola (e in particolare della parola versificata) proprio in quanto innanzitutto corporale, gestuale, scandito nello spazio è udibilissimo anche nello spartito scritto, è sempre *detto* innanzitutto senza necessità di senso (se non quello proprio, formale) quando si esprima nella *inutilità prammatica* della poesia. Mentre di senso, o di sensi, perciò di mistificazione si può dire quando la parola, il suo suono, il suo segno si diano come poveri seppur pratici strumenti di *comunicazione*. Mentre la parola poetica, la sua acustica, si danno nello spazio indefinibile (ecco il valore del *silenzio*) quali proposizioni di *comunione* (la *coionia* degli antichi).

Allora s'ode, fuor di 'progresso' o 'civiltà' (cosiddetti), la fascinazione della oralità «un gesto corporeo che riproduce l'azione percepita su di sé e a catena sull'altro che ascolta e imita il gesto a sua volta e ricorda grazie alla ritmicità naturale dell'imitazione...». Ne deriva, come sottolinei, che l'acustica del dire e del sentire è liberamente costretta nel suono del detto da una biologica ritmicità. Il battito del cuore, di conseguenza l'andare e venire del respiro. «In tempi preletterari... chi parla senza avere concezione di parole... non ne sente la divisione... ma distingue solo i *clusters* sonori, il cui senso si esaurisce con l'esaurimento stesso dell'emissione del suono». Ciò straordinariamente avviene in poesia, là dove si usano strumentalmente le parole adatte alla comunicazione, ma della comunicazione si perde infine il messaggio pratico per mantenere la purezza acustica del ritmo formale. Del suono autoreferente nello spazio dei sensi e della mente. E non è certo condannabile, come taluno vorrebbe, quella autoreferenza rispetto alla comunicazione verso l'altro, in quanto la parola poetica trasmette, in sé, grazie alla *inutilità* di quel dire, il valore sensuale, per l'appunto, della *comunione*.

Di qui la presenza, vorrei dire *residua*, del *Dio del canto* e dell'*eco* del suo *fiat*. Appropriatamente introduci quindi il concetto neuro-fisiologico, biologico, di canto come poesia, citando le fascinosi ipotesi sulla *mente bicamerale* offerte da J.Jaynes.

C'è mentalmente lo spazio specifico – divino? comunque non razionale... - delle *epifanie melodiche*, di contro alle pratiche disponibilità logiche. E rammenti Hölderlin: «O melodie celesti! Era solo uno scherzo?... ora vi sento davvero, voci degli dei».

Sempre più quindi possiamo leggere gli spartiti oltre i loro segnali, ma entro i ritmici spazi dei segni tracciati, miracolosamente udibili. Forse la sordità di Beethoven rivela che ciò che i segni ci donano non viene direttamente dall'udito: ma dalla sua eco mentale, fisiologica, sensitiva e sensuale. Le risonanze paradossalmente giunte dall'*oblio*. Come il suono degli astri nato dal Nulla di un universo comunque ragionevolmente esistente (se il dio ben c'era, quale demiurgo) ma non ancora espanso. E forse destinato al Nulla. Là dove la poesia altro non è che la voce obliata degli dei. Secondo Pulhan, che ancora citi, procedendo da una descrizione si passa a una dimensione più metaforica finché gli ultimi versi... «si smarriscono in una fantasia oscura».

Comunque la dismisura biologica coniugata con l'infinitezza (o finitezza?) cosmologica ti spingono a riconfermare “il fenomeno poetico come eredità di una cognizione corporea”, prima di ogni considerazione (per altro opportunamente strumentale) critico-linguistica.

Con ciò la domanda che pose Anceschi in una delle sue ultime lezioni... «cos'è la poesia?»... rimane criticamente senza risposta, così come senza risposta è infine l'essenza stessa della vita. Perciò questo saggio medesimo termina (retorica ironia!) con una domanda senza risposta, per rifarci all'inizio del tuo testo, quando ci fosse mai bisogno di una risposta: «Stanno cercando, i poeti, il ritmo giusto per questo tempo, leggi che rendano più mobili quelle stabilite dalle lingue? Dobbiamo aspettarci dalla tecnologia della scrittura una specie di possibilità di vivere senza il corpo, o senza la fatica fisica e i suoi ritmi, senza l'adesione e il patto che la poesia ha stretto con la contingenza, quando l'organismo riconosceva la terra come sua parte integrante (come cibo e aria, respiro e sopravvivenza)? Cercano ancora, i poeti di oggi, di emendare le leggi, come fossero cantilene?».

Ovviamente confido con te (ma credo che non vi sia vita altrimenti) che quel patto non possa essere mai tradito. E solamente alla poesia (non certo al discorso comune e finalizzato) possiamo rivolgerci per non tradirlo. E non è una disperante ipotesi: basta guardarci attorno barbaramente contornati dalla povertà attuale dei linguaggi.

Questa tua ricerca, innovativa oltre le acquisizioni di tanta critica e scienza del secolo XX, mi ha spinto a cercare nel disordine delle mie biblioteche un testo di alcuni anni fa che mi colpì e ora completa con te l'idea consustanziale de "*L'aspetto orale della poesia*", pubblicato diversi anni or sono (Moretti & Vitali, Bergamo 2007) da una cara amica, poetessa e studiosa che forse conosci, Ida Travi di Verona (fra i responsabili della rivista "Anterem"). La sintesi del testo di Ida Travi è esaustivamente esposta nella introduzione: «*L'aspetto orale della poesia* è un saggio che coniuga poesia e pensiero nella riflessione sulla 'prima lingua', o lingua materna. La 'prima lingua', quella appresa sul nascere, è *lingua poetica* che in tutti i tempi e in ogni parte del mondo resta lingua non scritta. Da Omero a Platone, nel lungo passaggio tra oralità e scrittura, se ne rintracciano spunti e coordinate...».

La lingua poetica come momento essenzialmente orale, anche quando il passo rechi all'artificio della scrittura. *Lingua* appunto, anche in senso fisiologico, seppure, come sé detto *linguaggio come eco di un suono*: portatrice di una verità (la verità?) in altro modo non comprensibile. Scrivere o no, saper udire comunque il *silenzio*.

Ida Travi cita un coinvolgente spunto sulla *mentalità concettuale* del *poiéin* tratto da "*Un popolo immenso e nuovo*" della scrittrice Alice Rivaz (Eldonejo ed., Milano 1998): «Non fatevi trarre in inganno: quando vedete la mano di una donna che cuce, sappiate che avete sotto gli occhi la mano di una persona in preda a riflessioni incoerenti, un po' folli, popolate non soltanto di idee, ma soprattutto di esseri viventi interpellati sul filo di reminiscenze». Direi le reminiscenze di voci scomparse eppure poeticamente introiettate.

**Scritta a Brunella Antomarini per *La Preistoria. Acustica della poesia* (Aragno ed., Torino 2013)**

**A**

**Monica Palma**

Lesa sul Lago Maggiore, 22 maggio 2013

Carissima Monica,

l'intelligenza raffinata dell'amica Giulia Niccolai che ha prefatto la tua raccolta *Lady Enne Enne*, con felice acutezza (Giulia è sempre 'felice' qualunque cosa accada) ha subito raccolto al balzo, per raccomandare questo tuo recente lavoro (lavoro d'ago e filo... sento che sei anche un'ottima sarta!), le sue precipue evidenti qualità: le *in-significanze* (negazioni e insieme interiorità occulte secondo Giuliano Gramigna) che dal titolo (con quelle *NN* che rammentano due forcine da donna), e dalla prima poesia, per tutta la raccolta raccolgono le ragioni, o irragioni, di una *parola* come donazione – di una libertà d'amore:

*Mirò alla precisione / cambiando la consognante / e mai parola fu più soddisfatta / e funzionante / di quella pensata in un modo / e condivisa in un altro*

Quel *consognante* promette e giustifica ogni possibile moto poetico, tra la consumanza di una realtà (indefinibile) e il sogno (definibile con paradossale abbondanza di inafferrabili sensi – sempre presenti, proprio in sogno, grazie propriamente alla loro metamorfica inafferrabilità). Tutta questa 'semplicissima' complicazione semantica che trascura il senso della menzogna utilitaristica



del *dire* rispetto alla verità (indefinibile, appunto) del *poiéin* è ben sottolineata (ma molti altri ne parlano) da Charles Segal in *Orfeo. Il mito del poeta* (Einaudi, 1995) in conclusione al capitolo sulla «ambiguità del linguaggio poetico»:

«Sono innanzitutto le contraddizioni e i paradossi impliciti nel linguaggio stesso a generare le ambiguità e i contrasti fra le diverse versioni del mito: la capacità della lingua poetica di comprendere in sé l'ineffabile e al tempo stesso la sua insignificanza di fronte alla ineffabilità della gioia, della bellezza o della sofferenza; la sua capacità così di chiarificare come di deformare; i suoi poteri di autotrascendenza come di automistificazione».

Poesia come *automistificazione* e insieme come *autotrascendenza*. Con impressionante 'improvviso', in senso quasi musicale, si palesa la sensitività (sensualità) della breve e fulminante composizione *Via Amoris n.9*:

*Tu crei a me / cose pronte per essere credute / quel punto per stordire / a me il mio cuore perché io ti veda / il sapore impavido impavido impavido / di questa attesa.*

Sei versi in una sintesi irripetibile di irrealtà credibile, perciò invasiva di stordimento, di visionarietà fantasmatica (... *perché io ti veda*...), di temporalità infinite d'attesa. Attendere senza tempo, quasi senza speranza, poiché tutte le *cose* sono *pronte*, tuttavia solamente per essere credute, quando forse non sono assolutamente credibili. Come l'amore, appunto: *per stordire / a me il mio cuore perché io ti veda*. Chi mi crea... *a me*...? Lui, l'altro, il demiurgo (crea cose pronte!), il dio dell'essere oltre il vedere. L'epifania della parola che sa essere, in attesa, impavida... Forte, spregiudicata contro ogni banale *in-significanza*.

Ecco: tutta la tua poesia, la poesia di questa raccolta, nella sua sensitiva ambiguità propone ogni domanda possibile, ogni risposta impossibile. C'è oggi – postuma ingenua disillusione delle neoavanguardie - chi si vuole proporre per una sorta di inindividuabile poesia-filosofica, alla vana ricerca di un *senso altro*, che in verità non ha bisogno di alterità alcuna. Di alcuna programmatica proposizione in quanto tutto, proprio tutto, già si esprime nella sintesi formale della poesia. *Forma come essenza*. Poesia che, in quanto tale “non ha alcun bisogno di essere interpretata”, come ci convince Giulia Niccolai, sottolineando due dismisure fondative di questo tuo *poiéin*; volatilità e fluida spirality.

