

formavera

Moduli, stilemi, griglie vuote

1



Indice

Editoriale 3

Testi

Lorenzo Carlucci 4
da *Sono qui solo a scriverti e non so chi tu sia*

Henri Michaux 8
da *Ombre per l'eternità*

Todd Portnowitz 10
da *La caccia. Tre poesie in cerca della forma*

Charles Simic 18
da *Dime Store Alchemy*

Giulia Rusconi 24
da *Distanze*

Stefano Dal Bianco 31
da *Prove di libertà*

Simone Burratti 36
da *Progetto per S.*

Alessandro Broggi 40
da *Servizio di realtà*

Mordechai Geldman 46
da *Poeti Israeliani*

Monografie

Marco Villa 50
da *Fra agonismo e regressione. Una lettura di Somiglianze di Milo De Angelis.*

Riscritture

Neil Young 60
da *Out On The Weekend*

Joanna Newsom 61
da *En Gallop*

Silver Jews 62
da *How Can I Love You (If You Won't Lie Down)*

Editoriale

“...
sia il tuo schivarti, penna, e l'inclinarti...”
Andrea Zanzotto

Abbiamo finalmente creato (immaginato) uno spazio possibile, tracciato dei confini intorno all'oggetto della nostra ricerca: procedendo sempre per negazione, rifiutando le avanguardie e le soluzioni facili, le chiusure a effetto, le suggestioni della rappresentazione; e allo stesso tempo evitando tutti i moduli usurati, i meccanismi perfetti, gli stilemi fini a se stessi. E quindi: fuori della letteratura ma: *letteratura*, come un figlio che voglia staccarsi dal modello paterno e, con grande sacrificio, crearsi una sua identità, anche all'insegna dell'opposizione, anche di minore profilo, ma sempre legata alla trasmissione dei geni, sempre con lo stesso cognome.

La griglia vuota che ne rimane, e il verso immaginato, mai scritto o pronunciato o formulato, che vorremmo contenuto al suo interno, sono piuttosto una gamma di possibilità (soluzioni) che non un programma o una scelta, e potremmo tutt'al più individuarli *in absentia*, assegnare ad entrambi degli aggettivi utili: *pulita, compatta, libero, vero*. Dopodiché, non potendo procedere oltre, faremmo bene a non pensarci più, tornando magari a leggere un sonetto del Petrarca, o qualche verso di Hoelderlin, o – scegliamo: *A slumber did my spirit seal*.

Quando quello stesso torpore, molto tempo dopo, ci porterà a colmare questo contenitore latente, il testo formato sarà il risultato di una prudenza, ellittico anziché retorico, in grado di saltare il passaggio che manca ma senza per questo sembrare analogico; non una “composizione” ma piuttosto una “lista” di versi, o un blocco di senso in sé compiuto, un pensiero pronunciato con altezza e scritto, che si possa immaginare solo su certi tipi e formati di carta: un pensiero da usare o dare, *materialmente*.

E se a una prima occhiata, di fronte a questo rimasuglio male organizzato, ci sembrerà di notare una distanza da quello che ci proponevamo di scrivere, magari addirittura un'istanza avanguardistica che proprio all'inizio avevamo deciso di rifuggire, ci renderemo conto, subito dopo, che questa distanza è solo apparente, limitata alla componente corruttibile della forma, e quell'istanza temuta inesistente, neutralizzata da un rispetto, etico e teorico, per la letteratura come codice – che è poi lo stesso scarto esistente tra il poeta qui posto in esergo e i suoi più diretti avversari, ma situato in un'epoca ancora più severa – ; e ancora, troveremo la giustezza del percorso in una tradizione dissimulata, disinnescata, di minore livello eppure sempre presa sul serio: come se si potesse incarnare realmente il modello solo per negazione, innestando una purezza “verticale” (di atteggiamento mentale e nell'oggetto) su un'esistenza storica effettiva “orizzontale” (sulla carta, nella forma).

Perché dove lo stilema cade la frase si libera, dove il modulo muore nasce una poesia nuova, nella sua forma vera, da accudire e sviluppare come un'equazione o un figlio, finché non sarà palese la sua strada e proseguirà senza di noi, dopo di noi. E dunque accettiamo questo rischio ai primi passi, senza pretendere più che qualcosa di incerto, instabile e contraddittorio, amiamolo e dedichiamoci ad esso come a una volontà pulita – e odiamo tutto il resto, nostro e loro.

Simone Burratti

Lorenzo Carlucci

da Sono qui solo a scriverti e non so chi tu sia

Ancora, vicino agli occhi. Mordendo l'uva mi sembra di mordere la testa di una grossa formica. Il formaggio è cattivo. Il tuo corpo è un cielo solido Filadelfia concrezione azzurra di torri.

Del male, non parliamo, andiamo a cavallo. Del tempo che ci insidia i denti, ridiamo coi denti. Con la pelle godiamo dei giorni che ci consumano la pelle. "Oh lima sorda", pur senza una condanna.

Cambiamoci le soles prima dell'invasione. Prima che sulle nostre sponde appaiano i figli senza nome, tanti come gabbiani. Perché le sponde non sono più nostre, ed è per questo che vengono invase. Perché le sponde non sono più nostre perché noi non siamo più noi stessi. Siamo bianchi, e senza sponda. Andiamo bianchi alla liberazione del diventare schiavi.

Vedo l'albero sorgere come una improvvisa fonte nel centro del prato. Dietro il parcheggio, dove un uomo nero e un uomo bianco discutono, tra le macchine di lamiera.

Cosa ci spinge ad andare avanti, nell'euforia della nudità. Nell'euforia del tempo, nello scorrere delle auto bianche sulle nostre braccia.

Il palmo dell'uomo si apre sulla pancia di una donna nella pancia di una donna si modella una donna prima è solo un solletico poi diventa una voce.

Poi tuo figlio diventa come una macchina che scorre più veloce di te che cammini. Vive una vita libera, che tocca la tua solo di lato. Io sono per lui altro da ciò che sono per me. I suoi capelli crescono sulla tua testa. Il suo respiro è sfuggito dal mio palmo.

La donna parla al figlio con una voce bianca. Lei non è per se stessa neppure quando è sola.

Come possiamo mantenere quella coscienza che spesso è in noi come il sole fermo prima di cadere quella coscienza dolce della vanità. Come possiamo mantenere quella coscienza della vanità dolce, che ciò che conta è solo la bontà, il sorriso, la gentilezza d'animo. Che tutto è bontà, sorriso, gentilezza d'animo.

Senza per ciò detestare i giochi di bambini, che sono serviti a tranquillizzarci.

[ospedale] [6 marzo 2008]

sono qui solo a scriverti e non so chi tu sia. ho tutto il tempo per scriverti adesso, perché sono in una stanza di ospedale e qui è molto tranquillo. stanno operando mia madre di sotto. c'è solo ogni tanto un martello. un trapano che buca. ho tutto il tempo ora per scriverti, io che non ho mai tempo per scrivere, non sono mai tranquillo. mi strozzo sempre e più che respirare mi piace a quanto pare boccheggiare. voglio passare qui più tempo, magari dei mesi, c'è un bel tavolo lungo e una comoda sedia. e poter studiare l'Avešta. imparare con la bocca a dire tutte quelle parole gatha, nask, fargard, e come si dice luce e come la si rilega in un testo e come si chiama dio. poi scrivere a te, che non ti conosco, e spiegandoti tutto. spiegandoti tutto quello che c'è da spiegare (in principio e di fatto), come a una bambina che inizia a distinguere i tipi dei dinosauri. spiegandoti come si disegna la curva di una funzione e perché questo segue da questo spiegarti tutto ciò che non so ma che so come spiegare. insomma passare il tempo su questo tavolo lungo a spiegare, a scriverti e a studiare l'Avešta. l'Avešta è un testo antico che è stato riscritto e copiato talmente tante volte che leggerne una riga è come leggersi un tomo dell'enciclopedia come leggere in una ottomila parole anche solo perché una parola, la stessa, è stata riscritta copiata e riscalta da ottomila iraniani, e per anni. e tutte le loro voci mi fanno compagnia (ma in solitudine e qui non c'è proprio bisogno di compagnia) e più che altro mi fanno ridere. sono come le voci delle piccole parti del corpo, e tutte le pulci di Leibniz che cantano insieme, un vetrino nel fascio che proietta un pensiero (dei piccoli che neppure si pensano) per vedere il suo arco baleno. poi la parola, quella che è scritta sul libro (sull'Avešta per esempio), con il carattere giusto e con l'immenso amore del curatore, la sua compassione, è quello il tesoro del nano ai piedi dell'arco-nel-cielo, la moneta concreta che si può tenere tra le due labbra.

[per dio, no!]

asilo, politico. cuore. immondo mondo amore. non posso né parlare né tacere. quaderno da musica. col ventre a terra i bimbi imparano a ritmare. la violenza. la vanità. lo spreco. né questo né quello. stelle. labirinto. stelle a spreco. stelle stese. stesse fitte. stelle confitte in testa.

ho lasciato vuota la mia testa per te, mondo, e tu non hai niente da dire. mi sono straziato il cervello prima che lo facessi tu, padre, tempo, e tu non hai niente da dire. ho sbaraccato casa. idee opinioni affetti. ho sbaraccato casa e sono naturalmente restato qui da solo. e tu non ti affacci neppure. ti ho aspettato tanto come una donna, davanti al muro del palazzo davanti al muro di pietre celesti davanti al palazzo del cielo davanti a costellazioni di stelle davanti a cataste di pensieri davanti a colline ripiene di morti ti ho aspettato tanto ho buttato i quaderni eri una donna, dio, eri una donna che non rispondeva.

ho fatto vuota la mia testa l'ho battuta al muro finché non sono caduti tutti i pensieri gli affanni gli affetti è rimasta per molto soltanto trascorsa da orribili ombre dalle paure dalle pulsioni come una casa abbandonata in cui si aggirano i predoni. e tutti hanno conosciuto le mie donne, le madri le nonne le figlie le schiave. e tutti hanno mangiato i miei resti. allora la testa era vuota e io avevo buttato la borsa dei libri giù per il fianco della collina (in fondo c'è una scuola) e già avevo dimenticato la borsa dei libri al cinema del pomeriggio, nel calore delle cosce dei vecchi.

