

TESTUALE

critica della poesia contemporanea n. 54

*Gio Ferri, Roberto Sanesi, Rosa Pierno, Daniele Santoro
Giorgio Terrone Marco Buzzi Maresca*

“Letterale”

*(Fabio Turato, Massimo Scignoli, Paolo Ferrari,
Luigi Cannillo, Carla Paolini, Anterem 88, .
Flavio Ermini, Ivan Pozzoni)*

*Brevi note d’arte “nascosta”
Maurizio Baldini*

|

|

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, Rosa Pierno,
FRANCIA: François Bruzzo, Michel Deguy, Raffaella Di Ambra, Giovanni Lista;
CROAZIA: Mladen Machiedo
U.S.A.: Peter Carravetta, Luigi Fontanella, Paul Vangelisti, Pasquale Verdicchio

Segreteria di redazione:
Paola Ferrari

Direzione: 20131 MILANO, via A. Buschi, 27

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

Corrispondere con la redazione di Lesa (NO)

E-mail: poetest@virgilio.it

testualecritica@gmail.com

www.testualecritica.it
n. 54, anno 2014

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 e Massimo Pizzi

Sommario

<i>Nota redazionale</i>	pag. 7
Gio Ferri Roberto Sanesi <i>Dieci anni di ombre e di luci</i>	pag. 9
Rosa Pierno Dalla bellezza alla differenza.....	pag. 27
Daniele Santoro <i>Rosa Pierno, “Artificio”, Robin Edizioni, Roma 2012</i>	pag. 36
Giorgio Terrone <i>La verità della scrittura. Viaggio del Marchese de Sade in Italia</i>	pag. 38
Marco Buzzi Maresca <i>“L’Assassinio del Poeta” di Gio Ferri</i>	pag. 51
Gio Ferri <i>“Letterale” Colloqui con gli autori</i> <i>(Fabio Turato, Massimo Scignoli, Paolo Ferrari, Luigi Cannillo, “Anterem 88”, Flavio Ermini, Carla Paolini, Ivan Pozzoni)</i>	pag. 59
Brevi note d’arte “nascosta” Maurizio Baldini.....	pag. 79

Nota redazionale

Per questo numero – oltre alla abituale ricerca saggistica e la corrispondenza con gli autori , mentre in particolare si segnala l'intervento sulla "Bellezza" di Rosa Pierno – si è ritenuto, a dieci anni dalla scomparsa, di ricordare Roberto Sanesi, amico e maestro, raccogliendo una sintesi significativa e in parte totalizzante delle ricerche, non certo nel tempo scadute, ma sempre attuali, dell'autore. In parte edite, in parte inedite, comunque per lo più riferite fin dal 1984, alla sua collaborazione quale consulente di "Testuale". I lettori apprezzeranno certamente l'opportunità che diamo loro a tanti anni di distanza, di riprendere una visione generale acuta e originale della poesia e dell'arte.

Vogliamo nel contempo esaltare umanamente il riconoscente ricordo.

Gio Ferri

Roberto Sanesi, dieci anni al confine invisibile fra l'ombra e la luce

Dire di Roberto Sanesi e delle sue peculiarità umane e artistiche, assolutamente rare, se non uniche, nel panorama della letteratura e delle arti del Secondo Novecento, può apparire superfluo e comunque non documentabile in breve. D'altro canto non può non essere ben conosciuto da chi ci legge. Poeta innanzitutto, per vocazione generale e propriamente di parola; poeta visivo, o meglio, come lui voleva, dipintore sì, ma innanzitutto scrittore di segni, dei loro colori e delle loro fantasmatiche visioni; traduttore in particolare dei poeti di lingua inglese da Shakespeare, a Milton, ai Metafisici Inglesi, a Eliot... a Dylan Thomas...; critico d'arte e di letteratura; organizzatore di esposizioni famosissime come quelle, solo per nominarne un paio fra le più importanti, di Tilson e di Sutherland, nella veste di responsabile, fra l'altro, per un lungo periodo delle esposizioni di Palazzo Grassi a Venezia, dell'organizzazione delle mostre della Galleria d'Arte Moderna di Locarno, della fondazione dell'Archivio di Poesia e Musica della Società Letteraria di Verona. Operatore e regista teatrale in particolare per la messa in scena delle opere di Shakespeare; autore teatrale con Il teatro della mente, la sua esperienza più vissuta per la Radio Svizzera; docente all'Accademia di Brera. Queste realizzazioni sovente si mescolavano, si intrecciavano, fino a giustificare (meglio di quanto avvenisse per la parola negli anni delle neoavanguardie – da lui frequentate ma in assoluta personale autonomia) la definizione di poesia totale.

Potremmo dire di un uomo totale, per intelligenza, creatività, disponibilità: misurata... dismisura... Per questa considerazione umana oltre che artistica possiamo rimandare a quanto negli anni scritto su di lui, e soprattutto a una recente amorevole, amorosa, biografia della sua compagna Anita Guarino Sanesi, Di te, di me, dell'albero (ExCoigita Editore, Milano 2013).

Qui di seguito, tutto ciò sinteticamente premesso, vorremmo non tanto entrare superficialmente nel merito critico-linguistico-semanticamente delle diverse attività e pubblicazioni di Sanesi, ma ci piacerebbe – se ci riuscirà – cogliere le ricchezze nascoste, diciamo pure metafisiche (per stare ai suoi amori anglosassoni), che già noi stessi evidenziammo negli anni, da lui medesimo sovente sorretti e confortati.

Il nostro breve percorso qui, in omaggio alla sua poesia, alla sua presenza nella letteratura del Secondo Novecento, trova un supporto di memorie critico-analitiche e storiche nel trentennale lavoro della rivista “Testuale, critica della poesia contemporanea, di cui fu estimatore e prestigioso consulente redazionale, nonché collaboratore con saggi in prima edizione, suggeritore di testi antichi o recenti e non sempre ben conosciuti. Molti volumi del periodico portano la presenza attiva e magistrale della sua ricerca. E con lui, della nostra ricerca.

Gli esercizi con la tigre

Il saggio con questo titolo, su una poesia di Basil Bunting (poeta osservato con interesse fra gli altri da Ezra Pound) - in dialettica interpretazione di un uguale soggetto di Blake - fu pubblicato per la prima volta (più avanti raccolto in volume) nel n.4/1985 della rivista “Testuale” (come è noto fondata e diretta da Giuliano Gramigna, da Gilberto Finzi, e dal redattore di questa nota). *The Tyger* è la poesia di W.Blake del 1789. Allora nella citazione redazionale si volle subito evidenziare l’esemplarità di una tensione al *segno nascosto* in cui *Weltanschauung* e testo, brutalità e bellezza, si rispecchiano nella *simmetrica indifferenza della “ambiguità”* - dismisura quest’ultima imprescindibile appunto della poesia e dell’arte, e della loro lettura.

L’ambiguità, le contraddizioni contestuali fra i due componenti vengono valutate e accettate, anzi rimangono infine la ragione stessa della sua lettura (e traduzione), da Sanesi che dopo il coinvolgimento nelle irragioni dei due testi, conclude: «... si giustifica una indifferenza nei confronti della bellezza e nei confronti della brutalità...», che caratterizzano la natura stessa della tigre... Parafrasando Milton, non a caso caro a Blake nella sua versione infernale, là dove Satana aveva affermato “the mind is its own place”, potremmo concludere che “the tiger is his own place”, confermando in una risibile condizione di impotenza il senso generale del testo di Bunting. *Non dimenticando che naturalmente di queste cose non si può mai essere del tutto certi*».

Per ragioni di spazio, riprendendo qui solamente alcuni versi, anche tradotti, dalle due composizioni si possono sottolineare le misure *meta-fisiche* e non proprio *fisiche*, che fanno di queste poesie, ma della poesia in generale (in particolare per l’opera dello stesso Sanesi), prove di una *agghiacciante simmetria* che rivela una condizione dei sensi e del pensiero assolutamente inapparente fra la crudeltà della natura, e la sua incongruente bellezza.

Di ciò rende ironica e cinica testimonianza Bunting:

*Muso, mascella, fronte bestiale,
occhi fissi di bile e orecchi cespugliosi.
Nell'andatura indolente una criminalità recidiva*

.....

*In un tanfo di escrementi di grandi gatti
Indifferenti alla bellezza e alla brutalità.
Dicono che abbia divorato diverse persone ma
Naturalmente di queste cose non si può essere mai
del tutto certi.*

Muzzle and jowl and beastly brow,
Bilious glaring eyes, tufted ears,
Recidivous criminality in the slouch

.....

In a stench of excrements of great cats
Indifferent to beauty or brutality.
But of course you can never be quite sure of these things.

Decisamente, invece, coinvolto nella retorica della condanna predicatoria rispetto al maleficio, al male tout court di cui è schiava l'umanità, pur nella bellezza agghiacciante dell'universo, con la domanda a Dio del perché (di questa come di tutte le cose: perciò il richiamo di Sanesi a Milton) il verso di Blake in *La Tigre*:

*Tigre! Tigre! Che fiammeggi luminosa
nelle foreste della notte, che mano,
che occhio immortale fu in grado
di tramare la tua orrenda simmetria?*

..... Tyger Tyger, burrung bright,
in the forests of the night:
What immortal hand or eye,
dare frame thy fearful symmetry?

.....

La parola dipinta

Sulla *poesia visiva* (cosiddetta, perché Sanesi rifiutava in effetti questa manieristica definizione) crediamo che sia sempre fondamentale l'analisi di Vincenzo Accame in *L'uso della parola nei vari tipi di poesia visuale* ("Testuale", n.7/1987):

«Quella di Sanesi è una poesia *ritrascritta*, che subisce cioè un processo di trasformazione in tempi successivi; anche perché come stimolo, anzi come idea, non solo nasce linearmente, ma nasce anche altrove. A priori, fermandoci alle apparenze, potremmo dire che manca di una *ragione visuale*, in quanto

l'idea e la forma non producono il significato mediante una loro azione congiunta e contemporanea. In Sanesi, in sostanza, è quasi sempre possibile scindere due momenti operativi, subordinandoli l'uno all'altro. L'immagine, il colore, ecc. (i vari elementi costitutivi, di base dell'operazione visuale) agiscono aggiuntivamente rispetto alla parola, rimandando in un certo senso, alla poesia figurale classica. Classica, del resto, in ogni senso, è la dimensione culturale in cui Sanesi vive la poesia. A parte la poesia metafisica inglese (e i più prossimi Eliot e Thomas), William Blake con i suoi costanti patteggiamenti tra il verbale poetico e il visivo pittorico, costituisce un punto di riferimento preciso. Senonché la citazione, spesso testuale, calata nella manualità della scrittura, del segno grafico, del colore si estende che sono decisamente *altre*, non più catalogabili in termini di ornamento e di aggiunta. I testi citati diventano pretesti per un discorso autonomo, in cui la cultura *riferita* si strania si trasforma, oltre qualsiasi senso di *d'après*, o di *analogia*. Nelle varie stratificazioni la parola, facilmente rintracciabile, ha la funzione di un *oggetto di riporto*, usato e usabile come un qualsiasi altro materiale per la costruzione di un testo che è *scrittura* a tutti gli effetti».

Anche per Sanesi, valutati i diversi mezzi sempre *altri*, potremmo avvicinarci a quelle esperienze di varia natura (parola, voce, suono, gesto, segno, pittura, ecc.) alle quali Lamberto Pignotti assegna l'etichetta di *poesia multimediale*. Sanesi, in maniera del tutto originale, unica possiamo dire, intreccia gli spunti grafico-scritturali con valenze che si possono definire biologiche: viaggi spaziali del segno, autoriproduzioni a *scala a chiocciola*, metamorfosi perpetua dai risultati sempre inaspettati.

C'è una visionarietà, quindi, che non ci spiace a suo tempo richiamare (e Sanesi in un colloquio privato con il relatore di questa nota, accettò l'idea vagamente definitoria) a una sorta di *neobarocco*, o meglio di un *barocco leggero*. E ciò per il suo dinamismo segnico naturalmente curvilineo, intrecciato, in una costante inarrestata dialettica citazionale. Seppure sempre fortemente innovativa. La parola detta e dipinta in Sanesi crea una sorta di matassa segnica, di reticolo ora stretto ora più largo, in cui luce della pagina bianca e del colore e oscurità della scrittura (che riporta sovente testi poetici originali ben leggibili e graficamente elaborati) danno vita dialetticamente - e in un maniera tuttavia anche piacevolmente estetica - un colloquio talvolta, misterioso, conturbante tra luminosità metafisica e umbratilità evocativa di misteriose ambigue presenze poetiche.

“La trasparenza dell’ombra”. Luce e ombra.

Questo tema fondativo di tutta l’attività poetica, critica e visuale di Roberto Sanesi, trova una analisi esemplare nel saggio *Interno a Petworth*, pubblicato per la prima volta in “Testuale” n.8 / 1988: «Poche opere di Turner, forse nessuna come questa, mi hanno mai indotto a considerare l’ambiguità del rapporto interno-esterno (concettualmente non dal punto di vista pittorico) con una così intensa sensazione di inquietudine rispetto all’uso della luce. Poiché il problema risulta essere quello dell’invisibile, dell’intangibile: la distanza incolmabile fra l’occhio e il pensiero a causa dell’insistente presenza di un presupposto, ovvero sia l’impossibile concordanza fra ombra e luce, malgrado non si possa dare, in apparenza, l’una senza l’altra, essendo l’una e l’altra un riflesso. Iconologicamente una *deviazione*, proprio nel punto indicibile dell’incontro, come se lì sul *confine* - ciò che intuiamo essere il confine - non avesse *luogo*, o solo lo spostamento *da* e *verso* (sostanza e apparenza, e quindi esattamente l’opposto) definisce il luogo, definizione di una perpetua e inafferrabile mutevolezza».

Riferendosi alle testimonianze, anche iconografiche, di Wordsworth, di Ruskin, di Constable, di Read, Sanesi si pone di fronte al quadro di Turner cogliendone l’ispirazione dal sarcofago egizio di Seti I°, osservato nella cripta dell’abitazione dell’architetto egittologo Soane (1827). *Interior a Petworth* (1835-7 circa) rappresenta, fra luce e ombra quasi una visione pittorica informale, in cui l’oscurità intensa e forse paurosa, si espande verso l’uscita della cripta dalla quale ci investe un bagliore luminosissimo, non precisamente definibile. Qualcosa di simile, appunto, alla sensazione che proviamo entrando in uno spazio tenebroso, indistinto, abbagliati dall’indescrivibile luminosità che esplose dall’esterno. Siamo in effetti *sul confine*, che è il confine della stessa ignota consapevolezza. Quel confine in cui si ha coscienza (nel pensiero) di tutto, e insieme incoscienza di una situazione non definibile ragionevolmente.

Per inciso ricordiamo una nostra vecchia considerazione. C’è un inspiegabile paradosso nel passo della Genesi: «Dio disse vi sia la luce! E apparve la luce. Dio vide che la luce era bella e *separò* la luce dalle tenebre». La luce e le tenebre quindi, per loro ragione di principio coesistono strettamente. Nel Barocco, e nell’opera di Sanesi, si dà l’abbraccio inseparabile della chiarezza e dell’ombra. Non in dialettica, bensì in deviante, mutevole comunione. Quella comunione più profonda di una fine come principio per rifarci a Eliot,

Sanesi conclude: «... tutta quest'opera di Turner è il suo stesso centro, irrequieto, pulsante... Segno del distacco nello sprofondamento, icona ineffabile del superamento all' 'interno' dell' esistenza corporea, organica, della quale restano comunque tracce evidenti... Ancora una volta l' identità di ciò che viene rappresentato... non si espone attraverso una riconoscibilità diretta, descritta, delle sue cose componenti, ma attraverso il rinvio a una definizione che perciò si *autodefinisce*... come la visione della *troppa luce*».

Sovviene, fra le poesie ultime, fra le molte altre, *Improvviso n.3, le scale*, di cui riportiamo qui alcuni versi:

*Che il pozzo non si apra: guardare: tra le foglie
scure a forma di fiamma e lanceolate, negli angoli
liberty delle scale, ad ogni pianerottolo, aperte
tra le lampade azzurre di cristallo: guardare:
e si vedrà nei vuoti la mascella, un calidarium
funebre quando il passo arranca sulle scale
con le suole di gomma.*

*Attendere il respiro,
che il respiro si liberi dal peso...*

... Lo so che arriverò fino alla porta.

Mi accoglieranno.

Gli insistiti *due punti*, con gli *ejambements*, rivelano l' ansia di una visione indescrivibile, inafferrabile, ma infine attesa. Al confine. Al confine della vita.

E possiamo citare ancora, fra le molte composizioni che toccano o sfiorano anche ambigualmente (secondo poesia) un passo di *Elegia*, in *La differenza*:

*L'ombra
segue la chiglia da lontano, separa separata,
cade a strapiombo fra noi, vi galleggiano i corpi,
e si vedono solo, non si vedono, l'acqua
non è mai stata una spècola, le inafferrabili
manovre della nebbia: qui ora
il luogo dell'altrove, nel mese
che ci interrompe, e l'unico ritorno
il ronzio delle mosche attorno agli occhi
intimi lucem visus.*

.....

Rappresentazione. Traduzione. Riconoscimento.

Annalisa Leo in “Testuale” n.23-24 / 1997-1998 propose una lucida e ampiamente esplicativa e colta relazione sulla rappresentazione del *Pericles* di Shakespeare messo in scena al Teatro Arsenale di Milano (una spoglia chiesa sconsacrata) da Marina Spreafico e Roberto Sanesi (registi entrambi e Sanesi autore dell’inedita traduzione del dramma) e Joe Tilson scenografo.

Quest’ultimo diede una impronta spaziale minima, in relazione al luogo, dal grigiore indecorato, a disposizione (una pedana rialzata con la scritta gigantesca ΑΑΒΥΡΙΝΘΟΣ), e Sanesi gestì la propria interpretazione del dramma e dello spazio con una traduzione che in effetti era una *ricreazione*. Osserva Annalisa Leo: «Sanesi la cui traduzione nasce per la scena, opera una ricostruzione linguistica e strutturale del copione in funzione [di *quella scena*, appunto] del pubblico italiano contemporaneo, mettendolo in grado di captare i significati del testo, espliciti e non. Il linguaggio così attualizzato risulta fluido, limpido, intelligibile senza scadere nell’ordinario, un linguaggio che fa sentire allo spettatore la modernità e la sua prossimità allo spettacolo e lo immerge nella ‘sostanza’ della rappresentazione... Il linguaggio di Sanesi è fedele a Shakespeare proprio nella misura in cui è diverso...».

A questo punto si dovrebbe ampliare il discorso alla convinzione di Sanesi in merito al *tradurre*: la ricerca testuale richiederebbe per questo limitato spazio a nostra disposizione una critica dettagliata e testualmente probante – con testi a fronte, giustificazioni, opportunità di scelte, ecc. Dobbiamo perciò limitarci per ora ad alcune convinzioni dell’autore medesimo, riportate da Anita Guarino Sanesi, nella recente biografia *Dite, di me, dell’albero* (ExCogita Ed., Milano 2013: «...Nel 1955 Roberto si chiedeva: tradurre per chi? Nel ’56 in *Aut Aut* il saggio *Cultura di Traduzione* delineava il modo di interpretare, traducendo, la poesia di un poeta straniero. Suscitò scalpore: entusiasmi e rifiuti. Rivendicava il valore, per altro funzionale, della ‘cultura’ di traduzione contro la ‘scolastica’ di traduzione: ...». Vorremmo aggiungere: di contro alla ‘traduzione di servizio’. «I testi sono ‘letterali’ non le traduzioni. L’analisi di un testo è un nuovo testo, così come l’analisi di un sogno è un nuovo sogno».

Tuttavia possiamo qui rimandare, solo a titolo d’esempio, a qualche discussione in proposito pubblicata in varie sedi:

... Giuliana Lucchini, *W.Shakespeare, Sonetto LV, Traduzioni a confronto in diverse lingue* (“Testo a fronte”, 1994) ... Gio Ferri-Roberto Sanesi, *Postfazione a “Pâle embrion”* (“Anterem”, 1995)... Roberto Sanesi,

Tre frammenti sul tradurre (“Testuale” 31/32 2001/2002) Tiziano Salari-Gio Ferri, *Roberto Sanesi. Poeta. Saggista. Traduttore* (“Testuale” 36 / 2004)...

Memoria delle avanguardie storiche

Queste note su “Poesia Cubista” e poesie di Picasso sono la sintesi brevissima dei seminari che Roberto Sanesi tenne nel 1998 all’Ayuntamiento de Malaga, Il Aula Picasso. Per i testi integrali si consulti “Testuale” n.31-32 / 2001-2002.

Come s’è detto Roberto Sanesi non fu estraneo alle *Neoavanguardie* che iniziarono la loro ‘rivoluzione’ con l’avvento dell’azione del *Gruppo 63*, l’attenzione de *il verri* di Luciano Anceschi: tuttavia non ne fu personalmente coinvolto, seguendo una sua strada mai epigona e del tutto autonoma. Particolarmente interessato fu invece alle *Avanguardie Storiche*, come testimoniano gli interventi qui ricordati.

Vi si trova il suo testo analitico dal titolo interrogativo ***Poesia cubista?***, in cui si ricorda fra l’altro che Geltrude Stein, nel 1938, per prima avanzò l’idea che il cubismo di Picasso era diventato a un certo punto una vera e propria *scrittura*. Ciò, ««fra l’altro, potrebbe spiegare...la differenza fra un testo come *Three Lives*, pubblicato nel 1909, e le opere successive della scrittrice americana, in particolare quelle rimaste a lungo inedite e però assegnabili con certezza agli anni del cubismo ». Geltrude Stein segnalava come queste sue esperienze nulla avevano di simbolico: è il disegno a generare l’oggetto, come indicava il processo strettamente sintattico della scrittrice, processo per il quale «leggendo, o scrivendo, parola per parola, fa che *lo scrivere che non è niente sia qualcosa*». Aggiunge Sanesi: «L’accento, modulo per modulo costruttivo, è sulla *téchne*, evitando qualsiasi interferenza d’ordine psicologico». O come in altra occasione aggiungeva Apollinaire, si può dire di una *unità raggiunta per frammenti*: per esempio i versi del poeta:

Profondità della coscienza / vi si esploderà domani / e chissà che esseri viventi / saranno estratti da quegli abissi / insieme a interi universi.

Per non dire dei *Calligrammes* (o dello stesso Mallarmé) in cui appare evidente «una percezione sincronica degli autonomi segni costitutivi». Secondo Husserl «molteplici percezioni o fenomeni convergono per ‘portare ad apparizione’ uno ed uno stesso oggetto». Più ‘disordinati’, autonomi, apparentemente scollegati elementi concorrono all’unità di uno stesso oggetto.