Innumerevoli si danno i momenti poetici di questa raccolta assolutamente robusta e inusuale rispetto al piagnisteo pseudo-poetico di questo nostro tempo. Cito solamente un esempio – pretesa paradossale poiché tu che l'hai scritto non hai bisogno di alcuna esemplificazione. Ma tant'è: se qualcun altro leggerà questa lettera, chiaramente 'aperta', chiederà ragionevolmente qualche probazione – sebbene miglior piacere e più vasta conoscenza potrà cogliere solamente prendendo fra le mani, sotto gli occhi, la preziosa plaquette:

A VIVI – Fiorita spirale

*Come, / io che son fatta da tutti / ruotare attorno al mio asse / con estremo saldo slancio?*

*Come, / che son fatta da un messaggio / da un libro / da un richiamo, / avvolgere tutto il bello degli amori / alla mia colonna inanellata?*

*Al mio cospetto? / Tutta presa come sono / dalla luce di perla altri.*

*Come? / Scendo le scale / inanellando il canto / le scintille delle anime incontrate.*

*La nube che sottrae allo sguardo due venti.*

Così vai *ruotando attorno al tuo asse* con lo *slancio estremo* seppur *saldo* della colonna inanellata e infinita, come la catena della scala a chiocciola, che geneticamente assimila, tutto trasforma, tutto rilascia alla metamorfica perpetuità della vita. Si può cogliere, fra gli asintattismi e le ellissi e le epifanie misteriche – quella nube che nasconde due innominati ma vitali venti (quelli della solitudine di Hopper, da te citato?) – la natura biologica e fisiologica, prima che istituzionalmente linguistica, di un *canto inanellato*, lungo la colonna neuronica. Poiché ritrovando il lago Fuji un tempo incontrato nel tuo peregrinare (nomade tu stessa ti presenti), con le cosmologiche creature tutte, devi constatare (e noi lettori con te) che:

*Quando Fuji calò sul mio tavolo anche / l'alfabeto e i primati calarono le valigie / Quel tipo aveva risvegliato la contemplazione.*

Tutto ciò prodotto dalla indefinitezza congenita di quell'oscuro e insieme libertario, sebbene, anzi proprio perché, ineditario NN. Di paternità sconosciuta come l'innominabile *totalità*. Il *nulla totalizzante* della contemplazione appunto. E il magistero anche misterico di Giulia Niccolai ci induce a capire l'*in*-comprensibile.

***Scritta a Monica Palma in relazione alla sua raccolta di poesie "Lady Enne Enne", Ed. "La Vita Felice" (Milano 2013).***

**A**

**Roberto Dall'Olio**

Lesina sul Lago Maggiore, 31 maggio 2013

Caro Dall'Olio,

in questo tuo *Canzoniere d'amore* ci offri fin dalle prime poesie il senso di una passione che vive nella stessa sensualità della natura:

*terra e terra / dove vuoi cuore viaggiare ? / Viola d'inverno / hai visto / frecce di cupido passare...*

*baci / baci / baci / braci...*

La *viola d'inverno*, fiore fuori stagione (perciò... *in eterno*) e insieme strumento di soavità cantabili (*senti i fiumi danzare...*), scandisce la scoperta della sensualità entro il calore (*baci...braci...*) dei corpi che bruciano sommessamente ogni vana irragione di vita, soavemente scheggiandosi l'anima. Il segno, la traccia che non si cancellano, poiché marchiati dal fuoco è tuttavia mantenuti sensibili, conservati dal freddo di un inverno... *di viole*. L'ossimoro che è proprio, contraddittorio e penetrante, dell'amore. L'antico esempio dell'omoteleuto... della similitudine contrapposta e musicalmente viscerale.

L'amore profano, carnale risuonante nella sublimazione della poesia – la parola che esalta nell'astrazione spirituale, mentale, animistica la tangibilità dei gesti amorosi, delle carezze, dei baci – è storia antica. Forse infine l'unica autentica verità della poesia medesima. Da Saffo... a Petrarca... al Marino... e oltre fino ai nostri giorni (con contenuta raffinatezza lo stesso Montale).

Tuttavia, leggendo questa tua delicata raccolta, risuona all'orecchio dell'anima, e della carne, e dei corpi come natura, una musicalità rapita che, per altro con assoluta originalità di sentimento e di scrittura, ci riporta – ma forse possono essere solo accenni esemplari fra molti altri – a due epifanie inarrestate e inarrestabili della storia senza tempo della parola poetica: il *Cantico dei cantici*... e *L'Arte d'amare* di Ovidio.

Leggo, se vogliamo 'a caso', un testo di questa tua raccolta:

*mi sei entrata nel sangue / coi raggi della mente / coi fulmini delle viscere... e, in chiusura... con l'inguaribile azzurro / dei cieli dolomiti.*

Dice il cantore dei *Cantici*, scambiando senza problematiche difficoltà (l'amore è la fusione dei corpi, dei soggetti, di sé con l'altro) i generi narranti, maschile e femminile:

« ... una voce! l'amato mio! / eccolo viene / saltando per i monti / balzando per le colline... »

«...l'amato mio ha introdotto la mano nella fessura / e le mie viscere fremettero per lui...»  
Recita il tuo *Canzoniere* :

*solo io e te / possiamo udire / i passi del daino / nel silenzio della sera / che sorvola la terra  
leggero / come il vento / nella brughiera*

L'amore, fra me e te, è un *hortus conclusus*, oltre lo spazio e oltre il tempo, entro quello spazio e quel tempo. L'amore è l'egoismo assoluto, celeste perciò non peccaminoso. Lo conferma il cantore dei *Cantici*:

«... giardino chiuso tu sei / sorella mia, mia sposa / sorgente chiusa fontana sigillata... »

E non mancano le immagini nella storia dell'arte, oltre quella della poesia, dei *Giardini e delle feste d'amore* medievali.:

*sai dove tremola il vento?... / nel piccolo giardino / delle efelidi / dove si può giocare / col destino / senza sbagliare*

L'*efelide* non è solo una macchiolina della pelle, bensì un fiore che sboccia con il sole decorando lievemente la veste candida del corpo: i greci dicevano *epi-hé'lios*; potrebbe ricordare, per più ampio petalo, il *capilium* latino... l'apice delle dolcezze cantate dal *Cantore*:

«I tuoi seni sono come due cerbiatti / gemelli di una gazzella...»

In chiusura di una fra le poesie più coinvolgenti (in cui si implora il ritorno oltre l'assenza), tu implori:

*... mi supporta / il tuo battito di ciglia / mi preghi liberamente / ancora / nell'incanto della  
ripetizione / poi mordi con le labbra / mi ricordi / al cuore la nostra canzone*

C'è uno struggimento che vibra nel ricordo, fra piacevolezza e timore (fra riprese e morsi appassionati), nella ritrosia cantata dal *Cantore*, con masochistico tremore: «Distogli da me i tuoi occhi / perché mi sconvolgono...».

Quegli occhi, quelle incantate richieste di cui ci dice la poesia appena letta, rimanda al contraddittorio desiderio cantato nei *Cantici*:

“Gli occhi tuoi sono colombe / dietro il tuo velo...”

Il velo della amorosa (passionale, talvolta esasperata) ritrosia: *mi preghi... poi mordi...*

Ma c'è anche l'*egoismo* della *donazione* (altro poetico ossimoro): lo suggerisce all'amante Ovidio in *L'Arte d'amare* (Lib.II, vv.315 e segg. – versione Guido Vitali):

«Spesso verso l'autunno, allor che è l'anno / nel più vivo splendore, e inturgidita / l'uva s'imbruna di purpureo succo, // quando il freddo ci preme o ci rilassa / troppa calura, pel mutar del tempo / un languor molle il nostro corpo invade. // Bene sempre ella stia l'amante tua! Ma se indisposta / giacesse a letto, se il maligno influsso / dell'incerta stagione ella sentisse, // tutto allor sia palese alla fanciulla / il devoto amor tuo: sémina allora / ciò che poi mieter tu possa... // Né fastidio abbi mai delle moleste / cure del morbo; a lei con le tue mani / rendi i servigi ch'ella ti consente; // e piangere ti veda, e non le spiaccia / ricever baci e bere le tue / lacrime con le labbra inaridite. / Fa' per lei molti voti e sian palesi...».

Ecco allora l'amore taumaturgico di *Viole d'inverno* (alle pagg.69 e 73):

So che soffri

*so che soffri / un dolore di campana / senza che tu voglia / arriva la sua chiamata / che spariglia la  
ragione / so che soffri / un vento senza nome / soffia nella burrasca / lasciandoti stremata / io sono  
poco / sono lontano / ma se cerchi in tasca / troverai amica / la mia mano*

Ti aiuterò

*Ti aiuterò / a curarti l'anima / espropriata / ti aiuterò / come ci siamo aiutati / in altri frangenti / ti aiuterò / infiltrando / la mia luce / nei tuoi tormenti*

Tuttavia alla passione non manca il naturale rigore logico – quella sapienza che tu Dall'Olio propriamente non volgi in finalizzata astuzia, ai fini della conquista, secondo il furbesco consiglio di Ovidio. Il poeta di *Viole d'inverno* invoca sovente nientemeno che Cartesio:

*Cartesio innamorato / è un uomo / dai due volti / tra il passionale / e l'impegnato / Cartesio sa / che anche la verità / non è più una / lo sa e pensa / passa in rassegna / le sue carte / il metodo e l'arte / tuffati nel sangue / adesso pensare / è incidere / nella carne viva / della notte / la furia dell'amore*

Passione e ragione, quindi. La tua storia sottolinea vicende personali d'impegno sociale e politico, e culturale. Laureato in Filosofia all'Università di Bologna, sei stato coinvolto nei corsi di Luciano Anceschi e Roberto Roversi al DAMS, hai partecipato a varie iniziative decisamente politiche, dalla valenza storica e insieme contingente, sai coniugare nella tua poesia valori formali e sublimazioni mai artificiose, scevre da debolezze sognanti, se non alla ricerca di una ragione di vita rivolta all'amore, appunto. All'amore personale e collettivo (perciò anche politico). Tu in *Viole d'inverno* (già questo titolo coniuga insieme il calore/colore della dolcezza e il freddo della non ingenua tragedia umana, sovente soffocata dall'inverno di molte inciviltà), ami la tua donna ma non cedi mai a sdolcinatezze:

*adoro ridere con te / le tue labbra si aprono / in una parentesi sul mondo / l'ironia ci attraversa / e l'intelligenza tua / è così concava / da raccogliervi / i lampi innocenti / del cielo tuo / più profondo*

C'è quindi, oltre le ragioni sublimabili della passione, la coscienza della quotidianità, come acutamente nota nella prefazione il comune amico Umberto Piersanti: «... Accanto al sublime – scrive Piersanti – v'è anche una poesia del quotidiano, che però lo trascende sempre e lo assolutizza, magari con una leggera *vis* ironica come nel passo 'sai cosa mi manca tesoro? / mi manca forse / una tua pasta / al pomodoro...».

Queste ragioni e irragioni generali di *senso*, o di... amoroso insensato senso, evidenziate da questa tua raccolta, che infine è un vero e proprio poemetto, trovano la loro *forma* poetica (quella forma che fa della *parola* 'poesia' e non 'discorso') in quella *ambiguità* che apre, grazie ai versi brevi e agli enjambements, alle velate rime e allitterazioni, alle infinite amoroze comprensioni – sempre in bilico fra realtà e sogno:

*... tra grige fumane / le ore miete / con dolcezza / il venticello dei morti / la quiete / di tutti i torti / sepolta / così la brezza / dei tuoi fiordi / si ascolta / ai bordi / dei desideri / nei sogni e giochi / fatti / sui planisferi*

**Scritta a Roberto Dall'Olio in relazione a *Viole d'inverno* – Canzoniere d'amore, Kolibris Edizioni, Ferrara 2013.**

A

Matteo Bianchi

Lesà sul Lago Maggiore, 30 giugno 2013

Caro Matteo,

sto centellinando (credo che la poesia vada percorsa così... in silente misura) *Fischi di merlo* e l'originale raccolta a quattro mani *L'Amore è qualcos'altro*. Non conoscevo il tuo lavoro poetico e tanto meno quello di Alessio Casalicchio. Quindi, per me, due (anzi tre!) felici scoperte. E quanto mai felice è stato il piacevole incontro a Ferrara con te e Roberto Dall'Olio (che introduce la tua prima raccolta). Spero che si ripeti l'occasione, per trovarci anche con Casalicchio.