Henri Michaux

da Ombre per l'eternità, traduzione di Diana Grange Fiori, Scheiwiller 1973

Ombre per l'eternità

L'Oppiaceo che ferma il male alle viscere / ferma anche il Tempo / allunga le ore / innalza la Torre / e richiama i secoli andati / restituendo la città ai Templi e agli Dei /

Colui che la malattia in questi tempi oscurava / cui il proprio secolo recava ombra / doveva più d'un altro / sentire l'importanza dell'ombra / e meditava a sua volta di proiettare un'ombra / ma molteplice / ma incancellabile / e tale da non attenuarsi mai / non sminuirsi mai / non scolorarsi mai / ombra per sempre /

Là ove i desideri d'emulazione sono definitivamente spenti / in luoghi maestosi / destinati allo svolgimento d'episodi memorabili della vita d'eroe / e d'uomini fuori dal comune / su grandi piazze vuote / senza altri abitanti che alcune bianchissime statue / l'ombra si è insediata /

Come un brutto ricordo / come un rimprovero / come scialuppe sul greto / come una volta sul capo / come vecchi tenaci di cui non ci si può sbarazzare / Irregolari / severe / afflitte dalla stessa inumana serenità / che esce dalla bocca d'un cannone /

Simili alla relegazione / al ritorno insieme temuto e desiderato / a una sorveglianza occulta / a un destino e agli ostacoli che si presentano a un destino / simili alla malinconia che vede l'avvenire pesantemente velato /

Simili alla fatalità /

Simili al sottofondo della memoria e del risentimento / a rivendicazioni segrete / a desideri d'affermazioni iperboliche /

Simili alla profonda risonanza d'una sentenza in lingua straniera / udita una sera da un autodidatta ispirato /

Simili alla pace ombrosa di colui / che intende accettare nella vita solo grandezza e importanza maggiore /

Simili alla paranoia /

Simili a meteore che sappiano rimanere immobili / le ombre / le giganti / le pesanti ombre /

.....

Nella città dalle dimore cieche / isolati / imperativi / comignoli interminabili / simili a nomi babilonesi / smorti / eccessivi comignoli /

Obliqua / la loro lunga ombra / traversando la via senza passanti / nello spazio deserto /
Come un molo dissennato s'avanza /

Ombres pour l'éternité

L'Opiacé qui arrête le mal d'entrailles / arrête aussi le Temps / allonge les heures / élève la Tour / et rappelle le siècles révolus / rendant la ville aux Temples et aux Dieux /

Celui que la maladie en ce temps assombrissait / à qui son siècle portait ombrage / devait plus qu'un autre / ressentir l'importance de l'ombre / et méditait à son tour de projeter une ombre / mais multiple / mais ineffaçable / et qui ne s'atténuerait pas / ne passerait pas / ombre à jamais /

Là où les désirs d'émulation sont définitivement éteints / dans des lieux majestueux / destinés au déroulement d'épisodes mémorables de la vie de héros / et d'hommes hors du commun / sur de grandes places vides / sans autres habitants que quelques statues très blanches / l'ombre a pris place /

Comme un mauvais souvenir / comme une réprimande / comme des chaloupes sur la grève / comme une voûte sur la tête / comme des vieillards tenaces dont on ne peut se débarrasser / Irrégulières / sévères / affectées de la même inhumaine sérénité / qui sort de la bouche d'un canon /

Semblables au bannissement / au retour à la fois craint et désiré / à une surveillance occulte / à une destinée et aux obstacles qui se présentent à une destinée / semblables à la mélancolie qui voit l'avenir lourdement voilé /

Semblables à la fatalité /

Semblables à l'arrière-fond de la mémoire et du ressentiment / à des revendications secrètes / à des désirs d'affirmations hyperboliques /

Semblables à la profonde résonance d'une sentence en langue étrangère / entendue un soir par un autodidacte inspiré /

Semblables à la paix ombrageuse de celui / qui entend n'accepter dans la vie que grandeur et importance majeure /

Semblables à la paranoïa /

Semblables à des météores qui demeureraient immobiles / les ombres / les géantes / pesantes ombres /

.....

Dans la ville aux palais aveugles / isolées / impératives / des cheminées interminables / pareilles à des noms babyloniens / de mornes / excessives cheminées /

Oblique / leur ombre longue / traversant les rues sans passants / dans l'espace désert / telle une jetée insensée s'avance /

Todd Portnowitz

La caccia. Tre poesie in cerca della forma, traduzione dall'inglese dell'autore

Un'impresa speculativa a Chicago

Sono venuto qui a cercare una poesia,
qui, sotto Roosevelt Road,
appena dietro un cancello con scritto PERICOLO;
e per quanto sia evidente che è un lotto inoccupato,
l'affare di un imprenditore,
lunghe pozzanghere e erbacce,
continuo a guardare il cartello.

Appoggiato a un palo sull'entrata
mi guardo intorno e cerco una poesia – non un paesaggio
o un collage di paesaggi e grattacieli cornuti
o quelle due donne coi loro cani
di poco fa e nemmeno una poesia già scritta,
colta in un cespuglio oltre il recinto,

ma una poesia che non ci sia bisogno
né di scriverla né di pubblicarla,
una poesia dentro una busta,
dietro una lettera di presentazione
in arrivo a una rivista.

Speculative development in Chicago

I've come here in search of a poem,
here under Roosevelt Road,
just past an open gate marked DANGER,
though anyone can see it's an empty lot,
a developer's affair,
weeds and long puddles,
and yet I respect the warning.

Leaning on a post at the entrance
I look around for —not a landscape,
not a collage of landscape and horned skyscrapers
and the two women with their dogs
from a minute ago, not even a poem already written
and caught in a shrub beyond the fence,

but a poem that needs no writing,
no writing and no publishing,
a poem in an envelope,
behind a cover letter,
on it's way to a review.

La caccia

Questa poesia è un richiamo per la caccia,
scalpita e colorata come una vera poesia
per far avvicinare i lettori.
Non è stata fatta in una fabbrica,
né sul tornio di legno,
ma tagliata a mano con un'accetta
da un blocco di testo,
ridotta con la lama e segata,
tagliuzzata e smerigliata.
Il titolo è stato scolpito a parte
e attaccato dopo con la colla e i chiodi
e può fare da manico per facilitarne il trasporto.
Il tutto si può usare insieme a un sinkbox
che permette al poeta di accovacciarsi
immerso nel cuore della poesia
e attendere l'approccio del lettore.

Come richiamo, questa poesia aspira alla sufficienza—
le manca quel piumaggio,
quel galleggiamento naturale
e la voce di una vera poesia:
l'intento è di catturare lettori
non di fare arte.
È soltanto negli ultimi anni, infatti,
dopo la caccia senza freni dei lettori
e la Grande Depressione dei Lettori degli anni 90',
che il fare richiami è diventato un'arte folk,
preoccupata soprattutto delle questioni d'estetica,
dell'imitazione della bellezza superficiale delle vere poesie
e del compatirsi da soli come un'abilità
un tempo essenziale alla sopravvivenza dei primi abitanti.

Altri poeti hanno sperimentato con i richiami vivi:
legano poesie vere alla terra

o tagliano a queste le ali,
così che il loro verso caratteristico attiri i lettori.
Queste poesie si chiamano “starnazzi.”
E questi poeti si chiamano “scribacchini.”
E i lettori non vedono l’ora di dimenticarseli, una volta morti.

Se un richiamo è troppo efficace
come una pannocchia
e porta alla cattura di troppi lettori,
verrà bandito
e la penna del poeta sarà confiscata.
In tal caso, il poeta potrebbe decidere di abbandonare
del tutto il suo mestiere e comprare i richiami di plastica.
O sennò di acquistare i lettori direttamente all’università.
O, ancora, di scolpire una penna, come richiamo per le autorità,
e depositarla sulla riva, come segno di congedo,
prima di imbarcarsi.

The hunt

This poem is a decoy,
carved and colored like a real poem
to draw readers within capturing distance.
It was not made in a factory,
nor turned on a lathe,
but hand-chopped with a hatchett
from a block of text,
spoke-sawed, draw-knifed,
whittled and sanded.
The title was carved separately
and attached with glue and nails,
and may be used as a handle for easy transport.
The whole thing may be rigged to a sinkbox,
allowing the poet to crouch submerged,
unseen, deep in the center of the poem,
and attend the reader's approach.

As a decoy, this poem aspires to sufficiency—
it lacks the featheriness,
natural buoyancy
and voice of a real poem:
the point is to capture readers
not to make art.
Only recently, in fact,
after the overhunting of readers
and the Great Reader Depression of the 1990s
has decoy making become a folk art
concerned foremost with aesthetics,
with imitating the surface beauty of real poems
and doting on itself as a form of craft
once essential to the survival of early inhabitants.

Other poets have experimented with live decoys:
tethering a real poem to the ground

or clipping its wings
and letting its real live honk lure readers in.
These poems are called “tollers.”
And these poets are called “hacks.”
And readers can’t wait to forget them once they’re dead.

If a decoy is too successful,
such as an ear of corn,
and permits for the capturing of too many readers,
it will be outlawed
and the poet’s pen confiscated.
In which case, the poet may abandon the trade altogether
and purchase factory decoys.
Or else purchase readers from a university directly.
Or else carve a decoy pen for the authorities
and set it on shore, as if retired,
before shoving off.

Aula Magna

Si spengono le luci e siamo giù, nel sud dell'immaginazione,
in una città come di roccia bianca su una montagna verde,
eresia, una parola nera su un cielo bianco,
e stiamo saltando di prigione in prigione, di castello in castello,
e me ne voglio andare via, o più su, a stringere la mano a Galileo.

Potremmo essere su un'isola, Sri Lanka o Giava,
non si può dire; ma riferendosi a Tommaso Porcacchi,
al suo volume del 1527, "L'Isole più famose del mondo,"
si può dedurre Sri Lanka. Gli indigeni
hanno delle grandi orecchie e poca educazione,
oro e grandi elefanti vi si trovano in abbondanza.

Al centro dell'immaginazione, al centro
di sette gironi a spirale, larghi due chilometri
– la gradazione è così sottile
che salendo non si sente niente –
il Tempio del Sole ci tira dentro.

È così che, dopo tutta quella disinvoltura,
riaccendiamo la luce
e la Natura è un quadrato sulla lavagna
in cui Dio si manifesta con barre diagonali.

Aula Magna

The lights go off and we're down south in the imagination,
in a city like white rock on a green mountain,
heresy, a black word on the white sky,
hopping from prison to prison, from castle to castle,
and I want out, or up, to shake the hand of Galileo.

It could be we're on an island, Sri Lanka or Java,
one can't be sure—though referencing Tommaso Porcacchi's
1527, "The Most Famous Islands of the World,"
one can assume Sri Lanka. The natives
are big-eared and bad mannered,
big elephants and gold abundant.

At the imagination's center, at the center
of seven inclining circles, a mile wide
—so subtle is the gradation,
one feels nothing climbing up—
the Temple of the Sun pulls on our bodies.

So it is, after all that effortlessness,
we flick the light,
and Nature's just a box on a chalkboard
in which God manifests himself as slashes.

Charles Simic

da *Dime Store Alchemy*, traduzione di Todd Portnowitz

Senza titolo (Bébé Marie)

Primo 1940

La bambola cicciotta in un bosco di ramoscelli. Gli occhi sono aperti e le labbra e le guance sono rosse. Mentre la mamma faceva altro, lei ha preso la borsa, ha tirato fuori il trucco e si è dipinta la faccia davanti allo specchio. Ora verrà punita.