Ma in verità sarà soprattutto Geltrude Stein a realizzare il suo ‘strutturale’ progetto, per esempio in *Susie Asado*, un ritratto ‘improvviso’ (in senso musicale) di donna in conversazione amichevole, di cui riportiamo solo alcuni versi, nella traduzione dello stesso Sanesi:

Dolce dolce dolce tè.
Susie Asado.
Dolce dolce dolce tè
Susie Asado.
Susie Asado che è un vassoio conversato certo certo.
L'oscillare sulla scarpa che vuol dire del di lei.
Scivola scivola.
Quando l'antica luce grigia è limpida
Allora è gialla, allora è un argenteo.
Un per favore un per favore è questo
Coi detti del dessert.
Dunque son questi i liquidi dice che son da bere
Con una ricca mancia da lasciare a Incy

 *subito punzecchia. E mostra l'unghia.*
Che cos'è un'unghia. Unghia è unisono.
Dolce dolce dolce dolce dolce tè

«Una percezione fenomenologica del cubismo è quindi perfettamente adeguata ad ogni 'lato' dell'oggetto percepito esattamente come un qualunque testo della Stein: *Suppose it is a s. Suppose it is a seal. Suppose it is a recognised opera*»

Ipotesi su una poesia di Pablo Picasso Sanesi rilegge in originale e nella propria traduzione *Lengua que hace cama* (1935), di cui riportiamo qui, per ragione di spazio, solamente un breve periodo e il finale:

Lengua que hace su cama

Lengua que hace su cama cuando ya non se le importa un pito el rocío que la pega la jaca haciendo su arroz con pollo en la sartén y organiza en el amor la noche con sus guantes de risas alrededor de la línea de fuego más de lo que parece ofendido y tan pálido de ver como jamón no huele y queso se estremece y el pájaro que canta retuerce la cortina que abanica su cara y la corta en la nieve que cuece sus cintas de todos colores e la flauta la copa que cantándole como si cantar pudiese la calavera que le muerde la mano y se la lleva suspendida por el anillo envuelto en el ruido de las alas de las moscas que la nota que sostiene el violín no deja respirar apretándole el cuello con sus tenazas roe la puñalada que hincha en el globo atado con longanizas extremeñas la razón perentoria del azul tan gracioso que sentado en su silla curula y arreglándose la sfaldas a cada momentito cuando pasa la flecha tan veloz le echa pimienta y sal y lee el polvenir en el ojo del toro puchero roto cuchara hecha de boj y reloj de pulsera orégano laurel y aljofaina de plata y zapado de seda y requerdo del pasto de una mano por la rodilla inscrito en su cabeza tretratada en el cartel con su nombre primoroso y el de su ganadería la punta del poema sonríe tira el telón y el cuchillo que salta de contento non tiene más remedio que morir de placer

cuando dejándole aún hoy flotando como quiere y de cualquier manera al momento preciso y necesario para mi nada más ve pasar como un rayo en lo alto del pozo el grito del rosa que la mano le tira como una limosnita (5 dicembre 1935)

Lingua che si [ri]fà il letto non gliene importa un sifolo della rugiada che batte la cavalla che si cucina in padella riso e pollo e organizza nell'amore la notte con i suoi guanti di risate intorno alla linea del fuoco più offeso di quanto non sembri e così pallido vedendo come prosciutto non sente e formaggio freme e l'uccello che canta e torce la tendina che gli soffia in faccia e la taglia nella neve che cuoce i suoi nastri di tutti i colori nel flauto la coppa che cantandogli come cantar potesse la testa da morto che gli morde la mano e se la porta via sospesa all'anello avviluppato nel brusio delle ali delle mosche che la nota che sostiene il violino non lascia respirare stringendogli il collo rode la pugnolata che gonfia nel globo attaccato con salsicce d'estremadura la ragione perentoria dell'azzurro così grazioso che seduto sulla sua sedia cùrula e rimettendosi in ordine la sottana ogni momento quando la freccia passa talmente veloce gli getta pepe e sale e legge l'avvenire nell'occhio del toro pentola rotta cucchiaino di legno e orologio da polso origano alloro e catino d'argento e scarpa di seta e ricordo del passeggio di una mano per il ginocchio inscritto nella testa ritratta sul manifesto il nome sfizioso del suo..... allevamento.....
..... la punta della poesia sorride tira il sipario e il coltello che salta di piacere non ha altro rimedio che morire di piacere quando lasciandolo scorrere oggi come gli pare e piace nel momento preciso e necessario necessario per me nient'altro vede passare come un lampo in cima al pozzo il grido del rosa che la mano gli getta come un obolo

Questi testi poetici fanno parte di un gruppo di composizioni che nel 1935 l'amico e biologo di Picasso, Jame Sabartés, fece pubblicare sulla rivista "Cahiers d'Art", n.7-10 del 1935.

Particolarmente significativa è la premessa di Roberto Sanesi alla sue analisi di Malaga, premessa che, ha, per lo stesso Sanesi, anche il valore di una modalità creativo-poetica: «Come accade agli artisti che più mi attraggono, quelli a cui capita di abbandonarsi all'idea di *cercare* oltre l'imprevedibile stupefazione di *trovare* (cosa che in ogni caso pretende che si metta mano al caos, lavorando di penna o di pennello come si fa con una slot-machine – nel qual caso, come è noto "il caso favorisce solo gli spiriti preparati"), anche Picasso detestava l'idea che prima o poi si è costretti a decidere che un'opera è finita. Non perché si creda, appunto, a una definizione definitiva, ma perché al momento, nella migliore delle ipotesi, la relazione con l'opera che si sta facendo (e proprio a causa del fatto che si sta facendo) si apre ad altre possibilità. Ciò che si sta facendo mostra una irresistibile energia proliferante. Verso un'opera da farsi. Un'altra. A partire da quella e infatti *la cosa più interessante è sempre quella che faremo*, (se ricordo bene è Malraux che riferisce di questa affermazione)».

Sanesi afferma che Picasso *scrive*. Esattamente come dipinge. E richiama all'idea di Breton di una scrittura che, tal quale la pittura, sia *plastica*. E, ancora, cita Gillo Dorfles ("Aut Aut", n.18, 1953) secondo il quale «La poesia moderna... distruggendo quei valori logici, morfologici, sintattici che parvero un tempo indistruttibili, fa sì che ormai ogni parola acquisti un valore nuovo e in un certo senso trasfigurato, non più sottomesso alla gerarchia dei valori. Ed ecco dunque che assistiamo in definitiva a un oggettivarsi della parola: ogni termine del discorso assume una sua figurazione oggettuale ed astratta,; astratta dalle altre parole, ma in se stessa concreta...».

Ancora Sanesi: «Ogni parola acquista oggettività in quanto liberata, o si dovrebbe dire *estraniata*, da una catena sintattica logica... e in quanto estraniata si avverte come astratta, mentre, io credo, sarebbe più giusto dire semplicemente che resta (non dissolta, ma come in sospensione in un gorgo vertiginoso), mentre pretende di restare, nella e della sua stessa materia linguistica».

Per la poesia di Picasso vale l'intensificazione delle impressioni dettate dalle parole «in velocità», essendo lo scopo non quello di rimandare al senso o al significato, ma alla parzialità dei diversi elementi in una presenza della *materia in atto*. «Con influssi per altro liberamente associativi, bizzarri, grotteschi...sorprendentemente meravigliosi: consonanze imprevedibili con un principio non troppo dissimile da quello che muove il *barocco*». Ecco che *l'idea di barocco*, ipotizzata per la scrittura (calligrafica e pittorica) di Sanesi, trova qui la conferma dello stesso autore.

In quanto al *segno* materico «*Lengua que hace su cama*, agisce come acqua di fiume che appunto *hace su cama*, il luogo del suo *progress*».

Incontri e letture

1. "OTTO POESIE di Roberto Sanesi. Litografia e acqueforti di Joe Tilson. Ed Upiglio.

Questa nota inedita è la traccia della presentazione del 7 marzo 2006 alla Libreria Mondatori di San Marco in Venezia del libro d'arte edito dallo stampatore Giorgio Upiglio "Otto Poesie" di Roberto Sanesi, con litografia e acqueforti del pittore inglese Joe Tilson. Presenti lo stesso Tilson e il critico d'arte Enzo Di Martino. Traduzioni in inglese di Alex Martin. In merito all'interpretazione (sostanzialmente abbastanza rara) della poesia di Roberto Sanesi (anche al di là di questi otto testi) nell'ambito di una concezione neoplatonica e neobarocca della scrittura e dell'arte del segno, Joe Tilson si è dichiarato assolutamente d'accordo, sottolineando pubblicamente in particolare il suo antico interesse (ritrovato negli anni anche in Sanesi) di un testo esemplare che citammo: l'Ypnerotomachia di Francesco Colonna, edito nel 1499)

Siamo particolarmente commossi ogni volta che abbiamo l'occasione di scrivere o dire dell'amico e maestro Roberto Sanesi. La nostra vita un poco

frenetica, fatta di viaggi e di impegni numerosi, ci faceva incontrare piuttosto raramente, in occasione di qualche mostra, in qualche galleria, o all'uscita di Brera. Eppure la consonanza della nostra visione della vita e della poesia non veniva mai meno, uniti anche dalla sua generosa adesione alla fondazione e quindi alla gestione (tuttora in corso dopo oltre vent'anni) della rivista *TESTUALE critica della poesia contemporanea*: periodico semestrale che abbiamo fondato, con Gilberto Finzi e con Giuliano Gramigna, incoraggiati da Sanesi stesso, proprio per supplire alla lacuna di una *critica testuale* e analitica rivolta alla poesia più recente, magari giovanile e anche inedita. E in questa circostanza si dimostrava particolarmente utile per questa piccola ma non modesta palestra proprio la passione professionale, estremamente filologica, interpretativa e creativa di un traduttore della dismisura espressiva e insieme del rigore di Roberto Sanesi. Sanesi riteneva (e oggi, dopo di lui, ciò appare persino ovvio) che non si potesse osare la traduzione dell'oggetto poetico, in sé teoricamente intraducibile, senza prima mettere in atto una stretta analisi critica, storica, filologica, e anche psicologica del testo originario.

Sanesi poteva affermare e realizzare questo programma in quanto era – e rimane attraverso i suoi testi – un saggista di raro prestigio per rara sapienza e vasto respiro e infinita ricchezza analogica, ma soprattutto, era, è un *poeta*. A mio avviso – al di là delle deprecabili trascuratezze di certa critica irrigorosa e troppo spesso insipiente, indigente e commerciale – era ed è uno dei più importanti e sensibili e innovativi poeti del secondo Novecento. Capace di cogliere senza epigonismo alcuno le eredità delle avanguardie storiche e la presenza coeva delle neoavanguardie, elaborandone la validità innovativa attraverso una visione personalissima di classicità. Non vogliamo cavarcela con la solita facile formuletta, ma credo che il suo lavoro fosse il perfetto connubio fra tradizione e ricerca: non a caso, solo per fare un paio di esempi, frequentava insieme, senza contraddizioni, esperienze come quelle di Thomas Eliot e di Dylan Thomas. Traduceva e commentava Milton e Shakespeare, e si faceva rapire, senza debolezze ma sempre con rigore critico, dai metafisici inglesi.

[Qui dovremmo dire anche della sua eccezionale esperienza grafico-figurativa, dalla *visual poetry* alla pittura *tout court*. Ma è un altro importante capitolo della sua immensa attività, che già altre volte ci è capitato di considerare con fascinazione: va trattato a parte, e non questa sera. Va solo ricordato qui che il dialogo fra tradizione e pittura d'avanguardia non era minore nel connubio e nell'esperienza poetica e critica di parola. In realtà è impossibile distinguere nella sua opera totale la *parola* dal *segno* inteso in senso più comprensivo. Ed è impossibile distaccarsi dalla sua creativa acribia critica sia con riferimento alla poesia, sia con riferimento alla critica d'arte e alla attività di organizzatore raffinato di mostre... da Sutherland, ai surrealisti, ecc. Diresse fra l'altro, come è noto, prima dell'avvento della proprietà Fiat, il settore mostre del Palazzo Grassi di Venezia].

Ma questa sera siamo fortemente attratti da un'altra non certo secondaria fascinazione che ci conduce ad interpretazioni non usuali della poesia, dico poesia di parola in senso stretto, di Roberto Sanesi.

Questa sera abbiamo qui un gioiello tipografico (cosale, tangibile, vale a dire godibile in tutti i sensi, anche tattili oltre che visivi): *Otto Poesie* con litografie e acqueforti di *Joe Tilson*. Ciò grazie alla ben nota maestria tipografica di Giorgio Upiglio, di cui sembrerebbe superfluo tessere sperticati elogi. Ma noi ci permettiamo ugualmente di esaltarlo: non a caso straordinario è stato negli anni il suo sodalizio con Sanesi, poeta e grafico. E per quanto mi riguarda – ma non sono il solo, ovviamente – grande è l'emozione nel conoscere di persona (chi non lo conosce per la sua opera!?) Joe Tilson, uno dei più straordinari artisti figurativi inglesi del Novecento.

Ma l'evento più sorprendente sta, a mio avviso, nella capacità di Tilson di cogliere nella poesia di Sanesi (e nella sua generale visione storico-estetica e filosofica *tout court*) una caratteristica sottile e non sempre opportunamente rilevata dalla critica corrente. E' straordinario come Tilson in fondo con pochi segni, con poche tracce, sappia rivelare l'aspetto (che è *uno* degli aspetti, ma non il minore) *esoterico* dell'opera poetica di Roberto. Proprio discutendone con lui, con Roberto (in relazione anche alla passione per Milton e per i Metafisici – ma pure Eliot non è estraneo in questa rara istoria) ci capitò di trovarlo consenziente e anche divertito quando osammo porre la sua poesia nella tradizione, modernamente interpretata, è ovvio, che va dal *neoplatonismo* al *neobarocco* (intendendosi il barocco come uno stato d'animo non classicista, piuttosto che un puro accidente storico-epocale). Riconobbe che non era estraneo in lui il sogno (*nella trasparenza dell'ombra*, titolo di un suo saggio famoso) che lo rapiva in una sorta – così lo chiamammo – di *barocco leggero*. Quindi non nordico, né romano: piuttosto, per l'appunto, esotericamente neoplatonico. Discutevamo di questo su di un esempio concreto, *l'Elegia* citata dalla sua raccolta *La differenza* del 1988:

Isola nera e triste, misera terra, voce / rotta dal ritmo placido del remo, qualcuno / sulla minuscola barca mi mormora, vento / perduto in mezzo ai loti, respiro, non più / che una farfalla di vento fra le alberature, forse / un'altra annunciazione...

Chiunque abbia modo di conoscerlo non può non pensare al sogno neoplatonico di Poliphilo nella *Ypnerotomachia* di Francesco Colonna (un testo, o poema, o visione fantasmatica del 1499). Testo che, qui, Tilson intende come esplicito riferimento a talune sue tendenze per l'appunto neoplatoniche e metafisiche.

Ebbene cosa troviamo nelle litografie e acqueforti di Tilson in questo libro prezioso che qui ammiriamo: troviamo la stele della spirale labirintica che ci rammenta le lapidi degli Astragali con segni cabalistici e citazioni virgiliane più volte inserite nel poema di Francesco Colonna; troviamo il simbolo prolifico e misterioso del melograno tanto ripreso nelle opere del tardo rinascimento e del manierismo; troviamo il calco della mano che miracolosamente segna sull'acqua di un lago... *il ritmo placido del remo...* la

minuscola barca, il mormorio del vento, il respiro di una farfalla, i loti e il loro dono dell'oblio...

Una nuova sorprendente indescrivibile *annunciazione*...

Le *Otto poesie* di questo libro vanno dal 1949 al 2000: nella loro sintetica progressione coprono quindi quasi l'intero arco della produzione poetica di Roberto Sanesi. In breve, per accenni, una lunga storia. Vogliamo cogliere il filo rosso di quel *barocco leggero* di cui si è parlato, che riconosceva lo stesso Roberto? Ecco allora, fin dall'inizio, costanti nel tempo per oltre cinquant'anni:

1949: *T'è rimasta negli occhi / la quiete che d'agosto ricercammo / nella fiducia assorta degli uccelli, / quando ci componemmo lungo il fiume / come due morti, con il sole bianco / fra le campanule, / e il vento era sospeso, e disegnò (ricordi?) / con la rana / le viscide astrazioni del silenzio. // Hai gli occhi di una volta, / con le vene e i cristalli d'agosto.*

1980: *Grigio su grigio, / la montagna e il resto / di nero terra, / di niente neve. / Nell'imminenza / porosa di una nuvola/ e il grande taglio, / nell'ombra. Noi, / loro. / La luce grumo / solo di sterpi. / Pietra ferita. / Lago di fronte. / Percepit. / Lingue diverse comunque. / Noi loro. / L'orrido in fondo / precipite. / Fumosa clamide allora / della civetta / fuori stazione.*

Fino all'ultima poesia qui pubblicata (e tratta da *Il primo giorno di Primavera*):

2000: *Perché portare a termine / quando nessuno, in giardino, / ha mai visto il mio glicine concluso. / Se allora fosse del fiore il fallimento, / questa, diremmo, è la bellezza del mondo, / la sua esperienza visibile.*

Questa è anche l'ambiguità sognante e la *nuova annunciazione* del giardino di Poliphilo di Francesco Colonna. E questo è il barocco come stile delle *forme che volano* (secondo il giudizio di Curtius e D'Ors), in una *angosciosa armonia* (che è la condizione del sogno), l'inquietudine sommersa, il trionfo delle eleganti metafore e allegorie, il *cultismo*... E infine ancora una volta l'amore di Sanesi per la lirica autenticamente barocca da Donne, a Herbert... a Shakespeare, a Milton di cui è superfluo per tutti sottolineare qui ancora una volta l'eccezionale impresa critica, traduttiva e creativa di Roberto Sanesi.

“Dieci poemetti” di Roberto Sanesi (Milano, 2009)

Brera, Sala Napoleonica, 18 gennaio 2010

Più di trent'anni fa avemmo la fortuna di conoscere Roberto Sanesi in occasione di una sua mostra di *opere pittoriche* – così le chiamiamo con inesattezza ma per comodità, poiché lui diceva di *“scrivere e non di dipingere”*. Era il tempo ancora fertile della *poesia visiva* – ma anche questa etichetta non si adattava alla sua ricerca. Comunque di poesia visiva noi stessi ci interessammo e subito fummo affascinati da quelle sue delicatissime eppur fortemente espressive scritte acquerellate. Nacque un'amicizia, tuttavia non solo - diciamo così - professionale. Roberto, per esempio, si interessò fra l'altro con generosità di giudizio, a certe brevi prove di traduzione del relatore di

questa nota: che chiamavamo “*Ricreazioni*” e a lui piacquero le ricerche speculari, i tradimenti, paradossalmente alla ricerca di una fedeltà climatica materico-testuale, verso testi classici di lingua inglese, francese, tedesca... E ne scrisse.

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

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

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

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

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

Vincenzo Guarracino nella sua puntualissima, esaustiva, raffinata, colta introduzione a questi *Dieci poemetti* esalta questa idea che possiamo farci dell’*uomo-poeta*: « ... l’esperimento di un progressivo appressamento a un mobile orizzonte di senso, a una terra promessa difficilmente raggiungibile... destinata a restare miraggio... una scrittura interminabile, perseguita con determinata alacrità, attenta e al tempo stesso distratta da una foresta di insorgenze fantastiche e culturali, dall’accumulo di parole e immagini... a testimonianza del complesso, addirittura “feroce equilibrio” (giusto il titolo della raccolta poetica d’esordio del ’56), in cui *l’io si trova a vivere e a dibattersi, fino ad essere travolto, nel gran teatro dell’esistenza*». Quell’*io* si faceva sì travolgere, ma rimaneva pur sempre presente, come pietra di paragone, e lo si apprezzava oltre la sua poesia, nella sua pacata acquisizione delle cose, dei sentimenti umani, delle generose amicizie.

In questi *Dieci poemetti* sentiamo viva più che mai questa unione, questa *comunione* fra l'uomo e la parola. Fra le passioni, e il calmo *flusso della materia di parola*: che tutto dice, per *il qui* e per *l'altrove*, fra *luce e ombra*. Non si dimentichi il saggio *La trasparenza dell'ombra*. Uno dei temi fondamentali della vita poetica (e di proposito diciamo *vita poetica*) di Sanesi: tanto che – da lui generosamente approvato – mi capitò di dire e di scrivere di una *linea fra metafisica e neobarocca* influenzata dalle esperienze traduttive dei Metafisici Inglesi, di Marlowe e di Blake, e Milton... e Shakespeare... E, per sé, dal coinvolgimento nella *forma fluens del verbo*. Si trattava, e si tratta, di una genetica scritturale (c'è di mezzo anche la *visual poetry*) di un barocco *leggero* (sorrideva ammiccante e sorpreso dall'aggettivo) che caratterizzava la sua opera complessiva. *Un Verbo demiurgico, senza protervia*. Un Dio dall'umiltà sapiente.

Che era il Dio anche della sua sempre disponibile presenza umana.

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

Possiamo accontentarci di un assaggio – e la poesia di Sanesi grazie alla sua totalizzante e fluente scrittura, anche in un solo testo può affermare l'*universo*. Dobbiamo limitarci, a puro titolo d'esempio, a qualche passo della stanza:

XIII di Rapporto informativo (del 1962-1964).

Si legga alle pagg.54-57:

I. *Nel costruire immagini, nel viverle e trasportarle..... per fondere oggetti e trascendenza / come fossero gli unici soggetti..../ convinti che fosse questa l'unica // via per fondere oggetti e trascendenza*

Si dà come premessa l'umana antica domanda posta guardando le cose e i fatti, per altro non limitandosi alle semplici prese d'atto dello sguardo, ai turbamenti delle dissonanze e delle facili profezie, ma con la volontà, che il tono generale sembra considerare illusoria, di trovare una soluzione nel *fondere oggetti e trascendenza*. Basterebbero questi otto versi per cogliere le violenze delle passionali, poetiche, aspirazioni e infine del dubbio nella poesia di Sanesi.. Passione e scetticismo. Basterebbero questi otto versi per ritrarre l'umanità, ancor prima della poeticità, della disposizione di Sanesi di fronte al mondo e alla insistita ricerca di *realtà*. E forse di una verità trascendente. Quindi di una verità poetica. La proposta, la ricerca, il dubitare di una antica convinzione riprende infine questioni ontologiche, ma l'eloquio non è esagitato o profetico: si tratta di un passo – secondo la misura a mio avviso abituale del poeta - che procede non per estetizzanti strutture verbali, metriche o stilistiche,

bensì penetra il senso illusorio della vita rivolgendosi ad un invisibile amico interlocutore (tale qual è l'Uomo) adottando, con estrema modestia una discorsività ritmata non da rime, appunto, bensì da penetranti *silenzi*. Valgono i silenzi delle intime convinzioni che *furono* e forse furono e sono quanto meno discutibili. Questo, per quanto lo abbiamo conosciuto, era l'uomo Sanesi che sapeva, silenziosamente, rivestire il dramma di suadenti misure. Forse come certo suo Shakespeare, quello dei *Sonetti* che magistralmente tradusse.

II. *Correndo sulle rive dell'Atlantico attenti / alle maree che giocano sull'ombra... / al nostro credere alla vita e al mondo... /... un passo, / un movimento circolare attorno / al nostro credere alla vita e al mondo.*

Se la poesia in generale si sazia di memorie e di assenze (talvolta manieristiche e stucchevoli), questa di Roberto si lascia pacatamente trascinare dal *movimento circolare* della vita, che non è un gorgo nel quale sprofondare (secondo certo esagitato simbolismo), bensì una *musica* sebbene *acerba e dissonante*, udibile da un *multiforme orizzonte di anticipazioni*... Il silenzio si fa ancora attesa, ma non senza rammarico:

III. *... questi anni / sarebbero stati vissuti e lo furono un tempo /..... / immaginarli e viverli di nuovo.*

Inizia qui la magmatica sequenza degli incontri, delle sensazioni antiche, l'accumulo dei nomi, delle esperienze piuttosto intime che plateali, e tuttavia il discorso procede ora per sussulti, per quieti sussulti, tanto quieti nelle amorevoli soste della fluente parola ancora trascinata dalle *immagini acerbe* e dai desideri di *trascendenza*:

IV. *su questi amici spunta l'agrifoglio / della memoria ... / ... restano forse tali in questa ansiosa / apparente retorica, /... / e forse solo ripeterli, ripeterli, ripeterli...*

Quasi che la ripetizione, il richiamo reiterato fosse infine propriamente la ritmicità, non tanto ossessiva quanto innamorata e appassionata, della poesia della memoria presente, oltre - lo spera - *questa ansiosa apparente retorica*. Alla ricerca connaturata nel poeta dell'antiretorica dell'eloquio più intimo.