Il tuo *a solo* di *Fischi di merlo* (titolo che dissacra forse con amorevole delicata ironia gli «schiocchi di merli» di Montale) è già pregno di quelle forti, talvolta dure, significazioni (non 'significati' in quanto la poesia non significa ma... più semplicemente «è»... mistica di ambiguità...) dalle quali si possono trarre, fra i molti, esempi di sentimenti soffocati quali:

*Il silenzio in agguato / dissenso domato / di queste notti solinghe / comincia a gelare [...]... Così giunge il consenso / inconsueto della tenebra / mi fa crollare / istante dopo istante [...]... una notte intera / che le membra fa gelare / senza il tempo di tremare.*

Le rime, efficacissime formalmente, scandiscono, *istante dopo istante* ogni aspro nervoso disappunto (*dissenso domato*), trascinandolo ormai senza angoscia (*senza il tempo di tremare*) nel *nulla*, nell'oscurità del sonno in cui tutto sembra finire. Dirai poco prima *Senza pena provare...* mentre *Niente più c'è / di mansueto / in questa placida sera / da salvare*. C'è forse da salvare - ecco l'ambiguità poetica, poiché solo quella può sanare esaltandola la contraddizione vitale - la nostalgia inconscia di una realtà che pur vive, ma ti sfugge nel sonno: la dimenticata mansuetudine degli affetti che s'adattano, ormai fuori di te, lontano, in quella *placida sera*. Per inciso si ritroverà in certa poesia di Alessio Casalicchio questa condizione.

E insisti, in altro testo sempre di questa raccolta:

*La mia tranquilla agonia / è consumata, / si è smagata. / È qui il vuoto sordo / a versare la follia / e intorno scossi passati / mi vengono incontro / da ieri, dintorni allunati / ancora insistenti: / dove inizia l'aurora?*

Una angosciosa richiesta d'aiuto? Comunque la poesia del *nulla* è l'*oltre* dell'unica verità (fra tanti interiori dissensi), poiché *L'oltre è il passeggero / a fianco dello scrittore / l'altrove, la ventiquattrore*. Quindi c'è un *oltre*, oltre il *nulla*, e pur sempre il poeta si chiede *dove inizia l'aurora?* Quindi c'è un'aurora oltre la notte, una vita oltre la passività del sonno. C'è pure quell'aiuto che cerchiamo?

Afferma Charles Segal in *Orfeo. Il mito del poeta* (Londra 1989), «... i due poli di questa dialettica fra onnipotenza e impotenza del linguaggio poetico... sono incarnati in due personaggi distinti...», che propriamente si ricompongono nel *poeta*, fine ultimo di sé: la *catabasi* quale discesa alla verità del profondo e la *disfatta*. E, nell'organica struttura musicale del verso, la *resurrezione*, che potremmo definire - stanziale com'è nei territori del *nulla* - concettualità metafisica, eppure cosale. Materica nella costruzione formale della poesia. Parola come pietra. Nella sua rivelazione non discutibile (in quanto si tratta di un paradossalmente dialettico eppur totalizzante dualismo). Epifania di verità mai relativa, quale è invece la mistificante verità della prassi utilitaristica. Reciti:

*Avere la via tutta per sé / possederla seppure scomoda, / ciottolata assoluta / là in mezzo al paese. / Avere intorno le case / ad altezza d'uomo, / alla tua misera altezza. / Quella quotidiana / scansi davanti allo specchio / ogni mattina.*

Vorrei dire che: *il poeta sempre si scansa...* dal vivere quotidiano per *essere*. Ciò non ha bisogno di probazioni... quando il tuo destino sia quello di scrivere comunque poesia. Vale a dire sfruttare la risorsa unica dell'*ambiguità prolifica e totalizzante* del linguaggio. E del *segno* nell'arte.

Ma ecco farsi avanti due personaggi principi di quella contraddizione che nei secoli dei secoli hanno sempre avuto grande dimestichezza con la poesia, Eros e Thanatos. Li ritroviamo sovente nelle stanze che abiti in *L'amore è qualcos'altro*, come per esempio in *Basta Prévert*, là dove anche si enuncia una poetica:

.....  
*Cos'è infine un verso, / se non un resto amato troppo / e raccolto ai limiti dell'io? // Sfilavo la camicia dal risvolto / le maniche stropicciate di ieri. // Dopo la sottrazione / dirai di amare il tuo dolore. // Cumuli di foglie morte.*

*Maniche stropicciate di ieri*: una presunzione di vita sprecata? Poco prima hai narrato in *Ossario*:

*Un insetto si agitava / sul terreno e un piede / se l'è portato via senza rumore. // Il cerchio terrestre / combatte la fine del sentiero. // Sopra i rami verdi, / sotto le nostre sterpi.*

Sommessamente ti risponde, in questo dialogo da lontano Alessio Casalicchio, che ritrova l'Eros vitale porgendoti e porgendoci quel residuo di speranza dimenticata, ancorché dal destino segnata:

.....  
*C'è un sorriso per ogni istante della vita, / due occhi per guardare il tempo scorrere / e un orecchio per ascoltarlo mentre si spegne.*

.....

Le risposte poetiche di Alessio sono sovente *canzoni* dai versi lunghi e leniscono con discorsiva dolcezza la dura convinzione che quasi sempre ti tormenta. Sa ancora esaltare pacatamente l'Eros, Alessio, seppure nel dolore:

*Quando il mio amore morì, / senza più scuse mi ritrovai a raccogliere / ciliege nerrastre appese ad un albero morente. / La gioia non camminava più con me.....*

Tuttavia si dà un misurato (mai disperatamente smisurato) tormento, cosicché *Il limite del cielo è oggi più vero*. In una poesia a te espressamente dedicata Alessio dirà:

*...A che serve tutta la nostra tristezza / se il mondo non sa di cosa sia fatta? / E quando finirà poi, / questo gioco vile / senza vie di fuga che non odorino di menzogna?*

Questa amorosa presa di posizione non riguarda infine solamente la poesia, in particolare la vostra poesia, ma altresì certo odierno pseudopoetico sentimentalismo vittimista che sovrasta l'incapacità di ascoltare se non con pietosa mistificazione, almeno con sincero disagio. Comunque la poesia non è mai, se poesia è, segnale di un disagio, la poesia è l'irragione contraddittoria della vita. La prova più alta (ambigua, certamente) non tanto della consolazione, quanto della coscienza di verità. Alessio insiste:

*Perché circondarsi di tristezza / anziché di felicità, / di povertà, invece che di ricchezza? // È così semplice in fondo / abitare luoghi che non abbiamo mai visto / e ritrovare, una domenica pomeriggio / in un angolo più buio / una disimparata nostalgia.*

E tu Matteo prendi coscienza di ciò (ma già segretamente ben lo sapevi!) nella poesia di congedo, *Controcanto*:

«Sei aria pura, Psiche, / sei ossigeno per me». / Aspiravo // solo questa / avventura è vera sulla mia scorza: / la pienezza della mela. / Non sapevo dell'ombra / di tutto il verde / che mi circonda , / i salici di scorta....

Se dovessi infine definire le particolarità dei vostri modi di poetare, sottolineerei la tua inconsciamente *nervosa passione*, di contro alla *ragionevole presa di coscienza* (sebbene non meno interiormente turbata) che si manifesta in Alessio. Ma in realtà questo dialogo di *quaranta poesie in camere separate* altro non descrive, sovente con raffinata maestria linguistica, stilistica e retorica, quel *felice* tormento del poeta che sa trasformare in *felicità* *altra* ogni (*ir*)ragionevole disillusione di fronte alla verità della vita e dei suoi destini.

Mi farai un piacere se girerai tu stesso questo testo a Casalicchio di cui non conosco l'indirizzo.

**Scritta a Matteo Bianchi, in relazione alle due raccolte**

***Fischi di merlo* (Edizioni del Leone, Venezia 2011)**

**Matteo Bianchi-Alessio Casalicchio, *L'amore è qualcos'altro* (Empiria ed., Roma 2013)**

**A**

**Stefano Iori**

Lesà sul Lago Maggiore, 2 luglio 2013

Caro Stefano,

Con la mia breve prefazione a questa raffinata plaquette, eppure non propriamente *a fior di pelle* – come s'usa dire -, anzi *sottopelle* come recita il titolo, ho creduto di veder esaltata in realtà l'apparizione inattesa di una valenza subconscia di rara efficacia, nella dismisura dell'impossibile. Oltre la tangibilità delle cose, delle presenze.

Così, per esempio, con la poesia *La croce del dubbio* metti in rilievo la contraddizione tra il desiderio del *sogno dei profumi di Kazimerz*, la predisposizione fantasmatica a partire, e l'attaccamento al presente, il timore forse della rischiosa ventura:

*Ho un piede sulla banchina / e l'altro sul predellino del treno / ma non so decidermi a partire...*

E giungi a constatare che *nessun destino è scritto*:

*... Resto fermo senza una ricetta / Resto fermo senza un invito...*

C'è un rischio comunque da affrontare – di “poesia come rischio”, di un “salto nel buio” (un'altra tua poesia di cui ho già detto nel titolo della mia nota. Restare fermi nella, seppur relativa, sicurezza della quotidianità (non priva comunque di brucianti disillusioni), o rompere gli indugi verso un universo altro, sognato ma, perciò, ignoto. Una condizione oscura, oltre la porta verso il precipizio, che tuttavia non è fuori di noi, ma è racchiusa nel magazzino del *limbo* (una delle mappe cerebrali), in cui sono accatastate le memorie. Memorie che quando - tramite la volontà di poesia come contraddizione – vengono misteriosamente alla superficie provocano l'esplosione dello spirito, della mente, della carne stessa (un brivido *sottopelle*).

Così con un piede a terra e l'altro sul predellino del treno in partenza, l'andatura corporale quasi basculante (equilibrio assai instabile), ci costringe a fare una scelta. Perché la poesia, contrariamente a quanto si favoleggia, non nasce dall'ispirazione ma dalla volontà d'essere e non essere. Di fare e non fare. Di spezzare, almeno per un momento, le catene di una sicura prigionia.

Ogni giorno dobbiamo affrontare tanti problemi, ma in realtà nessuno nasce dal profondo della nostra capacità o in-capacità di vivere – ma nascono, i problemi, semplicemente dalla *necessità di sopravvivere*. Perciò la poesia, che sprofonda *sottopelle*, non è schiava di alcuna *necessità*. La poesia è *inutile*, rispetto agli affanni che ci tormentano *a fior di pelle*. Tanto è inutile la poesia che addirittura può darsi nel *silenzio*. Mi riferisco a quel tuo testo dalla raffinata colloquialità, intitolato per l'appunto *Silenzio imperfetto*:

*Minuti contati / a sperare risposte, / in tenera attesa, / rispettando gli arcani / che sussurri o gridi / Ascolto e non dico / mentre il miele del desio / monta e scalda / nella paura / Scuoto la testa / non capisco / Non intendo i tuoi fantasmi / Per fortuna / basta un sorriso / Il tuo di resa, / il mio uguale / Trionfo del non detto / Gioia del silenzio imperfetto / Questo ci vince, / questo ci convince*

Silenzio come *trionfo del non detto*. *Imperfetto* poiché una sottintesa musicalità, priva di significazioni, ma assoluta di *comunioni* (non di ‘comunicazioni’ prammatiche e sovente menzognere), una velata quasi muta musicalità sottende al non detto, all’ascolto, appunto, *in silenzio*. Un silenzio certamente imperfetto poiché c’è pure una parola, *la parola*, ancorché non sia detta. Dire il non-dicibile è infine lo stare con un piede a terra, e l’altro sul predellino del treno in partenza.