Una ragazzina viziata con un cappello di paglia che sta per essere bruciata sul rogo. Già si possono vedere le fiamme tra i suoi lunghi capelli, intrecciati ai ramoscelli. Gli occhi sono spalancati, così che possa vederci mentre la guardiamo.

Tutto questo è leggermente erotico e sinistro.

Untitled (Bébé Marie)
Early 1940s

The chubby doll in a forest of twigs. Her eyes are open and her lips and cheeks are red. While her mother was busy with other things, she went to her purse, took out the makeup, and painted her face in front of a mirror. Now she's to be punished.

A spoiled little girl wearing a straw hat about to be burnt at the stake. One can already see the flames in her long hair entangled with the twigs. Her eyes are wide open so she can watch us watching her.

All this is vaguely erotic and sinister.

Francobollo con piramide

Il bambino solo deve giocare senza far rumore perché i genitori stanno dormendo dopo pranzo. Si mette in ginocchio sul pavimento fra i loro letti e spinge una macchinina, dentro la quale immagina se stesso seduto. Il giorno è caldo. Nel sonno sua madre ha scoperto il seno come la Sfinge. La macchina, per quel che è, avanza lentamente, le ruote che sprofondano dentro la sabbia. Più avanti, nient'altro che vento, cielo e sabbia ancora.

“Ssst,” dice il padre severamente al vento del deserto.

Postage Stamp with a Pyramid

The lonely boy must play quietly because his parents are sleeping after lunch. He kneels on the floor between their beds pushing a matchbox, inside which he imagines himself sitting. The day is hot. In her sleep his mother has uncovered her breasts like the Spinx. The car, for that's what it is, is moving very slowly because its wheels are sinking in the deep sand. Ahead, nothing but wind, sky, and more sand.

“Shush,” says the father sternly to the desert wind.

La slot machine de' Medici

Il nome incanta, e pure l'idea – la giustapposizione del ragazzo rinascimentale, la sala giochi e la cabina per fototessere nella metro: cose che al primo parere sembrano mondi totalmente incompatibili – ma poi, in fondo, ci troviamo nelle 'regioni magiche' di Cornell, a Times Square e 42nd St. Il ragazzo ha la faccia di uno che si è perso nelle sue fantasticherie e che sta per appoggiare la fronte al vetro di una finestra. Non ha nessun amico. Nella metro ci sono mendicanti, traffichini, ubriachi, marinai in ferie, puttane adolescenti che gironzolano. L'aria sa di olio fritto, popcorn e urina. Il ragazzo-principe studia i classici latini e si prepara per gli affari dello stato. È caparbio e crudele. Ha già i suoi vizi segreti. Di notte piange fino ad addormentarsi. Fuori, la strada è affollata di palazzi cinematografici che proiettano film noir. Uno si chiama Specchio oscuro, un altro La giungla di asfalto. Anche in questi le facce sono spesso ombrose.

«È bello come una ragazza» dice qualcuno. La foto si ripete nella macchinetta come fototessera di passaporto. Fuori la sala giochi i neri lucidano le scarpe, un cieco vende giornali, ragazzi nei jeans stretti si tengono per mano. Ci sono macchinette ovunque e hanno tutti degli specchi. La matta va in giro scribacchiandoci sopra col rossetto. La macchinetta è una sposa tatuata.

Il ragazzo sogna ad occhi aperti. Un'immagine angelica nel buio della metro. La macchinetta, come tutti i miti, ha delle componenti eterogenee. Devono esserci le ruote dentate, gli ingranaggi, altri bravi espedienti. Qualsiasi cosa ci sia, dev'essere ingegnosa. Il nostro sguardo amorevole può accenderla. Una slot machine di poesia con un jackpot di significati incommensurabili attivati dalla nostra fantasia. Il suo repertorio mistico si serve di tante immagini. Il principe svanisce e altri giovani nobili prendono il suo posto. Appare per un attimo Lauren Bacall. Alle tre di notte, la macchinetta di chewing gum sulla piattaforma deserta, con lo specchio appena strofinato, è la nuova icona sforna-miracoli della Santa Vergine.

Medici Slot Machine

The name enchants, and so does the idea—the juxtaposition of the Renaissance boy, the penny arcade, and the Photomat in the subway; what seem at first totally incompatible worlds—but then, of course, we are in Cornell’s “magic regions” of Forty-second Street and Times Square.

The boy has the face of one lost in reverie who is about to press his forehead against a windowpane. He has no friends. In the subway there are panhandlers, small-time hustlers, drunks, sailors on leave, teen-aged whores loitering about. The air smells of frying oil, popcorn, and urine. The boy-prince studies the Latin classics and prepares himself for the affairs of the state. He is stubborn and cruel. He already has secret vices. At night he cries himself to sleep. Outside the street is lined with movie palaces showing film noirs. One is called Dark Mirror, another Asphalt Jungle. In them, too, the faces are often in shadow.

“He is as beautiful as a girl,” someone says. His picture is repeated in passport size on the machine. Outside the penny arcade blacks shine shoes, a blind man sells newspapers, young boys in tight jeans hold hands. Everywhere there are vending machines and they all have mirrors. The mad woman goes around scribbling on them with her lipstick. The vending machine is a tattooed bride. The boy dreams with his eyes open. An angelic image in the dark of the subway. The machine, like any myth, has heterogeneous parts. There must be gear wheels, cogs, and other clever contrivances attached to the crank. Whatever it is, it must be ingenious. Our loving gaze can turn it on. A poetry slot machine offering a jackpot of incommensurable meanings activated by our imagination. Its mystic repertoire has many images. The prince vanishes and other noble children take his place. Lauren Bacall appears for a moment. At 3 A.M. the gum machine on the deserted platform with its freshly wiped mirror is the new wonder-working icon of the Holy Virgin.

Giulia Rusconi
da Distanze

Le lieu de nous où toute chose se dénoue

ARAGON

Nella mia casa c'è una stanza vuota
ogni mattina viene pulita
arieggiata ha una finestra
spalancata la stanza che è vuota
l'ho pensata per dei bambini
lui mi ha detto "Facciamoci
uno studio una stanza
per il disegno tecnico
la sala macchine".

Se mi sveglio con gli aghi sulla pelle
pulisco l'intera casa
a specchio
sposto i mobili e passo la scopa
negli angoli morti. La cera
e il Vetril mi fanno scoppiare
di gioia il cuore! Ma restano sempre
sui lavandini piccole macchie chiare
calcare: mi incanutisce
prima del tempo.

La mia casa è sulle dune
la divido con un nomade feroce
lo vedo che svanisce nella sabbia
con un turbante azzurro gli occhi
fondi ma a volte quando è estate
diventa biondo e con il costume bianco
nuota: lo guardo dalla sala
io che indosso scialli anche nel caldo
e tengo i vetri chiusi.

Mi ha lasciato un biglietto
la moka già pronta – sul tavolo
la tovaglietta della colazione.

Mangio con le dita i granelli di zucchero
che ha fatto cadere apposta
apposta per me.

Se si potesse mangiare di spalle
schiena contro schiena
e con le mani! Invece quando è in casa
vuole una cena vera la tovaglia
i piatti i tovaglioli di stoffa.
Ed io che sono goffa
mi sento venir meno le posate
mangio a rate, distratta,
seduta di sbieco pronta a scappare.

*“Non sei benvenuta
fallita usurpatrice non vedi
che ti sto sabotando?”
Quando ho ospiti sta zitta
mi dicono tutti: “Com’è
educata, cara mia, che bel lavoro!”*

*Ma in cucina
mi scivolano i piatti dalle mani.*

Stefano Dal Bianco
da Prove di libertà, Mondadori 2012

Provvisoria solitudine di io

Ad ogni singolo barlume di consapevolezza
il nostro mondo si disgrega
e tutto perde di realtà:
i nostri sentimenti, i nostri gesti,
le opere dell'uomo
e la letteratura integralmente.

Uno che pensa di essere io
ogni tanto ci prova
ad ampliare quei momenti,
perché la sola vera libertà
soltanto di questi si nutre

e va di pari passo alla pietà, che scatta,
ma ormai così lontano
da non potersi esercitare
per consapevolezza dello spreco
e per carenza di energia.

Il mondo dunque in quei momenti
se ne vada dietro a io,
che non può fare altro,
e io non se ne vada dietro al mondo.

Un lavoro da fare

Come si fa a debellare un'emozione negativa
se non c'è un centro in noi che ci presiede
e al suo posto un fantasma avventato
che si mangia a poco a poco
quel poco di vita che avremmo.

Si potrebbe provare bellamente a farne a meno:
dalla terra tornare su di noi
con l'aiuto del cielo,
con la sua piena indifferenza,
per guadagnare un corpo
e in tutta coscienza con quello
prendere a calci le persone più care, a
cominciare da noi, tutte
le
volte
che cadiamo nel tranello quotidiano
e ci dimentichiamo.

Veduta con signore

Un signore che mai conosciamo abbastanza oggi si è affacciato,
abbiamo visto che ha visto qualcosa
per un momento alla finestra,
qualcosa che tremava nella valle sottostante,
che respirava senza vento, con il suo solo potere,
ed era il bosco occupato dal non bosco,
indistinguibile nella foschia,
che respirava senza vento, era il legame
fra esistente e non esistente
e tutto intorno niente.

Allora venne il desiderio, il primo seme della mente,
e quel signore purtroppo si appagò,
divenne un passato remoto,
si volse indietro alla stanza
e cominciò a discorrere con noi
del più e del meno
mentre il legame intrasentito scompariva
e così i nostri confini, che per un po' di tempo
erano stati i suoi.

Età della vita

C'è un'età della vita
in cui si rarefanno le amicizie
e quelle poche
o per l'assenza di un progetto vero
o per il marcio dei costumi
o per l'accettazione di un inganno si opacizzano.

Contemporaneamente come cani
si fanno banali e sempre più innocenti
le morti degli anziani:
maestri parenti genitori ignari
a diventare cibo per la luna.

Di tutta questa empia misurata libertà che ci deriva noi
cosa faremo?

Un passo, da bravi, ancora solo un passo.

Autolavaggio

Forse dovremmo bere molto.
Forse dovremmo respirare meglio.
Io morirò per qualche cosa di circolatorio.
Tu morirai per qualche cosa di cardiaco.
Tutto normale. Le tubature e la pompa.

Allora cibarsi con cognizione,
respirare consapevolmente,
ogni giorno lavare la macchina
con quello che ci viene offerto, la materia,
la materia che raffina i Pneumatici.

Spazzare via ciò che non serve,
lasciarsi impressionare da vivande più sottili,
coltivare una pazienza attiva,
pregare: chiedere e aspettare.