V. *Ma questo / è un racconto di dure migrazioni / ... / ... mentre l'alba infuria.*

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

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

Ma questa distaccata visione dei territori sommersi dal flusso della vita e della parola *non* sarà (come non fu) una conclusione, *la conclusione*. Se gli ultimi versi di questa raccolta dalla quale stiamo leggendo dicono

un pettiruggine all'alba ha corrosa la luce, / deviando... /// ... altre coordinate si impongono...

A questo punto è d'obbligo leggerne di più, ma per ragioni di spazio sempre qui solamente una scelta di questa conclusione (*Stanze 27-28 "Sull'instabilità del soggetto", 1980*):

*27, ... credo nel fiore che annega,
nell'aria che si stempera nel fuoco della nuvola: &
non posso credere;
la figura che entra nel quadrato,
che si dibatte, si scontra col linguaggio, la pausa
talvolta malinconica fra una battuta e l'altra del cantabile,
l'oggetto che sospira, l'abbraccio
da cui si sveglia, e la sostituzione immediata,
la figura frenetica alle porte, che preme, il terribile
in dentro-in fuori di tutto quello spazio, prigioniero,
e il pazzo che l'osserva col viso di carbone,
sempre a sognare ciò che già possiede, il derelitto
di sé, che non può darsi il bacio dell'addio,
l'idiota con le trine che porta una cesta di funghi
sfatti biancastri odore di cadavere, e cade dalle scale,
polvere e inconsistenza, della cui storia non si conosce altro
che una minuscola spora, in un folto di erbe bruciate,
ascoltando lontano le acque;
non posso credere;
e queste e altre cose si affacciano,
si staccano dall'ombra, curiosi
monologhi a più voci;
per credere*

*28... un pettiruggine all'alba ha corrosa la luce,
deviando...*

... altre coordinate si impongono

Rosa Pierno
Dalla bellezza alla differenza

Nel suo ultimo lavoro, *Quella strana idea di bello*, Il Mulino, 2012, **François Jullien** affronta il concetto di “bello”, così come maturato nella cultura occidentale, mettendolo a confronto con quello della tradizione orientale. La sua analisi non si propone soltanto di mettere in rilievo gli aspetti problematici presenti in Occidente, ma, azionando il confronto con una tradizione così diversa qual è quella orientale, intende anche individuare possibili soluzioni alla crisi che attanaglia il concetto di bellezza nei due contesti. Anche se in questione è anche che si abbia il medesimo problema. Da quale punto di vista si vede e che cosa si vede, può, infatti, influire sull’interpretazione degli oggetti analizzati. Inoltre, il problema del linguaggio incide in maniera determinante, perché, come riconosce lo stesso Jullien, “le risorse della lingua indirizzano il pensiero. Sia per quel che riguarda l’aggettivo, a cui è attribuita la funzione di indicare ciò che non è delimitato, né selezionato, non è suddiviso né classificato e che riguarda genericamente la varietà, sia per quel che riguarda il sostantivo con cui si isola il senso, che diviene così un concetto assoluto. La lingua cinese invece non distingue morfologicamente tra aggettivo e sostantivo: “essa non isola un senso puramente estetico che possa essere poi ipostatizzato dal pensiero”. Dal che consegue che il confronto resta problematico almeno quanto l’eventuale prestito.

Jullien riconosce che dalla pratica filosofica inaugurata da Platone – il quale ha posto il bello in quanto coincidente con il bene come ciò a cui tutto va ricondotto, ponendo termine alla infinita dispersione delle cose e superando così il realismo – nascono alcuni problemi: dai sensi (quali e quanti) con cui si percepisce la bellezza, all’inclusione della morale, dalla presenza dell’utilità o dell’adeguatezza all’indifferenza: “a sfuggire è, ancora una volta, la natura di quanto è in comune”. Si evidenziano alcune particolarità che determinano una distanza non colmabile tra i due sistemi: “la lingua cinese non ha privilegiato un unico elemento semantico”, lasciando libero gioco alle sfumature e alle corrispondenze, poiché il punto di vista assunto è quello di un processo continuo, il quale regola sia il corso del mondo sia il comportamento umano”. La formulazione cinese ci riporta così al di qua dell’effetto monopolizzatore del concetto e vicini al piano originario della percezione e al suo dinamismo, mentre nella cultura occidentale, “Se il bello si separa dalla vita è perché sceglie di sottrarsi a ciò che è perituro, contingente, individuale”. Platone, per realizzare questa separazione ha escluso dal bello ogni condizione, rendendolo incondizionato attraverso il privativo. “Ma se si neutralizza ogni possibile determinazione alla fine cosa apparirà?”. Quel che resta è inevitabilmente “una bellezza “disincarnata da ogni cosa, che non poggia su niente e non si lascia ridurre da nessuna prospettiva”. Platone assegna al bello un

privilegio unico: quello di trasformare l'ambito delle idee in ideale, in qualcosa al quale aspirare. Il bello è iniziazione che "ricondece verso un "Lassù" – in questo caso la lingua dei misteri non è un semplice orpello".

Separazione e mediazione costituiscono le due operazioni fondamentali del pensiero europeo, il quale dopo avere contrapposto il visibile e l'intelligibile, l'empirico e l'idea, usa il bello per attuare la mediazione tra le due sfere separate. Da Platone a Kant, secondo Jullien, persiste questo dualismo metafisico, che nel pensiero romantico si trasforma in oscillazione. Solo con Hegel si assisterà a un'apertura, per cui l'apparenza non si opporrà più all'Essere e il bello diventerà la manifestazione sensibile dell'Idea. Nel pensiero cinese, invece, il dualismo appare completamente risolto, anzi non è mai preso in considerazione. Lo spirito "non rappresenta una dimensione a parte ma trova "accoglienza" o "alberga" *esclusivamente* nel sensibile". Essi appaiono fusi, si espandono l'uno nell'altro, perdono la propria determinazione. I Cinesi non pensano in termini di Essere, ma di processo, non in termini di qualità, ma di capacità, "né in termini di modello e imitazione, ma piuttosto di corso e di viabilità". Essi non hanno bisogno di parlare della bellezza e quando parlano della forma si riferiscono esclusivamente a una formazione energetica, in cui si concretizza il dinamico delle cose e non già a una forma modello. Se l'Occidente si è accanito nella separazione tra fisico e spirituale "secondo la formula canonica del dualismo classico: *res cogitans/res extensa*", in Oriente, esse si fondono nel pensiero.

Nella sua volontà di annullare la logica quale mattone della costruzione metafisica, la quale, a suo avviso, è la causa delle attuali insufficienze del pensiero occidentale nei confronti della restituzione del reale, il filosofo francese critica anche il pensiero degli Stoici, i quali pur vogliono privare "la bellezza del suo fondamento metafisico" e aprirla alla varietà, accusandoli di usare una logica non <<neutra>>, che sottintende un'onto-logia". Jullien corrobora il suo discorso con un riferimento alla prospettiva rinascimentale, la quale codifica un solo punto di vista e la mette a confronto con ciò che avviene nell'arte orientale, ove vi è "la vastità del compossibile", in cui un aspetto non si afferma più a scapito di un altro (la montagna viene contemporaneamente raffigurata da tre punti di vista). Ma noi pensiamo che varianza e fissità, differenza e dissolvenza siano elementi variamente coniugati da ogni cultura matura, e che non basta questo a stigmatizzare e definire l'arte nelle due civiltà: seppure vi siano canoni vincenti e costantemente ripresi, essi non costituiscono la totalità delle espressioni (si pensi allo sfumato di Leonardo o alle pose immote delle giovani cortigiane orientali). Ci chiediamo, inoltre, se l'arte occidentale definita in maniera così manichea da Jullien possa mai essere l'arte di cui per secoli ci siamo nutriti, visto che egli le ha così tolto ogni legame con il divenire e il processo e l'ha imbrigliata in una fissità di senso che la strangola e le toglie la sua ragion d'essere. Per converso, al di là

della concezione orientale che vede l'arte come incessantemente votata alla mobilità e alla volatilità delle sue forme e che non la distingue dalle altre forme espressive (filosofia, poesia, musica), non possiamo fare a meno di credere, di fronte alle sue splendide opere, che la forma vi sia idealizzata a tal punto da essere inconfondibile, ad esempio, con le forme letterarie, che la splendida maestria raggiunta nel segno e nel colore sia quanto di più difficile da ottenersi, niente dunque che si dissolva, che appaia per scomparire, a cui non sia dato assoluto valore, non meno in ogni caso di ciò che per altre vie è stato raggiunto anche dalle forme occidentali.

Eppure, affrontando Kant, in particolare l'universalizzazione del bello e il legame tramite il giudizio alla conoscenza, Jullien si scaglia apertamente contro l'arte occidentale, adducendo che la separazione di principio tra il visibile e l'intellegibile può consentire solo un "simbolismo approssimato", visto che la dimensione spirituale non può essere colta, e solo per compenso ammette che l'Oriente, dalla fine dell'Ottocento, ha dovuto riflettere sulla mancata autonomia della propria tradizione artistica avvenuta per favorire "una concezione utilitaristica e sociale della cultura". Il filosofo francese ha di mira principalmente la denuncia del concetto di bello così come codificato in Occidente poiché "ideologicamente compromesso e addita l'arte, in quanto insabbiata in esso, mentre dovrebbe liberarsi dalla forma, da lui definita come ciò che è "finito, levigato, morto", e non agire come se il bello in sé esistesse davvero: dovrebbe, cioè, liberarsi da tanta mistificazione e impotenza e artificio.

La tradizione cinese, viceversa, "non avendo contrapposto arte e natura, non ha concepito separatamente né l'una né l'altra" così che in essa la pittura non imita, "ma è dello stesso ordine dell'avvento del mondo". Il suo saggio sembrerebbe chiudersi, dunque, con un inno contro la bellezza formalizzata dall'arte occidentale, della cui utilità non ci sarebbe più bisogno per tenere in correlazione l'immagine e il fenomeno. Tuttavia, nell'ultimo capitolo, Jullien si lascia alle spalle una porta socchiusa: "Non è più possibile credere nel concetto di bello, ma neanche farne a meno" e propone come risolutoria una posizione che apparentemente non privilegia nemmeno quella cinese: l'unica cosa che si può fare, a suo avviso, è: "mandare in pezzi la categoria del bello", condannare "la sua tirannia accademica", valutare quali strade ha aperto e quali ha chiuso, altrimenti, "non riconoscendo più alcuna necessità intrinseca al bello, il rischio che si corre è in effetti quello di farne una semplice etichetta che non ha più nulla di concettuale" anche se "circola oramai in tutto il mondo come la fa moneta – grado zero dello scambio – rendendo lo sguardo pigro".

È un richiamo a chiare lettere alla decostruzione, il cui sviluppo viene lasciato, non si sa perché ad altri autori. Egli invita a elaborare un concetto di bello che si situi totalmente al di fuori della metafisica, e le sue larvate critiche al sistema orientale non gli impediscono di auspicare che in seno

alla tradizione occidentale si dischiuda proprio ciò che è stato prodotto in seno a quella orientale. Eppure, al di là delle aperture che i due sistemi hanno sempre effettuato l'uno nei confronti dell'altro – e tali aperture sono attestate fin dal pensiero greco con una successione continua anche se di portata diversa nelle varie epoche storiche – ciò che a noi sembra stridere è che si possa credere che la filosofia dica all'arte che cosa e come creare. L'arte è tale quando è arte, non già quando assomiglia di più a una certa concezione filosofica o quando sia da essa indirizzata!

Sull'altra sponda, anche **Kuki Shūzō** nel suo libro *La struttura dell'IKI*, Adelphi, 1992, ha affrontato la questione delle differenze inconciliabili tra i concetti di bellezza delineati nelle due culture. Egli ha vissuto dieci anni in Europa e ha personalmente conosciuto Bergson, Heidegger, Lowith, Claudel, Sartre, e, una volta tornato in patria, ha voluto precisare in che cosa consistesse l'IKI, ritenendo che fosse una delle espressioni più raffinate e originali del suo paese e che niente di simile esistesse altrove. La difficoltà di definire l'IKI, acuita dal fatto che si tratta di qualcosa di flottante, appartenente all'ordine dei comportamenti, ma anche allo spirito e all'etica, è data, appunto, dal fatto che tale oggetto esiste solo nella cultura orientale. Da tale constatazione deriva la sua convinzione che certe creazioni culturali appartengano a un'etnia specifica. La sua vasta competenza linguistica (sanscrito, greco, lingue europee) lo agevola nella scoperta di distanze semantiche non colmabili tra le varie culture. Basandosi sulla considerazione che alcune parole risultano intraducibili in altre lingue, se non con una grossa perdita di senso o una vera e propria alterazione, e cercando di spiegare in maniera quanto più estesa in che cosa consista l'IKI, riesce in tal modo a delineare la reale portata del problema del confronto tra oggetti, di fatto, diversi.

Lo strabiliante lavoro condotto sulla prossimità semasiologica di alcuni vocaboli, – sarebbe individuata così la struttura dell'IKI, ottenuta costruendo un poligono ai cui vertici le parole si situano in relazione alla loro antinomia o prossimità semantica – ci mostra, al contempo, un mobilissimo equilibrio tra termini prossimi e antinomici. Ciò inevitabilmente mostra l'abbattimento delle antinomie, che com'è noto, nella filosofia taoista partecipano alla totalità e non servono, invece, come nella filosofia aristotelica, a mettere a punto le categorie che definiscono le essenze. L'IKI viene indicato, a livello generale, come fenomeno di coscienza e perciò di seduzione, inteso “come instaurazione di un rapporto duale con l'altro sesso, che si realizza compiutamente grazie alla irrealtà su cui si fonda l'ideale etico“, ove l'irrealtà fa riferimento al pensiero buddista e consiste in quell'insieme di atteggiamenti fisici e spirituali che si colgono vivendo in Giappone. Vi si scorge, naturalmente, la tangenza con la soluzione platonica di coincidenza tra bellezza ed etica, sebbene Kuki Shūzō tenda a svalutare l'estetica della seduzione occidentale come volgare e rozza. Nell'IKI, eliminata la passione, il darsi è

solo un acconsentire momentaneo all'unione fisica senza la prevedibilità di una seconda unione, che innescherebbe aspettative e disillusioni. Il gioco è ridotto all'osso: con flebili gesti del polso, arcuate circonflessioni delle dita, con sguardi traversi e intonazioni astruse, la persona dà segno all'altra della propria disponibilità. Sarà il lascito di questo colloquio fisico il fiore da conservare fra le pagine. Se ne ricorderà appunto l'eleganza dei gesti e dell'offerta, la bellezza composta e mai goffa, una certa inosservanza delle regole che sorprende l'interlocutore, il pudico far intravedere anziché mostrare, i particolari con cui si concerta l'immagine di sé (l'abito, la pettinatura, la visione della nuca), la risolta padronanza dei propri mezzi seduttivi: l'arte del sedurre, appunto! In questo parco centellinare, raffinatissimo studio di tutti gli ingredienti visivi, si dispiega l'assoluta eleganza nipponica. E si manifesta la radice buddista che vede nella liberazione dalle contingenze un anelito alla libertà spirituale.

Sulla medesima lunghezza d'onda di Kuki Shūzō, si situa **Tanizaki Jun'ichiro** con il suo saggio *Sulla maestria*, Adelphi, 2014: anch'egli parte dalla specificità del sentire giapponese, studiando il teatro Kabuki, nel tentativo di restituire la raffinatissima sensibilità per i dettagli e le percezioni più effimere: “con accorgimenti impercettibili delle braccia e delle gambe – la curvatura del gomito, la posizione delle dita – e controllando la respirazione, egli [l'attore] era riuscito a produrre una nuova forma circolare, elegante, che muoveva dal collo e dalle spalle e proseguiva lungo le maniche”. La maestria necessaria per giungere a tali risultati viene paragonata dall'autore a un “incantesimo”, proprio per indicare l'ineffabilità della sua definizione, più simile “al riflesso di una perla levigata per anni”. Per lo stesso motivo, Tanizaki Jun'ichiro invita a non accogliere le definizioni di arte e di educazione artistica trapassate in Oriente a causa dell'attuale influenza occidentale, ma piuttosto a utilizzare vocaboli e riferimenti inerenti la sola cultura orientale per coglierne la specificità, per non disperderne l'eredità e per tornare a riflettere su di essa. Corollario di siffatta disposizione è di produrre opere che non nascano esclusivamente dal talento, dall'imitazione, ma dal porsi “al servizio della poesia”, deponendo il desiderio di fama e gloria, “abbandonando il mondo, dedicando la propria esistenza alla via della bellezza”, anche se, “Tra gli scrittori si dice che la letteratura, quando si allontana dalla realtà, sia vile. Ma è una considerazione influenzata dalla letteratura occidentale, poiché per noi, sin dai tempi più antichi, il fine ultimo della scrittura è sempre stato quello di far dimenticare le difficoltà del mondo. Penso che anche la letteratura di scuola occidentale giovi spesso all'esistenza etica, ma non per questo si deve boicottare lo stile orientale: a mio avviso possono coesistere senza problemi”.

Per lo scrittore giapponese, l'arte pura è godimento. Egli esprime il suo disappunto nel notare che oggi circola una letteratura volgare e ignorante, mentre la sua espressione più alta è segregata in un ambito

angusto. “E’ lecito domandarsi se davvero spetti all’arte il compito di fornire continue sollecitazioni all’animo umano o mettere in discussione lo stato della società. Per gli occidentali, tutti orientati sull’esclusiva realtà del presente, non vi sono forse altre vie verso il cambiamento; noi invece abbiamo lo Zen”. E per “trovare il nostro posto in questo mondo di conflitti, dovremmo di tanto in tanto prendere congedo dalla realtà e addentrarci con i pensieri nel regno della quiete”. Specifica, inoltre, che: “Da noi l’arte ha sempre occupato un gradino inferiore, sotto la politica, la religione, il sapere e il commercio”, eppure sarà proprio assecondando i propri doni naturali e affinando la propria arte, mentre si è pronti a rischiare per quest’ultima la vita, che ci si prepara alla morte “senza neanche saperlo”. Non derisoria, pertanto, appare la massima “Se proprio hai tempo da perdere, è senz’altro più saggio dedicarti diligentemente alla via dell’arte”. Anche Tanizaki Jun’ichiro, pertanto, assieme a Kuki Shūzō, indica l’esistenza di baratri più che di ponti tra gli oggetti formalizzati nelle due culture, tenendo ben ferma la necessità di non travasare il modo occidentale in quello orientale.

Ci si trova, invece in un orizzonte opposto a quello della ferma consapevolezza di non confondere entità appartenenti a culture diverse, quando si affronti il testo di **François Cheng** *Cinque meditazioni sulla bellezza*, edizioni Bollati Boringhieri, 2007, che come François Jullien parteggia invece per una loro integrazione. In particolare, il suo tentativo di mediazione tra cultura occidentale e pensiero cinese si fonda sull’assunzione della coincidenza tra il bello e il bene di derivazione platonica: “Ma una bellezza che non sia fondata sul bene può dirsi ancora bellezza?”. Tale assunzione appare in Cheng del tutto strumentale a una pretesa superiorità – o meglio rispondenza alle problematiche contemporanee – del pensiero orientale rispetto a quello occidentale; in quest’ultima, infatti, la bellezza ha perduto il ruolo prominente sciogliendo il suo connubio con la verità: “l’autenticità della bellezza è garantita dalla bontà” e il raggiungimento della “verità attraverso l’unione del bene e del bello” è “la via stessa del Chan, o Zen”. Anche se è Schelling che egli individua come l’autore “la cui visione dell’arte si avvicina di più a quella dei pittori-letterati cinesi”, i quali non nutrivano “alcun dubbio che fosse nel bello che risiedesse la vita più autentica” la quale “è più di un mero piacere <<estetico>>”. In ogni caso, per l’autore cinese naturalizzato in Francia, “La vera bellezza è quella che ha a che fare con l’Essere”. Con un disinvolto movimento, all’affermazione che “l’amore discende naturalmente dalla bellezza” e a quella che vede la bellezza “farsi carico del dolore del mondo”, Cheng aggiunge che l’iterazione “produce come effetto la trasformazione”, introducendoci direttamente nella via stessa del Chan, o Zen: realtà “né statica, né data una volta per sempre”. Il passo complementare è quello di rendere metafisico il pensiero orientale tramite un originarsi del mondo (“se l’universo si è creato, ha dovuto <<vedersi>> creare”) che precede la consapevolezza umana: “Se

questo <<è bello>> non fosse stato pronunciato, l'uomo sarebbe stato capace di pronunciare a sua volta un giorno la stessa frase?"

Lo studioso sventola numerose volte il concetto di innatismo per quel che riguarda la capacità percettiva legata all'arte. Riguardo a ciò, si spingerà fino al punto di dire che i principi dell'ordine, della simmetria, della giusta proporzione "rimangono delle regole indiscusse, a dispetto dei periodici tentativi di introdurre altre forme espressive, più o meno eterodosse, com'è nella fattispecie, il Barocco". A tal proposito, si rinvia il lettore all'illuminante dialogo tra Michel Foucault e Noam Chomsky sulla questione dell'innatismo in *Della natura umana*, DeriveApprodi, 2005, in cui se Chomsky ritiene che esistano delle invarianti biologiche che rendono l'uomo uguale a tutti gli altri uomini appartenenti a tutte le epoche storiche, per Foucault, è tutto l'opposto: «[...] ho difficoltà ad accettare che tali regolarità siano legate alla mente o alla natura umana come condizioni di esistenza: [...] mi sembra che occorre risitarle all'interno delle altre pratiche umane, economiche, tecniche, politiche, sociologiche che servono da condizione di formazione, comparsa e da modello». Anche noi riteniamo che la sensibilità estetica in quanto ricezione di una specifica forma non possa essere innata, e in particolare non possa esserlo quella coincidenza tra bellezza e tragicità che Cheng pone, appunto, come consunstanziale.