E’ questa la condizione che dà vita alla poesia. Alla poesia quale una preghiera detta in silenzio. Senza alcuna pretesa d’*avere*, ma solamente come volontà d’*essere*. Leggo *L’invenzione della preghiera*:

*... l’orecchio di Rabbi Hillel il vecchio / udì un voce / e i suoi occhi videro lontano... una luce che stagliava / contro la tenda leggera... / un uomo una donna? /... / fantasma che impazziva felice / nel vortice della conoscenza... quell’essere... inventava la preghiera.*

Domandi infine: poesia come preghiera e come unica incomunicabile conoscenza. E’ l’invito (ricordo quando restavi *fermo senza un invito*) finalmente a partire:

*... non trovo più la via di casa / Come il grano / mi trasformo, mi rinomino / in un breve giro del sole*

Così , caro Stefano, recitavi in una poesia della tua raccolta precedente, del 2011, dal titolo *Gocce scalze*.

**Scritta a Stefano Iori rileggendo la sua plaquette da me prefata, *Sottopelle*, Kolibris Ed, Ferrara 2013**

**A**  
**Piergiorgio Paterlini**

Lesa sul Lago Maggiore, 20 luglio 2013

Caro Piergiorgio,  
questi tuoi *Microromanzi* editi nella raffinata collana “L’Arcipelago” di Einaudi non certo per vanità sapienziale vogliono rifarsi – anche con una certa ironia - alla “Teoria dei Quanti”. La quale, come ognuno sa (dopo un secolo di diatribe fisico-filosofiche), ci vuol dimostrare (e poeticamente almeno direi ci riesce) che la tradizionale divisione fra *materia* (miniaturizzazione composita di una realtà più o meno visibile e tangibile) e *radiazione* (energia, passibile di ondulatorietà, discontinuità e scambio di energie, per l’appunto) è, almeno teoricamente, superabile. Di qui la impossibile a dimostrarsi *unitaria parcellizzazione* dell’universo, gli universi paralleli, le



*matrioske* degli *insiemi*... e in arte e poesia il relativismo alla lettura, ben al di là delle variabilità autorali. Tanto che il lettore diventa coautore, se non addirittura autore assoluto di tutte quelle implicazioni soggettive che vengono scatenate (con ondulatoria discontinuità) dalla *scrittura*. In definitiva c'è sempre un altro mondo oltre il racconto (se racconto c'è) che stai leggendo. E il coinvolgimento del lettore richiama un'altra realtà (apparentemente prammatica) subconscia e onirica, in cui i *fatti* producono altri fatti, e in quella loro metamorfica provvisorietà si confondono. La poesia, la narrazione poetica, ricompongono per paradosso, per analogia e comunione metafisica (e non solo fisica) quell'*l'universo impossibile*. Che è la sede spaziale, oltre il tempo, della *verità*... nella quotidianità indimostrabile.

Tutto questo (i fisici non sempre se ne accorgono, né lo capiscono i relatori di *cronache quotidiane*) è testimoniato (come sempre avviene, seppur in modi diversi, per chi sappia scrivere e leggere) dalla tua storia complessiva di tante storie minime, oltre, ovviamente, al titolo esplicito del libro. Questo risultato para-scientifico e para-letterario richiede ovviamente raffinatezza di intenti e di scrittura. Tua dote ben nota, che ancora una volta si appalesa per il piacevole turbamento (ossimoro...) del lettore.

Al di là delle storie... micronarrate ciò che innanzitutto mi impressiona è la presenza di quella *matrioska* fattuale e psicologica, se non psico-analitica, di cui s'è detto. Non mancano, a sostegno della tua originalissima impostazione sensitiva, i ricordi letterari della nostra infanzia (o di non molto prima): Palazzeschi e Campanile, per esempio. O i racconti più brevi di Marotta così leggerissimamente resi, in una atmosfera sovente magica, nell'*Oro di Napoli* di De Sica (pensa per esempio al *Funeralino*). Ma in loro sovente c'era qualcosa (piacevolissima cosa) di cabarettistico. Qui invece, nelle tue dimostrazioni di vita quotidiana (*altra*), c'è una magia inspiegata che si affaccia all'abisso di un'*aura del profondo*. Non mi è possibile naturalmente qui, in una breve nota, diffondermi e sperdermi nella infinite suggestioni, che superano di molto le *101* occasioni da te citate nel titolo. Mi limiterò a un paio di esempi fra i più brevi (per pratica necessità, e ciò tuttavia al servizio dei lettori della rivista "Testuale" che dovrebbe veder pubblicata questa letterina).

Esemplare è il brevissimo *Mancato* ('mancato' cosa? Forse il romanzo medesimo?):

*Averlo saputo prima. Cazzo averlo saputo prima, un po' prima. Solo un attimo prima. Averlo saputo. Ma mica una settimana un mese un giorno. Neanche un'ora. Sarebbe bastato averlo saputo anche solo un attimo prima.*

Prima di che cosa? Prima di nascere... o prima di morire? Cosa è mai successo? E in quale condizione spazio-temporale mi faccio la domanda? Prima di nascere non avrei mai saputo alcunché, non essendo ancora nato. E dopo la morte non avrei mai potuto pormi la domanda, poiché ormai sarei stato un'altra volta *nulla*, esattamente come prima di nascere. Forse si tratta, più semplicemente, di un banale, e non così esistenziale, evento quotidiano: ma poiché tutto è occorso senza che io lo sapessi, o potessi comunque saperlo, che senso ha la domanda? Un fatto avvenuto è avvenuto e basta. Non può essere modificato, né prima né dopo. Tuttavia, avendone *mancato* la presumibilità o la ragione ultima mi sono messo nella condizione di non sapere. Di non sapere, di non capire comunque che è ormai inutile sapere. Inutile arrabbiarsi e bestemmiare! Sono io stesso il solo colpevole, io solamente che *manco*, sono mancato e mancherò. Sono quello che ha dato ai filosofi l'idea tormentosa della *mancanza*. La impossibile capacità della coscienza di *essere* tutte le volte che si debba necessariamente *essere*. L'impossibile, perché se *non si è*, non *si può mai essere*. E l'impossibilità perciò della coscienza di sapere, cosa avverrà e cosa è avvenuto. Che senso ha prendersela con un ignoto, inconoscibile destino? Che senso ha prendersela con qualcuno, con Dio, per tutto ciò che è avvenuto, non è avvenuto e non avverrà? Eppure c'è, lo si sente chiaramente, il *desiderio* che avvenga, o sia avvenuto sapendolo. Tanto mi arrabbio e bestemmio la mia impotenza! Si tratta forse de *Le désir conscient et inconscient* di cui dice Lacan? Ma dice anche Lacan: «... *il ne s'agit pas de répondre, de conclure dans cette problématique*».

Va sottolineata la notevole capacità della tua scrittura di *rivelare nel nulla* (non c'è racconto che si possa sapere o prevedere), di sollecitare l'attenzione, le domande, i dubbi e le disperazioni. Nel nulla, perché, lo abbiamo visto, non c'è nulla da sapere.

L'iterazione è una figura, un veicolo ineludibile in queste condizioni. Leggo *la stanza del figlio*:

*Viene sempre sera troppo presto. E la sera è vuota. Vuota la bottiglia. Vuoto il letto. Vuoto il camino. Vuoto il cervello. Vuota la ciotola del cane. Vuota la stanza degli ospiti. Vuota la testa. Vuoto lo stomaco. Vuoto il cortile. E la sera è vuota. Perché vuota è la stanza del figlio.*

Qui si suggerisce un romanzo nel senso tradizionale del termine. Ma è talmente *micro* che non se ne può conoscere lo svolgimento. Il figlio è partito? Fuggito? Morto? O non c'è mai stato un figlio? Solo un figlio del desiderio? Il figlio del silenzio, e ancora una volta dell'*assenza*. Del vuoto. Il vuoto nella mente, nella carne di un padre mai vissuto, secondo natura, come un padre. Il vuoto di una casa: una casa perciò inesistente. Il vuoto di una vita. Ma chi ci dice che ci sia mai stata una vita? Dovrei fare una, forse troppo facile, citazione. Mi perdonerai. Anche perché la vicenda (?) si svolge in tutt'altro contesto. Tuttavia non posso togliermi dalla testa i *Sei personaggi in cerca di autore* di Pirandello. Oppure *Così è se vi pare*. Tutto può esistere ma non è affatto detto che tutto sia mai esistito, o possa mai esistere. E i personaggi infine sono fantasmi della mente: tuttavia non meno veri e viventi se sono nati dalla sensibilità e dalla scrittura di un autore. Ma esiste veramente un autore? Autore di che, se la scrittura non rivela alcunché, se non la mancanza?

Alcuni dialoghi romanzzati (?) fanno a loro volta pensare alla teatralità immobile e vuota, perciò paradossale di Beckett o Ionesco: sempre tuttavia secondo tuoi stilemi originalissimi, che giocano sulla inesistenza dell'evento, dell'errore, della colpa, sebbene quelle circostanze che vengono evocate in un atto di accusa si siano, almeno pare, effettivamente verificate. Come un peccato grave commesso al di là di ogni dubbio, ma di cui non si riconosce (o non si vuole riconoscere) né l'origine, né l'eventualità. Cito *Chi tace acconsente 2*:

- *Sei stato tu?*
- *Chi lo sa.*
- *Dài, sei stato tu?*
- *A fare cosa?*
- *Dài, lo so che sei stato tu.*
- *Allora perché me lo chiedi.*
- *Sai perché te lo chiedo.*
- *Forse. Forse lo so, forse no.*
- *Dimmelo, per favore: sei stato tu?*
- *Se vuoi che te lo dica, devi dirmelo anche tu.*
- *Lo so che sei stato tu.*
- *Non te lo dico.*
- *Sì, sei stato tu.*
- *Ma se non lo dico, non potrò mai essere stato io.*

In quarta di copertina si afferma: "No, non è agli occhi che bisogna credere. Perché la verità sta nel racconto". Non sono sicuro che ciò sia vero: in quale racconto se racconto non c'è? Ma questa è appunto la poesia la cui verità è oltre la vista, l'udito, la sensitività, prima e oltre il racconto. Il racconto (la vita) rimane imprescrutabile, in quanto forse inesistente. Questa tua raccolta sembra a prima vista un superficiale gioco o divertimento di paradossi *senza né capo né coda*, come potrebbe affermare un lettore distratto che non sapesse leggere. Ma costui dovrebbe pure (e quante volte lo avrà fatto) chiedersi quale capo e quale coda possa mai avere la vita medesima. Un piccolo libro per grandi misteriosi eventi, senza grandezza! E senza eventi!

**Scritta a Piergiorgio Paterlini in relazione a "Fisica quantistica della vita quotidiana, 101 Microromanzi", Einaudi, Torino 2013.**

A

**Paola Mastrocola**

Lesà sul Lago Maggiore, 25 luglio 2013

Cara Paola,

la coinvolta lettura del tuo ultimo romanzo *Non so niente di te*, al di là dello stretto piacere e della originalità delle tue storie, mi ha fatto rimeditare sulla tua meritata fortuna di narratrice. E mi ha convinto dell'importanza di quest'ultimo lavoro che in qualche modo sintetizza egregiamente le trentennali (è giusto il conto?) vicende personali e pubbliche della tua scrittura.