Tutti i giorni lavare la macchina
senza pensare di sapere-già,
senza pensare di sapere-tutto.

Separare le cose dai significati, andare contro
a ciò che di meglio si è pensato,
perché qualcosa va perduto in noi
perché una nuova nota suoni.

Simone Burratti
Progetto per S.

Entrare nel mondo, sfuggire al mondo

Mancanza è la sofferenza di tutti

1.
Entrare nel mondo, sfuggire al mondo,
prendere e liberarsi di tutto:
quante volte mi sono attaccato a questa logica
e mi sono addormentato subito,
desiderando o sognando cose troppo piccole,
impaziente per i motivi sbagliati.

2.
L'uomo deve conoscere la debolezza.
L'uomo deve ricordare sempre.
E poi: voglio andarmene da qui,
scappare via e chiudermi in una stanza in cima al mondo
per una soluzione di altezza contro cielo
che non funziona mai a dovere.

3.
Tristezza fatta di masturbazione o poco più...
il desiderio di essere diverso viene sempre di notte
e se ne va al mattino con la stessa precisione.
Non chiedermi se mi sento in colpa, o perché lo so già:
perché magari è mattina e sto scrivendo da lontano –
cosa che non è, ma capirlo può farmi andare oltre,
spezzare il ciclo e salvarmi, oppure no.

4.
La mia vita si disgrega giorno dopo giorno
e io sono bravo solo a non pensarci,
mettendo da una parte tutto quello che dovrei.
Così posso dormire quando voglio,
dormire per sempre,
perché ho scelto la posizione giusta per il corpo,
il lato del letto in cui perdermi
prima che ne sia fuori, e la mia vita crolli.

∞.

(c'è stata una volta che il mondo mi ha chiamato a sé –
ma con più sincerità e schiettezza:
entrare nel mondo, sfuggire al mondo,
rinunciando a qualsiasi costruzione
questo doveva essere
per giocare al gatto col topo,
dopo un ingenuo sì.)

Progetto per S.

*Semblables au bannissement / au retour à la fois
craint et désiré / à une surveillance occulte / à une
destinée et aux obstacles qui se présentent à une
destinée / semblables à la mélancolie qui voit
l'avenir lourdement voilé / Semblables à la fatalité /*

HENRI MICHAUX

1.

Ci sono cose che non potrai mai prendere, come se la tua mano fosse troppo precisa per le misure sopra le molecole. Ogni giorno farai del tuo meglio e non sarà mai abbastanza; manderai giù tutto, ricomincerai. Le notti non ti spaventeranno.

A ogni nuova sconfitta il numero sulla tua fronte aumenterà, si inciderà più a fondo e farà sempre più male, stabile e sotterraneo come una ruga che dà l'espressione.

2.

L'amore è una cosa invernale, e anche la sua fine. Tutti i pensieri, tutti i gesti sprecati si disperdono nell'aria, fuori dal corpo. E come un freddo ormai dimenticato l'abbandono ritorna, con quelle stesse punte di amarezza, vergogna, di non-bastare-più; bruciando la nostra legna verde accatastata con cura, le rinunce accettate, bruciando tutto ciò che era cambiato, per un anno o per un attimo.

3.

Stanotte mi masturberò
con lo sguardo fissato al soffitto
come fanno gli uomini grandi
prima di compiere opere grandi.

4. (Masada)

Il monte roccioso davanti a te ha scavature di sole generate dal tuo sguardo:

salirai attraverso ciò che hai distrutto
dentro una luce simile a quella che ti ha scritto
per arrivare nel punto in cui tutti sono morti
senza più combattere, non essendo
abbastanza, o per eccesso di sole.

5.

Una stupidità che si misura con l'altezza della voce. Ci sono cose che non potrai mai prendere –

cerca di ricordartelo.

6.

Non c'è nessun abisso, nessun modo di sprofondare. Devi imparare ad avere pazienza. Ti tireranno su e giù. L'ultimo passaggio è subito conseguente a quest'accettazione.

L'occhio diventerà trasparente, mostrando tutto il vuoto che c'è dietro. Ricordare sarà sempre più inutile e noioso. Comincerai a staccarti dal mondo e i tuoi rapporti con l'esterno cambieranno.

7. (Getsemani, 10,000 giorni)

Sono una persona lontana. Conosco la mia vita e molte altre cose, senza che nessuna mi tocchi. Sto concentrato solo sui miei atomi, e sulle interferenze del vento che attraversa il giardino.

Mi manchi? Non lo so. C'è solo qualche immagine confusa. Mi sento vuoto e pulito, non ti voglio del male. Sono solo lontano. Conosco la tua vita e molte altre cose, senza che nessuna mi tocchi.

Alessandro Broggi
da Servizio di Realtà

Fortissimo

I.

Vedo come vivi, è facile sorriderti. Ti senti bene. Ti va di provarci. È molto simile alla vita.
“Abbraccio la terra”, sei beata.

Così hai deciso. Sto dicendo: finalmente nel mondo. Quieta determinazione.

È il momento: “Come un filo che unisce il tutto, elettrico. Sì, perché parliamo di entusiasmo”. Piace: l'accettiamo, non piace: lo rifiutiamo. La curiosità non cambia. Ci siamo, tutti parlano. Voglio vedere, contro il tempo.

II.

Sei strepitosa. Quindi: mi va bene che prosegua. Atmosfera urbana e clima tropicale. Spiagge e tacchi a spillo. Previsioni superate.

Sicura e sessualmente protagonista – è l'immagine.

Shopping, cene, concerti: cambia il modo di stare insieme.

III.

Conoscenza della gioia, come un'intensità possibile. Suggerisce vita.

Secondo te, secondo me; l'aggiornamento è sostanziale.

“È gioviale, cortese, autoironica”.

Sì (no). Game on.

IV.

Sensazioni di naturalezza: serenità attiva.

Il futuro è tra noi. Nelle atmosfere affettive, nei gesti di dolcezza.

Dai giochi sentimentali agli incontri a letto: parlo (per esempio) di comunicazione, comprensione, movimento.

È la storia di un'amicizia emotiva.

Vibrante e trasparente, perentorio e disinvolto, espansivo ma sincero: per tutto il tempo l'atteggiamento è divertito. (P.S. È anche un ottimo programma d'azione).

V.

... lo farai, lo fai: sai di sorridere.

Under destruction

I.

[...] ti sarai dedicato alla tua vita. Sarà come un eco, nel corso del tempo. Una bugia rara. Sarà successo qualcosa, sembrerà tutto diverso.

II.

Non avrai idea di cosa stia accadendo. Sembrerai distratto, non riuscirai a pensare. Procederai veloce, senza assimilare i particolari.

Ci saranno tante scelte ma non sarai in grado di distinguerle. Non potrai capire.

III.

La tua comprensione dei dettagli non sarà ciò che lei vuole.

Cambierà la sua prospettiva, ricomincerà da zero. Non si scomporrà.

Penserà a un altro: sarà questo che vorrà.

IV.

Avrai urlato tutta la notte, non sarai più lo stesso. Non ci sarà più niente da dire.

Non avrai sbagliato. Riderai un po', amerai non capire.

Ti sopravvivrà – sarà molto bella. Non avrai obiezioni, sarai malato. Morto.

Soggetto

I.

[...] se muoverai un braccio percepirai la risposta dei tuoi muscoli e la loro nuova posizione. Quando volterai la testa lo scenario cambierà completamente, e quando chiuderai gli occhi il mondo sprofonderà nelle tenebre.

Riuscirai solo in parte a focalizzare gli oggetti alle varie distanze, ad afferrarli, a porgerli, a chiederli e a mostrarli. Imparerai a dividere lo spazio in due aree ben definite: una più vicina che potrai raggiungere, e una più lontana che resterà al di fuori della tua portata.

II.

I tuoi rapporti sociali più importanti saranno esclusivamente di tipo immediato.

Non sarai in grado né avrai la necessità di organizzare le tue esperienze in modo coerente. La maggior parte di queste avrà carattere simultaneo: percepirai e al tempo stesso agirai, penserai. Vivrai rinchiuso nel circolo infinito dei tuoi cinque sensi.

Accetterai gli accadimenti attimo per attimo e vivrai nel presente.

III.

Persone e cose si muoveranno in tutte le direzioni.

Acquisterai le capacità relazionali di base, l'interesse per il mondo. Entrerai e uscirai dallo spazio interpersonale e comincerai a strutturare il tuo universo sociale.

Inizierai a fare nette distinzioni e imparerai ad affrontare le situazioni più svariate. La gente ti apparirà diversa e provocherà in te reazioni differenti.

La padronanza di queste nuove competenze aumenterà il tuo senso di abilità e indipendenza.

IV.

Non appena scoprirai che un nome o una frase possono stare al posto di qualcos'altro, sarai padrone della chiave del linguaggio.

Ogni parola appresa rappresenterà una scoperta emozionante, strapperà qualcosa di nuovo al flusso non verbale. Questa fase di trionfo si prolungherà per mesi: ti schiuderà prospettive infinite.

V.

Nuove parole allargheranno il tuo orizzonte, tutto ciò che vedrai ti insegnerà qualcosa.

Avrai livelli diversi di coscienza, distinguerai l'ordine, il significato e le gerarchie degli stimoli che bombarderanno i tuoi sensi, ti sentirai protagonista nella catena delle cause e degli effetti. Saprai di essere l'autore delle tue azioni e che queste avranno risultati prevedibili.

Disponibilità affettiva, sorriso sociale. Apprenderai gli schemi del discorso e sarai suscettibile al contagio emotivo. La tua vita sarà, da quel momento, la commedia umana.

VI.

Razionalizzando la tua esperienza in sequenze logiche i processi mentali le permetteranno di coagularsi: sarai in grado di raccontare in prima persona gli eventi che ti occorrono.

Sceglierai quelli che ti permetteranno di trarre una storia coerente dalla tua esistenza. I vari episodi, una volta connessi, daranno un senso alle tue azioni.

La formulazione di un racconto resterà per tutta la vita lo strumento base per interpretare gli avvenimenti che ti riguardano.

VII.

I ricordi creeranno una cornice temporale parallela e grazie all'immaginazione non sarai più vincolato alla realtà.

La tua mente si muoverà con estrema facilità nel tempo, nello spazio e nella logica, avanti e indietro tra i ricordi e gli eventi immaginari.

Selezionando le situazioni tra le tante sperimentate, i racconti del passato avranno il potere di determinare quanto ti è realmente accaduto.

VIII.

Fisserai a lungo una ragazza senza parlare, il gioco delle espressioni e i mutamenti del respiro saranno la vostra unica forma di comunicazione. Prima studierai il suo volto e infine la guarderai negli occhi.

Ti sarà addosso. Rimarrete a fissarvi a lungo in silenzio: ti osserverà attentamente, senza un'espressione particolare. Il suo viso resterà immobile, poi accennerà un sorriso e tu sorriderai a tua volta.