Ci sembra che François Cheng, nel perseguire il tentativo di mediazione tra le due culture finisca col perdere qualcosa di essenziale della propria. Ad esempio, nel pensiero cinese, l'abbiamo visto grazie a Jullien, la presenza non è legata al trascendente (non per via esclusiva essendo essa non riconducibile a un aspetto che escluda l'altro (metafisico *versus* fisico). Platone sarebbe messo fuori causa se Cheng non inaugurasse un'ambiguità metafisica in seno al pensiero orientale. Di fatto restiamo stupefatti dall'uso indiscriminato e indistinto del termine divino in riferimento al pensiero orientale, il quale non è omologabile in *strictu sensu* a quello del pensiero occidentale. Naturalmente, è tramite tali usi impropri che egli tenta un'omologazione dei due sistemi e lo fa passando da un nome forgiato nella cultura occidentale a un nome definito in quella orientale senza esplicitare la definizione dei concetti che essi sottintendono (e si sa che al di là dei nomi, la battaglia si apre sulle definizioni). Se ciò rende possibile parlare di bellezza senza discriminare tra i due sistemi, ciò accade a scapito delle differenze che queste culture hanno inteso istituire. In tal guisa, è di fatto possibile a Cheng passare da capre a cavoli dicendo che si tratta di oggetti naturali, innati, cioè della medesima entità, e il gioco è fatto. Rendere il pensiero cinese una succursale del pensiero metafisico, se non è un modo per rendere onore alla bellezza non lo è, peraltro, nemmeno per rendere onore alla meditazione orientale. Affermare che la bellezza sia presenza e che ogni presenza "si riveli come una forma di trascendenza", vuol dire legare la bellezza alla metafisica, in barba al dettato della tradizione orientale. Pensiamo che effettuare confronti non possa voler dire pregiudizialmente

porre come uguali cose diverse, ma esporre mappe concettuali per renderne visibili estensioni e limiti, navigare corsi per intravedere un passaggio verso l'indistinto, altrimenti il rischio che si corre è di creare ibridi non funzionali a nuove invenzioni, a nuove fruttifiche intersezioni. Lo studioso cinese pone in antefatto l'affermazione di non voler "contrapporre rigidamente, ancora una volta, Oriente e Occidente nella loro diversità, nel tentativo di incoraggiare da entrambe le parti vaghe tendenze narcisistiche. Tutto questo è già stato fatto. Se ci limitassimo a ciò il gioco risulterebbe sterile. Il nostro sforzo sarà, certo, quello di mettere in evidenza le differenze, ma collocandole in un'ottica di complementarità". Ma per meglio contestualizzare quest'affermazione, si veda lo studio di Giorgio Pasqualotto *Il Tao della filosofia*, Pratiche, 1989, che ha messo in luce come sia invece sia sempre stato attivo il dialogo tra i due sistemi (da Epicuro, passando per Spinoza, Nietzsche, Bergson, Merleau-Ponty, Hegel, Wittgenstein) e come la cultura orientale abbia copiosamente fertilizzato quella occidentale, e questo ben al di là delle indicazioni teoriche non sorte, di volta in volta, da specifiche esigenze, non desunte cioè dalla pratica, dalle opere. Si veda anche il libro di Giuseppe Jisō Forzani *I fiori del vuoto*, Bollati Boringhieri, 2006, per constatare come il pensiero occidentale abbia innervato la filosofia novecentesca in Oriente.

Riprendendo il discorso del nostro autore per comprendere in quale modo egli abbia inteso innestare i due sistemi, annotiamo come egli non si fermi a desumere che solo il bello coincidente con il vero sia il valore da perseguire, poiché, mentre procede, apre tale definizione facendole accogliere determinazioni più adeguate al pensiero orientale, così il concetto di bellezza viene innestato "prima di ogni altra cosa nel desiderio e nello slancio" e nel rinnovarsi "ininterrotto di questo slancio"; nell'essenza invisibile, da cui l'immaginario cinese trae i due attributi del profumo e del suono". In maniera non sorprendente, dunque, l'autore conclude il suo libro con lo svisceramento dei tre punti dell'estetica cinese dove del pensiero occidentale non v'è più nemmeno l'ombra, ma, anzi, indirizzando critiche al sistema occidentale visto come attualmente incapace di "identificare dei criteri di valore per determinare il bello a cui dà via la creazione artistica", di avere attuato un divorzio tra vero e bello e di avere dato la preminenza al solo puro valore formale dell'arte, alla sua autonomia e autodeterminazione (ma ancora risuona nelle nostre orecchie l'inno di Tanizaki Jun'ichiro alla letteratura pura).

Ci preme sottolineare che a noi, invece, piace la bellezza come possiamo percepirla e pensarla nella cultura occidentale e come possiamo percepirla e pensarla in quella orientale e ci piace che esse siano conosciute nella loro pienezza, insieme concorrendo a rendere splendido il nostro mondo. Allo stesso modo, siamo aperti nel cogliere quanto si nuovo si produce dalla loro variegata intersezione, non dalla loro forzata coincidenza. Notiamo che anche la soluzione messa a punto da François Cheng, al fine di

recuperare il ruolo della bellezza nella società contemporanea, presenti il medesimo vizio che ne mina l'efficacia: non crediamo che il modo orientale, il soffio ritmico ("agente organizzativo, strutturante, unificatore"), il pensiero cosmico possa, una volta travasato nella società occidentale, essere la panacea capace di ridonare alla bellezza il ruolo a cui ha dovuto abdicare per problemi inerenti la società in questione. Abbiamo visto come sia solo a partire dal nucleo del bello coincidente con l'etico che Cheng ravvisi ciò che è comune ed è solo dalla cultura orientale che egli trae la sua soluzione e anche come limiti la cultura occidentale alla seguente definizione: ciò che l'ha caratterizzata "è stata la prospettiva dualistica, ovvero un dualismo fondato sulla separazione fra spirito e materia, soggetto e oggetto", mentre "il pensiero cinese non divide materia e spirito". Solo a questo prezzo, Cheng ha potuto gettare una corda e stringere un'area 'comune' fra il sistema occidentale e quello orientale, modalità che però non solo non gli garantisce di salvare l'arte occidentale dalla sua crisi, ma nemmeno di creare una soluzione. In questione, difatti, è anche il modo in cui si pensa si debba raggiungere una soluzione, e questo non solo dal punto di vista del prodotto che viene formalizzato, ma anche della qualità dell'intervento teorico.

Riteniamo, invece, che conoscere, distinguere, riflettere sui problemi e le contingenze in cui essi appaiono, e sulle diverse soluzioni messe a punto, sia già un ottimo modo per iniziare un percorso che non ci conduca in acque stagnanti. Ibridazioni e contaminazioni tra le due culture ci sono sempre state e sono un propulsore eccellente per ottenere nuove formalizzazioni e direzioni di ricerca, ma siamo certi che esse non possano essere il frutto di procedure omologanti, le quali, innestando intere sezioni di pensiero, lasciano estranei l'uno all'altro i due sistemi, soprattutto estranei a quello che accade realmente nell'arte. A nostro avviso, nel finale del libro si assiste soltanto, a conti fatti, alla medesima descrizione del pensiero orientale elevato da François Cheng a unica verità dell'arte. Con ciò intendiamo dire che ci parrebbe splendido che anziché una supremazia della forma artistica occidentale o orientale si riuscisse a far tesoro di entrambe le tradizioni e a valutare ciò che abbiamo, verso cosa andiamo incontro, valutando che cosa producono gli innesti e le influenze tra i due sistemi (non si dimentichi che oggi l'arte cinese è interamente succube di quella occidentale e anche questo rende completamente inesatti i dati del problema posti da Cheng e inefficaci le soluzioni da lui proposte). Probabilmente, solo cercando non solamente nella teoria, ma nei fatti, nelle opere, le evoluzioni delle forme nelle due aree geografiche possiamo tentare di installarci nel 'vero' dell'arte! La bellezza, restando, nelle sue molteplici, storiche formalizzazioni un concetto multiplo, non asservibile a nessuna sponda in esclusiva, né su nessuna riva migliore dell'altra o più rispondente a una verità assoluta, e, per fortuna, restando perennemente problematica e mai definitivamente circoscrivibile.

Daniele Santoro

Rosa Pierno, Artificio, Robin Edizioni, Roma, 2012

Libro *sui generis* e assolutamente fuori dalle ‘mode’ letterarie, *Artificio* di Rosa Pierno ha già nel titolo una sua chiave di lettura: artificio è l’abilità notevole nell’eseguimento di un’opera ovvero il saper fare, l’operar con arte, con quella che i greci appellavano *téchne*. E il richiamo da subito al connotato della forma non è peregrino. Un’aura barocca permea, infatti, quest’ultimo lavoro della poetessa romana e ne è anzi il suo punto di forza.

Articolato in due sezioni interagenti, *Artificio* e *Amore fossile*, esse formano come “due organismi messi in reciproca postura di desiderio” come scrive in una bella ed esaustiva introduzione il prefatore Gilberto Isella. Sicché proprio all’insegna della lotta immarcescibile tra Eros e Anteros, l’opera si configura come una sorta di trattato poetico intorno al macrotema dell’amore nella molteplicità delle sue sfumature. Il rimando è a un non larvato confronto con la nostra migliore tradizione letteraria, volta e testimoniare la perennità di un sentimento che muove dialetticamente tra *logos* e *ars*, tra immaginazione e razionalità. Tale complessità, svolta a mezzo di vere e proprie variazioni sul tema, trova proprio nell’antitesi la sua più autentica cifra: «consonanti e vocali costruiscono il ritmo della frase» (p. 61), così che «parole e musica tessono, con moti e tempi contrapposti, una trama e un ordito non più separabili» (p. 61).

All’insegna del doppio, delle corrispondenze speculari, eros e thanatos lottano e si annullano per “incontri e scontri”: “madrigali guerrieri si alternano a madrigali d’amore” (p. 80), “Amor non è tuo padrone né tu a lui servo. Lui, invece, mi domina e io non gli sono sottomessa. Io lo guido e lui la via m’impone” (p. 60), “Amor non è prigioniero, ma libera catena” (p. 28).

Di là della dialettica “unione/separazione” e dell’impossibilità di addivenire ad una *reductio ad unum*, è soprattutto sul piano espressivo che il libro rivela la sua energia; ciò si evince già dalla sua struttura in microprose che – a ben vedere – annidano al loro interno non pochi inserti di matrice poetica, ben miscidiati peraltro a liberissimi calchi di più varia estrazione letteraria. Si noti l’uso delle rime, abilmente nascoste o interne, altre volte scopertamente manifeste, in virtù della strutturazione del testo in prosa poetica: «Porporeggia / sereggia» (p. 17), “buche / fughe” (p. 30). La stessa orchestrazione dell’opera in capitoletti rivela uno stile ipotattico sapientemente orchestrato, tipico di nuclei descrittivi; ne consegue che il periodare per subordinazione di frasi in un articolarsi lento e avvolgente conferisce al dettato eleganza, sobrietà espressiva in linea con certe temperie di marca rinascimentale e - come già scrivevo - barocca. Di conseguenza, il registro è formale e brillante, caratterizzato da un lessico ricercato, aulico, gemmeo che dà, per ogni dove, lustro al caleidoscopio degli scenari rappresentati; di qui pure l’uso di una pregnante aggettivazione resa per coppie antitetiche (“suoni pungenti e morbidi”, “sapori aspri e dolcissimi” ecc.) e ben rispondente

all'esigenza di rendere la variegata, totalizzante *visio mundi* dell'autrice; una aggettivazione che si pone in linea con quel processo di amplificazione poetica, sottostante a un *ornatus* caro a Pierno e alla finalità dell'opera di dar finanche meraviglia (mi si passi l'avverbio marinianamente). Frequenti, pertanto, le enumerazioni: "i soavi sospiri, gli accenti discreti, le aperture felici" (p. 73) rese per mezzo di figure di accumulazione ("si può essere curiosi di libri, di stampe, di quadri, di medaglie, di bulbi di tulipano, p. 60); accumulazione, anch'essa, che non vuol essere mero sfoggio, quanto risposta a una esigenza di tradurre il molteplice, senza pur tuttavia rinunciare a una partitura del dettato colorita e smagliante. Notevole, di conseguenza, il campionario delle *figurae elocutionis*: anafore, poliptoti, anastrofi, che rinviano a costrutti perifrastici latineggianti-boccacceschi, del tipo "e dunque infine solo poesia resta" (p. 63).

Quanto al livello metrico, si constaterà, a una lettura intraprosaica, che gli inserti poetici sono affidati a una varietà di metri: dall'endecasillabo ("Legge, donzella, e il cor gli si rapina" - p. 45) a metri di più stringente respiro quali, in primis, settenari o novenari. Insomma, un campionario retorico di suggestivo effetto, che evidenzia appieno il messaggio trasmessoci dall'autrice.

Giorgio Terrone

Verità della scrittura. Il 'castigato' viaggio di Sade in Italia (1775-1776)

Même si certains traits trahissent par endroits la présence de forces obscures, telle une lame de fond troublant un lac tranquille, qui douterait que nous avons affaire ici à un philosophe des Lumières, disciple fidèle de La Mettrie et du baron d'Holbach, érudit et passionné d'histoire, amateur éclairé d'archéologie, avide de tout voire...

(Benché taluni tratti tradiscano qua e là la presenza di forze oscure, come un'onda che turbi d'un tratto le acque tranquille di un lago, chi potrebbe mettere in dubbio che abbiamo qui a che fare con un filosofo dei Lumi, fedele discepolo di La Mettrie e del barone d'Holbach, erudito e appassionato di storia, illuminato amatore d'Archeologia, avido di vedere tutto..)

Maurice Lever

Si può forse immaginare dalle affermazioni contenute nell'epigrafe lo scarto d'attenzione imposto al lettore di Sade dal *Voyage d'Italie* (1).

Vengono qui considerati il testo edito da Librarie Aérthème Fayaed (Paris 1995). t.it. Ferrara degli Uberti, Boringhieri (Torino 1996) (2).

Si tratta, secondo il curatore, di un piatto tutto sommato insipido della sua cucina. E certo quelle pagine giovanili, poi abbandonate, dovettero con gli anni, ci assicura lo stesso Sade e lo stesso curatore del testo, apparire *horriblement fades* (orribilmente insipide) allo stesso autore, una sorta di arretramento nella sua rivoluzione letteraria (3): *Quel intérêt pourrait-il encore trouver aux descriptions du Voyage d'Italie et à ses feintes pruderies, après les audaces de Justine ou des Cent Vingt journées de Sodome?*. Ma sono mondi autonomi, non assimilabili.

Nella chiesa di Santa Cecilia a Roma lo sguardo di Sade, posato sulla figura scolpita della santa, si accende. L'approccio estetico iniziale dilegua lasciando luogo a una più viva attenzione:

“Sainte-Cécile. Le plus beau morceau de cette église est sans contredit la statue de la sainte, de la main d'Étienne Maderno et qui se voit au bas du pavillon du maître-autel. C'est une belle fleur moissonnée presque en naissant. Cécile fut mariée fort jeune, et ce fut dans les premiers temps de son mariage qu'elle fut assassinée dans son bain. Les marques de ses blessures s'aperçoivent sur son beau col tout découvert. On y voit les trois coups d'épée dont elle fut frappée; le sang en sort et la manière dans laquelle elle tomba, sans

doute en expirant de cette mort violente, est celle où l'artiste l'a saisie. Il est au moins bien sûr qu'elle est prise comme elle fut trouvée dans les catacombes de Saint-Sébastien. La même chemise qu'elle avait dans son bain est celle qui la couvre; la finesse de la draperie qu'elle forme et la manière savante dont elle laisse apercevoir les contours est une chose vraiment sublime. Cécile était petite, mais délicate et faite à peindre. L'artiste a conservé toutes les grâces de son modèle et la mort qui la glace semble, s'il est possible, ne la rendre encore que plus intéressante. Sa tête entourée d'un simple mouchoir est tournée vers la terre dans une attitude un peu forcée, mais on y reconnaît l'extension de la dernière angoisse. Ses mains délicates sont étendues et quelques-uns de ses doigts retirés comme par l'effet d'une agonie forte et subite. C'est un cadavre jeté là... Mais on respire encore toute la délicatesse et tout le svelto d'une jeune personne de dix-sept ou dix-huit ans et aussi intéressante que jolie. Il règne une vérité si frappante dans ce morceau divin qu'on ne peut le voir sans être ému. Je crois qu'une telle représentation, aperçue par quelqu'un qui aurait pris quelque vif intérêt au malheureux modèle qui aurait éprouvé le même sort, serait faite pour produire peut-être une impression plus forte encore que le cadavre même. L'effet pourrait en être dangereux. Qu'on me pardonne d'appuyer peut-être un peu trop sur ce morceau. Mon goût et mon sentiment ne sont que ceux d'un amateur du second ordre: je n'ai pas d'autre prétention”

È un divagare della mente che modifica lo statuto stesso dell'opera sfumandola in una nebbia emozionale. E la posizione dell'opera (un freddo fuoco nello sguardo di Sade) non muterà per tutto il suo *grand tour* sui luoghi canonici dell'arte italiana, di volta in volta esplorati in una sorta di doppio percorso.

Sade raggiunge Napoli. Le chiese e i musei di quella capitale, in un'infinita sequela di opere, ne segnano il passaggio. Ma, il suo è un procedere lungo un asse svirgolato, con pencolanti artisti e opere al seguito di un improvvisato *connaisseur*. Un'eccentrica moralità muta le cose intorno, in un gioco irresistibile in cui tutto appare fuori misura e in cui senza più gerarchie le persone diventano oggetti, *meubles physiques* (mobili in carne e ossa). Dalle alture di Napoli (alla certosa di San Martino) la città gli appare come *une fourmilière* (un formicaio), e appaiono così, con gli occhi stessi della natura, sostiene l'autore, gli uomini superbi che l'hanno edificata: *des ciron*“ (dei minuscoli insetti). Dentro la chiesa e nell'annesso convento Sade inventaria dipinti sculture arredi, ostentando giudizi.

Quelle différence ici dans les anges placés dans la gloire et ceux du tableau de la Communion, du même maître, dont j'ai parlé au chœur! Quelle nature, quelle vérité, quelles proportions dans ceux-ci! (4).

È un'enfasi ingombrante, dilatoria, è in effetti un preparare lo sguardo a una diversa visione.

Il ne faut pas négliger de voir à l'appartement du prieur ce fameux Christ de Michel-Ange, fait, dit-on, sur la nature même. Quoique fort simple aux yeux d'un artiste philosophe, ce procédé ne paraît cependant pas vraisemblable. À l'inspection du morceau, on reconnaît facilement qu'il n'a pu être saisi au ton de vérité dont il est, sans que le modèle ne fût effectivement sous ses yeux, lié e garrotté. Reste à savoir s'il l'a vraiment crucifié pour saisir, sur la nature meme, ces instants pré-cieux de vérité qu'on ne peut trouver que là. Peut-être eût-il bien fait de le faire pour atteindre à la perfection, mais le morceau n'y est pas, et je ne crois pas conséquemment qu'il l'ait fait, parce que Michel-Ange, comme un autre, avait des préjugés, et le préjugé fut et sera toujours l'écueil du vrai talent.(5)

Nel positivo programma di questo colto viaggiatore l'esperienza del bello, in statue dipinti architetture, incontra la negatività del brutto, nella serialità, nell'estenuazione degli elenchi stilati (una negatività, per inciso, felicemente accordata a questo testo, composto in buona misura da mal dissimulate copiatore). È il vacuo negativo della ripetizione che tornerà, mutato di segno, nel qualificante ordine di perversioni dei romanzi futuri. Nel palazzo di Capodimonte è ancora un'infilata di sale immense a preparare il suo sguardo. Non sarà così la bellezza a riempire quell'agorafobici spazi, ma l'estenuato elenco delle opere esposte, in una percezione forzatamente astratta, pronta a investi-re quei soggetti di un eterogeneo flusso di sensazioni: è il solipsistico *leitmotiv* che accompagna Sade nel viaggio.

Dans la dixième, plusieurs portraits du Titien, entre autres celui de Paul III, de la maison Farnèse, sublime et plein de vérité, celui de sa servante, dans lequel on retrouve quelques traits de la tête de sa belle Vénus de Florence. On dit qu'elle lui servait à plus d'un usage: ce sont de ces espèces de meubles physiques, dont un artiste et un homme de lettres peuvent difficilement se passer. Il est bon d'avoir ça là à ses ordres: la nature se satisfait et la tête ne se démonte pas. L'amour n'est pas fait pour un homme qui travaille. Si ses désirs s'allument et qu'il n'ait pas à l'instant de quoi les éteindre, le feu de sens remplace celui de la composition et l'ouvrage s'en ressent. Non seulement, si j'étais souverain, je tolérerais ces licences aux gens de cabinet, mais le désir d'avoir de grands hommes m'engagerait même à leur ordonner de se pourvoir.

Ma il viaggiatore trova gli accenti più consoni a un'estetica là dove l'arte può conciliarsi col de-mone interiore. Sade è a Portici tra i marmi e i bronzi del palazzo reale, e dopo ancora, nelle vicine sale di restauro, tra i dipinti strappati ai muri di Ercolano:

Mais le morceau le plus secret et le plus singulier de toute cette collection nombreuse se conserve chez le sieur Canart, sculpteur du roi. C'est un groupe de marbre d'environ un pied et demi de hauteur dont le sujet est un satyre jouissant d'une chèvre. Il est difficile de mettre plus d'âme et d'ex-pression que l'artiste n'en a mis tant dans tous les mouvements et les muscles du satyre, que dans ceux de la chèvre. Sa langue sur le bout de ses lèvres exprime tout le plaisir qu'elle sent, et la manière vive dont le satyre la tient par

sa petite barbe ne sert pas peu à lui donner de la chaleur. Tout est en action dans ce beau morceau, tout est en feu; la plus exacte pureté de style le caractérise.

La sua estetica in effetti non è interessata all'opera, uno sguardo introflesso ne svia l'attenzione. L'arte si risolve nella sbrigativa assunzione dell'autore quale creatore di opere *sublimi, piene di verità*, realizzate in un distratta, indifferenziata raccolta di materiali: l'umanità tra quelli. Un'umanità senza *profondeur*, piegata ad un fare che è al contempo semplice e smisurato, privo di mistero, spinto dal puro desiderio. E nel reale ridimensionamento dell'opera (resa mera eccedenza dello sguardo) è un affluire d'immagini gratuite, eccessive, come figure del delirio. C'è l'inconsistenza dell'assurdo, una leggerezza con cui lenire la ferita del senso. E In quella leggerezza potranno a volte specchiarsi le immagini residue di fasti del passato, sostarvi in una provvisoria calma di pensieri.

En revenant à Pouzzoles, on voit les débris de la maison de campagne de Cicéron, située dans la position du monde la plus agréable, et qui occupait une grande quantité de terrain. Ses jardins, qui descendaient vers la mer devaient être délicieux. Que reste-t-il aujourd'hui, grand Dieu, de tant de richesse et de tant de beauté? Le seul souvenir, souvent fabuleux, de ceux qui les ont construites ou possédées. Est-ce donc là cette Antiquité dans laquelle nous imaginons que notre luxe ou nos vertus nous immortaliseront? Et n'est-ce pas une folie que d'étendre nos vues ou notre ambition au-delà du cercle étroit qui nous renferme?

È una saggezza ancor più opprimente (“*cercle étroit qui nous renferme*”) che può essere difficilmente confusa con la sincera autocritica. Come raccorderla all'immagine di Sade per poterla rendere davvero credibile, così libresca, tautologica se riferita all'erudita sensibilità, all'*insaziabile curiosità* del viaggiatore settecentesco intento a misurare la sua distanza dal passato? Ed è certo difficile cogliere quell'isolata resipiscenza come l'epifania di un sentire innocente che arriva a considerare *folia* l'ambizione e *stretto* l'orizzonte che la racchiude. A entrare nel suo gioco linguistico, nessuna *redenzione* o *sbocco salvifico* può passare per quegli isolati pensieri. Stretto nell'abito retorico che s'è ritagliato (da implacabile blasfemo, strenuo negatore d'ogni credo e fede) Sade è dichiarato *perduto* da quell'irriso vocabolario. Ora, a Portici, nel museo del castello, tratteggia (certo dissimulandola) la propria immagine, lo sguardo del pudibondo visitatore posato sugli affreschi staccati dalle ville di Ercolano. Sfilano sulle pareti allegorie di animali satiri divinità: “*..dans lesquelles sont des attitudes aussi surprenantes que singulières et qui prouvent un grand dérèglement d'imagination*”.

“Tornando a Pozzuoli, si scorgono i resti della casa di Cicerone, situata in una posizione quanto mai gradevole, e che occupava una vasta superficie. I suoi giardini, che scendevano verso il mare, dovevano essere incantevoli. Gran Dio che cosa rimane oggi di tanta ricchezza e tanta bellezza? Nient’altro che il ricordo, non di rado avvolto in un’aura di favola, di coloro che le hanno costruite e possedute. È dunque qui quell’Antichità in cui immaginiamo che il nostro lusso o le nostre virtù c’immortaleranno? E non è follia allargare il nostro orizzonte o la nostra ambizione al di là dell’angusto cerchio che ci racchiude?”.