Credo che alcuni momenti in particolare ti caratterizzino, senza voler sottolineare stucchevolmente categorie che appartengono comunque tutte al tuo generale *racconto* e ne fanno una storia non comune nella stanchezza culturale e poetica dei nostri tempi: la *favola* (La Fontaine?) con leggerissime e fantasiose, ironiche e divertenti, finalità didascaliche e morali, non prive in proposito di convinte e programmatiche prese di posizione (soprattutto sulla scuola, l'insegnamento e l'apprendimento); la *fabula* secondo l'intendimento discutibile e assai discusso dei retori del '900; l'*ingenuità*, intesa come semplicità, spontaneità espressiva, freschezza, vaghezza poetica, se non addirittura, per tornare non arbitrariamente all'origine del lemma, *libertà* rispetto alle convenzioni intellettuali e accademiche, e rispetto alle tue stesse personali convenzioni. Su quest'ultima qualità, che mi sembra così consona ai tuoi progetti e alla tua natura, ricordo, per esempio, che Schiller ammirava in Goethe soprattutto tanta cultura e tante passioni che sempre si esprimevano nella *ingenuità* (così lui stesso la nomina) della narrazione.

Quest'ultimo romanzo, malgrado le prime apparenze è estremamente *ingenuo* e lineare nel racconto complessivo e nelle conclusioni: Filippo (Fil) Cantirami, un giovane, grande promessa nelle discipline politico-economiche (inventore di una teoria basata su un algoritmo scientificamente intuitivo del destino finanziario dell'Occidente) si vuol liberare dalla oppressiva imposizione della famiglia - di notissimi avvocati borghesi - e dalle regole arcaiche dell'accademia. E senza dir nulla ad alcuno, sfuggendo volutamente a ogni ricerca, si eclissa - con la complicità di un collega che sarà il suo *doppio*, la sua maschera di fronte ai famigli e ai terzi - per darsi, appunto in incognito, prima alla pastorizia e poi, nei Paesi Nordici, alla pesca dei tonni, desideroso solamente, pur con molti pratici dubbi, di confondersi con la natura, fuori dal rumore assordante e forse inutile della vita odierna. Il fatto che si dia ad insaputa di tutti alla pastorizia ti suggerisce felicemente quell'incipit favolistico e metaforico di un gregge di centinaia di pecore (centinaia di sprovveduti umani... un pecorume ?) che lo seguono all'unica conferenza che terrà, invadendo dietro di lui, la sala di un prestigioso college di Oxford. Amici, familiari, ovviamente increduli, scandalizzati e in subbuglio, infine dopo anni lo trovano e comprendono, pur con tutte le riserve di un mondo borghese, la rivoluzione personale di quell'imprevedibile geniaccio. Che tu nel romanzo segui fino alla morte sua e di tutti i personaggi della vicenda.

Non so quanto la mia lettura possa corrispondere al tuo disegno narrativo: tuttavia credo che il racconto si divida in tre parti: la (dinamica, stilisticamente abilissima) presenza intrecciata di tutti i personaggi, in particolare dei familiari, nelle confuse agitatissime venture per la ricerca del giovane e della sua verità - fra l'Italia, gli Stati Uniti e l'Inghilterra. Si rivela qui il rovesciamento della legge lineare, prima nominata, della *fabula*.

La *fabula* medesima invece si ricompona nella seconda parte del racconto troppo esplicitiva, troppo esaustiva dello stesso protagonista: c'è una pacificazione che non stimola particolarmente il lettore, se non nel ricordo della silente poetica solitudine di uno dei tuoi primi migliori romanzi, *Palline di pane*. Non mancano appropriatamente piacevoli *ingenue* meditazioni (essere solo, essere nessuno) in luoghi ameni, pascoli, panorami agresti e... liberi verdi e celesti spazi: «A volte si spinge verso Oxford, va oltre e si ritrova in una zona meno piana, con vallette, radure, montagnole e ruscelletti. Sembra un po' come dalle sue parti, ai piedi delle Alpi, in certe valli strette che riposano sul fondo in mezzo a rocce, nevi, vette che paiono invalicabili anche all'occhio, pietraie che ti si

ergono davanti, e tu li sotto, piccolo come un cerbiatto, un capriolo». Stendhal, Goethe ancora, Corot... e i loro viaggi romantici?

Era necessaria, mi chiedo, ai fini del racconto e delle sue conclusioni, questa pacificazione, al di là del piacere descrittivo? Certamente sì, per soddisfare la curiosità del lettore: tuttavia era la tensione della ricerca quasi sempre frustrata della prima parte (con tutte le sue incognite, le ambiguità, i disordini personali e collettivi) che più rapiva e agitava il lettore medesimo.

La parte finale, perdonami se mi permetto di osservarlo, è, io credo, troppo *manzoniana!* Destino ultimo dei protagonisti, osservazione morale sul rapporto genitori e figli. O generazionale. Significativo il passo riportato da una lettera al padre del protagonista anche in quarta di copertina (a mio avviso erroneamente in quanto pare che solo qui stia il nocciolo delle questioni, anche stilistiche, vissute e narrate): «Forse è proprio questo, papà. Dovreste essere curiosi, voi genitori, molto curiosi dei vostri figli. Morire dalla curiosità di vedere come diavolo andrà a finire, Invece siete sempre così scontenti, così incontentabili. Sembra che conosciate già tutto. Non vi lasciate sorprendere. Peccato. Vi private di una grande felicità». Non ti dispiaccia se osservo che non è questa l'*ingenuità* di cui diceva Schiller parlando di Goethe. Non tutti i padri, fra l'altro, oggi, sono come quello malsopportato, ancorché sempre amato, dal tuo protagonista!

La preziosa e originalissima qualità del romanzo sta propriamente quindi nella prima metà, dove con funambolismi stilistici e retorici spettacolari e abilissimi si scardina, in *libertà* calcolata (*ingenuità* sapiente) la legge della *fabula*. Si perde la linea retta e si intrecciano coordinate spaziali e psicologiche, sconosciute per lo più reciprocamente, dai diversi personaggi, fra i due continenti e i Colleges presso i quali Fil dovrebbe trovarsi ma dai quali sempre scompare, dopo essere, sempre, appena partito. Guida, con certo felice disordine, l'agitatissima scandalizzata e preoccupata troupe familiare e amicale, l'ancor giovane fascinosa e un poco folle zia Giuliana Cantirami, sorella del padre di Fil, e come lui protesa, seppur senza rivelarlo esplicitamente, al piacere della libertà dalle convenzioni. Di cui tuttavia fa sempre parte: una borghesia ricca aperta e generosa, una famiglia *perbene* (il fratello è persino centrosinistroide), ma rigorosamente nei fatti bloccata entro le proprie ragioni di casta. Si capisce che c'è sempre stato un tenero rapporto affettuosamente intelligente fra zia e nipote, fin da quando questi era bambino. Zia Giuliana è forse la sintesi del contrasto fra borghesia ricca, libertà, piacere di vivere, felicità d'amare (per ciò forse la bella Giuliana è ancora nubile): qualche malizioso lettore oserebbe credere che, cresciuto il nipote, potrebbe esserci qualcosa di più (ricordo il nipote e la zia più giovane delle *Sorelle Materassi*, o la zia, la Sanseverina, della *Certosa di Parma* ...), ma pare trattarsi, questa, dal pudico seppur sbarazzino modo in cui tu ce la presenti, di una deprecabile illazione.

Fil solamente fa un salto rivoluzionario, dalle speranze della ricca famiglia alla pastorizia... *ma infine lo fa per se stesso e non per cambiare ingenuamente il mondo come ingenuamente si era in principio ripromesso.*

In questo ambiente. in un tempo per noi lettori contemporaneo (a.D. 2011, ma il romanzo è scritto come ci avverti dopo il 2060...!), ti eserciti a ironizzare con leggerezza, senza cattiveria, ma anche senza troppo impegno (sebbene questa, non fosse certo la principale preoccupazione del tuo progetto), sulle vicende politico-economico- sociali... rivolte, povertà, globalizzazione, ecc. La storia medesima nel suo complesso mette comunque chiaramente in risalto la miseria del vivere in una società consumistica e rumorosa (autodistruttiva): senza insistere su troppi commenti questa è la ragione per la quale fai lasciare a Fil la ricerca ad alto livello nell'economia, per la pastorizia e la pesca dei tonni.

I dinamici meccanismi linguistici e retorici sono sostenuti e usati, come si è detto, con perizia disarticolante fino al momento delle spiegazioni di Fil (un'altra parte disgiunta stilisticamente e tuttavia coerentemente congiunta alla storia generale), quello strano ragazzo ormai lontano fra terre e mari.

Così passi, per analogia retorica, dall'*agón* (conflitto) al *páthos* (battaglia) all'*anagnorisis* (scoperta dell'eroe). Dal disordine all'ordine finale, dalla *manca*, *assenza*, alle concatenazioni dei ruoli, per via di *prolessi*, *analessi*, *ellissi* narrative. *Anacoluti*, *aporie*, discorso diretto e

indiretto, ambiguo, euforico, eufemistico. *Topos* come luoghi comuni. E passi costantemente dalla immobilità dell'immagine alla cinetica dei pensieri e delle disordinate azioni. Si crea perciò una forte *suspense*, accompagnata spesso da un divertente *wit*.

Si possono citare passi esemplari in relazione a questi incroci, momenti che aprono a scenari sovrapposti con seguiti inaspettati: la notizia delle pecore giunta alla madre in maniera sorprendente e inusuale; le cene della famiglia Cantirami; il tarlo della madre di non aver mai capito niente del figlio; le diatribe fra madre e padre sulle ragioni della scomparsa del figlio; le diverse ipotesi su Jeremy Piccoli, l'amico-maschera di Fil; le ricerche disarticolate di zia Giuliana; le confuse, talvolta irragionevoli, iniziative dell'avv. Cantirami... e così via per le molte vie della narrazione di questa prima parte, che non lascia soste al lettore.

Un'opera complessa sotto tutti gli aspetti, compresi quelli che mi spingono ad alcune domande non del tutto soddisfatte (ma è una mia carenza) dalla tua narrazione. Oso, per inciso e a chiusura, una osservazione che, se ricordo, già avanzai in occasione dell'altro tuo romanzo *La barca nel bosco*: i tuoi protagonisti, salvo per la solitaria signora di *Palline di pane*, sono sempre giovani adolescenti o da poco entrati nella giovinezza. Fra tanti tormentosi pensieri che li agitano non ve ne alcuno (o quasi) che in quell'età è tanto umanamente presente nella gioventù di qualsiasi tempo, luogo, classe sociale: i dubbi, gli stimoli, le vere e proprie lotte sulla natura e il senso e la soluzione dei propri problemi sessuali. Anche l'amore nel senso pieno del termine è solo abbozzato (leggo in questo ultimo racconto il poetico episodio della spazzina nordica che diventerà moglie di Fil). Non c'è il pericolo che quei personaggi, uomini e donne – tanto per altri versi psicologicamente scavati – possano apparire sotto questo aspetto come manichini assessuati? Le storie che racconti forse non hanno bisogno per esprimersi pienamente di esplicitare questo aspetto (naturalissimo, ripeto). E va detto che, se dovesse essere affrontato, dovrebbe trovare la *corretta delicatezza di gusto, comunque poetica*. Questi umani giovanili problemi avranno pur avuto delle conseguenze sulle considerazioni e i comportamenti vitali di Fil, pastore forte nei suoi disegni, tuttavia anche fragile nella sua solitudine.