Ti raggiungerà e ti abbraccerà guardandoti negli occhi. Entrambi riderete.

IX.

Sarai libero di avvicinarti e toccarla: questa prima mossa dovrà farti una grande impressione. Avvertirai il richiamo della curiosità e il desiderio di esplorare. Niente più ti tratterrà.

Proverai un immediato aumento dell'eccitazione; più stimoli riceverai più ti mostrerai infervorato e attento. Vi trascinerete a turno, coinvolti nella vostra danza.

Sentirete scorrere le correnti invisibili del piacere.

X.

Occasioni di stretta sintonia come queste saranno frequenti. Ogni persona avrà un viso, occhi, gesti, espressioni e una voce ben distinti e sarà in grado di influenzare gli altri con il proprio comportamento. Diventerai esperto nella regolazione di questi rapporti sociali condotti faccia a faccia, interpreterai le azioni umane sulla base degli stati mentali che le sottendono.

Non soltanto sarai interessato alla sfera sociale, ma non ne potrai prescindere.

Con la possibilità di stabilire interazioni profonde la tua felicità aumenterà.

Breve storia senza ritorno

I.

Forte pioggia. Elio cammina in una strada deserta. A un tratto si ferma. Sotto un albero c'è una donna completamente fradicia di pioggia, i capelli incollati sul viso, il trucco sfatto. È Claudia.

Elio decide di andarle incontro e le fa un cenno di saluto. Claudia lo osserva con aria severa, come se vagliasse una proposta importante. I due si allontanano sottobraccio verso il margine del bosco. Si mettono a correre per prendere un tram che sta arrivando.

In fondo al tram Claudia rivolge le spalle a Elio e fissa i binari attraverso il finestrino. Elio si toglie il soprabito e glielo offre. Claudia reagisce con rapidità, come se avvertisse il suo disagio si gira verso Elio e lo guarda negli occhi. Elio annuisce fingendo di aver capito e Claudia tira un sospiro di sollievo.

Claudia scende dal tram. Elio la guarda da dietro il finestrino bagnato di pioggia. Anche Claudia guarda il tram allontanarsi. Quando sparisce alla vista si mette a camminare finché non si ferma davanti a un ingresso.

II.

Elio sembra un po' goffo, non sa che cosa voglia da lui questa donna dall'aria capricciosa ma l'incontro lo affascina.

I due sono seduti al tavolo di un bar. Elio ha ordinato una birra. Claudia gli si avvicina da dietro, gli mette le mani davanti agli occhi e gli sussurra all'orecchio. Non lo lascia rispondere, parla rapida come se avesse perso interesse. Elio sembra imbarazzato.

Claudia fa un cenno a un cameriere, Elio si alza e fa per estrarre il portafoglio ma Claudia lo ferma. Senza interrompere il suo flusso di parole trascina Elio fuori dal locale.

Gli porge la mano ed Elio la prende con un movimento maldestro. Claudia sorride, attira a sé la testa di Elio e lo bacia sulla guancia.

III.

Claudia è seduta in macchina accanto a Elio. Guardano davanti a loro. Sono affaticati. Elio si passa una mano sul volto. Claudia ha un moto di stizza poi assume un tono indulgente.

L'auto si ferma davanti a una villa. Elio scende, scuote la testa con aria divertita e si dirige verso l'interno. Elio e Claudia salgono le scale leggermente brilli. Elio fa per abbracciare Claudia ma lei si irrigidisce.

Claudia si dirige verso la camera da letto, dove inizia a spogliarsi. Elio si avvicina alla radio e l'accende. Osserva Claudia che dorme: ha il sonno agitato e si rigira nel letto.

Elio fa per accarezzarle la fronte ma Claudia lo respinge con uno scatto improvviso.

IV.

Elio e Claudia sono a letto fianco a fianco. Stanno dormendo. Squilla più volte il telefono. Elio si sveglia e scuote Claudia.

Claudia va a rispondere, torna a letto e si rannicchia sotto le coperte.

Elio guarda davanti a sé. Claudia gli parla con aria gentile ma si avverte che è tesa. Elio le porge la mano, Claudia gliela stringe e scoppia in lacrime.

Elio la abbraccia facendo una smorfia seccata, Claudia si scioglie dall'abbraccio ed Elio la guarda con rimprovero.

Claudia esce dalla villa, entra in una cabina telefonica e compone un numero, velocemente. È agitata. Riattacca ed esce dalla cabina. Si allontana al centro della strada, quasi assente. Improvvisamente un'auto la investe scaraventandola a terra. La donna giace morta sull'asfalto. C'è anche Elio, un po' in disparte.

Mordechai Goldman

da Poeti israeliani, a cura di Ariel Rathaus, Einaudi 2007

Case

1
Confuso ricordo
di acque scure come inchiostro
voci umane che raggiungono il profondo del mare

2
Terra di candide tenere distese
che cingono due fonti di latte

3
Letto a grate di legno
in cui palpitavo intrappolato
come il piccolo sciacallo allo zoo

4
Io sono mamma e papà
io sono mamma, sono papà, non sono mamma, non sono papà
io non

5
Costruzione di lego smontabile e ricomponibile, smontabile e ricomponibile
e costruzione di lego totalmente smontabile, in eterno non ricomponibile

6
Decreto:
questa non è la tua casa
e non avrai altra casa in luogo di questa
vattene dalla tua casa nel deserto che ti mostrerò

7
Camera del mio prediletto
alle pareti canne di bambù
conchiglie e pietre sopra il canterano
un gatto di terracotta sul tavolo
un gatto striato sull'armadio
e alla nostra finestra fiori di prugno

8

Camera della mia amata –
vi dormiva quasi tutto il giorno
e di notte disegnava un uccello
nel soffitto sopra il nostro letto
l'uccello ogni mattina si ammalava e moriva
e su un cocchio trainato da topi
lo portavano alla tomba.

9

La nona casa, destinata fin dall'inizio all'abbandono
è lo specchio freddo, indifferente
che ti dà in prestito con infinita larghezza
tutto ciò che gli hai donato
allegoria argentea di ciò che è chiuso e penetrabile –
per un secondo asseconda pienamente la tua presenza
e l'istante dopo è vuoto ed estraneo
e tu un'onda-luce vagante in solitudine

10

Panchina nel giardino avvolto nella notte
quando l'enorme corpo del mare in lontananza
respira come un vecchio mostro
e fra i cespugli bui, ciechi
si nascondono i ragazzi del desiderio –
giovani vampiri

11

Aride camere d'albergo
sempre leggermente deludenti
vicino a piazza Venezia
vicino ai giardini delle Tuileries
vicino a piazza San Marco
vicino al golfo d'Adalia e ai monti Tauro innevati
vicino a

12

Libro
per esempio, Attesa del patibolo

13

Le stazioni di frontiera fra silenzio e discorso
nelle sale climatizzate della biblioteca universitaria

in ogni libro che un crogiolo di silenzio

e un rumore supersonico da pista di decollo

in ogni libro è sepolta una mummia faraonica

e mi metto sulle tracce del lettore
goccia di sangue o bisunta impronta digitale
orecchie agli angoli come segnalibro
pelo pubico
furenti rimostranze al silenzioso autore
sottolineature con inchiostro o marker
spazi vuoti di illustrazioni rubate
oppure brani strappati
leggi e strappa

in ogni biblioteca si nascondono scale
che portano a biblioteche antiche e future
la biblioteca è la porta di un labirinto dove ti perderai per sempre

tutto ciò che non hai osato, che non hai potuto pensare
ti scaglierà pietre addosso

14

Anche un uccello è una vera casa per un istante

15

Quei pensieri rimuginati dentro di me con il caffè
sono anch'essi la mia vera casa

le idee sono boe galleggianti

16

Alberi dai fitti rami nella rovente Gerusalemme, alla sua ombra una pietra gelida e chiara
è la pietra per il nomade della luce, è la pietra del riposo estivo.

17

Movimento
il movimento stesso
verso nessun luogo verso nessun luogo

18

Il sacro spazio vuoto
da cui le consuetudini meccaniche dell'anima
e tutto il desiderio e tutto il ricordo
e tutti i riflessi con i loro riverberi
e tutti i simulacri del passato del presente e del futuro
e persino la rosa di fuoco che è di là dal tempo
e persino il loto che galleggia candido sulle acque di pure fonti

sono stati banditi

finché non guizzi la luce del non ipotizzato o conosciuto a priori
la poesia
tu.

Monografie

Marco Villa

Fra agonismo e regressione. Una lettura di Somiglianze di Milo De Angelis

I.

Percorrendo *Somiglianze* si ha la sensazione di essere come strattonati da due spinte fra loro opposte, le stesse che muovono di continuo le figure umane presenti nelle varie poesie. Da una parte un pressante e faticoso invito a procedere, ad agire, a compiere un «gesto»¹; dall'altra un dolce risucchio verso il ritorno a un'origine, il sonno, l'annullamento di sé.

Il primo movimento ha un suo spazio d'elezione, quello urbano (fatto di interni ma soprattutto di esterni), e un tempo privilegiato: quello dell'adolescenza o, per essere più precisi, del decisivo confine che separa adolescenza ed età adulta. Si ha quindi a che fare con un avanzamento, un progresso collocato innanzitutto sulla linea cronologica di ogni esistenza ma che richiede a chi lo compie uno scatto individuale, un atteggiamento volontaristico necessario a compiere il processo di maturazione. Tale scatto implica sostanzialmente la fuoriuscita dalla "somiglianza" e la compromissione/confronto con la "diversità"². Somiglianza è ciò che affonda le proprie radici nell'età infantile³, è l'indistinto, «era noi / nell'immagine di un altro» (*La somiglianza*). Nella poesia citata il "noi" vorrebbe provare a fissare la corrispondenza e recuperare l'infanzia, ma non è un caso che questo desiderio venga già avvertito come colpevole («domanderemo perdono / per avere tentato»); analogamente in *Seconda parte* lo stesso tentativo viene associato a una felicità destinata però ad essere punita. Il termine "perdono" è presente in un'altra lirica che esplicita ancora meglio il risvolto negativo della somiglianza, vale a dire il suo essere immobilità, paralisi: «nessuno lo perdonerebbe / se ritorna ghiaccio, l'essere identico a sé / che non cammina» (*Dovunque ma non*). La somiglianza oltre che affinità con l'altro è coincidenza con se stessi, ma è proprio tale coincidenza a bloccare il movimento che, nella poesia da cui sono tratti i versi citati, riprende solo nel ritmo dell'amplesso con un'altra individualità. È qui che si apre il campo della "diversità", che è dunque sia rapporto con l'altro da sé, sia mutamento in sé, interiore. La diversità genera paura, assume una connotazione minacciosa e ad essa ci si accosta con esitazione, quando non con esplicito rifiuto⁴. Altrove la paura scaturisce da una vita adulta percepita quale tradimento, come se la maturazione fosse stata compiuta per sottomissione, senza aver mai vissuto davvero l'adolescenza che tale maturazione prepara: la poesia *Litanie* è in questo senso emblematica. E tuttavia, nonostante il rischio di «distruggersi» che l'avanzamento comporta, la diversità va affrontata per superare il «plagio / di somigliarsi» (*Il corridoio del treno*) in un gesto decisivo, nell'azione eroica «che esce per prima / e spacca, in tutti, il fratello / che hanno dentro» (*Laggiù senza*). Uscire dalla somiglianza, che come si è visto equivale anche ad abbandonare un'individualità sterile, è insomma l'atto irrinunciabile per la definizione della propria identità in un contesto sociale. Acquista allora un significato particolare l'ambientazione urbana condivisa dalla maggior parte delle poesie citate. Se la maturazione implica l'ingresso nella dimensione sociale, è naturale che lo spazio in cui la scommessa del suo compimento si gioca sia quello della *polis*, di tutti i luoghi di aggregazione umana: interni d'auto, stanze, treni, bar, stazioni, scorci di vie cittadine e di periferie (fra davanzali, pan-

¹ Già Tabacco individua in *gesto* una delle parole-chiave dell'opera, cfr. G. Tabacco, «*Questa goffa bruttura indescrivibile*». *Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, «Filologia Antica e Moderna», n. 21, 2001, p. 153.