“..Che ci presentano atteggiamenti tanto sorprendenti quanto singolari e che sono la prova di un *grande disordine dell’immaginazione* (sott. ns)”.

E appare tra quelle la figura del Minotauro riverso ai piedi di Teseo.

Qu’on me permette ici une réflexion. Toutes les fables ont une origine quelconque. Celle du Mino-taure, représenté moitié home et moitié bœuf ou taureau, ne pourrait-il pas être tout uniment un se-cond maréchal de Rais (voyez le tome de l’Histoire de France XIV ou XV, règne de Charles VII ou VIII), que les passions effrénées eussent conduit à ce dérèglement barbare qui fait trouver du char-me à la destruction de l’objet qui vient de satisfaire nos sens ou qui plutôt n’en fait goûter qu’aux excès de la cruauté la plus réfléchie? Ces monstres que, heureusement pour l’humanité, la nature ne produit que tous les mille ans, sont, j’en conviens, difficiles à comprendre. Mais leur existence se conçoit cependant encore plus aisément que celle que leur prête la fable, qui probablement ne fut conçue que sur le dérèglement de leurs mœurs!

È un esprimersi carico d’effetto (forse un ironico alludere alla propria immagine), rivolto a chi, mosso da chi? Sade si schermisce: *Il mio gusto e il mio sentimento non sono che quelli di un amatore di second’ordine*. Ma lo intendeva veramente questo instancabile frequentatore dei luoghi d’arte italiani?. Una do manda retorica per chi conosca il reale motivo del suo aggirarsi per la nostra penisola. È in effetti un muoversi patetico agli occhi dell’aggiornato biografo, forte di un’accresciuta documentazione sul viaggio, di un folto apparato di lettere e appunti preparatori del testo. Un materiale tuttavia ancora esterno all’opera, al suo significare già soddisfatto dalle interne *forme del contenuto* del testo. Da queste sole promana il senso d’ipocrisia che lo pervade, che fonda la reto-rica del viaggiatore: *volto giocoso di un disagio reale*. Un ossimoro non dichiarato, indicativo tuttavia di un’identità perduta e ritrovata infinite volte su quelle pagine.

È l’angosciosa fuga di Sade dalla sua stessa immagine: *A guardarla confessa potrebbe derivarne un effetto pericoloso*. Con patetica quanto inutile

precauzione lui ne avverte il lettore. Lo richiama in effetti, nel variare dei simboli, a un celebre mito letterario, riempito d'ombre pozioni talismani che in un fatale patto seduttivo il demone offre all'eroe. Ed è così per lui pellegrino per l'Italia, aggrappato nella sua deriva seduttiva a illusorie consolazioni: *Se non ci attendiamo ricompense, non abbiamo comunque da temere nuove pene*. Irresistibile, è ancora il giudizio su di sé ad affiorare, a cui un'identità mutevole impone sempre nuove analisi false condanne assoluzioni.

Cette manie bizarre de faire le mal pour le seul plaisir de le faire est une des passions de l'homme, la moins comprise et par conséquent la moins analysée, et que je croirais cependant croire possible de faire

Ibid. pp.254-55 “Mi sia permessa una riflessione. Tutte le favole hanno una qualche origine. E l'origine del Minotau-ro, raffigurato per metà uomo e per metà bue o toro, non potrebbe essere molto semplicemente un secondo maresciallo di Rais (vedere il tomo XIV o XV dell'*Illustration de France*, regno di Carlo VII o VIII), condotto dalle sue passioni sfrenate a quella barbarica sregolatezza che rende affascinante la distruzione dell'oggetto che ha appena soddisfatto i nostri sensi, o, meglio, fa sì che si trovi il piacere soltanto negli eccessi della crudeltà più freddamente calcolata? Questi mostri, che, fortunatamente per l'umanità, la natura produce solo ogni mille anni, sono, l'ammetto, difficili da capire. Ma la loro esistenza è tuttavia più facile da immaginare di quella che gli presta la favola, la quale fu probabilmente concepita proprio a partire dal disordine dei loro costumi”.

rentrer dans la classe commune des délires de son imagination. Mais la rareté dont elle est heureusement pour l'humanité m'en évite la peine¹

Brevi richiami *metalinguistici* appaiono ai margini del manoscritto del *Viaggio*: Accertare la verità, e ancora: Prima di accettarlo vedere se è vero. Sono freni all'impulso iniziale, tangibili spinte e contropinte della scrittura. Ma anche tracce di un desiderio di rapida visibilità per l'autore. Ecco allora la sua affannosa ricerca di dati storico-culturali riguardanti i programmati luoghi del viaggio, e l'abbondante messe d'informazioni fornita dagli informatori interpellati. È un'articolata architettura del sapere quella pensata per l'opera, col suo ventaglio dispiegato già nel sottotitolo.

*Dissertations critiques, historiques et philosophiques
sur les villes de Florence, Rome, Naples, Lorette
et les routes adjacentes à ces quatre villes.
Ouvrage dans lequel on s'est attaché à développer
les usages, les moeurs, la forme de legislation, etc.,*

*tant à l'égard de l'antique que du moderne,
d'une manière plus particulière e plus étendue
qu'elle ne parait l'avoir été jusqu'à present. .*

Nato per sorprendere (o far ricredere?) i lettori, questo programma forza l'immagine dell'autore. Ed è certo esagerato, al limite della contraffazione, il proposito di Sade di accreditarsi come l'esemplare prodotto di un secolo razionale e raffinato. Riesce nondimeno ad acquisire stima al di qua delle alpi: lui fervido cultore dell'arte italiana, esploratore dei suoi costumi, dal sapere esibito nei toni del superiore distacco e della fredda causticità.

Potente comunque, nella "castigata" scrittura di questo compulsatore di bellezza (qui solo in fili-grana, ma chiara premessa alle future pagine "libertine"), è la passione erotica che innerva esempi e citazioni: un affiorare allusivo e irresistibile allo stesso tempo, di un'espressività più inquieta di quanto non appaia nel conclamato scenario dei romanzi futuri. Due realtà in ogni caso strettamente legate, come riconosce Lever nella già citata introduzione: *Qu'un lien subsiste néanmoins avec l'implacable observateur de non perversions, rien de plus sûr.*

E sarà, lo sappiamo, l'identità celebrata dai romanzi, cresciuta in un immaginario di eccessi, a creare il pregiudizio (un pregiudizio nominalistico, fondato *a posteriori*) sullo scialbore espressivo del suo resoconto di viaggio.

Il "*Voyage d'Italie*" può anche mostrarsi come l'interiorità che non sa definirsi, perennemente spinta alla contraddizione. Che non sa esimersi ad esempio (come Sade sembra del resto avvertirci) dal giustificare l'immoralità di un costume, pur condannandolo: un aprirsi che è più l'abbandonarsi a una realtà che si vorrebbe nascosta. Un aprirsi certo non creduto da lui, che ci spinge anzi a non crederlo, con una scrittura condannata ad apparire, a fingere: lui chiuso nella sua precarietà, costretto a nascondere le proprie ossessioni, e soprattutto a occultare il vero motivo del suo viaggiare: da fuggitivo, perseguito dalla giustizia del proprio paese.

Ma in Italia è pur sempre il raffinato cultore di arte e storia, lo scrupoloso resocontista dei suoi monumenti. Ubiquitario erudito, si muove tra chiese e musei: è a Paestum e tra gli scavi di Pompei, si sposta incessantemente tra città e campagna annotando costumi riti linguaggi, ammirando il pittoresco del paesaggio (le cascade di Tivoli il Vesuvio), dialogando *goethianamente* con la natura, pronto al suo ritorno in patria (come avverrà tra breve per il poeta di Weimar) a rendere partecipe il lettore delle sue esperienze.

A conclusione del viaggio sarà invece il carcere ad accoglierlo. Un esito non sorprendente, a seguire il sensibile diagramma di quelle pagine, dove appare cifrata l'impossibilità di una diversa soluzione. È il senso intimo della scrittura che si rivolge a una verità più radicale, oltre il riscontro oggettivo, che chiede empatia nella lettura, attenzione agli scarti di tensione, alle inquiete imperfezioni del discorso: segni di verità impressi sulle parole. Fuori dal testo è solo la messa a punto della scena, un addobbo di fatti a contorno della figura (Goethe o Sade che sia).

Una sorta di *Descensus ad inferos* saranno per quest'ultimo la torre di Vincennes (il luogo in cui stenderà la sua scrittura), la Bastiglia, le detenzioni del suo singolare periodo "politico", l'ospedale per alienati di Charenton infine, teatro ultimo dei suoi deliri.

Nella *castigata* scrittura del *Viaggio* l'immaginario erotico sadiano appare come sospeso, e in quell'incertezza di tono il lavoro rimarrà incompiuto, tanto da spingere gli odierni studiosi a dubitare della reale destinazione dell'opera.

E certo quelle pagine archiviano precocemente l'immagine del Sade viaggiatore assunta anni prima. C'erano allora Venezia e l'Olanda come destinazioni, ma già dai resoconti di quelle esperienze era accuratamente cancellata ogni traccia di una vita opposta e parallela (ma rivelata in seguito da ben nutriti dossier sul suo conto). E comune negli incipit dei viaggi era la formula epistolare (presto abbandonata) rivolta a un finto corrispondente. Come finta era l'identità assunta di volta in volta dall'autore. E come comuni sarebbero state ancora le fughe e le catture che aprivano e chiudevano, simmetricamente, le sua occulta esistenza, folta di ambigue figure al seguito, vero negativo fotografico della vita ufficiale.

L'evasione dalla fortezza di Miolans (il castello dell'alta Savoia già celebrato nella "*Vita*" di Giannone) come inizio di tutto. Reo d'avvelenamento e sodomia, Sade fugge la giustizia del suo paese rivestito di un goffo/gonfio enciclopedismo: una maschera d'illare disagio dipinta sul volto. E a scoprirlo, più della realtà documentaria, saranno ancora le contraddizioni della scrittura (così, la già menzionata bellezza delle opere incontrate negata dalla bruttezza degli estenuati elenchi).

Nella clausura del carcere il tempo e lo spazio del *Viaggio* sembrano dilatarsi. In un addomesticamento della condizione claustrofobica, Sade converte la sua immobilità nella scrittura, le fughe passate in una libertà come

raddoppiata: lui, marchese di Sade/conte di Mezan, preso in un folle in-treccio di avventure libertine e ispezioni erudite, da finto pellegrino dell'arte. Così dalla dotta iper-trofia delle sue pagine emerge chiaro il senso di questa discrepanza, riflessa nei toni di violento sar-casmo e di sereno distacco: un'adesione/repulsione rappresentata sovente da una singola immagine (con sullo sfondo l'immaginario distruttivo di sempre).

Sade è a Napoli nei giorni del carnevale, in cui l'evento d'apertura è una *Festa della cuccagna*. Sopra un palco decorato da una gran quantità di beni commestibili gli si presenta lo spettacolo *il più barbarico che si possa immaginare*.

“(..) le plus barbare qu'il soit peut-être possible d'imaginer au monde. (..) Ce sont, inhumainement crucifiés, des oies, des poules, des dindons, qui suspendus tout en vie avec deux ou trois clous, amu-sent le peuple par leurs mouvements convulsifs, jusqu'au moment où il lui sera permis d'aller piller tout cela. (..) Telle est disposée, quelquefois avec assez de goût, l'amorce préparée à ce peuple sau-vage pour exciter, ou plutôt perpétuer sa voracité et son amour pour le vol. (..) dans un clin d'œil tout est enlevé, arraché, pillé, avec une frénésie qu'il est impossible de se représenter. (..) Huit mi-nutes suffisent à la destruction totale de l'édifice; et sept ou huit morts et une vingtaine de blessés, qui souvent en meurent après, est ordinairement le nombre des héros que la victoire laisse sur le champ de bataille. Je n'ai trouvé qu'une chose qui manquât à la sublime horreur de ce spectacle: c'était de ne pas laisser les morts et les blessés à la vue de tout le monde, couchés sur les débris de la décoration. Cet épisode serait héroïque et il est trop digne du génie de la nation, pour qu'un jour nous n'ayons la satisfaction d'en voir augmenter la magnificence de ce galant spectacle”.

È una scrittura incontrollata, come soggetta ad autonome spinte del linguaggio, costellata di ter-mini antinomici apparentati nel singolo giudizio: *“inhumainement”* (disumanamente) *“goût”* (gusto) sino all'illuminante sintagma (puro Sade) *sublime horreur* (orrore sublime) in un conclusivo crescendo. E certo non sarà così per il coevo resoconto di viaggio goethiano: *Die Italiänische Reise*. Quasi a redimere il paesaggio italiano da quei deliri ecco il poeta di Weimar calcare di lì a poco le orme del finto conte di Mazan, a sperimentare quel clima, lo stesso impeto di popolo. A Roma nelle feste del carnevale Goethe è travolto sul *Corso* dalla turba di maschere, ma più che viverla, affida la sua emozione a dei pensieri, in una virtuosa sostituzione:

“Si tratta di oche, polli, tacchini che, atrocemente crocefissi, appesi ancora vivi a due o tre chiodi, diverto-no il popolo con i loro movimenti convulsi, fino al momento in cui sarà autorizzato il saccheggio generale (..) È questa l'esca predisposta, qualche volta non senza gusto, per eccitare, o meglio, per perpetuare la voracità e l'amore per il furto di questo popolo selvaggio (..) in un lampo tutto viene portato via, strappato, saccheggiato con

una frenesia impossibile a immaginarsi .. Otto minuti bastano per la distruzione totale del palco, e sette od otto morti, più una ventina di feriti, che spesso finiscono col morire, sono il bilancio normale dei caduti che la vittoria lascia sul campo di battaglia. Una sola cosa mi è parsa mancare al sublime orrore di questo spettacolo: il fatto che non si lasciassero i morti e i feriti espo-sti alla vista di tutti, distesi sulle macerie della decorazione. Sarebbe un tratto eroico, ed è troppo confacente al genio della nazione, perché si possa escludere che un giorno ci sia riservata la soddisfazione di vedere la sua magnificenza accresciuta da un siffatto spettacolo.”:“(..) osserveremo che i piaceri più vivi e più intensi non ci passano innanzi che per un attimo come i cavalli in corsa e che se ci commuovono non lasciano poi quasi traccia nella nostra anima; che della libertà e dell’eguaglianza non si può godere se non nell’ebbrezza della follia e che la voluttà maggiore ci seduce di più quando è più prossima al pericolo e ci fa gustare in sua vicinanza sensazioni di spasimo e di dolcezza angosciosa.

Così anche noi avremmo chiuso, senza volere, il nostro carnevale con una considerazione da mercoledì delle ceneri. La quale, speriamo, non rattristerà alcuno de’ nostri lettori; anzi, essendo in fondo la vita un carnevale di Roma, che non si può abbracciar tutto d’un colpo d’occhio, né goder-la tutta, piena di pericoli com’è, esprimiamo l’augurio che questa spensierata turba di maschere ci richiami tutti a riflettere sull’importanza di ogni godimento, per tenue o rapido che talvolta possa sembrare”).(6)

Delle grigie riflessioni diremmo (appunto da “*Mercoledì delle ceneri*” il titolo del conclusivo capitolo del carnevale goethiano), certo incapaci di rispondere alle attese del corrivo lettore di Sade. Un ponderare inevitabilmente travolto dai “*cavalli in corsa dei piaceri più vivi e più intensi* prodotti da quell’altra passione, ma che, riprende Goethe, *non lasciano poi quasi traccia nella nostra anima.*

Nel chiuso del carcere Sade rielabora dunque il tempo della sua strana libertà: in giro per l’Italia, stretto in una fragile identità, condizione non molto diversa dalla sua attuale. Il testo del *Viaggio* potrà così marcare ulteriormente la sua immagine, fornirle nuovi connotati: quello dello scrittore recluso intanto, e ancora, strettamente legato a questo, dell’ideatore di inedite strutture per la narra-tiva futura: una fredda geometria di ripetizioni da imporre ai suoi ribollenti contenuti. Quei contenuti che costruiranno la fama del personaggio. Un *osservatore implacabile delle nostre perversioni* come lo chiama Lever: una definizione che riconosce nell’etica *scandalosa* dei testi sadiani il privato pensiero dell’autore.

Un’identificazione pacificamente assunta dai vari biografi di Sade (nel loro approccio in apparenza ironico e distaccato), pronti a riconoscere ancora nel paesaggio italiano di quel previo resoconto di viaggio il realistico sfondo alle vicende narrate nell’*Histoire de Juliette*, il suo più celebrato romanzo. È il paesaggio visto con gli occhi dell’eroina: sguardo dell’invenzione romanzesca non più obbligato al confronto: quello che legava ancora il Sade/conte di

Mazan, divaricando i due mondi, del “*Voyage*” e di “*Jiuliette*”, diversamente marcati dalla finzione romanzesca, non più obbligato al confronto.

Così G.Lely all’inizio del secondo tomo del suo *Vie du marquis de Sade, avec un examen de ses ouvrages*, Gallimard, Paris 1957, pag.17: *La première partie de cet ouvrage s’est achevée sur l’évasion de notre héros de la forteresse de Miolans*” (La prima parte di quest’opera si è chiusa con l’evasione del *nostro eroe* (sott. ns.) dalla fortezza di Miolans.

“L’aria irrespirabile, il senso di asfissia, la stasi trasmettono una cupa libertà alla sua scrittura” viene ancora osservato. Ma se dobbiamo pensare a una strana alchimia operante nell’autore, re-sponsabile del mutato clima dei suoi lavori (la stesura a Vincennes del *Viaggio* dunque, ancora avulsa dall’immaginario futuro), apparirà forse più funzionale a un’eziologia della scrittura sadiana fare dello spazio chiuso del carcere una struttura simbolica, vedere cioè nella cella di Sade lo spazio rituale in cui, ad esempio, il monaco vive la sua quotidiana esperienza. Che non è quella del prigioniero, che sente punitivo lo spazio in cui si trova rinchiuso. Riferire a Sade quell’*aria irrespirabile* quel *senso di asfissia* significa immergerlo nella banalità di uno stereotipo, consegnarlo a una *demoralizzata* normalità del recluso, testimoniata poi dalla scrittura. Non c’è però regresso morale in Sa-de: *demoralizzazione*. Il carcere viceversa si presenta come la condizione a lui congeniale: offi-ciante, nella clausura, di un rito occulto dalle pratiche estreme. Da celebrare in continuità nelle segrete di Vincennes e della Bastiglia, e da sublimare in seguito, nelle *Cent Vingt journées de Sodo-me*, nella stanza di tortura del castello di Silling.

Ma a inquadrare quel culto riservato sono forse, più delle fantasie dei romanzi, le sue pagine di viaggio: oblique, cifrate, col loro fuori testo di documenti pieni di una minuziosa contabilità del viaggio, dei giorni trascorsi, dei luoghi attraversati: elenchi ossessivi di un tempo perduto chiamati a puntellare il testo coi loro schemi di eventi senza evento, paradigmi dei futuri schemi narrativi.

Un’astrattezza che troverà dunque conferma nella sospensione dell’opera, in seguito ridotta a mero materiale per i futuri lavori di narrativa. Una scrittura rimasta celata per secoli e solo di recente giunta a sommarsi al resto dell’opera di Sade. Opera da sempre oggetto di un’incuriosita esegesi, pronta a farsi avvolgere dalla rete *sadicamente* tesa dall’autore.

Ed è stato così per la mimesi di Barthes, che usa in uno studio su di lui gli schemi articolatori delle sue opere (7). Com'è stato in passato per la promozione di un'arte trasgressiva avviata in suo nome dai surrealisti. O ancora, per la fondazione di un'ontologia dell'eros (da Klossowski a Bataille) nata dalle suggestioni sadiane. È la *brillante* promozione di Sade operata dalla cultura del suo paese (dalla sua stessa lingua: la *légèreté naturelle* del francese ricordata da *Baudelaire*³). E che tale appare, ad esempio, nel favore accordato da Barthes, in conclusione della sua analisi, alla *délicatesse* protestata dall'autore (e questo forse in un eccesso d'identificazione in lui, nel suo condividere l'astratta ironia delle sue pagine più cruento). Ma in un'accezione più larga d'*ironia* rientrerà allora la negatività riversata da Sade su costumi giudizi creatività: manifestazioni inutili e perenti, tali comunque da rendere superfluo l'ossimoro di quella parola: *delicatezza*.

La verità qui ricercata resta nascosta in lui non solamente nel lavoro di finzione, ma anche dov'è l'esplicita volontà di comunicare¹. Ciò vale per la messe d'istruzioni presente nel *Viaggio*, come per l'isolato sfogo rivolto a un suo corrispondente: “*..en vérité, madame de Montreuil veut ma ruine et celle de mes en-fants* (8): un *pathos* che necessita di più riferimenti per giungere a significare dav-vero. Non è così per il freddo delirio da Narciso che a più riprese emerge dal testo: “*..telle une la-me de fond troublant un lac tranquille*”, come osserva Lever. Si tratta in realtà di una rete di riferimenti che nega la tranquillità della scrittura facendone un documento esemplare dell'affiorare della verità: un *atout* di sconfitta per Sade nel gioco dell'apparire.

Una constatazione che non rientra comunque nel criterio di verità che opera diversamente nella finzione. L'opera creativa rovescia clamorosamente le carte sottraendo i suoi contenuti al giudizio empirico, o presentandoli arbitrariamente in fuochi tra loro opposti (come giudicare così la forzatura del limite a cui Sade spinge l'umano?).

Note:

(1) *M.de Sade, “Voyage in Italy”*

(2) Vengono qui considerati il testo edito da Librairie Arthème Fayard (Paris 1995). Vedi versione italiana pubblicata da Boringhieri (Torino 1996, trad. G. Ferrara degli Uberti), qui a margine per le citazioni dall'originale.

(3) Quale interesse potrebbe ancora nutrire per le descrizioni del *Voyage d'Italie* e per le sue finte *pruderies* dopo le audacie di *Justine* o delle *Cent Vingt journées de Sodome*?. Cfr. M.Lever introduzione a *Voyage d'Italie*, cit. p.38.

(4) *Ibid.*p.191. “Quale differenza tra gli angeli raffigurati in gloria e quelli del quadro della Comunione, dello stesso maestro, di cui ho appena parlato! Quanta naturalezza, quanta verità, quale esattezza di proporzioni in questi!”

(5) *Ibid.*p.192. “Non bisogna mancare di vedere nell’appartamento del priore il famoso Cristo di Michelangelo, dipinto, si dice, dal vero. Benché semplicissimo agli occhi di un artista filosofo, questo procedimento non appare tuttavia verosimile. A un esame ravvicinato dell’opera, ci si accorge facilmente che il tono di verità che la caratterizza non può essere stato realizzato senza la presenza effettiva del modello, legato e immobilizzato, sotto gli occhi del pittore. Resta da sapere se il secondo ha davvero crocifisso il primo allo scopo di cogliere nella natura stessa quei preziosi istanti di verità che solo in essa possono trovarsi. Forse avrebbe fatto bene a farlo, per amore della perfezione, ma l’opera non la rag-giunge, e pertanto io non credo che l’abbia fatto, per la semplice ragione che Michelangelo, come chiunque altro, aveva dei pregiudizi. E il pregiudizio fu e sarà sempre lo scoglio su cui si infrange il vero talento”.