**Scritta a Paola Mastrocola in occasione dell'uscita del suo romanzo "Non so niente di te", Einaudi, Torino 2013.**

**A**

**Marosia Castaldi**

Lesa sul Lago Maggiore, 9 agosto 2013

Cara Marosia,

il tuo romanzo pubblicato l'anno scorso, *La fame delle donne*, terminava: «*Come due compagni di strada – Lettore – sostiamo insieme in ciò che non finisce perché la vita come la morte non hanno porte e nemmeno finestre e nemmeno un fine e nemmeno un inizio. Si muovono insieme in uno spazio tempo dove tutto ruota e si ripete secondo la legge del caos e della ripetizione universale...*».

Con *La donna che aveva le visioni* riprendi quella convinzione sia in relazione al tema del racconto, sia dal punto di vista stilistico, estremamente coerente nella ossessiva *ripetizione*: ciò valse anche per i romanzi precedenti.

Sempre, con la tua straordinaria capacità di scrittura che infine accomuna la prosa alla poesia, gestisci con rara maestria strumenti retorici quali l'epanalessi periodica, l'epifora prosastica, l'epizeusi, la regressione... e così via nell'ambito dell'iterazione. Con una tecnica (del tutto spontanea) riferibile al flusso di coscienza, che, straordinariamente, si adegua non solo al monologo interiore del narratore o del protagonista ma coinvolge spesso contemporaneamente i diversi personaggi, come in una sorta di metaconversazione talvolta quasi maniacale, con motivi di

comunione e insieme di aggressività, e all'infinito ripetitiva, appunto. Ovviamente questa tua funambolica impresa vive costantemente, ininterrottamente, sull'assintattismo, sull'ellissi narrativa, infine su una generale ambiguità che scambia senza pause realtà con sogno, fantasia felice con malattia, storia con dismisure e invenzioni catastrofiche, individuazione, anche nominale, e insieme perpetua metamorfosi. Talvolta non c'è differenza, anzi se ne esalta la comunanza anche fisica, tra uomo, donna, animale. Quella Amelie (bionda fanciulla, personaggio affascinante amorevolmente commosso e commovente) è venuta alla protagonista dall'aldilà, dopo un terribile incidente stradale, sotto forma e spirito di una gatta.

Le storie impossibili (mi pare che grande sia l'influenza, per altro mai ricercata del surrealismo) non possono essere riassunte qui, ovviamente non per te che le hai scritte, ma nemmeno per il lettore, per esempio, della rivista "Testuale" nella quale, se non avrai nulla incontrario, sarà pubblicata questa lettera.

In *La fame delle donne* la protagonista vuole rivelarsi a se stessa cercando una identità tutta coinvolta nella descrizione e nella preparazione di ricette culinarie mai esauribili: l'elenco degli ingredienti diviene una sorta di travaso infinito delle materie, dei gusti, delle fantasie cuciniere che infine finiscono in peccati di gola, in piaceri corporali, ma non si arrendono, si riprendono, si rimpastano, si mescolano in *grandi abbuffate*, invase e invadenti fra peccati di gola erotici e lussuriosi. La tragica, spesso orripillante, macabra ossessione in *La donna che aveva visioni* si impasta (lemma culinario!) sì con il piacere (comunque letale e immondo), sì con la sessualità estrema anche lesbica, ma soprattutto con la *morte*. I personaggi sono tutti morti. E si confondono con una umanità di morti, di cadaveri, di scheletri, di residui anatomici, di deiezioni, vissuti da vivi come morti in catastrofi epocali e universali. La fame delle donne diventa la fame dell'umanità. La fame della cosiddetta insaziabile civiltà occidentale decadente, la sua coprofagia, il suo cannibalismo. La fame terrorizzante dei campi di battaglia e di concentramento. L'umanità si autodistrugge divorandosi letteralmente. Cannibalismo? Come per il Cristo, che in sacrificale religiosità, salvifica, disse "mangiate il mio corpo, bevete il mio sangue?". Forse non è nemmeno una pretesa simbolica. La verità tra fame e morte e sfruttamento della terra e degli uomini, e infiniti massacri, è qui, oggi, ora un fatto reale. Per certi aspetti reali o simbolici che siano mi viene in mente la *Grande abbuffata* di Ferreri. Come ricordo, a proposito di fantasmi viventi (quali forse, oggi siamo tutti noi, nella nostra disperante decadenza) un altro film assai conturbante: *The others* del regista cileno Amenábar. Mentre ancora, ritrovo *l'umanità defecatrice e mangiatrice di scarti* in un poema recente lineare e visuale (non so se lo conosci) di Giovanni Fontana: *Questioni di scarti* (Edizioni Polimata, Roma 2012).

Tutto si svolge sempre e comunque, nell'universo Mac Donald's (la tua è una invenzione ferocemente sarcastica!), oppure, sotto un quadro di Memling dalle immagini scarnificate, fra le lenzuola che ospitano gli amanti (donna gatto) ferocemente libidinosi e invasati in cannibalesche crudeltà corporee, e le cucine che impastano abulimie con pestilenze. Sempre, in realtà o in sogno, o in visionarietà demoniaca. Sono i morti.

E sorprendentemente interviene ovunque, con parentesi meditative e ossessionanti, l'esaltazione sublime, in cui l'amore per la cucina e i suoi manicaretti (descritti senza fine per pagine e pagine, per assaliti accumuli verbali come ne *La fame delle donne*) diviene dono a Dio e agli uomini: «Sarà questa la mia gloria che porterò ai piedi di Dio e ai piedi dei miei vivi e dei miei morti colmerò col piacere della gola il cosmo lenzuolo in cui si affresca la vita... Questo è stato il mio talento...», tra i profluvii della cucina e i kamasutra nelle le onde del cosmo lenzuolo. Coinvolti nelle visioni dei drammi umani, delle morti violente, dei massacri totalitari.

Lo straordinario flusso verbale si apparenta con le figure del feticismo. Feticcio è il cibo, la sua manipolazione, la sua manducazione. Il cibo come gola e come sesso. E come abilità cuciniera delle mani. C'è una esaltazione anch'essa sessuale delle mani, che pur esse divengono feticci. Freud sosteneva che i feticci sono sostituti inadeguati dell'oggetto sessuale. Freud scriveva di feticismo come aberrazione della pulsione sessuale. Scusami, ma non so concludere adeguatamente in

merito a queste tue narrazioni, fra realtà e visione metafisica, fra vita, cibo, sesso, morte... Feticismo malgrado tutto come salvezza? O come mortale dannazione?

Ma questo è un discorso che va affrontato altrove: e non manca di vasta secolare pubblicistica psicoanalitica. Non c'è un generico feticismo, ma molti feticismi. Qui, leggendo i tuoi libri unici a mio avviso nella attuale produzione letteraria, parliamo di poesia, di narrazione spostata verso il linguaggio proprio della poesia. E la poesia, come l'arte, si presta solo secondariamente ad analisi psicoanalitiche. Pure e determinanti. Perché determinante è innanzitutto (o solo) la natura linguistica del testo. Le cose che racconti, le visioni che evochi, non avrebbero grande interesse e senso (talvolta anche per la loro ovvietà in sé, come semplici fantasie oniriche o favole), se non fossero narrate con la tua dismisura e con le tue eccezionali, eppur materiche e in sé reali, deviazioni linguistiche.

**Scritta a Marosia Castaldi in relazione ai suoi due romanzi**

***La fame delle donne, ed. Manni, Lecce 2012***

***La donna che aveva visioni, Barberaeditore, Siena 2013***

A

**Antonio Spagnuolo**

Lesina sul Lago Maggiore, 6 agosto 2013

Caro Antonio,

ho letto (e commentato piacevolmente con Gilberto Finzi) la tua più recente raccolta poetica *Il senso della possibilità*. Confidiamo di poterne parlare su "Testuale" n.52, in rete entro l'autunno.

Due sequenze, veri e propri poemetti, mi coinvolgono in particolare per complessità immaginifica e linguistica, e compattezza sensibilissima ma niете affatto sentimentale: i quattro 'canti' di *Fase singola*, i tredici 'canti' *In memoria di Elena*. Credo che siano fra i risultati più vividi – seppur intrisi di tristezze (vecchiezza e morte) – della tua ricerca poetica, e, vorrei dire, ben al di là di certi infantilismi passati per poesia, di certe perdite poetiche in generale dell'ultimo decennio, banalmente post-post-moderno. Intrisi di tristezze, dico, ma credo che la mia affermazione vada precisata: il dolore in questa tua poesia è esaltato dalla memoria presente della corporeità e dell'amore. Così che la morte trova la propria dismisura nella meditazione cosciente, superficialmente mai vanamente drammatizzata e di fatto persino serena nell'atto della creatività, che sa continuare la vita oltre la vita stessa. Ci sono due versi che mi intrigano, per la loro apparente contraddittorietà:

*... Si lacera oramai ogni poesia / perché parole corrodono le ombre.*

La tua umana sensibilità, nel compianto per Elena, *si disperava* poiché *... non tocco più la tua carne... i lunghi segni che tracciammo insieme... e ogni parola poetica si lacera perché corrode oramai le ombre*. Ma la parola poetica sempre corrode il discorso comune, quando fra l'altro la stessa plateale manifestazione del dolore diviene, per ognuno di noi, un *topós*, un luogo naturale, psicologicamente e carnalmente inevitabile, ma in realtà ben lontano dall'abisso metafisico della perdita. Che paradossalmente è l'abisso insondabile della vita stessa. È una perdita questa, in verità, che ricorre alla lacerazione intrinseca della parola poetica per corrodere le ombre della memoria. Così che la memoria, oltre l'ombra, diviene per sempre presente nel *verso* instancabile e impredicabile, incistata nella *scrittura* dell'arte come momento originario e perciò archetipico del vivere oltre la caduca quotidianità.

A ben pensarci è proprio questa condizione, appunto, inen

arrabile del racconto del tempo quotidiano vs/ il *tutto* genetico perpetuo e incancellabile, che mi suggerì molti anni fa di inserire la tua scrittura entro le *forme barocche* della poesia contemporanea. Proprio, fra l'altro, perché sei napoletano, vivi a Napoli, e ne respiri l'aria barocca sempre, verso l'assoluto, in dialogo drammatico con la morte. Entro un'aura di bellezza naturale e artistica che vince la tristezza per donarci il senso ultimo e insieme primigenio della verità. Tanta bellezza e tanta drammatica rappresentazione sempre ci sorprendono per il loro inarrestabile flusso biologico.

Così anche in questo tuo più recente *poema* trovo, a conferma della mia idea di una scala a chiocciola genetica e perpetua (citavo allora, mi pare, le colonne tortili del Bernini e la sua Santa Teresa, tra sofferenza ed estasi), quell'immaginifico flusso di scrittura che è, sì, una rappresentazione (sublime teatro barocco), tuttavia di una universale complessità catenaria, vitale, senza limiti. Caratterizzata dalle *pieghe* barocche di cui dice Derrida: in cui si occultano, appunto fra le pianure e gli avvallamenti, incrociandosi, gli anfratti psicologici e formali del dolore, della stanchezza, delle disillusioni, delle improvvise risorse. Di verso in verso. Da *Fase singola IV*:

*... Concesso ancora l'autunno, depongo, sillabe / o qualche pausa riporta conclusioni inaspettate. / Ora nel cerchio si perdono i segni antichi, / i suoni che l'ombra ripete verso dopo verso, / quasi nel tonfo di una chiglia, inaspettata, / come quando oblio e ricordo hanno il ronzio di orecchi...*

Le conclusioni inaspettate, i segni antichi, i suoni e le ombre, i versi di verso in verso, il ronzio... l'apparire dell'inatteso... entro il cerchio dell'infinita.