² Cfr. F. Mancinelli, *Dentro la somiglianza*, <http://puncocritico.eu/?p=2369> (24 giugno 2011).

³ Sempre la Mancinelli afferma che «la somiglianza è propria dell'infanzia, della stagione in cui "tutto è in relazione"», cfr. *Ibidem*.

⁴ Esempi significativi si trovano in poesie come *La frazione* e *La lentezza*.

chine, pozzanghere, marciapiedi, vetrine, automobili e camion), piazze⁵.

Attorno al passaggio decisivo tra questi due poli fondamentali – somiglianza e diversità, infanzia/adolescenza e età adulta – si muove tutta una costellazione di azioni/acquisizioni, necessarie al compimento del processo e continuamente riprese e ribadite lungo tutta la raccolta. Sarà innanzitutto indispensabile immergersi in una vita connotata come flusso disordinato e rapinoso, minaccioso e attraente al tempo stesso. Il soggetto deve «bagnarsi in un fiume / che non è suo ma lo tiene in vita, e non ha rive» (*Dovunque ma non*), con un’immersione senza esitazioni e «spiegazioni», secondo la legge di un *carpe diem* che trova nell’attimo immediato la propria unica possibilità di compimento. Così il personaggio di *La luce sulle tempie* comprende che «l’abbraccio nasce / non domani, subito» e «pensa al tempo / e alla sua unica parola d’amore: “adesso”»; così l’inizio diventa un ordine che non lascia alternative, un «imperativo / a cominciare» (*L’immunità avara*); e così deve essere eliminata ogni ipocrisia nell’azione, se è vero che «scendere veramente / senza astuzie, significa tagliarsi / la via del ritorno» (*Chi ha osato*).

Ma l’inizio impone altre acquisizioni. Quella di superare la sofferenza, per esempio; oppure quella, più volte ribadita, di rinunciare all’equilibrio, di accettare «di perdere qualcosa»⁶. Tutte queste direttive pronunciate dalle diverse voci del libro si accompagnano ad una presa di coscienza da parte del soggetto, una consapevolezza di sé e del mondo esterno con cui entra in inevitabile relazione. Delle poesie che insistono sul “dover sapere” la più emblematica è certamente *Lo scheletro del pesce*: «Lo sai benissimo: / ne approfittano. / Se lo sai, non fallire / proprio adesso. Sì, lo sai veramente. / Ma il tempo. / Facciamo in fretta: Sono le sei meno venti. / Un solo gesto cosciente. Sono le sei meno venti [corsivi miei]». È fondamentale però che la consapevolezza si traduca immediatamente in questo «gesto»; in caso contrario si fa eccessiva (cfr. più avanti *Questo poco*), diviene barriera fra sé e il mondo, preparazione che ha già annullato ogni possibilità di azione, come avviene per l’“io” di *Differire*: «se non toccherò il tuo viso / giustificami / dopo ogni gesto / ne faccio uno che lo prepara», non a caso subito fulminato dall’irruzione di una seconda voce («No, tu sei misero / tu non entri nelle forze»)⁷.

La necessità dello scatto in avanti traccia una linea netta fra chi progredisce e chi invece rimane bloccato, una linea la cui funzione discriminante si esercita con crudeltà inflessibile: «nessuno potrà abbracciare chi non ha vinto / il doppione gettato via / nell’acquittrino, il dito silenzioso / di quelli che “non ce la fanno”» (*La radio*). L’agonismo messo in campo per la maturazione si trasforma in lotta, in una prova dove il soggetto «si gioca la vita» (*La posizione*) e di cui *Latitudine* offre una svolgimento in chiave quasi narrativa. Qui il punto di vista è quello dello sconfitto, di chi «senza più forze» abbandona la corsa lasciando solo una vana richiesta di spiegazioni: la sua rinuncia è quella di chi non sa, di chi non ha compreso la legge che regola «i mondi e le esclusioni». La consapevolezza di questa legge è un altro punto decisivo su cui si gioca il discrimine. Chi resta fermo non potrà essere perdonato (cfr. *Dovunque ma non*) ed è ciò che, per esempio, mostra di aver appreso la voce di *Viene la prima* nella sua esortazione: «non aspettarmi, se soffro, non aspettarmi».

Lo sconfitto di *Latitudine* rappresenta esemplarmente la fisionomia di chi fallisce una volta chiamato alla necessità dell’avanzamento. Ma *Somiglianze* pullula di figure di perdenti, di individui

⁵ Senza addentrarmi troppo nella funzione attribuita a questi ambienti, vorrei soffermarmi sul significato assunto dalla «piazza», luogo “politico” per eccellenza, in una poesia come *Esterno*. È lo scenario dove l’individuo «cercato» dal mondo affronta la sua prova, forzato a superare «la paura / di cominciare con uno sbaglio»; di qui la connotazione «terribile» della piazza, la sensazione da parte del soggetto di esserne il protagonista, come su un palcoscenico allestito per il suo indefettibile debutto.

⁶ Cfr. per esempio *Viene la prima* o *Una lettera d’amore*.

⁷ L’importanza di una consapevolezza che si faccia «applicazione», «azione pratica» è messa in luce, proprio in merito a questa poesia, da Tabacco, cfr. G. Tabacco, «*Questa goffa bruttura indescrivibile*». *Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, cit., p. 164.

che non capiscono, che esitano, indecisi e dubbiosi. Limitandomi a pochi esempi sparsi: il «tu» in *La parte*, il destinatario della *Lettera d'amore*, il protagonista di *Voci sotto il giorno* o di *Due nelle forze*. Nei loro confronti la voce poetante si mostra spesso severa, inquisente addirittura, ma sempre in qualche modo benevola (*Una lettera d'amore* è in questo senso esemplare fin dal titolo). Il disprezzo colpisce invece chi vive questa condizione limbica con ipocrisia, chi non sceglie illudendosi di poter aggirare la prova senza rischiare niente. È il caso di chi non accettando di perdere «gioca con tutta / l'astuzia» per autoconvincersi che «“forse non è scomparso nulla”» (*L'ordine*), oppure del “perdente” della poesia omonima, su cui il sarcasmo del poeta si esercita con particolare durezza. Il ritratto magistrale di chi non si muove, dell'«essere identico a sé / che non cammina», è comunque offerto in *Questo poco*:

[...] e davvero non si può
aspettare chi chiede, chi torna
vicino al letto
e dice soffrendo “resteremo nelle nostre cose”
il panico di una mente
registrata, che impara solo ciò che sapeva
non muta, quando piangere
è ancora un'analisi
un'insonnia intelligente, troppo
consapevole
per non rimanere, miseramente,
una conversazione rassegnata
con il male, se stessa.

Siamo evidentemente agli antipodi di tutto quanto costituisce il progresso e la maturazione dell'adolescente: ci sono l'esitazione e l'indugio nella sofferenza, la paralisi e l'astuzia che vorrebbe smentirla, la consapevolezza ipertrofica e l'incapacità di abbandonarsi perfino nel pianto. Anche qui, comunque, chi parla non fa sconti: nemmeno questo “perdente” può essere aspettato da chi ha già scelto di progredire.

De Angelis ha così rappresentato da ogni angolatura psicologica il drammatico processo che porta l'individuo ad abbandonare la passività e a compiere volontariamente la propria maturazione, nell'agonistica definizione di un'identità che accetta di determinarsi attraverso l'indispensabile compromissione con la diversità e con tutto ciò che tale confronto implica.

Posto però di fronte alla diversità che «oscura tutto», il soggetto avverte anche l'attrazione di un ritorno all'origine, a un tempo precedente all'infanzia stessa, «quando l'acqua in segreto diceva / che ci sarà una grande gioia all'inizio», (*Essere trovati*). Parallelo ma opposto al primo scorre dunque un altro binario, che delinea un movimento all'indietro, regressivo. Come accennato in apertura, questo movimento perde la carica agonistica del precedente, il senso di fatica e di rischio (rischio del fallimento, innanzitutto) che lo permeava, per darsi invece come fascinazione, attrazione spontanea e – apparentemente – senza ostacoli⁸.

Se prima il tempo era quello dell'adolescenza che tenta di farsi vita adulta, ora il discorso delinea un tragitto che attraverso l'infanzia (ma anche escludendola) ritorna alla pre-infanzia, ad un tempo anteriore alla nascita. E tuttavia la traiettoria che ho indicato non basta ad esaurire le direttrici di queste poesie: più che ad un tempo orizzontale esse fanno riferimento a una dimensione verticale

⁸ Zagarrìo nota a questo proposito che la regressione in De Angelis «è risultato di un movimento non già lento, laborioso, e faticosamente avventuroso, ma rapido, fulmineo», cfr. G. Zagarrìo, *Della regressione: Sanesi, Ramat, De Angelis*, in *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea 1970-1980*, Mursia, Milano 1983, p. 647.

che ingloba piani temporali esterni alla vita storicamente e socialmente definita⁹. Ho parlato di regressione, ma almeno in certi casi (p. es. *I sassi nel fango tiepido*, o *Fioritura*, o ancora la seconda parte di “T.S.”) si potrebbero utilizzare allo stesso tempo concetti come “elevazione”, “sprofondamento”, “trascendimento”. Quale che sia la direzione, la meta è posta sempre fuori dalla realtà immanente, in un universo di simboli ed archetipi. Preferisco parlare di regressione, in ogni caso, perché se il primo movimento che ho individuato è senz’altro agonistico e attivo, quello speculare si connota se non come del tutto passivo, certo come rinunciatario verso l’assunzione di responsabilità che la maturità comanda al soggetto. Di fronte al pericolo di «distruggersi», il soggetto si nega come individuo empiricamente e storicamente determinato tramite un annullamento atarattico nell’indistinto. Una poesia come *Esterno*, ponendo esplicitamente il veto sulla rinuncia, illustra meglio di ogni altra questa dialettica.