(6) J.W.Goethe, *Die Italienische Reise*, Artemis-Verlag, Zürich 1950, pp. 566-67 (tr.it. G.Zaniboni, Sansoni, Firenze 1948). *...so bemerken wir: daß die lebhaftesten und höchsten Vergnügen, wie die vorbeifliegenden Pferde, nur einen Augenblick uns erscheinen, uns rühren, und kaum eine Spur in der Seele zurücklassen, daß Freiheit und Gleichheit nur in dem Tausel des Wahnsinns genossen werden können, und daß die größte Lust nur dann am höchsten reizt, wenn sie sich ganz nahe an die Gefahr drängt und lüstern ängstlich-süße Empfindungen in ihrer Nähe genießt.*

Und so hätten wir, ohne selbst daran zu denken, auch unser Karneval mit einer Aschermittwochsbeobachtung geschlossen, wodurch wir keinen unserer Leser traurig zu machen fürchten. Vielmehr wünschen wir, daß jeder mit uns, da das Leben im ganzen, wie das Römische Karneval, unüberschlich, ungenießbar, ja bedenklich bleibt, durch diese unbekümmerte Maskengesellschaft an die Wichtigkeit jedes augenblicklichen, oft geringscheinenden Lebengenu erinnert werden möge

(7) *Ibid.* p.37n. “Questa bizzarra mania di fare il male per il solo piacere di farlo è una delle passioni dell’uomo meno comprese, e quindi meno analizzate. Io oserei tuttavia ritenere possibile farla rientrare nella classe comune dei deliri dell’immaginazione, ma il fatto che compare assai di rado (fortunatamente per l’umanità) mi dispensa da questa fatica”

(8) Dissertazioni critiche, storiche e filosofiche/sulle città di Firenze, Roma, Napoli e Loreto/ e sulle strade adiacenti a queste quattro città./ Opera in cui ci si è impegnati a sviluppare/gli usi, i costumi, la forma di legislazione ecc./riguardo tanto all’epoca antica quanto alla moderna,/in una maniera più particolareggiata e più ampia/di quanto non paia essersi fatto finora.

(9) Cfr. C.Pasi, prefazione all’edizione Boringhieri del “*Viaggio in Italia*”, p. xxx.

(10) IR.Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino 1977.

(11) C.Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Aubry, Paris 1946).

(12) Cfr. G.Lely, *Vie du marquis de Sade*, cit. p. 17)

Marco Buzzi Maresca
“L’Assassinio del poeta” di Gio Ferri

Marzo 2014

L’Assassinio del poeta: poema interminabile come lo definisce lo stesso autore, è giunto al 4° Libro, mentre è in elaborazione (ancora inedita) la 5° Cantica. I primi IX Canti iniziali (editi da “Anterem edizioni” di Verona) sono usciti nel 2003. Si tratta appunto di una esplicita dichiarazione autoriale di un progetto che si presenta come racconto epico ‘popolare’: è un poliziesco che si sviluppa per ottonari (e multipli e sottomultipli). Non si sa quanti Canti seguiranno, trattandosi di una storia interminabile. Non si sa chi è l’assassino, se ci sarà una soluzione,, chi è l’assassinato, se il poeta sia l’assassino o l’assassinato, o, infine, sia la stessa poesia “la vera colpevole ai danni di ogni discorso comune e di ‘buon senso’ (cosiddetto)”. Con queste premesse viene da pensare che il genere (poliziesco) venga totalmente svuotato e che si debba andare a caccia di ben altri colpevoli e di ben altre cause. Non avevamo dubbi e già dalla prima pagina è evidente il disegno di una microfisica del potere:

*in coscienziosa vacatio
e timorosa al sostegno di una ratio, sazio disdegno,
violenza d’una sapienza antica e più inimica
la pietosa rimordente coscienza che pur sollecita
giustifica disquisita disponibile passione
civilissima e crudele
tanto che nessuno può essere punito di un fatto,
articolo uno, che legge non voglia per questo reato:*

ove non è ragione di dubitare che alla poesia appartenga quella capacità di pensiero che può sovrastare, comprendendole, le altre discipline, una sorta di metodo con cui è possibile valutare gli strumenti con i quali agiamo nella nostra vita. Facciamo riferimento a una microfisica per la relazione che sulle pagine viene tracciata tra sapere e potere, ove la poesia può giocare un suo ruolo alternativo. Il quadro indiziario, il processo che vi si sta per svolgere è al medesimo tempo il tribunale della ragione, ove però quando si tratti della poesia è a un altro tipo di ragione che si deve fare riferimento. Esiste, infatti, una specificità del pensiero poetico rispetto a quello filosofico. E che si ingaggi, immediata una contesa, un torneo, tra la “norma incriminatrice” e “Orazio fanciullesco” ci dà conferma delle nostre immediate intuizioni. In tale contesa fa capolino un *io* che chiede statuto, ruolo, autorità, riconoscimento con il suo stuolo di

parole a testimonianza dell'incomprimibile arma linguistica. Il linguaggio manifesta la sua carica eversiva, "verginità e amistà sbrodola alla scrofamuta/ e la predica s'inchivica s'immalizia spudorevole / improbata / stessa giustizia e nequizia", irrinunciabile per non cedere all'addomesticamento, di cui Nietzsche si fece strenuo oppositore.

Quello di Gio Ferri è un linguaggio che muta incessantemente, reso duttilissimo strumento al fine di esprimere un contenuto non disgiungibile dalla forma. Lì dove c'è necessità di descrivere l'andazzo della redazione del verbale relativo al rinvenimento del cadavere, la scrittura rallenta il ritmo, lo fa incespicare, non scorre come non scorrono i minuti di quel repulsivo lavoro: "Lambrate pulvea e deserta alla strozza del curvone / mostruosa e maleodorante la catatonica al sole" e l'intersezione di un'aurea citazione dantesca è trattata come materiale linguistico perfettamente cesellato all'interno dell'economia del testo. La vicenda narrata è espediente per una rivisitazione delle forme poetiche della tradizione, ripercorse come dal flusso sanguigno di Gio Ferri. Vi è necessità di usare tutte le forme a disposizione, poiché ogni forma consente una espressività che non potrebbe essere esplicitata in nessun altro modo che in quella particolare forma, col che viene a cadere qualsiasi altra necessità di giustificare il ricorso alla tradizione. Le forme non possono essere superate, esse devono sempre costituire il bagaglio del poeta, nessuna esclusa, nessuna considerata fuori corso.

Allora il ritrovamento del biglietto con la poesia, il sogno in cui il personaggio descritto nella poesia ritrovata occorre al Commissario, gli infidi riconoscimenti del cadavere, con le prime illazioni sull'assassinato non sono che stazioni di un gioco da tavolo, in cui la poesia disegna corsi e ricorsi e in cui appaiono le dimensioni incommensurabili tra un'inchiesta condotta con passi logici e una poesia che mostra nelle sue fibre di voler addivenire al puro suono, riducendo la verità a mancanza di senso: "Parola senza parola / se duce poesia / in tutta poesia nient'altro", ove il riferimento è all'inesprimibile, compreso e disatteso al tempo stesso.

Né è lasciato inavaso il confronto tra la banalità del quotidiano e la tragicità di un evento o quella insita nel pensiero che lo sfondo poliziesco permette d'inscenare, né l'investigazione di alcune situazioni culturali (una serata *Patafisica*) le quali con crudeltà massacrano "ogni senso sensato", quasi in Gio Ferri sempre esista l'istinto a tastare col piede il terreno contiguo tra poesia e realtà, se mai esso esista:

*Stare alla vita che ormai più non può essere vissuta.
E beatamente morirne. Oppure capirne l'innata*

*colpa dell'essere: nel suo divenire può darsi
ancora come l'ultima illusa (il)libertà?*

Domande che appartengono ancora all'ambito filosofico, giacché questo è un poemetto che intreccia nel suo tessuto i due livelli dell'esistenziale e della riflessione su di esso. E dove la poesia, nella concretezza del suo tessuto, mostra la distanza e la specificità d'un pensiero proprio che non coincide con quello filosofico. In fondo, l'inesprimibile è al regno dell'arte che appartiene. E Gio Ferri lo pedina, lo insegue, quasi lo acciuffa. Dovunque questioni irrisolte. Eppure il poeta promette proseguimento: la poesia non è morta (come vorrebbe hgeliano dettato)...

Agosto 2014

Termino la lettura delle 4 cantiche *dell'Assassinio del poeta*. devo dire che ripensandoci - pur confermando le mie impressioni marzoline (i cenni a Dante e, Goethe, Gadda e il romanzo 6--700) - mi sembra di vedere nell'insieme più forte l'ombra della Francia (Apollinaire, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud). In particolare Mallarmé, l'amato "*Un coup de des n'abolira jamais l'hazard*". Per non parlare della sua ossessione metafisica per l'azzurro (Katy dalle ali blu...? Anche se in filigrana potrebbero esserci pure "*I fiori blu*" di Cocteau, altrove spesso citato... Come non ricordare la *scritta continuamente cancellata 'Assassino'*, di cui è colpevole lo stesso giudice che indaga... e il senso di *disfacimento della storia* che opprime il Duca d'Auge...).

Ma il palinsesto delle citazioni, criptiche o dichiarate, è troppo vasto per pretenderle di esaurirle, anche se sul 'citazionismo' forse tornerò.

Per adesso torniamo a Mallarmé e alla Francia. che la Francia sia il terreno d'elezione è evidente da tanta cose: dalla scelta di molti autori in filigrana, dallo sviluppo parigino, con l'incendio della città simbolo. Ai sottotitoli in francese dei 4 volumi. Sembra ci sia un dialogo fra l'Italia come terra della poesia d'amore (Dante, Petrarca, Ariosto) e la Francia simbolista. Meno chiaro il legame con la Germania....

Per quello che riguarda Mallarmé (e vorrei metterci Artaud) mi pare che sia veramente sua la cifra dell'esito globale del poema (fino ad ora...), *La poesia muore!* Forse la poesia è artaudianamente colpevole di cercare lo '*stupro dell'eternità*', dell'*azur*.

Ma giustamente l'azzurro è ucciso dalla parola. L'azzurro, per citare un termine ricorrente nei primi canti, è *dismisura*:

II, v.30 – corpo solo senza scorno e misura e dismisura

IV, v.15 – vuoto sogno orrore e segno gli abissi e le dismisure

V, v.6 – in vita, o almeno in morte, la dismisura sorte
IX, vv. 45-46 – ridanno ora dismisure straniare nel rimordente / pudore rifiutato

E il tentativo non può che essere ‘masturbe’:

I, vv 56-57 – adiposa flatulenza, quando si sfugano masturbe quelle cronache
IX, v I – la masturba languidezza di quel verbo delittuoso.

cioè inane, e ‘accidentale’ rispetto alla ‘sostanza’, come ben testimonia la riduzione ‘aggettivale’ del verbo o sostantivo di tale attività onanistica, Tentativo inane e delittuoso.

La poesia non muore per lo spettacolo deludente dei poeti mediocri (Canto VII), ma muore perché l’abisso è parola muta, dismisura. La poesia muore continuamente nell’assurdo e nel silenzio, per rinascere come imperativo categorico della dismisura. Il colpo di dadi della parola, dell’esistenza, della *quête*, non può sopprimere la chiamata al rischio (*hazard*), che è anche la casualità crudele e istante del darsi della vita.

Ecco dunque la tentazione della via dell’eros, del femminile, del corpo, come parola della vita oltre la parola. Un femminile oscillante tra il meduseo, la carnalità flaccida e degradata, e petrarchesco eros liquido, terrenamente angelicato (*dalle ali blu*).

Ricorda un po’ *Laborintus* di Sanguineti, ma sostituendosi all’ironia epifanica del quotidiano un prevalere di rabbia e di sconforto.

Siamo troppo borghesi e cerebrali?

L’altalena dei sensi risorge continua nel poema, come inica *liquida utopia*, morte le altre. E a proposito della liquidità della rabbia mi permetto umilmente di autocitarmi, convinto che per vie diverse navighiamo lo stesso discorso:

“deconsiste in pluriplanare affondamento dei piani
in particolare
acqua acqua acqua *lentamente*
l’uomo rinuncia si fa uomo acqua
scompare e riappare
multiplo
investe il cielo di vapori e spugna la terra
s’infiltra decentrato *e ubi quo*
scivola sulle formiche tocca le formiche
visita gli abissi cavi
semplice nell’aderenza di particole al molteplice
informe formamento carezzantesi in forma sulle forme
umidamente sguardo toccante
nel sonno della centralità”

acqua acqua dilava
l'opalescenza del tutto
nel colore di mezzo
nel pallido disimpegno della rabbia
affondo

Del resto al registro della liquidità e dell'eros appartengono alcuni dei versi a mio parere più belli:

XVIII, vv 25-30 - *Così giungi al vasto mare e quella follia d'amare / s'immerge evanescente nella fluenza dell'onde / donde le maree lunari le carezze delle rive / energie tenere e schive a quel prossimo orizzonte / le desiose giovinezze le impronte delle pietre / erose in sabbie brillanti le luminescenze astanti... (dove l'onda diventa fonicamente 'luogo' sorgivo... donde)...*

XXXI, vv 21-24 – *di sé anfratto langue ciascuno anima entro le bocche / vascule papille salive e frenuli ghiacci brividuli oltre i pro- / pilei del labirinto – vasti i piaceri del rimordente viaggio se / tempestula un poco si rasserena e la bocca dolce accattiva*
(... vascule, frenuli, brividuli, tempestula... suffissi acquatici in climax, con suggestioni di tardo impero... 'Vagula animula blandula... e uso pascoliano dell'a capo franto, qui in funzione di fluenza e polisemia... pro-pilei: ingresso al tempio e percorso dei piedi)

XXXI, v 55 – *corsi vestiboli inesplorati angoli angeli luminosi démoni*

XXXII, v 10-11 – *del tramonto si trascina lento e labile l'ultimo sorso d'aspirazione / e risucchia il labbro spento e docile il limite della vita...*

XXXIII, vv. 43-46 – *in sé sfiorare sfogliare sfogliarsi toccare i tocchi ansimate le si- / lenti resistenze volare le pèluri curve cantare i battiti dei polsi na- / vigare le arteriose correnti inoltrarsi nelle foreste brilanti d'ombra / solatie i rivi dei volti le ritmiche voluttà delle vertebre le distese / purezze dei fianchi donarsi ai percorsi delle braccia toccare...*
(qui si raggiunge il massimo della fluenza fusionale e tensuo immersiva... e vi noto anche un modo che in altra maniera anch'io proseguo... cioè lo sciogliersi per slittamenti semantici a contatto: / distese purezze di fianchi... dei fianchi donarsi ai percorsi)

La vita ci chiama oltre l'arte borghese (l'incendio di Parigi... non può essere parente de *L'incendiario* di Palazzeschi?), ma il protagonista sembra sempre ripiombare nelle diatribe dell'intelletto.

Insomma non trovo, nonostante l'ipercitazionismo, e i multipli registri linguistici, molta distanza dal mio navigare in acque post-simboliste e vitalistiche, con buona pace delle seduzioni avanguardistiche di superficie.

E poi mi chiedo... la continua provocazione del femminile – che sembra irridere il poeta-commissario-omicida-filosofo – non potrebbe ricordare le provocazioni non sensistiche di *Isabella delle*

acque di Giancarlo Buzzi, e il suo richiamo ad ‘arrendersi alla terra?’ Una resa tuttavia che mai non tende definitivo né l’approdo, né il naufragio...?

Il poema infatti mi pare debba la sua interminabilità, oltre che a un postulato filosofico, a riproporsi apparentemente invalicabile d’un’altalena fissa, tra arte-cervello e corpo-vita, spirito e materia Smateriata. Infatti si potrebbe anche parlare di un *orror vacui* barocco che traduca la metafisica mallarmeana in metafisica dell’eccesso, in un disperato tentativo di *far corpo* dell’umbratile *Umbro*, il nome assunto dal commissario quando... decide di andare in pensione...! Forse deluso dalla modestia dei risultati investigativi. Umbro: il barocco di luce e ombra?

In modo diverso, io e Ferri, cerchiamo di smettere di essere *alchimisti del nulla* ma anche di uccidere false immagini, verso un silenzio più pieno, dove intendere le parole mute (IX, 24... Baudelaire).

Comunque per quanto riguarda il polimorfismo stilistico (di cui ci sarebbero infinite disamine possibili, e che produce effetti splendidi e multipli, in densissima abilità retorica, direi che l’espressionismo gaddesco materico e spezzature avanguardistiche o parodistiche attengono al registro della moderna disperazione, mentre dove si epifanizzano speranza di slitta molto nello stilnovo e suoi precedenti e prolunghe (IX, v.16 – *acque chiare* – v.38 – *acque chiare*, e molti suffissi medievaleggianti in *-anza...* e molti altri passi e interi brani... troppi per citarli), e poi nell’ottava ariostesca (*del resto Angelica fugge*). Compagno infine, a contatto, Montale e Leopardi (IX, vv 67-68) – fiacco nell’*indifferenza* / lenire quella mancanza della morta *rimembranza*).

L’*indifferenza* montaliana, la *mancanza* (lacaniana?). Is *disperanza* (Cavalcanti?) sembrano annullare il Leopardi positivo della *rimembranza*, per altro prima ben attestato in *rima positiva* con le petrarchesche *acque chiare* (IV, vv 36-38: *a te che ami l’amicizia d’acque chiare / a te vorrei donare, se tua già non fosse / un quanto immensità di questo mare*).

Per concludere direi che il citazionismo è un modo di chiamare tutta la comunità dell’arte a testimone, e di rigenerarsi forse (cime sembrerebbero alludere i molti microrifacimenti) nell’impossibilità di certificarne il decesso e le cause.

Infine che dire? Aspettiamo il seguito di questa... super-opera con curiosità e avidità, anche se forse l’unica mia perplessità, benché io sia il primo peccatore dell’*infinitum in fieri* è l’apparente fissità dell’altalena di epifanie-speranze e naufragi, con le dovute pause intellettuali e teatrali (*il pensiero sulla verità sembra relegato alla falsità-verità del teatro*).

Credo che solo con la morte definitiva il giallo possa veramente concludersi, non concludendosi, mentre l'arte debba prima o poi accettare di chiudere, sia pure provvisoriamente il proprio *non finito*. Ma Ferri saprà cosa avrà in mente! Quali svolte e palingenesi.

Sicuramente ci sarebbe altro da dire, e certo molto meglio di quanto non abbia fatto io qui, ma spero comunque che questo mio sproloquio interpretativo non dispiaccia troppo all'autore... e al lettore.

Gio Ferri
“Letterale”
Colloqui con gli autori

Al Prof.
Fabio Turato
PADOVA

Fabio Turato / “Eredi ingrati”, Marsilio venezia 2014

Lesà sul Lago Maggiore, 14 novembre 2014

Caro Fabio,

Eredi ingrati è un testo straordinario, per qualità formale e ricchezza storico-critica.

Sono felice che raccolga gli elogi che meriti. Sei un maestro.

La tragedia greca, dalle origini al nazismo è una storia tanto drammatica quanto affascinante. E, direi, sovente attuale. Quante cose ho imparato...! Da Eschilo a Nietzsche, ai tormenti umani, critici e teatrali della seconda guerra mondiale... ai tanti altri personaggi e vicende (che la mia ignoranza scopre per la prima volta). Tragedie, tradimenti che abbiamo noi stessi vissuto, consciamente e no, dalla nostra nascita... con i loro discutibili e discussi «scioglimenti dialettici». Tragedia come catarsi o come terrore della fine dell'Europa? Proprio in questi giorni i fatti non fanno che alimentare i nostri dubbi... quasi peggio dei tempi del temuto (e fortunatamente evitato) terrore atomico: la fine di una civiltà può interessare solamente gli archeologi! Tutti gli altri non si pongono problemi!

Mi colpisce l'analisi, che sintetizzo, di Lescky sul “problema del tragico”: «Quando ci sentiamo colpiti nella sfera più intima del nostro ‘io’ solo allora sentiamo il tragico... ». E ci vogliono ben i due bestiali massacri delle due guerre del xx secolo... Oggi perdiamo il senso di una tragedia risolvendola in motivazioni quasi puramente economiche (quando i miliardi si sprecano... si rubano). Qualche ottimismo ci viene comunque dalle tue analisi conclusive e dall'idea di Benjamin che si appella al «concetto della dura storica durezza della tragedia greca». Della dura realtà di un presente che continua ahinoi da secoli.

Ma nel bel mezzo di tutta questa straordinaria storia che ci racconti con tanto documentato acume sulle secolari scelte critiche e registiche, attuali e attualissime (in Italia le cose tuttavia non vanno poi troppo bene – e quasi solamente la tua acribia critico-storica ci conforta), c'è tutta una ‘finta’ concordia... «Quando ci sentiamo colpiti nelle sfere più intime del nostro ‘io’, allora sentiamo il tragico... Proprio ora che, dopo l'esperienza di due guerre mondiali, ci chiediamo con angoscia se sarà probabile evitare l'annientamento

di ogni essere vivente su questa terra...». A proposito del mitocentrismo di Heidegger, De Beistegni sottolinea che il mito è essenziale se è tenuto al suo radicale angoscioso cominciamento: «Soltanto un dio può salvarci. La nuova umanità può sorgere soltanto con un relazione con il divino e ciò può darsi solamente se il popolo venga messo in relazione con la *parola fondativa* del poeta...». Ma, ricorda, che con Heidegger il mito così concepito non poteva che portare alla orribile tragedia del *nazismo*.

Ma forse tutto ciò è orribilmente banale in quanto, malgrado tutto, ancor si dà, nel XX secolo, una lunga vicenda interpretativa, rappresentativa e teatralmente registica che esalta il mito tragico (quando raramente lo fa) coinvolgendoci in una tragedia senza riscatto.

Si potrà sperare in una *Terza Cultura*? Vedi J. Brockman, che cerca di andare oltre la stessa rivoluzione scientifica liberata dalla ossessione mitica (ed. Garzanti, Milano 1995)? La scienza sostituirà con la sua rinnovazione icastica la favola dei miti? Oltre i confini dell'Europa, del mondo, dell'universo? Cito ancora Brockman (e mi permetto di riprendere un certo discorso che ho sviluppato in *La ragione poetica. Scrittura e nuove scienze* e ancora il lungo saggio pubblicato in *TESTUALE* 47-48). C'è del paramisticismo forse (partendo dal *Nulla*), ma forse c'è anche in te, quel tutto sovrumano, quel *Nulla* dal quale nasce e finisce la tragedia, come origine dell'Europa.

Ma la vicenda teatrale così articolata che descrivi, a partire in particolare dal 1968, anno di grandi svolte, non manca di una scenografica e interpretativa religiosità.

Ma non mi è possibile in una breve lettera entrare nel labirinto di quegli eventi di pensiero e di prassi. Mi perdonerai le approssimazioni! Perciò mi appoggio alla citazione di Russell. Nel primo dei *Saggi Scettici* pubblicati nel 1928, quello programmaticamente intitolato *Sul valore dello scetticismo*, egli ricorda di aver assistito, nel 1919, a una rappresentazione delle *Troiane* di Euripide nel londinese *Old Vic* «Arrivati all'irresistibile scena patetica in cui Astianatte è condannato a morte dai Greci che temevano diventasse un secondo Ettore, in tutto il teatro non c'era un solo ciglio asciutto, e il pubblico trova quasi incredibile la crudeltà mostrata dai Greci nel dramma». Il fatto lo induce ad una disincantata considerazione che coglie, con assoluta precisione psicologica, le reazioni del pubblico di tanto teatro tragico, da Euripide ai nostri giorni e soprattutto, oggi, di quello cinematografico o televisivo: «Eppure quelle stesse persone che li piangevano in quello stesso momento stavano praticando quella stessa crudeltà in una proporzione che l'immaginazione di Euripide non avrebbe mai saputo concepire»... Su questo è lecito qualche dubbio (come osservi in conclusione).

Per noi europei in crisi si rivela in questi simili eventi teatrali (oggi comunque assai rari!): la fine di un mondo? Ma forse anche questo è solo un *mistero*, privo di concrete probazioni.