Poco più avanti, in una poesia dal titolo *Scintilla*, ti confermi in questa tua continuità vitale della scrittura come ancora di salvezza, oltre lo sconcerto di ogni destino:

*Forse il mio sogno riparte dagli inganni, / dall'insensato segno del fiorire, / per arcuarsi nel bagliore, in lontananze / e ripercorre parvenze di irreali contorni. / Nell'ascolto sembra concepire il ritmo / che comprende e sconvolge la fuga, / il vorticoso frastuono del prodigio, / nella speranza coltivata alle penombre. / Non dissolve l'impetuoso contatto / che adesso inizia a credere / nell'essenza stessa dell'amore...*

Quell'*arcuarsi nel bagliore* è il momento barocco e perciò genetico dell'architettura della tua poesia. E riporta al titolo della raccolta: c'è un *sensu* (naturale, primigenio e non caduco) nella *possibilità* incontrastata del *poiéin*. Che è il *fare* della tua scrittura da sempre,

**Scritta a Antonio Spagnuolo per *Il senso della possibilità (Kairós, Napoli 2013)***

**A**

**Giovanni Fontana**

Lesà sul Lago Maggiore, 8 agosto 2013

Caro Giovanni,

grazie di *Questioni di scarti* che sto 'guardando' e leggendo con interesse, arricchito dal piacere che sempre mi hanno donato le opere tue di *scrittura lineare* e, ovviamente, *visiva*. Della *visual poetry* italiana ed europea, come tutti sanno, sei uno dei fondatori e dei più prestigiosi maestri. Si aggiunge questa volta, per me, anche una felice coincidenza: dell'arte dello *scarto* mi sono interessato in un paio di decenni varie volte con saggi e anche con piccoli *exploits* creativi. Una ricerca particolare pubblicai molti anni fa sulla rivista *Sigma* diretta da Pautasso, e ancora recentemente sulla rivista *Resine* di Savona diretta da Verdino e Marengo che tu sicuramente conosci (se ricordo bene intervenisti anche tu in quel numero). In quanto a qualche lavoro creativo, ti ricordi certo dei miei più recenti libri oggetto *bruciati* e raccolti in teche: *Resti dell'incendio della Biblioteca di*



*Alessandria*. Ciò dico solamente (e con totale modestia) per confermarti la mia ‘passione critica’(!?) per lo *scarto* a partire da Scwitters e da Boltansky, e così via. *La Biennale di Venezia* di quest’anno punta molto seppur variamente su queste tematiche, caratteristiche per altro di questa nostra epoca ‘consumistica’: troverai la mia nota in proposto nel prossimo numero di “Testuale” (il 52), nel quale, se sarai d’accordo, potrà entrare anche questa lettera recensiva del tuo ultimo volume che sto consultando appunto con grande partecipazione.

Va detto che negli anni i tuoi collages, i tuoi disegni (anche questa volta presenti in *Questioni di scarti* con immagini strappate e composite fortemente espressive, assolutamente aderenti al testo lineare, sotto il titolo di *Polluzioni*), quelle e queste tue opere (denuncia in generale della decadenza della nostro tempo) - com’è stato per inciso anche per i miei più sporadici interventi visivi - sono state accompagnate quasi sempre da una valenza, malgrado tutto, estetica. Quindi da un compiacimento creativo e fruitivo (come è avvenuto per tanta arte del passato) vissuto senza nulla per altro togliere alla drammaticità dei temi e delle rappresentazioni. Anzi.

Mai come questa volta tuttavia, fra testo lineare e visivo, si sono andati deprecando, con rabbia crescente, poeticamente sapiente e tesissima, i motivi di condanna dell’età dei consumi, della rovina dell’uomo e del globo terracqueo intero (e ora persino fuor d’atmosfera...). Dell’autodistruzione senza scampo, sorretta solamente, non proprio da una seppur mistificata volontà di reale progresso e di conoscenza, quanto da una spasmodica incosciente attitudine funesta al profitto ad ogni costo e senza limiti. Non solo etici, ma anche, paradossalmente, solo venali. Con la conseguenza drammatica che tutto si distrugge profitti compresi, e nulla si ricrea, se non per sfruttare ancora incoscientemente i bisogni artificiali indotti dalla speculazione. Tutto si vende, tutto si compera. Tutto si scarta. Le discariche sono cloache puzzolenti e minacciose. Contaminazioni alimentari e paesaggistiche. E culturali. E sociali. Anche quando ci si illude, ma sempre maledettamente e speculativamente, di un qualche recupero. Tutto è scarto e, la tua denuncia è crudele, scarto sono anche gli uomini medesimi, i disperati della terra, venduti e acquistati, distrutti, scartati appunto... Esaltando la felice libertà della globalizzazione!

Questa volta, più che mai, il tuo lungo poema in prosa è la rappresentazione disperante dell’*Apocalisse*. Una deprecazione quasi rabbiosa, logica comunque e giustificata, monta di pagina in pagina fino a una totalizzante esasperazione verbale. I fatti, le parole, i concetti si accavallano in una fluenza stilistica (quindi in ogni caso controllata) assolutamente drammatica. Snervante e coinvolgente alla lettura, che si sperde (anch’essa scarto su scarto) in un oceano, in una cosmogonia insopportabile, senza riserve e senza risorse. Se non quelle *poetiche*, dell’accumulo, delle analogie, dei neologismi, della costruzioni asintattiche, del discorso interrotto, spezzato, quasi massacrato, del ritmo incalzante, travolgente. Ma non si tratta qui come ben si capisce di vago estetismo: qui la parola non ha bellezza se non quella del massacro, della morte e dell’universale giudizio, nella loro solenne drammaticità, vorrei dire biblica:

*Direi che la poesia. La poesia. Meglio di qualsiasi altro sapere. La poesia. Ragionamento. Discorso. La poesia. Fino a morire. Di poesia. Per dover scontare la condanna della sua inaccettabile parola. Un’eresia. Smascherare l’indifferenza forse. L’apatia. L’occultamento volontario perverso di cumuli e di masse straripanti ovunque. Di rifiuti e rifiutati di poesia. Vittime inermi dell’immoralità politica. E poetica? Politiche, E delittuose. Ecco. Di emarginazione. Di negazione. E ancora un rifiuto...*

È certo impossibile in poche righe una analisi complessiva critica-testuale di un tal testo... inesauribile... Di lotta e di disperazione. Direi decisamente unico nel panorama rassegnato della letteratura e dell’arte contemporanea. Giustamente da qualche aprte del lungo testo citi Pasolini. Unico eticamente e stilisticamente. Si può fare, ad uso del lettore (se questa lettera andrà in “Testuale”), solamente qualche sporadico esempio:

*Direi che il problema è troppo grande. Ecco un vizio: ecco il corpo che si proietta nell'immondo. In degrado. In immersione. Estroversione. Senza coscienza, In deiezione avvolgente... Non a caso può essere che deiezioni repellenti si facciano sublimi...*

Mi ricordo di un famoso quadro di Dalì: *I coprofagi*, i mangiatori di merda, la propria e quella del mondo intero!

*... Una questione radicale. Un fallimento occidentale questo. Un'accumulazione di rifiuti assoluti. Scarti. Rovine. Macerie. La cosa non stupisce... Direi che la visibilità del rifiuto corrisponde alla visibilità del dolore...*

*... Non a caso ecco il linguaggio dello scarto e il volto tragico delle merci... Direi che forse è la dimensione simbolica del rifiuto... Specchio della nostra stessa umanità. Rifiutare è rifiutarsi...*

*... Del resto la follia sembra implodere nel teatro della politica da intralazzo e schiamazzo. Dal sollazzo al rimpiazzo. In palazzo e codazzo. Con stramazzo e rubamazzo. Dicono alcuni. Che è. Fu. Sinceramente imbarazzante. Credo si tratti di cialtroneria. E d'interessi grandi naturalmente. E di arroganza che sturba e disturba...*

*... Con buona pace dell'ambiete devastato e di chi muore di fame...*

Mi rendo conto, a questo punto, che non è criticamente produttivo insistere con citazioni al di fuori del contesto poetico generale (poesia visive comprese). In quanto a tale generale contesto mi vedo costretto a dire solamente al lettore che il poema dissacrante lineare e visivo si compone di ben 192 pagine! Tra rabbia e sdegno. Tra dolore individuale e collettivo. Tra disapprovazione feroce, constatazione imbestialita e rifiuto generale di una condizione che sembra non aver rimedi. Una valanga crescente di *scarti* anche della *parola* poetica stessa: poiché la parola medesima è stata tradita, venduta, strumentalizzata, massacrata a solo beneficio dell'inganno generalizzato.

Un poema da leggere e rileggere. Da acquisire, da parte dei pochi uomini di buona volontà, quale esame di coscienza. Consiglio (come per la Bibbia!) di leggerne ogni sera uno stralcio per addormentarsi (sebbene non sarà facile addormentarsi!). Confidando che al risveglio ci si possa sentire un poco diversi... pronti ad agire... Ma come?

**Scritta a Giovanni Fontana su, Questioni di scarti, Ed.Polimata, Roma 2012**

**A**

**Giuseppe Ferrara**

Lesà sul Lago Maggiore, 12 agosto 2013

Gentilissimo Ferrara,

la ringrazio di "*segniconroversi*" e della copia della lettera inviata a Alfonso Gianna nella quale, fra l'altro, scrive anche di me (con un eccesso di generosità!). Le edizioni *Kolibris* offrono un ottimo catalogo dedicato in parte alla poesia e questa sua raccolta è stata curata con eleganza e chiarezza.

Ma veniamo ai suoi testi, che fin dalla prima lettura mi sono apparsi di qualità per temi e meditata ricerca linguistica. Stimolante è il fatto originale che la sua scrittura, "*segni e versi*", in questo caso, sia stata sollecitata da un colloquio con Magrelli. E di Magrelli mi pare che lei abbia perfettamente colto quanto del poeta riportato in esergo: «Se tutto ciò che cresce e brucia è brace / amore è visione del rogo». Credo di capire che la parola poetica, come è vero, si esaurisca in una fiammata (per altro potente) e che la sua cenere sia un resto d'amore. Un resto d'amore incancellabile, anche oltre l'incendio della passione umana e ben oltre la stessa passione per la poesia, l'arte, la musica: le ceneri si distribuiscono in *segni*, e i segni – al di là di ogni convenienza

– si traducono in *tracce*: le tracce eternali del passaggio dell’uomo nell’universo, superato il nulla della storia. Così ... *in un attimo vidi quelle alte mura / oltre le quali osa la spiaggia del futuro, / più alte dei campanili e delle preghiere, / più lunghe dell’azzurro e del sorriso...* Le mura sono quelle tracce che gli astronauti vedono sulla terra dal cosmo, e i poeti vedono sulla pagina bianca percorsa dalla scrittura *in-significante*. I segni-tracce sulla spiaggia rimangono, come le ceneri, memoria di un passato d’amore, profezia, speranza nel futuro.

L’in-significanza è l’*in* come il *dentro* della poesia, e di contro come la *negazione* di ogni utilitarismo mistificante, da te esplicitamente denunciato nel capitolo “contro”: *Tutto quello che ho è la voce / per svelare la bugia nascosta...* Intervengono quindi i “versi” muti dell’amore, scritti in un lirismo estremamente parco e mai banalmente sentimentale, pregni, *trapelando appena*, di ambiguità ellittica, misura non tanto della conoscenza, quanto della coscienza: *poche le cose che / credo d’aver compreso / le allineo guidato dai binari / di un pallottoliere e / dalle impronte di un abbecedario / tante invece le cose che / sono sicuro di percepire / le travesto di versi / che non lasciano vedere / ma trapelare appena*. Versi silenti. Infine è il silenzio lo spazio della poesia, il tempo della coscienza: ...*Lui le soffiò qualcosa nell’orecchio, / raccolse di nascosto la sua mano e la guidò / passo dopo passo tra il rumore dei profumi...* Questi versi dell’“Amore vede” sono tra i più delicatamente lirici della raccolta, di un lirismo, va ripetuto, fatto di niente, fatto di mani che si toccano.