Come il tempo, anche lo spazio cambia radicalmente: a livello superficiale si nota la sostituzione dello scenario urbano con un’ambientazione per lo più naturale, ma più che città-natura la reale dicotomia è fra determinato e indeterminato. Vaghiissimi sono infatti i paesaggi di poesie come *I sassi nel fango tiepido*, *Fioritura*, (*Nessuno smentisce*), paesaggi che si distinguono per una serie di dati ricorrenti i quali, più che fungere da enti realistici, finiscono per assumere il carattere di simboli. Per limitarsi a qualche esempio, spicca la ricorrenza, in queste poesie, degli “elementi puri”, in particolare l’aria e l’acqua, simbolo primigenio per eccellenza¹⁰. Sempre tangente all’area semantica della fecondazione abbiamo il nesso «insetto»-«fiore» (poi «insetto»-«corolla»)¹¹, e la ricorrenza del vocabolo «grano»¹². Fra le altre riprese spiccano quelle di «vigna»¹³ e di «canneto», entrambe ancora assimilabili a un’idea di vitalità¹⁴.

Nonostante la radicale differenza in termini spazio-temporali e nonostante soprattutto la specularità delle mete, i due movimenti – progressivo e regressivo – risultano alla fine omologhi nel condurre entrambi ad un superamento della “somiglianza”. Il secondo, tuttavia, non più verso la molteplice varietà della contingenza sociale (latamente civile), bensì verso l’identità sostanziale di un livello cosmologico archetipico, in una completa equivalenza dove «tutto è così solo / che può diventare ogni cosa» (*I sassi nel fango tiepido*). È quella che Zagarrío ha individuato, con una certa forzatura, come la «mossa fondamentale» dell’opera: «retrocedere al prima e riviverlo se non per impossibilità pratica almeno per *somiglianze* [corsivo dell’autore]»¹⁵.

Se ho insistito su un movimento “all’indietro” è perché diverse poesie tematizzano l’idea di un ritorno. Fin dalle soglie del libro la fascinazione del regresso è dichiarata e posta in relazione con ciò a cui l’individuo è messo di fronte nel mondo: «se uno ha visto / vuole tornare» (*Essere trovati*); altrove è più esplicitamente la paura del fallimento a generare un desiderio di rinuncia e recupero di un tempo rassicurante, connesso al «grembo» materno (cfr. *Esterno*). Già “T.S.”, comun-

⁹ Così Testa: «L’“oltre”, vera parola-chiave del libro, non conduce ai nodi dei rapporti, non indica una direzione orizzontale; al contrario, persegue una strada verticale, scende nella vertigine delle suggestioni». Cfr. E. Testa, *Il codice imperfetto della “nuova poesia”*, in “Nuova Corrente”, XXIX, 89, 1982, p. 543.

¹⁰ Il lemma «acqua», con le sue varianti («oceano», «marea», «mare») ritorna in diverse liriche in cui la regressione è tematizzata, quali *Essere trovati*, “T.S.”, *Le cause dell’inizio*, *I sassi nel fango tiepido*, *Fioritura*, *Ora se questo dono*, *Il sogno di Gatta Danzante*.

¹¹ In (*Nessuno smentisce*) e in *Fioritura* (non a caso in entrambi i testi compare anche la parola «frutto»).

¹² Cfr. “T.S.” e *Il sogno di Gatta Danzante*.

¹³ Cfr. “T.S.” e nel *Sogno di Gatta Danzante* per il primo e ancora “T.S.”, *Le cause dell’inizio*, *Fioritura*, e *Diventare*.

¹⁴ In (*Nessuno smentisce*) per tornare poi in *Fioritura* e nel *Sogno di Gatta Danzante*; in particolare nella prima poesia il canneto sembra essere il luogo di un atto sessuale, nella seconda «canneto» e «vigna» compaiono associati poco prima della resurrezione finale.

¹⁵ G. Zagarrío, *Della regressione: Sanesi, Ramat, De Angelis*, cit., p. 650; dove per «somiglianze» penso vada inteso proprio il movimento analogico attraverso cui il «retrocedere» si compie. Tuttavia Zagarrío trascura completamente l’altro movimento speculare al regresso, con un appiattimento esegetico che distorce tutte le esortazioni a «“provare”, a “rischiare”, a “tentare”» in un invito generalizzato di ritorno al «prima».

que, esibisce un tipo di ritorno correlato alla nascita, mentre in *STP* esso viene associato ad un allontanamento e ad un «incontro prima dell'aurora». Altri testi ancora convocano invece l'idea del regresso per negarne la possibilità di riuscita¹⁶.

Nell'ambito del ritorno è più volte implicata, e non stupisce, la figura materna. Così a un franamento «nella preluce» può seguire il verso che forse meglio di qualunque altro esprime un desiderio di regressione maturato in seguito a un eccesso di stanchezza¹⁷: «sto crollando sfinito in mia madre» (*Le terre*). La madre, figura simbolica dell'inizio, diviene nelle poesie della regressione termine di passaggio che nega questo inizio, dando proprio attraverso il «ventre» su un tempo che sta «oltre» (*Nessuno smentisce*). La funzione simbolica della figura materna (inizio della vita) viene revocata: la nascita è sottoposta a un riavvolgimento che la annulla (cfr. "T.S."). Ma, paradossalmente, questa funzione è restaurata nel momento in cui la *reductio ad uterum* non produce solo annientamento, bensì sfocia in una ri-nascita che dà sul mondo archetipico dell'origine e della pre-vita. La regressione non esclude quindi un secondo movimento che, stante la coincidenza fra vita e morte che caratterizza l'universo così recuperato¹⁸, fa seguire al ritorno una rigenerazione. Ecco che quindi dopo la serie di salti analogici della dimensione archetipica a un certo punto «non si può più ripetere», e allora «tutto cerca / ogni cosa, [...] risorge» (*Fioritura*). Il testo più emblematico da questo punto di vista è senza dubbio "T.S.". Ancora una volta è la madre a fungere da snodo del processo. Una vita spinta violentemente alle soglie della morte¹⁹ conosce un viaggio a ritroso verso l'"ancora prima" della fecondazione, ma a partire dall'«oceano» in cui «si accoppiano le cellule sessuali» della seconda parte, si genera un movimento di risalita che, attraverso il parallelismo fra la figura materna di nuovo evocata e la «femmina del pellicano»²⁰, culmina nella rinascita, fino a trovare «una terra diversa, un'altra voce».

«...e trova una terra *diversa*, un'altra voce. [corsivo mio]». Il finale di "T.S." offre uno spunto perfetto per tracciare una sintesi fra i due opposti movimenti. Va premesso che non si cerca qui di individuare una linea univoca di sviluppo all'interno di *Somiglianze* (e forse tale ricerca costituirebbe una forzatura); e tuttavia dall'affiancarsi e talvolta intrecciarsi delle due opposte spinte esistenziali è possibile ricavare un bilancio sufficientemente netto. Dicevo della conclusione di "T.S.". Al termine della regressione ciò che viene trovato è proprio la diversità, vale a dire quello stato tanto interiore quanto sociale con cui l'individuo deve confrontarsi per portare a compimento il processo di maturazione. Certo quest'ultimo aspetto non viene ancora esplicitato, ma un lettore che ha già percorso l'intero libro attribuirà fatalmente una particolare connotazione agli aggettivi del verso riportato. "T.S." segna la via: nella dinamica progresso-regressione alla fine è il primo polo a prevalere e il procedere dell'opera conferma questa tendenza per il momento solo accennata.

Si è già visto come diverse poesie chiamino in causa un movimento regressivo solo per negarlo, tanto per l'impossibilità di compierlo davvero, quanto per la ferma volontà di resistergli. Se in *Verso un luogo* e *La somiglianza* spicca il primo aspetto, in *Esterno* e *Chi ha osato* emerge con più forza il secondo. Tale negazione peraltro sembra portare con sé anche un'implicita condanna nei confronti di quella tentazione deresponsabilizzante; in ogni caso la regressione risulta in ultima istanza una strada impraticabile. È allora significativo che le poesie conclusive di ciascuna sezione

¹⁶ Ho già citato *Esterno* («non si può [...] gettarsi indietro») e prima ancora la discesa «senza astuzie» di *Chi ha osato*; ma cfr. anche il «non è mai / previsto ritornare» di *Verso un luogo*.

¹⁷ Se non, come sostiene Zagarrio, «per troppo di delusione», cfr. *Ibidem*, p. 649.

¹⁸ Cfr. *Bisognava*, vv. 9-12; Tabacco parla a questo proposito di «sabotaggio lirico del "tempo lineare"», p. 156.

¹⁹ La sigla "T.S." indica il "Tentato Suicido" sulle cartelle cliniche; in ogni caso conta che la regressione venga messa in moto a partire da uno stato liminare fra vita e morte.

²⁰ Tabacco nota come il parallelismo diventi di fatto una metafora/metamorfosi, approdando all'equivalenza «mamma» – «femmina del pellicano», cfr. G. Tabacco, «*Questa goffa bruttura indescrivibile*». *Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, cit., p. 155.

puntino proprio sul confronto attivo con l'alterità. Di *Esterno* si è già detto, mentre l'ultimo testo di "Intervallo e fine", *Il sorriso*, al di là di obiettive difficoltà esegetiche, sembra chiudersi su un desiderio di corrispondenza fra diversità. *La parte* (ultima poesia della sezione "La materia") presenta un *incipit* emblematico: «qualche decisione / anche tra i fagioli del solaio / bisogna prenderla». È vero che l'avversativa della seconda strofa introduce un «tu» esitante, bloccato, ma ciò non toglie che la necessità indicata dalla voce poetante sia quella di rompere gli indugi e uscire dallo scacco. Si arriva così alla poesia che chiude *Somiglianze, Novembre e febbraio*. Qui la lezione sembra definitivamente appresa: i due amanti si preparano all'unione, ma solo dopo aver «ribadito le rispettive linee, per non perdersi e mescolarsi l'uno nell'altro»²¹.

II.

La profonda divergenza individuata sul piano ideologico-tematico non può non riflettersi anche sulle scelte formali. Prenderò qui in esame alcuni testi emblematici dell'una e dell'altra area cercando di isolarne le peculiarità e le differenze, naturalmente senza l'illusione di rintracciare un rapporto deterministico. Le scelte stilistiche all'interno del libro non sono pure e in alcuni casi è evidente una contaminazione fra le diverse tecniche; mi interessa piuttosto individuare tendenze, queste sì ben distinte, che le poesie analizzate illustrano al meglio.