Per interpretare il tuo testo non basterebbero altre 532 pagine, o forse assai di più. Non mi rimane (felice perpetua occasione) che leggere e rileggere tra le pause delle righe, e delle parole: una silente partecipazione al dono che ci fai: ... la Bibbia sul mito delle classicità e il mistero (mistico, per l'appunto) di una civiltà che ci segna ancora, ma purtroppo, credo, va esaurendosi.... Matematica, fisica, ecc. stanno prendendo il sopravvento.

A
Massimo Scrignoli
"Regesto"
Via Ca' Pompa 4/a
44030 Ro Ferrarese (Fe)

Massimo Scrignoli, "Regesto 1979-2009", Book Editore, Ro Ferrarese (FE)

Lesà sul Lago Maggiore, 20 ottobre 2014

Caro Massimo,
è difficile sintetizzare le infinite meditazioni sollecitate dall'ampia (pluridecennale) antologia che si sviluppa a partire dal 1979. Attente analisi per periodi, capitoli, testi appaiono quasi impossibili: certo il lettore attento e affezionato (in questo caso il sottoscritto) può vivere, con la dovuta incisiva calma (la poesia va centellinata) una ventura poetica di tanto ampio respiro. Grazie comunque intanto del dono prezioso. Può valere l'esergo da Celan: «È tempo che sia tempo».

Utile, anzi necessaria, vale l'attenzione a quanto hanno scritto Pampaloni, Raboni, Spagnoletti. Ramat e Guarracino. E il caro indimenticabile comune amico Roberto Sanesi. Ciò dico per fare qualche altro nome altrettanto prestigioso. E ci sono poi le raffinate traduzioni (Antologia palatina, De Nerval, Valéry, Apollinaire, Aragon, Gautier, Radiguet, Char, Eliot, Pound, Kafka... che richiederebbero uno studio a parte).

C'è quel finale tratto da Celan a pagina 308 che dà ragione della tua poesia silente e intimissima: (*Io ti conosco, tu sei la profondamente inchinata, / io, l'attraversato, sono il tuo suddito. / Dov'è la fiamma in una parola, che testimoniò per noi due? / Tu, tu, tutta reale. Io – tutto illusione*). Una nostalgia d'amore per l'altro, o per l'altra, ma in verità il senso totalizzante al quale poeticamente ti rivolgi. La poesia – di contro alla vita reale – è la *grande illusione*. Per te per i tuoi lettori.

Posso dire di un misticismo (come *mistero* inesprimibile)?: il titolo di un capitolo mi fornisce conferma: "Del sublime", *Tutto ciò che è terribile, o riguarda oggetti terribili, tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo è una fonte di sublime* (E.Burke). La grande illusione è infine il *rischio* della poesia. Poesia che sempre si affaccia per sua natura sull'abisso: *Tutto quello che resta è poco, / è un'impronta antica ma ancora calda / sopra l'erba di*

radici /: forse / un pensiero di Dio, un largo istante / fatale a chi ritorna qui // dove noi // non possiamo rimanere...

Bene dice Alberto Bertoni in merito alla tua poesia che grazie a questa antologia si fa fantasia quasi biblica: «Alla polarità opposta della tensione creaturale si situa la poesia sapiente e sapienziale di Massimo Scignoli, che... raggiunge un suo sicuro apice con il “racconto in versi” *Vista sull’Angelo: E tuttavia / per uscire dal mondo / dovremo intuire // decifrare // tradurre / l’angolo minimo di tempo dove // il pane è una luce verticale... // Si passerà da una porta assente... Viaggio dantesco?*

Ma la narrazione in realtà (mistica...appunto) si svolge sotto il segno muto misterioso delle parole, là dove si scopre la verità indicibile. Del *sublime* silente.

D.R.Hofstadter e D.C.Dennett (Adelphi Ed., “L’Io della mente”. Milano 1981) iniziano una loro ricerca con una domanda in sé forse ovvia, chiedendosi: «Che cos’è la mente? Chi sono io? Può la mera materia pensare o sentire?». Tu principi con alcuni versi in proposito significativi:...*Non volermene: credo che alla fine interesserà soltanto me / - o la paresi della mia memoria...* Poesia, ancora, come mistero della solitudine...

Comunque, ripeto è impossibile qui penetrare esaurientemente nel labirinto dei tuoi versi, delle tue considerazioni, dei tuoi segreti sentimenti: 330 pagine e più?! La storia di una gran parte della tua vita (e della vita del lettore). Cercherò in breve di cogliere il senso di queste domande a partire proprio da quelle perplessità che in verità tormentano sempre tutti noi e il poeta in particolare.

Nel 1979 scrivi, per l’appunto: ... *Peggio ancora toccherà all’ipocondria / della fantasia sottopelle, (sai, / come fosse un dispetto sessuale) / che è pur sempre una dichiarazione d’amore.*

Verso la fine (2000) in *La casa* in parte parzialmente concludi: ... *tutto questo ha valore solamente se accade / là dove la parola non si spegne. Enigma / nell’enigma, luce sfogliata tra un’eco d’ombra / e il fiato di una parte di vita dimenticata.*

È nell’ipocondria (stasi del pensiero prammatico, *paresi della mia memoria*) che tutto ciò si rivela. E la stessa dimenticanza produce il suo senso (infinito). Una dichiarazione d’amore alla propria anima. Così si risolve la perplessità dei due studiosi che ho citato: la parola come amore. Il Nulla come verità. La verità non è dichiarabile, ma solo intuibile. E i tuoi versi liberi, piani, talvolta dolcissimi segnano quella parola che malgrado tutto non può spegnersi. Anche se infine è illusoria,

La lettura di questa tuo *Regesto* arricchisce i sogni come realtà e la lettura si fa *facile* nella sua vitale complessità. Scrivi ciò che in realtà sentiamo, anche segretamente, entro la nostra viva nullità (paradosso, vita come paradosso) dell’essere.

Questa è infine una amichevole chiacchierata tra noi due, perché ciò che dico è assolutamente ovvio alla tua presenza umana e poetica: ma lo scrivo perché, se sei d’accordo, vorrei pubblicare il breve testo in “Testuale 54” in

lavorazione, Prendi il tutto come un modo comunicativo per la conoscenza, e lo stimolo, del lettore.

Egr.Prof.
Paolo Ferrari
O barra O Edizioni
Via Stromboli 18
20144 MILANO

Paolo Ferrari, “I colpi del Nulla/ Poesie dell’inconoscibile” (ObarraO, ed, Milano 2014)

Lesà sul Lago Maggiore, 19 novembre 2014

Caro Prof. Ferrari,

grazie del suo volume antologico che sto sfogliando, soffermandomi sovente, con grande piacere per le sue forme e in particolare per le sue poetiche-filosofiche umanissime significazioni. Impossibile sintetizzare anche solo criticamente le 767 pagine che compongono il volume. Un elogio particolare va offerto al comune amico Flavio Ermini che nell’introduzione ci apre le porte critiche e storiche e sentimentali, oltre che formali, di quest’opera che ci rivela la vicenda fascinosa di una vita. Della vita di un poeta.

[Mi permetta, con tutta modestia, un inciso che testimonia i motivi vivissimi che mi coinvolgono: dei *Colpi del Nulla* seppure in altra maniera formale e significante, con altro titolo, può trovare prova concreta nei miei saggi *La ragione poetica* (Mursia, Milano 1994) e – oltre ad altri scritti distribuiti in varie antologie e riviste e relazioni in convegni – nel numero **47-48 della rivista “Testuale”** – analisi riprodotta integralmente anche in internet al sito www.testualecritica.it/.

Questo volume imponente e raffinato (poeticamente e editorialmente) inizia la sua parziale storia letteraria nel 1989 e termina nel 2014. Lei percorre straordinariamente tutte le vie che (anche con l’attività inarrestabile della sua Fondazione culturale) si sono incrociate durante la ricerca del Secondo Novecento, non trascurando nemmeno l’esperienza della *visual poetry*. Non mi basterebbero altre 767 pagine, e oltre, per muovermi – smarrendomi – in questo labirinto. Valgono forse con... oscura-chiarezza i suoi esergo che cita Ermini: “*dico(il)niente*” e “*La poesia / nel muovere ora lieve / ora rapido / il passo del suo dire*”. Presenza e assenza, commenta l’amico Flavio.

Tuttavia devo pur percorrere per minimi esemplari la via che lei ci indica (via, che ripeto, mi è assolutamente congeniale): ciò in quanto, se non ha nulla in contrario, voglio segnalare opportunamente seppur brevemente questa ventura ai lettori di “Testuale 54” in lavorazione. Penso che rivolgendosi alla sua Fondazione chiunque incuriosito e affascinato vorrà, potrà acquistare il volume. Rivolgendosi alla carissima intelligentissima assistente Anna Lafranconi (cell.3407168998). Colgo io stesso l’occasione per ringraziarla e

affettuosamente salutarla. Mi scuso per il ritardo con il quale entro in argomento, ma purtroppo negli ultimi sei mesi sono stato colpito da disturbi fisici che mi hanno vietato di lavorare, persino di camminare e di leggere con l'attenzione che l'opera richiedeva. Ora va un po' meglio e mi sforzo di esprimere qualcosa di sensato!

Mi permetto una facile astuzia (ma mi è difficile trascurare qui tutto quanto avviene nel frattempo: ogni testo andrebbe esaminato, anzi vissuto con la dovuta, per ora a me impossibile, se non per letture sparse, acribia formale e sostanziale): cito la prima poesia e l'ultima (sebbene infine una attenzione importante dovrebbe essere offerta anche alle traduzioni). Scusi la mia generale trascuratezza critica, da riferirsi per ora solo a questa breve lettera – di segnalazione, ripeto, per i lettori della nostra rivista.

Mi riferisco innanzitutto a *UNIVERSALI / Evoluzione 1*:

*I corpi nessuno escluso,
emettono un fischio acutissimo
oscuro all'orecchio
è il gemito sommesso e perenne
di uomini e cose*

*Quel sibilo terrifico
è ammansito
da ogni fonte
di luce.*

La morte della follia vive nella luce, la luce della poesia (e dell'arte): posso dire che il mistero di questa illuminazione preannuncia una disposizione mistica? Ma quanto misticismo c'è sempre nel silenzio della parola poetica! Il fischio acutissimo è oscuro all'orecchio... La vita, la materia, nel loro farsi e disfarsi sono oscure persino alla coscienza. Parola poetica come coinvolgimento silente. Che dire senza dire e senza ascoltare? Ma il problema non si pone per il poeta che *dice (il)niente...* Ma c'è la *fonte di luce* che anch'essa non visibile apre il *senso* dell'essere. C'è sempre, è un vizio, chi cerca il *senso di una poesia*. Il significato! Non c'è senso se non nel segno della parola, scritta o detta che sia. Invisibile e inudibile... Ma presente nella luce.

Una delle ultime poesie (a pag.728), *Il far poesia* riconferma il "Il colpo del Nulla", anche dopo, durante la visione scientifico-psicanalitica ampiamente sviluppata in vari testi:

*Poesia - Ποιησις
Tutti i raggi di luce
che dall'infinito distacco
del niente lontano
convergono nel cerchio
del sole suadente
e qui si ritrovano a far festa
nell'apparire al nuovo senso
d'un ritmo speciale
pronto a tessere l'intreccio*

dei versi

in direzione d'un nulla
centrale, vuoto del
tempo, in mancanza
di spazio, a sostentamento
d'un esistere umano
oltre le tracce da loro
stessi segnate.

Il nuovo senso, un ritmo speciale, l'intreccio dei versi, le tracce, la mancanza... Si raggrupmano unitariamente, il Tutto del Nulla, dando prova di quella dismisura che si esprime nell'unico senso possibile: il non senso della parola e dei suoi *silenti spazi*.

Ma, ripeto, molte altre visioni (mistiche!?) vanno dette, ascoltate, invasive di una coscienza senza limiti e senza risposte. Se non in sé.

.

A
Luigi Cannillo
Milano

Luigi Cannillo, "Galleria del vento (poesie)", ed. La vita felice, Milano 2014

Lesà sul Lago Maggiore, 20 agosto 2014

Caro Luigi,

bene conclude la sua prefazione Sebastiano Aglieco quando ribadisce il titolo di questa tua delicatissima eppur coinvolgente raccolta di poesie sorte dal dolore, sommerso, tuttavia totalizzante (vorrei dire *universale*), della *perdita della madre*.

Aglieco ricorda che entro la *galleria del vento*, la galleria del nulla, che ci ostacola e insieme ci spinge oltre, siamo sempre «esposti alla dispersione, ma anche alle possibilità della vita sotto i colpi di "un capitano [che] naviga il destino"». Così la navigazione non è senza meta in balia del vento, la nave sopporta la tempesta perché domina il dolore abbandonandosi ad un viaggio, tangibile, della memoria, nel vuoto vivo paradossalmente vivo nella mancanza. Le cose, *quelle cose*, pur ora nascoste, non se ne vanno con la madre:

... qui ogni parete aspetta / di aprirsi al ritorno. / Adesso intanto si difende rapida / confina un territorio, lo nasconde / e vedova [la casa] si chiude nel dolore...

...Dobbiamo andare, vieni, / ci ha fatto strada e stende / una notte senza mattino / / Così il tempo che ci seguiva innocuo / accelera e sorpassa verso il vuoto...

Dobbiamo affidarci a quel nocchiero che ci conduce nell'assenza, che ci offre tuttavia le possibilità della vita che continua nell'universo perpetuo, comunque, per noi ancora con la madre. Tutto ancora ci aspetta nel nome della madre che ci ha generati perché generassimo, riconoscendo un senso, *il senso*, il senso vero, là dove

dobbiamo scrutare il traguardo / il cuore rovesciato del futuro...

Al capitolo *Il rovescio del corpo*, nel viaggio guidato dal destino, prendi coscienza del mistero che

... apre un quadrato nel tempo / per la nostra impresa / amore caduto su un pianeta ignoto...

Nello stesso capitolo insisti sulla inspiegabile eppur reale metamorfosi:

La trama del corpo si mostra / al rovescio e l'unica maglia / intreccia il reciproco assedio: / il mio desiderio verso le tue mura / il tuo esserci al mio desiderare... //
... E ancora il laccio si ritorce in cappio: / spinge spietato verso la tua assenza / e mozza il fiato all'appuntamento.

È, nella galleria del vento, in cui si contrappongono il dolore e, tuttavia, nel dolore la certezza dell'appagato reciproco desiderio, che si manifestano sorprendentemente le (irr)agioni di quel *nulla* in cui si rivelano le opposizioni fra il possesso e la perdita, là dove la vita si offre per amore alla morte.

Il tuo canto poetico (che pare in sé tragico) ha la composta saggezza della verità, della inequivocabile coscienza: il pacato riconoscimento della universalità mai eccepibile del dolore, della perdita, per giungere a quella scomparsa che segna in realtà, per la memoria viva, il ritrovamento delle motivazioni di sé – perché rimane pur sempre una traccia:

... E nonostante giri a sfinimento / la casa è scomparsa dietro ai muri / Unica traccia del commiato / la scia della bicicletta sull'asfalto

E una traccia indica pur sempre una direzione, a manca o a dritta, verso comunque quel futuro che viene dal passato, dalle sue memorie vive. Perché le memorie incarnate in noi sono vive, per la nostra ricerca l'unica certezza.

Il capitolo dei dodici segni zodiacali indica, secondo la valenza della coscienza e della conoscenza rivelata dalla verità, l'unica certezza di cui s'è detto, il senso universale (cosmico, oltre il dolore individuale), dell'essere oltre l'esilio del vivere e del soffrire la perdita:

... Nel nome della madre / completeremo il cerchio dell'esilio / noi stessi madre tramandata / nella consolazione, la marea / che sutura e riapre la ferita...

La pacata offerta dei tuoi versi dalla prosodia così contenuta, e così di contro totalizzante dona una parvenza (coinvolgente) di universalità – talvolta quasi mistica – dalla quale, senza protervia, senza retorica emerge quel senso nascosto, ma ben esistente, che andavamo cercando. Quando la presenza pareva essere scomparsa, quando, invece, pur uscendo dalla casa ci indica la traccia, rivelandoci una povera, modesta, scia di bicicletta: l'indice di un destino sempre presente che non ha bisogno di spiegazioni o raccomandazioni, perché è in noi. Figli di una maternità che anche oltre i muri non ha fine... di figlio in figlio. Di memoria in memoria – oltre la stessa possibilità di verificare in ogni momento il dato memoriale. Appare possibile che il linguaggio, per il senso e per il segno, si generi e si trasmetta biologicamente per via materna – per via femminile.

Così *la madre* è in noi:

... la parola madre che flagella / i tendaggi, affila tutti gli aghi...

Il valore della memoria, come manifestazione biologico-sentimentale, ancorché in effetti inconscia, risponde al senso della maternità universale

origine e quotidianità e continuità del mondo. Gerald M. Edelman in “Il presente ricordato” (tr.it. Rizzoli, Milano 1991) nota, anticipando ovviamente molte altre considerazioni scientifiche: «Ho suggerito... che la memoria sia il potenziale specifico di una capacità di categorizzazione già stabilita...». Noi ricordiamo nostra madre per le tracce che ci ha lasciato, ma in realtà quelle tracce sono incarnate in noi dai tempi della prima maternità. Prima del *Prima*. Nella *Galleria del vento*, il vento ci trascina, o ci ferma, su quelle tracce che valgono per tutti e non solo per la quotidianità di ciascuno.

Questo è il senso che, umilmente, traggo dalla tua notevole prova poetica: là dove la poesia va oltre ogni (ir)ragionevole sentimentalismo.

A
Flavio Ermini
e agli Amici di *Anterem*

Lesina sul Lago Maggiore, 24 maggio 2014

Caro Flavio,

il n.88 (maggio-giugno 2014) della vostra prestigiosa rivista, che sto sfogliando con grande interesse, è forse uno dei numeri, quanto meno a mio avviso, fra i più stimolanti. Il titolo *Per crescita di buio* dai versi di Ungaretti, mi riporta – forse mi sbaglio? - a certe mie elucubrazioni sul *Nulla (il buio) della storia finalistica, della utilitaristica quotidianità*, dal quale nasce per accesa contraddizione, l'illuminazione della primigenia (sempre primigenia ad ogni prova di scrittura) *Parola poetica*. Un altro esergo, quello del tuo editoriale ripreso da Musil, è quanto mai pertinente: «Si potrebbe dire che abbiamo due destini: uno mobile e senza importanza, che si compie, e un altro *immobile e importante*, che non si conosce mai».

In realtà i due destini (uno mortale, l'altro vitale) convivono come notava Roberto Sanesi in *Interno a Petworth* (prima pubblicazione in “Testuale” n.8/1988). Sanesi commentava un'opera di Turner (1835/1837) dal medesimo titolo: una caverna, esattamente una cripta, quasi indistintamente oscura che si apre verso l'esterno in una abbagliante esplosione di luce. «Ciò

che conta in questo teatro è l'ambigua collocazione della soglia, la non definitiva indicazione del suo centro. E tutta l'opera è il suo centro, irrequieto, pulsante». Si rivela, nella convivenza, la preziosa 'irrequieta' *ambiguità* della poesia. Quando per *ambigere* s'intenda il dire dialettico e inconoscibile nel condursi intorno alla dismisura di un evento primigenio, qual è la nascita della parola tanto totalizzante quanto, all'opposto, più muta invece di verità nell'ambito menzognero di ogni nonsenso prammatico.

A parziale sintetica soluzione rispetto alle vecchie diatribe su verità, poesia, filosofia, pensiero, ecc., alle quali abbiamo partecipato insieme noi e altri, trovo in linea teorica 'soddisfacente' (per quanto il campo della *inconoscenza* anche musiliana ce lo permetta), la tua condivisibile affermazione secondo cui è «ambizione di "Anterem" di corrispondere all'essenza della verità – nel suo occultarsi come nel suo manifestarsi – ponendo il testo poetico nelle condizioni di aprire la parola all'essere e di renderla ad esso disponibile». Perciò questo numero della rivista, tu ci avverti, «presenta poesie e saggi che non percorrono i consueti cammini del pensiero, non si accontentano di quanto a noi si mostra, vogliono andare oltre l'apparire: verso l'*arché*, verso l'oscuro fondamento originario di quanto vive e respira nella luce. L'*arché* è l'oscurità della notte da cui sorge il sole e in cui il sole si spegne...». Ma la luce, nel nostro tempo, è fievole e tu profetizzi che «in questa malinconia umbratile e lacerante, dopo il *crollo di ogni certezza*, il dire poetico si fa carico del problema dell'"*immobile e importante*"... dal punto di vista di una finitudine radicale, che si configura come un vero e proprio tramontare verso una notte che appare interminabile». La poesia si fa carico di questo compito e si manifesta propriamente in quella coesistenza *ombra-luce* che favorisce una in-spiegabile, in-dicibile dialettica. Tormentosa e tuttavia prolifica .

A questo punto, affrontando gran parte dei testi qui pubblicati si osserva che gli *oggetti di parola e di senso*, offerti da alcuni autori, per la verità superano ogni abbuiato pessimismo. Per l'appunto non del tutto abbuiato poiché l'epifania (un' intima certezza) infine si palesa quando il poeta «tiene gli occhi bene aperti e non si affida ad un mascheramento per occultare il vuoto». Quel pessimismo che, per tornare alla seppur discutibile distinzione, riguarda in effetti la *Storia immobile e senza importanza*, destinata per sua accidentale natura sempre a tramontare. Tuttavia non può riguardare la *verità inconoscibile ma resistente* di cui tu stesso dici, con progettuale volontà creativa, rivolgendoti alla *parola primigenia* che promuovi a *verità*, proprio

nell'incipit di questa tua prefazione. Si potrebbe scadere in una facile battuta: l'inconoscibile, in quanto inconoscibile, non può mai estinguersi! E la notte, il buio, il nulla silente, sono infine essi stessi il terreno oscuramente fecondo di quella verità non opportunistica, che è aperta non tanto alla dimostrazione (anche filosofica?) bensì all'*essere*. Ciò a cui aspiri, ciò a cui aspiriamo.

Per inciso quelle fascinoso buie illustrazioni di Giulia Napoleone sparse fra i testi, nel silenzio esaltate da stellari minimi inizi sono, anche per questo numero, di grande opportunità.

Poiché vorrei proporre questa missiva nella rubrica "Letterale" ai lettori di "Testuale", dovrei con acribia, oltre che abbondantemente citandoti, segnalare e commentare – ma ciascuno capirà, riconfermato quanto sopra s'è detto seppure in sintesi: non c'è bisogno di commento per alcuni testi di esplicita veritiera *presenza* nella loro stessa *materia formale significante e di senso*.

Danielle Colombert da "Dire" ci propone:

l'unica cosa – ricominciare ancora – se possibile – ancora una volta parole l'equivalente di una morte – l'esatto contrario – o forse niente...

La prima nascita ogni volta che la parola vagisce, stentata, indefinita, pausata dai trattini, segni di spazi ancora ombrosi, perciò dubbiosa fra l'essere e il non-essere...

È *Giorgio Bonacini* a parlarci de "La natura incerta del suono":

Ascolto uno spazio di armonici / chiusi – il rumore in un angolo / fermo, l'impianto che blocca / e circonda il momento in cui l'onda / si sposta, in attesa di un cenno...[...]... Ero un semplice concetto non / amorfo, un nodo a vortice infilato / a mio piacere tra le pieghe / di un mutismo spinto al limite / da un rombo controverso ma fidato...

Si introduce anche la rima (*circonda l'onda*) nel tentativo di dar voce formale, anche cantabile, al vagito. La parola, il suono della parola cercano l'uscita dalla caverna.

Adriano Marchetti, scrivendo del poeta Philippe Jaccottet, nota come nella sua poesia ci sia

... una preminenza della voce nella scrittura, di una voce più simile al mormorio che cerca di dipanarsi in delicati oscillamenti attraverso le apparenze e fragili equilibri, tra scoramenti e fuggevoli bagliori...