La misura stilistica punta quasi sempre all’estensione del verso libero come *segno labile sulla spiaggia*, ascoltando nel silenzio talvolta gli echi improvvisi, inaspettati, della rima o dell’allitterazione (*oggi più che mai sei la mia Bauci / ... / le mani sono rami, radici i nostri baci...*).

Seguiamo passo passo i versi e molte altre cose troveremo da dire: l’elaborato stilistico è complesso, come complesse sono le ragioni che pretendono anche *un dovere all’aver diritto*, oltre il richiamo di Magrelli *all’esistenza di un diritto al dovere*.

**Scritta a Giuseppe Ferrara per “segnicontroverti”, ed. Colibris, 2013**

**A**  
**Francesco De Napoli**

Lesà sul Lago Maggiore, 13 agosto 2013

Caro De Napoli,  
so che della tua poesia hanno scritto negli ultimi decenni critici attenti e sensibili, dai prefatori di questa più recente raccolta, *Carte da Gioco*, da Raffaele Conte a Giorgio Bàrberi Squarotti, a diversi altri. Forse è già stato detto molto di quanto giustamente si doveva dire. Riporterei qui, a distanza di parecchio tempo, una sintesi interpretativa del 1986 di Massimo Grillandi assai esaustiva, anche per il lavoro futuro del poeta, compresa la raccolta che vogliamo leggere ora: «La poesia di Francesco De Napoli nasce da una genuina tensione interiore, dalla necessità di recuperare con il proprio passato anche il profumo inconfondibile dei sentimenti, che lo hanno alimentato e ne costituiscono l’essenza più vera». Memoria. Senza sentimentalismi. Durata presenza dei valori contadini come valori universali.

Difficile dire di più e meglio su questa poesia, a parte letture più approfondite sui singoli testi, qui non possibili per ragioni di spazio. I molti critici, anche fra quelli nominati, hanno insistito con sapiente e convinta acribia negli anni, e anche in relazione a *Carte da gioco*, su questo ‘ritratto’ di Grillandi.

Qui potremmo osservare, ancora soprattutto sulle misure formali della tua generale poetica. Mi soffermerei perciò su una poesia esemplare che grazie allo stile di scrittura va anche al di là di

quei *sentimenti profumati* tanto felicemente, ma anche sovente troppo nostalgicamente (i valori dell'antica povertà sono in parte discutibili) giunti dalle nostre terre del Centro e del Sud dell'Italia. Fra l'altro, comunque, così ricche di storia, di borghi e panorami non sempre riconosciuti e esaltati. Talvolta abbandonati e del tutto dimenticati dalla frenesia della cosiddetta "vita moderna".

Dal capitolo *L'attesa* della *Trilogia dell'infanzia* possiamo leggere:

*Ci fu un tempo felice, quando  
ignoravo se oltre la meria di fronde  
qualcuno curasse ancora  
le arse siepi e le vigne nere.  
Il lungo peregrinare senza requie  
ci rese estranei a noi stessi.  
L'unico sapere, nonno Ciccio,  
reso immobile e muto  
dai continui tradimenti,  
lo vidi l'ultima volta da vivo,  
la schiena ricoperta di sanguette,  
nella luce chiara di Santo Spirito.  
Ora rimpiango quegli orti dorati  
che sapevano di muffa e di letame,  
la cialledda così gustosa e fresca  
preparata con amore all'imbrunire.*

L'andante delle memorie ha un suo desiderio innocente di sapere (è *l'attesa* infantile – quando ancora di molte cose seppur felici se ne ignorano le motivazioni): pacata è la vena nostalgica senza rabbie o sobbalzi disillusi. Come qualcun altro ha detto, può ricordare Pavese, o, aggiungiamo, la modalità di un racconto cinematografico di Olmi. L'uso pur contenuto di espressioni dialettali e il ricordo di pratiche antiche (le *sanguette*) sottolineano la verità di una vita libera da orpelli, seppure oppressa dalle fatiche. È un racconto, in effetti, cosparso di *ambiguità* ellittiche che ne fanno appunto una poesia: il *lungo peregrinare* (verso dove?...), i *tradimenti* subiti da nonno Ciccio (quali e perché?)... *Santo Spirito* (uno spedale?)... Libera da qualsiasi piagnisteo – i bambini dimenticano subito il dolore – è la chiusa, in cui tuttavia gioiosamente si rimpiange la *cialledda gustosa e fresca*. E persino la *muffa* e il *lettame* richiamano quel piacevole profumo della campagna. Tanto che gli orti apparivano esageratamente persino *dorati* al fanciullesco piacere di vivere.

Gli stilemi retorici, in linea con queste soffuse memorie, rimandano a quella condizione d'attesa grazie agli *enjambements* che sottolineano l'infantile asintattico modo di esprimere, di rivelare inconsciamente la propria condizione psicologica ancora acerba. E c'è, espresso ora dal poeta adulto, l'estraneità nel cocciuto silenzio degli affaticati familiari: *estranei a noi stessi*... Al di là dell'antico clima contadino, silente e rustico, molte illazioni interpretative potrebbero chiarire (ma in poesia non dovrebbe mai esserci alcunché da chiarire oltre il testo) una situazione psicologica personale e ancora, oggi con il senno di poi, collettiva. Estraneità sociale alimentata dalla fatica atavica, persino nell'ambito delle stesse categorie del lavoro e della povertà.

Anche questa sola poesia rivela la tua natura caratteriale e intellettuale, oltre ogni vano sentimentalismo vani.

**Scritta a Francesco De Napoli per Carte da gioco (trilogia dell'infanzia), Osanna ed., Venosa 2011**

A

Roberto Pazzi

Lesà sul Lago Maggiore, 12 agosto 2013

Caro Pazzi,

credo d'averti già detto che Matteo Bianchi mi ha inviato la tua recente raccolta *Felicità di perdersi*: ti ringrazio anche della affettuosa dedica. Grande è il piacere di leggere le tue poesie e di riprendere i contatti dopo tanti anni. Con mia moglie abbiamo ricordato quell'incontro in uno strano villaggio 'inventato', Albarella sul mare nella provincia di Rovigo. Fu una vacanza simpatica e assai piacevole fu la tua compagnia in particolare. Quanto tempo è passato!

Sto leggendo le tue poesie, guidato anche dalla puntuale postfazione di Matteo Bianchi che mette in rilievo la tua originale collocazione (dico qui per la poesia, non tanto per i tuoi numerosissimi romanzi tanto famosi) nell'ambito del Novecento tra il lirismo colloquiale di Saba e l'«abissale» interiorità di Caproni. In un costante desiderio di elevazione, senza retorici misticismi, per altro affacciandosi fino ai confini del *Nulla*. L'accenno tanto mi intriga anche perché di questa condizione, la vanità decadente della quotidianità o della storia a fronte del *Nulla* creativo della poesia, ho detto in un lungo saggio, *Vita Storia Poesia Nichilismo*, in "Testuale" n.47-48. Mi pare che la rivista ti sia stata inviata a suo tempo: ora è finita in *web* per motivi economici, dopo trent'anni di (confido!)... onorato servizio! Comunque troverai sempre quel numero, i precedenti e i successivi, al sito [www.testualecritica.it](http://www.testualecritica.it). Come puoi vedere rinunciavo purtroppo al cartaceo, ma non cessiamo di voler dedicare il nostro tempo alla critica della poesia contemporanea.

Bianchi cita espressamente *Verso il Nulla*, la prima poesia della tua raccolta:

*... perché vedo oltre, più in là, / centellinando l'anima per non spreccarla, / e lasciare la casa e la città vuote, / prima di partire / e restituire le chiavi del mistero. / Poi non so dove abiterò, / ma se ritornerò, / nessuno mi riconoscerà / nemmeno questa volta.*

All'incipit dici *Bello voler solo esistere...* e in *Al Po*, aggiungi:

*... Il piacere di azzerare / età, titoli e potere, / e riscoprirsi compagni di scuola, / cresce fra le mura della città / fra visi amabili / di chi solo ieri ti soppesava / fra queste mura ... /.../ Ora il nulla è dolce, / dona la tregua / alla fatica di portare / la maschera che ti finga / desiderabile ma lontano...*

Bianchi osserva che giunto a questo punto ti ritrovi in una sorta di «estasi»; ed è questa la preziosa qualità della tua personale condizione e della misuratissima pacata scrittura: guardare e vivere in silenzio, qui ora e oltre, l'amata Ferrara minima, e gli oggetti ancor minimi che racchiudono un desiderio di santità personale, là *Dove la storia non passa:... in un pomeriggio senza festa ... in questa sala d'attesa / a Ferrara...*

In *Verso un nuovo anno* pensi, io credo, alla solitudine e al coraggio del poeta:

*Quante volte m'è venuta l'idea / di freddare in volo l'attesa / sparando le parole / una sull'altra // Così il suono scoppia in un suono / che poi muore in un altro, / così inseguendo il silenzio / s'innalza la gloria del Poema. // Ogni parola corre verso la sua fine / ma non riposa mai, fugge il silenzio, / e la pausa è l'attesa d'una stazione / dove i ritardi si accumulano...*

Uno stato d'attesa in sé banale, l'attesa del treno, mentre la parola corre verso la sua fine (il destino, sì, delle parole, ma anche delle parole poetiche?), sollecita la tua poesia silente a misurarsi con il proprio destino, con il tuo, e con il nostro.

Avendo altro spazio, importante sarebbe farsi coinvolgere dalle pensose liriche d'amore e dalle loro pacificanti tristezze, nella inesorabilità del tempo:

*... Questa fuga del tempo / che dà e si riprende è il mistero / degli anni vissuti insieme, / compresi nel nulla prima / nel vuoto poi, / una contabilità sempre in perdita. / Ogni scomparsa nutre una rinascita, / solo così si può amare ancora, / ma l'emorragia di questo vuoto / pieno di anni educa al nulla...*

Tutta la tua scrittura poetica si sviluppa entro le pause della vita quotidiana ascoltate in una ambiguità autoriflessiva. Le metafore in realtà sono qui cose oggettive (vogliamo dire forse come le bottiglie di Morandi?), che prendono il sopravvento sulla semplicità retorica dello spostamento

semantico. Sono quel che sono e non altro: le attese, le parole corrono verso la fine come corrono effettivamente le parole, poetiche o no, la nostalgia trova nella pacatezza del discorso la sua reale personalissima condizione psicologica. Misura insita nella lirica stessa, sentimentale (senza sentimentalismi), introspettiva, memoriale, rievocativa. E qui, in questi tuoi testi, la rievocazione, niente affatto retorica, si articola piano piano, come in un andante musicale, in immagini mai sorprendenti, sebbene sorprendente sia il punto di vista interiore che ci rivela un evento, di vita e di scrittura, facilmente (quasi) condivisibile. Leggere queste tue poesie è come colloquiare con te, mentre tu colloqui con me e con chi ti è vicino (anche se fisicamente lontano). Mentre colloqui con te stesso. Ci si perde, appunto, leggendoti, oltre le stesse tue parole, entro le cose reali che nomini: e questa è una condizione felice, per te e per il lettore.

***Scritta a Roberto Pazzi, Felicità di perdersi, Barbera ed., Siena 2013***