Rosa Pierno, continuando la sua oscillante individuazione del ‘momento’ amoroso (misura temporale), impercettibile tra “Simile e Dissimile” rileva che:

... Attrazione significa qualcosa, ma non è che è o non è legame. Confessa non è all’amante che stavi pensando, nessun gioco di parole ti può distrarre, mai esci da questo binario circolare. Sei già preda di una oscillante sfera. A nulla serve dichiarare e speriurare: l’altro farà le pulci a ogni tua frase e crederà di trarne la disadorna verità finale...

... A riordinare le accadute cose si amplifica l’importanza degli accadimenti e della relazione che li lega. Si può credere, in simili frangenti, che d’amore si muoia, che l’adorazione conosciuta sia l’unica e assoluta. Eppure, non è destino o legge della specie, quella che attagli visceri e budella. Similmente si può metter su un altro castello in cui ragioni contrarie spazzino mari e affondino galee. Poi quello che resta è ciò che si è voluto: d’andar per mari sempre mi è piaciuto.

Tra la menzogna del *comunicare* e la verità della *comunione* (*koinonía*) si apre un abisso che solamente una *verità poetica*, con i suoi occulti misteri (*misticismo* della parola *in-significante* – nel senso di Giuliano Gramigna), può colmare... Solamente *ciò che si è voluto* apre alla verità inconoscibile e aurorale. Resta un ... resto... È il piacere oltre la vanità dell’amore profano, il piacere d’andare, di sperdersi, di navigare al di là di quell’orizzonte mobile che mai è raggiungibile.

Madison Morrison. La nota, avete fatto bene a ricordarlo perché in Italia pochi lo conoscono, ci dice che è (*era*, poiché nel giugno del 2013 è deceduto in un incidente stradale) poeta, narratore e saggista. Autore di un poema epico in 26 volumi, “Sentence of the Gods”. Accademico di Yale e di Harvard, in cui si è laureato, ha dedicato la sua vita a percorrere il mondo tenendo centinaia di conferenze come *visiting professor*, dagli Usa al Giappone, dall’Inghilterra alla Francia, all’Italia, ecc., alla Cambogia, alla Thailandia dove viveva e dove è morto. Studioso delle tradizioni orientali, indiane, cinesi, greche, nordafricane, inglesi, americane... In “Anterem” 88 riportate un estratto, lo dico per i lettori che leggeranno questa lettera, da “Ognuno”, Capitolo 9. Una narrazione interiore di cui l’autore misura con la mente l’immagine

evanescente dell'attimo, vivo di eventi minimi e di indichiarabili considerazioni senza risposta:

... Be', cosa stavamo facendo ? ... Ovviamente il tempo, così come lo spazio, coinvolge se stesso nel motivo e nella follia di ogni scena, luminosa e oscura, qui e là, l'intero che ha trasformato, attraverso la mente del lettore, la mente di Dio, per penetrare il mondo visibile, temporale, causale giungendo a... cosa? La risposta devo lasciarla a te, caro lettore – con tutto il suo mistero teologico-metafisico-ontologico, come anche l'annoso problema dell'episteme. Post-rivoluzionario, naturalmente. Post-filosofico, anche . Post-analogico, post-allegorico, post...

Caro Flavio, infinite altre cose ci sarebbero da dire, molti altri passi poetici o poeticamente prosastici da recepire con interessato coinvolgimento, molti altri autori... Ma per ragioni di spazio mi devo fermare a questi (solo quantitativamente) minimi esempi, che, quando vorremo, noi e il lettore, potremo far proliferare nei meandri della mente, nelle pulsioni biologiche del corpo.

A

Flavio Ermini

Verona

Flavio Ermini, "Essere il nemico", Mimesis ed., Milano 2013

Milano, 28 ottobre 2014

Caro Flavio,

grazie del tuo *Essere il nemico-Discorso sulla via estetica alla liberazione*: sto leggendo trascinato dalla tua appassionata facondia! Come non essere d'accordo con te? Non per autocitarmi sciocamente, tuttavia penso che la mia risposta, tu e i lettori, possiate trovarla in quel n.47-48 di

“Testuale” che contiene il mio saggio Vita Storia Poesia Nichilismo, documentato da testi per certi versi ben particolari rispetto all’ingannevole, se non idiota, senso comune che riempie letteratura e politica, in quest’epoca in cui la Storia (quella banalmente esaltata con la S maiuscola) è prigioniera della violenza della Tecnica (Vedano i lettori il sito www.testualecritica.it).

Quello che dici sul rapporto oppressivo fra tecnica e capitalismo, figli dell’anarchia del pensiero effettivamente non può che favorire la solitudine, anche quando – anzi per questo – debba costringerci alla disobbedienza. Certo il soliloquio dell’anima può rimanere l’unica salvezza, sempreché l’anima sia viva – ma non sempre lo è – e riprenda la sua seppur laica giustificazione. Proprio perché l’anima è in generale, e pur dentro di noi, debole rispetto alle lusinghe forti, violente della Tecnica, vale l’invito, antico in filosofia e in etica, a conoscere anzitutto se stessi. Cogliendo quei valori di verità primigenia (“il primo mattino del mondo” recita il titolo di un film francese famoso) che ci riscattano con la distanza, metamorfica, dalle cose... profane. Citi opportunamente Marcuse (il cui pensiero l’attualità prevaricatrice s’impegna a sminuire se non a cancellare come vano utopismo sessantottino), che chiama alla «rivolta dell’istinto di vita contro l’istinto di morte socialmente organizzato». Implori quindi un ribellismo, a partire dalla parola, e dai suoi significati originari riconquistati, contro l’organizzazione linguistica (e altro) strumentale dello Stato – direi quindi contro lo stato delle cose.

Ma la parola dove può cogliere il suo riscatto se non nella estetica, nella poesia antiutilitaristica? Certo in una rivoluzione che, come dici, si

muova dall’origine all’oltrafuturo, là dove si possa concepire prima di una rivoluzione un processo di liberazione (ognuno per ciascuno di noi) quale sentimento che perciò precondizioni l’uomo e la donna alla libertà, alla solidarietà fra gli esseri umani. E ti riferisci a Heidegger quando insisti sui valori e disvalori del rapporto verbale: il rapporto verbale con l’essenza del mondo si forma già nel linguaggio della comunicazione. Ma si amplifica nella parola poetica. Infatti cosa più della poesia è l’ esposto dell’essere? Tu che scrivi hai il dovere di arrischiare il linguaggio per ottenere la misura dell’abitare poetico. Ma bada bene: questo non dev’essere solo un programma, ma anche una prassi. E ricorri appunto a Heidegger: «In tale mutamento si nasconde un esule espatrio del modus fondamentale delle ore e delle stagioni rimasto in vigore fino ai nostri giorni».

E citi anche Novalis: «finirà il regno della prosa... poesia sia il carattere del reale che verrà... consumatasi l’era interminabile della prosa». E ti riferisci a Sartre quando fornisce la regola della novella, «Ho scelto per avvenire un passato di uomo illustre e ho tentato di vivere alla rovescia» ! Permettimi di insistere su una mia tesi neuroscientifica e poetica insieme: la verità

primordiale e nel nostro rettiliano (sede degli istinti primigeni), passa al limbo, spazio della memoria e delle esperienze recenti, e di lì – evidenziate le ragioni occulte del nostro essere viventi – siamo pronti ad opporci alle ragioni impositive della corteccia. E' nella nell'andare alla rovescia partendo dalla corteccia soverchiante che può darsi finalmente una estetica della liberazione. La logica, lo affermi anche tu, sebbene possa essere un utile strumento, non promuove mai la verità. Solo l'immaginazione (misteriosa sovente) può liberarci dalla prigionia in cui siamo costretti. Liberati dalla emarginazione potremmo finalmente cogliere i valori della solidarietà, fra gli esseri e gli esseri e la natura – di conseguenza la gioia, la generosità, l'amore totalizzante. Che già la parola, quando si manifesti nella sua purezza primigenia, sviluppa in noi stessi. Poetando il nostro riscatto.

Certamente la tecnologia, come legislazione di un ordine imposto e prevaricante, rivela ad ogni pie' sospinto la nostra schiavitù, al di là della nostre pulsioni libertarie.

Lascia che mi ripeta: come possiamo non essere d'accordo? Tuttavia dobbiamo anche essere coscienti di quella immensa energia prodotta infine dalla contraddizione fra la volontà d'avventura e scoperta e la quotidiana realtà della prassi socio-politico-economica. Dici: Il miglioramento del genere umano come può ragionevolmente (attento! non appellarti ancora una volta alla ragione!!) passare attraverso la scienza e la tecnica?... Cerchiamo di essere chiari (attento! sei un poeta e la chiarezza non fa parte della tua visione del mondo!!): contrariamente all'idea corrente, la tecnica non è assolutamente un sistema di mezzi nelle mani dell'uomo; all'opposto è l'uomo il mezzo della tecnica, il mezzo di una potenza che lo spinge a rigettare la propria istanza più umana. Permettimi, qui, una contraddittoria perplessità: sei poeta e filosofo, ma tuttavia gestisci una casa editrice che non può che reggersi attraverso i mezzi della tecnica, ti poni problemi tecnici di scelte, di costi, problemi di vendita – anche se non punti certo al primato del mercato, sebbene infine il mercato altro non sia per la poesia che il consumatore che legge poesia... Bene o male anche la parola poetica diviene parola-merce... Non parliamo poi della mercificazione necessaria della musica, del teatro, dell'architettura... Tutte manifestazioni del *poiéin* in senso lato che partecipano bene o male del cosiddetto progresso dalle tecniche diverse.

Sostieni che la via estetica alla liberazione implica una discontinuità molto forte. Va oltre i rapporti economici. Nasce dalla capacità di far contare nella vita di ogni singolo ciò che lo accomuna agli altri. Ma gli altri come possono essere avvicinati e seguiti senza adottare gli strumenti tecnologici di ogni natura? La grande poesia del Georgiche trova la sua radice propriamente nelle quotidiane e stagionali tecniche agricole. Sono d'accordo ovviamente sull'imperativo che ci deve spingere a non farci schiavi delle strumentali misure del fare, e del vendere oltre il fare (*poiéin*). I semiologi e Umberto Eco in particolare dicono di una Struttura assente: è quel distacco di cui parli? È quel nulla primigenio di cui varie volte abbiamo discusso?

Sta di fatto, dicono i semiologi, che «la semiologia è costretta a verificare le sue ipotesi non solo là dove l'esistenza di convenzioni comunicative è riconoscibile e riconosciuta (codici, lingue, scritture digitali...) , ma specialmente dove si suppone che vi sia solo natura, spontaneità, invenzione libera, nativa somiglianza tra i segni e gli oggetti, o addirittura la pura e semplice presenza delle cose che sussistono ma non comunicano» (U.Eco). Di contro la cosa che non sussiste ma tuttavia comunica (in forma di coinonia) non è forse la poesia?

Il tuo passionale sermone (questa è la forma fascinosa di questo tuo libretto!), come tutti i sermoni – non sempre privi di utopistico misticismo – riporta all'energia inconoscibile dell'anima.

A

Carla Paolini

Carla Paolini, *Translalie-Racconti* (ed. Cicorivolta, "Tema libero", 2014)

Lesa sul Lago Maggiore, 20 agosto 2014

Cara Carla,

mi sto piacevolmente arrovellando fra le tue *Translalie*. Mi rammentano una disponibilità avara di mia madre: quando, per tempo, si doveva organizzare insieme un viaggio, o insieme prendere la decisione per un acquisto, o simili necessità, difficilmente ci faceva conoscere 'su due piedi' il suo parere e calmava i nostri bollori (senza togliere, anzi, la tensione della nostra curiosità) esclamando: "È tutto sospeso. Si vedrà!". Fin dalle prime pagine del tuo nuovo libro di racconti (ma sono proprio racconti?) sento (ma tu stessa mi lasci libero di sentirlo), che non devo farmi ragionevoli illusioni, perché non posso subito venire a capo di quella storia le cui scritture sono difficili da riconoscere: perciò subito mi sento curiosamente 'sospeso'. Tra facili proposizioni, o peggio (o meglio!) tra illogiche conclusioni.

Certamente questa 'incertezza' costringe te e chi ti legge a riconoscere la fine del romanzo (o racconto) come prodotto che abbia un inizio e una conclusione. Partecipi e ci fai partecipare a quella tensione che fu provocata dalle scritture di molti decenni fa ormai (complice la metafisica dei primi anni del '900), quando ci si doveva render conto che la storia, quella vivibile e quella della fantasia, non possono aver fine. Non dico questo per asserire che hai qui seguito quella che è ormai la tradizione del 'non finito', dell'improbabile. Ma così ora operando dai meritevolmente una mano a gettare nel cestino tutti quei decadenti raccontini che riempiono gli scaffali delle librerie, alla ricerca di un povero lettore che non abbia capito ancora alcunché, pur dopo tante prove anche pregevoli. Ormai vecchio (quali sono anche molti giovani lettori), pigro e assai poco fantasioso, vuol sempre sapere vita, morte e miracoli (come avveniva nelle storie nel secolo XIX) di tutto, di tutto e di tutti.

Ora tu rimetti in crisi meritevolmente una prassi narrativa che, complici le telenovelle e altre simili idiozie, ha invaso negli ultimi tempi (una trentina d'anni e più) l'insipienza dei lettori: pochi lettori comunque, ma comunque privi di fantasia, del piacere della personale scoperta. Della vicenda della scrittura, prima della insistenza in merito a 'come va a finire?'... 'Conclusione?'... ecc.

Di questo vizio 'poliziesco' – anche ridicolizzabile – trovi sentore in un pregevolissimo saggio di Giuliano Gramigna su ragioni e struttura del *romanzo poliziesco* (in "Testuale 53).

Ma tu sei prima che una narratrice una poetessa e ci insegni che la poesia, se poesia è, viene valorizzata essenzialmente dall'*ambiguità*. Che vuol dire presa di coscienza del mistero della vita. E della sua fine senza fine.

Ma in merito a questo... impossibile ragionamento, vorrei invitare il lettore della rivista "Testuale" – non te ovviamente! - (sulla quale se sei d'accordo pubblicherei questa letterina) a prendere in considerazione innanzitutto l'incipit del libro: *P R E-sunzion dell'autore*, alle pagg.9-12. Alcune affermazioni le ho già, modestamente intuite. Ma, sempre in aiuto al lettore, e a me stesso, vorrei riprendere fra virgolette, alcuni indici del tuo progetto. Che rispondono coerentemente anche ad altre tue sperimentazioni poetiche pubblicate in passato. Così vai dicendo ... ma qui devo per forza di cose, essere sintetico e frammentario. Il lettore di "Testuale" completerà appunto la lettura, ma non è male attirare subito la sua attenzione, invitandolo a procurarsi il libro, mosso, confido, da inquietudine:

... Traccio segni: sinopie irrisolte, campi espressivi aperti... propongo la suggestione del non detto, dell'intuibile... Rinuncio alla sbrodolatura... Mi va di costruire intrecci brevi da indagare, che abbiano il fascino dell'inespresso... Queste sono narrazioni dischiuse a mo' di finestrelle su un orizzonte in continua mutabilità... Ho il "frivolo sogno" di immaginare il mio lavoro non come un frutto ma un seme... Riprendo, scatto... sono flash, che illuminano, isolano minime vertigini di esperienza... Mi figuro il possibile... mi raffiguro ogni possibile... nel corpo del linguaggio, inseguo la capacità evocativa... Tutto ciò [citi Platone] che rimane aperto all'indagine... rende la testimonianza umana inesauribile.

Vorrei avanzare solo una osservazione che non cambia la sostanza: non rinunciare alle sbrodolature - secondo la maniera di Proust - non significa, anzi il contrario, non aprire il flusso del linguaggio e della narrazione all'infinito... Ma solo Proust può trasformare le sbrodolature in poesia...!

Ecco allora, venendo, a puro titolo di esempio, a certi *incipit* del corpo linguistico e psicologico preannunciati, o a certi finali non esplicitati, ad alcuni passi di queste *Translalie*:

La penna che pare non sappia vincere, forse, la battaglia con il computer...

Abel intossicato dai gas venefici sente modificare la propria personalità e cede alla violenza...

La parente povera che nel suo sdrucito zainetto tiene nascosto un talismano che lei non rivela ad alcuno: una incommensurabile splendente presenza apotropaica in forma di garbuglio di parole...

è sempre più snervante parlare con te, finirò per schivarti...

Per quanto scivoli all'indietro e più indietro ancora, fino all'ancoraggio primigenio, niente mi aiuta a ritagliarmi fuori dalla molestia di un pensiero che si stringe a trappola: non ho vie d'uscita!...

Senza idee: non è una condizione rara essere a corto di idee... vorrei [allora] prendere tutte le parole che scelgo quando sto a scrivere qualcosa, insomma quello che credo sia il mio linguaggio, e renderlo allusivo, inconoscibile, centrifugarlo, spiegazzarlo, dargli uno spasmo...

Metamorfosi: non se succeda anche ad altri, ma a me, prima dell'arrivo del sonno, capita di fantasticare che il risveglio mi veda in forma di qualcosa di magnificamente diverso...

J.Dee Wolken, "Non può essere vero", ed.... Se vi venisse voglia di leggerlo, lasciate perdere, il libro non esiste...

Non so se quel nostro lettore, sfogliate queste paginette e disposto ai mie/nostri suggerimenti, possa essersi fatta una idea esatta delle tue *Translalie*. Io con questa lettera a te (e a lui) indirizzata volevo solo stimolarlo, perché voglia poter riconoscere l'inconoscibile.

A

Ivan Pozzoni

Roma

"Glocalizzati", antologia a cura di Ivan Pozzoni, deComporre edizioni, Gaeta, 2014

Milano, 29 ottobre 2014

Caro Pozzoni,

grazie di *Glocalizzati* che sto sfogliando con l'attenzione che merita : una poesia va centellinata, letta e riletta. E grazie d'aver voluto ospitare anche un mio testo. L'insieme - oltre 30 autori - in buona parte a me sconosciuti mi offre la possibilità di prendere atto di quanto manca, ed è molto, alle mie conoscenze della poesia d'oggi. L'edizione è elegante e anche utilmente tascabile!

Della tua intelligente prefazione va soprattutto notato che tocchi situazioni non solo letterarie e poetiche, bensì sociali e anche prettamente filosofiche, che posso decisamente condividere: vale a dire il passaggio dalla fase *solida* a quella *liquida* della modernità... Dalla neoavanguardia (con le sue regole rigide immune ormai da quel disordine creativo che ha segnato la creatività (allora sembrava comunitariamente libera) del Novecento. Certo, se questo è vero, vuol dire che stiamo andando verso un soggettivismo che non sempre, purtroppo, *fa la poesia*. Ma tant'è. Come nota Nazario Pardini certamente c'è una crisi della ragione nel tardo modernismo, e le regole sono ormai quelle della tecnica e del mercato (sebbene non in quel senso fantasmatico che propugnava il futurismo): ma è qui forse che nasce allora la *vera* poesia (ma c'è una *vera* poesia?), «da quella realtà... che si è fatta nuova, e riadattata e forgiata dentro di noi dal fuoco dei sentimenti». Ritengo

tuttavia che – come purtroppo avviene per alcuni poeti qui antologizzati – sia importante (anche se sembra ovvio o banale, ma non lo è) non scambiare il *sentimento* con un solipsistico *sentimentalismo*.

Per una antologia così ricca di testi, assai diversificati, mi è ovviamente impossibile entrare nel merito delle scritture secondo quanto mi richiederebbe la mission di “Testuale”. Devo limitarmi quindi a selezionare (senza nominare gli autori per non deludere gli altri, fra i quali si trovano opere qualificate, un paio di esemplari che testimonino in merito a quanto s’è detto:

.....
Dove stai andando?
*A volte perdo la strada
consapevole del mio disorientamento.
Cammino senza neppure un pensiero.
Incosciente o saggia cerco una via.
Gli incroci sono trappole insidiose,
impongono scelte.*
.....

È la sensazione della parola silente, quella che vive vivida ma non può esprimersi. La parola muta dell’inconscio che non può esprimersi poiché andrebbe al di qua, o al di là della ragione. Della scelta, pericolosa.

Altrove (in *Declinazione* di altro autore), si declina appunto, nella irragionevolezza onirica, un ritmo ossessivo, tuttavia alla ricerca di una pacificazione:

*Sottile consistenza
per ampiezza d’equilibrio
e di scompenso
linea lunga
essere andata
in utile maniera
in calme piatta e lucido risveglio
in matassa di consumo
in angolo dorato
Giorno che viene
che passa
che aggiusta le cose
che sommuove la marea
che inarca i visi
Dolce di fattura
doppio di misura
di periodo e d’indulgenza
nuocere al fatto
rendersi sano
d’orizzonte putativo
d’occhio e di scommessa
Sera garantita*

*tedio virato
pari dappprincipio
di durata e d'elegia
di calmo mare
e pretesa
Per solo cantico di ora
di sola limpida garanzia
per nostro suono
per ritorno animale
per accozzaglia gentile
per bisogno di fuga
e apice di stasi.*

Maurizio Baldini
Ceramiche RAKU

Brevi note per un'arte "nascosta"

“Testuale” si è dedicata sempre alla critica della poesia, ma non ha mancato fin dai primi numeri (1984) di alleggerire la densa compattezza dei testi con riproduzioni d'arte o di *visual poetry*. Si vorrebbe ripetere la seppur contenuta esperienza come si è già fatto con il n.53/2014 per la piccola ma raffinata mostra della galleria *ArtStudio 38* di Milano.

Milano, con i soldi dei contribuenti, non è avara di grandi mostre pubbliche, pleonastiche, ripetitive e talvolta nell'insieme non di grande qualità.

La città fino a una trentina d'anni fa offriva pregevoli gallerie private, gestite da critici e mercanti di notevole valore (*L'Annunziata*, il *Naviglio* di Cardazzo, il *Milione*, le considerevoli esposizioni surrealiste curate da *Schwarz*, ecc...). Tutte hanno chiuso i battenti. Son venute meno perciò alcune importantii opportunità per i giovani artisti, privandoli di evidenza, di appoggio critico, e di mercato.

Per cogliere certe (non sempre valide opportunità) ci si deve rivolgere alle Biennali, di Venezia ed estere. Ma in quelle *fiere* il giovane artista non trova né spazi, né incoraggiamenti, se non è legato alle accolite dominanti – a volte senza alcun merito.. Il mercato d'arte si è sviluppato sulla moda delle grandi opere (grandi di misura!) e su un commercio internazionale di centinaia di milioni di euro.

In questo numero vorremmo far meglio conoscere un giovane ceramista che ha girato il mondo e ha conosciuto occasioni d'arte assolutamente originali.

Si tratta di **Maurizio Baldini**, nato a Viareggio nel 1959. Lavora a Viareggio e a Milano e in gallerie private ha presentato oggetti in ceramica che si rifanno a un'arte giapponese del 16° secolo. Rara è la sua idea di esporsi ai visitatori anche all'esterno delle gallerie lavorando sul posto con fuoco ad alte temperature, creta, argilla. Colorando i manufatti di rara eleganza sempre a fuoco con ossidi, carbonati, sali metallici e vernici, ecc., che esaltano gli oggetti nati dalla terra con colorazioni di grande effetto e pregio visivo e tattile.

Si tratta di una produzione artistica nata in Giappone secoli fa, appunto, e per lo più dedicata (come le ciotole per il tè) a cerimonie religiose. Riprende così la *ceramica Raku* (nome che significa in giapponese: *comodo, allentato, piacevole, gioia di vivere*).