Partirò da una lirica fra le più esemplari del movimento agonistico-progressivo.

VIENE LA PRIMA

“Oh se tu capissi:
chi soffre
chi soffre non è profondo.”
Sobborghi di Torino. Estate. Ormai
c'è poca acqua nel fiume, l'edicola è chiusa.
“Cambia, non aspettare più.”
Vicino al muro c'è solo qualche macchina.
Non passa nessuno. Restiamo seduti
sopra il parapetto “Forse puoi ancora
diventare solo, puoi
ancora sentire senza pagare, puoi entrare
in una profondità che non
commemora: non aspettare nessuno
non aspettarmi, se soffro, non aspettarmi.”
E fissiamo l'acqua scura, questo poco vento
che la muove
e le dà piccole venature, come un legno.
Mi tocca il viso.
“Quando uscirai, quando non avrai
alternative? Non aggrapparti, accetta
accetta
di perdere qualcosa.”

Già l'ambientazione è significativa: «Sobborghi di Torino. Estate». Uno scenario urbano, caratterizzato non senza attenzione ai dettagli: la poca acqua nel fiume, l'edicola chiusa, le macchine vicino al muro, la solitudine. Il radicamento nella contingenza emerge anche da questi particolari, che un po' fanno da sfondo all'azione dei due personaggi, un po' vi interagiscono («restiamo seduti / sopra il parapetto», «e fissiamo l'acqua scura»). Al di là della precisa indicazione topografica, comunque, attraverso questi frammenti tutto un universo cittadino è evocato per metonimia: il lettore non ha davanti a sé l'immagine completa, ma è certamente immerso nell'atmosfera di quello spazio.

²¹ F. Mancinelli, *Dentro la somiglianza*, <http://puntocritico.eu/?p=2369> (24 giugno 2011).

In questa periferia urbana, un giorno d'estate, ha luogo una conversazione fra due personaggi. Anche qui, però, De Angelis procede per frammenti. Di questi due individui non ci viene detto nulla: possiamo supporre, basandoci su altre poesie del libro, che si tratti di un lui e di una lei; magari amanti, considerando il gesto del quintultimo verso («mi tocca il viso»), ma non ci sono elementi validi per andare oltre le ipotesi. Il punto è che la dinamica del rapporto fra i due che all'autore interessa è un'altra, ovvero il fatto che uno di loro possiede una consapevolezza esistenziale maggiore del secondo. La tecnica dell'ellissi fa sì che non venga esplicitato chi di volta in volta prende la parola, ma tutto lascia credere che in ognuna delle quattro battute sia il personaggio più consapevole a parlare, rivolgendo all'altro insegnamenti ed esortazioni. Ne è spia il tono assertivo che accomuna i vari frammenti di discorso diretto, a cui collaborano gli imperativi, le ripetizioni, la partecipazione veicolata dal modo ottativo del primo verso e l'incalzante domanda del quartultimo. Probabilmente l'attore "inconsapevole" è l'io del quintultimo verso citato prima, in quanto viene istintivo attribuire l'unico gesto caratterizzato da una dose di iniziativa al personaggio che ha preso la parola; anche qui, comunque, nulla di certo.

L'effetto che una rappresentazione di questo tipo comporta è senza dubbio straniante: il dialogo risulta in realtà un monologo, con uno dei due personaggi completamente passivo, ma il lettore non è nemmeno sicuro che quelle riportate siano *tutte* le parole della conversazione, o se invece, come forse è più verosimile immaginare, il montaggio del poeta ha scelto quelle più significative. Ciò che ne risulta è un'estrema concentrazione su quel rapporto "maestro-discepolo" di cui si parlava poco fa. Non a caso il testo si apre proprio col discorso diretto, e il primo verso, a ben vedere, contiene già tutto ciò che l'autore vuole si sappia della relazione tra i due personaggi.

Frammentazione del contesto in alcuni particolari esattamente individuati, frammentazione del discorso in poche battute altamente significative: attraverso questa tecnica, De Angelis dà una rappresentazione della realtà ellittica, scorciata, che guadagna sì forza dal non-detto (particolarmente denso quello della terza battuta e quello dei gesti che precedono l'ultima), ma che acquista un valore assertivo e bruciante proprio perché i suoi segmenti hanno superato il processo di selezione che il lettore sottintende al testo. La frammentazione, comunque, non produce caos. Il montaggio del poeta dispone i singoli pezzi in una struttura calibrata e coesa, come dimostra innanzitutto la loro disposizione simmetrica. Le battute di discorso diretto si alternano alle pause descrittivo-narrative, con queste ultime a delineare una *climax* (semplice descrizione, introduzione dei personaggi, loro comportamento fino al gesto affettuoso) che produce un incremento di tensione proprio prima dell'ultima battuta: la stessa azione di toccare il viso acquista così un alone drammatico che lo riscatta dalla sua banalità²². La simmetria è poi rafforzata dalla circolarità del componimento: si apre e si chiude con il discorso diretto, mentre i primi tre versi presentano una struttura metrico-sintattica analoga a quella degli ultimi tre (ripetizione del verbo, *enjambement*). All'organizzazione coesa dei materiali si aggiungono un lessico piano e una sintassi sempre lucida, appena mossa dalle ripetizioni di cui si diceva, funzionali ad esprimere tanto la concitazione del parlante quanto la perentorietà delle sue affermazioni.

Mi sembra di aver individuato gli elementi principali di questa tecnica poetica, fondata su una rappresentazione metonimica degli avvenimenti, mediante frammentazione, ellissi e un sapiente montaggio delle parti che ne risultano; elementi facilmente riscontrabili in diverse altre poesie legate all'area agonistico-progressiva, come *Litanie*, *La frazione*, *Dovunque ma non*, *Il corridoio del treno*, "Solo compenso...". Un altro aspetto che le poesie citate condividono con *Viene la prima* è il ricorso al dialogato, per cui le affermazioni perentorie e le esortazioni risultano molto spesso attribuite a un personaggio interno alla lirica²³. Anche qui è interessante soffermarsi sul processo di frammentazione a cui gli scambi di battute vengono sottoposti. Se in *Litanie* o in *Il corridoio del*

²² Un procedimento analogo di intensificazione drammatica di gesti semplici si può verificare, per esempio, in *Due nelle forze*.

²³ Sono esempi di quella «mediazione enunciativa» che Enrico Testa considera fra i portati della poesia post-lirica a partire dagli anni '60. L'assenza di questo modulo nei testi "regressivi" di *Somiglianze* è un'ulteriore spia della diversa matrice stilistica alla base delle due tendenze individuate. Cfr. E. Testa, *Dopo la lirica*, Einaudi, Torino 2005, p. X.

treno la tecnica è la medesima impiegata per *Viene la prima*, ossia una selezione di segmenti significativi del discorso che interagisce in modo dinamico col non-detto, in altri testi sono le singole battute, attribuibili ad un'unica voce, che vengono spezzettate dando origine a un parlare franto, sussultorio. La lettera d'amore della poesia omonima è un esempio perfetto di questa tecnica, che si serve principalmente dell'artificio grafico-stilistico dei puntini di sospensione: cfr. *Nel punto*, la seconda strofa di *Controluce*, *Voci sotto il giorno*, dove questa tendenza è condotta, senza mai oltrepassarlo veramente, al confine con l'afasia.

Passando ora al secondo versante, quello regressivo, inizierò con un testo la cui differenza rispetto a *Viene la prima* è lampante.

DIVENTARE

Un'altra azione, nella vigna, per cogliere
questo moscato polveroso e dolce
tra le formiche
che percorrono il sudore
della schiena, affrettandosi
in un sole che asciuga tutto
mentre la pianura si allarga, e qualcosa
che era enorme scompare
scivola dal terrore fino al disagio
di diventare indifferente, fino all'ultimo
tremite, nulla.

Il paesaggio urbano è scomparso; al suo posto la campagna, ma una campagna indeterminata, si direbbe assoluta. Mancano i *realia* che nella lirica precedente connotavano con precisione lo scenario cittadino: spia ne è un lessico sempre piano ma molto più vago (con la parziale eccezione di «moscato»).

Se le coordinate spazio-temporali si sfuocano, anche un altro aspetto fondamentale di *Viene la prima* è qui scomparso: non ci sono più figure umane delineate, l'impersonalità è pressoché totale. Il soggetto del «cogliere» in apertura non è un agente ma l'azione stessa e anche l'unica determinazione veramente antropomorfa, «il sudore / della schiena», più che ad evocare metonimicamente un personaggio (verosimilmente un vignaiolo) viene ad acquistare un significato simbolico.

È questo l'aspetto stilistico fondamentale della poesia e in generale di quello che ho individuato come «movimento regressivo» all'interno della raccolta: nessuno degli elementi denotati nel testo sembra valere per se stesso, tutto assume invece un valore allusivo che trasfigura e trascende il paesaggio rurale in un territorio spirituale, dell'interiorità. L'apoteosi dell'indeterminatezza, coincidente con il momento propriamente regressivo, si ha partire dal quintultimo verso. Qui i simboli si sfumano ulteriormente, ciò che era vago ma ancora legato alla realtà fenomenica diventa solo «qualcosa / che era enorme» e quindi, in una *climax* di astrazione, «terrore», «disagio», «tremite» (unica notazione lontanamente fisica) e infine «nulla». I verbi cinetici di questo finale («scompare», «scivola da... a», «diventare»), accompagnandosi ad una serie sostantivale così connotata, mostrano in atto una regressione che procede fino all'annientamento totale. Regressione che i primi 7 versi avevano comunque preparato attraverso la dilatazione simbolica in grado di de-vitalizzare quanto ancora di agonistico si poteva trovare nell'*incipit*.

In *Diventare* abbiamo quindi un procedimento di costruzione poetica molto diverso da quello utilizzato per *Viene la prima*. Non una frammentazione della realtà contingente nei suoi segmenti più significativi, ma il progressivo dissolvimento di un mondo già di per sé rarefatto in pura suggestione spirituale.

In questa lirica, comunque, il livello di oscurità resta relativamente basso. Tutti gli elementi della prima parte compongono un quadro indeterminato ma unitario. Il vero trapasso spiazzante si verifica al v. 7: qual è la correlazione fra l'azione del v. 1, il comportamento del «sole» e della «pianura» e la scomparsa di «qualcosa / che era enorme»? Difficile stabilirlo, anche perché vaga, *necessariamente* vaga si direbbe, rimane l'identità di quel «qualcosa». Stante la progressiva interiorizzazione ipotizzata prima, si tratta con ogni probabilità di un fatto relativo alla vita di un uomo, o meglio dell'Uomo²⁴, ma la sua identificazione resta problematica.

Ad ogni modo, si diceva del grado di oscurità. Un'altra poesia, sempre rapportabile all'area della regressione, la presenta in modo più evidente:

(NESSUNO SMENTISCE)

Non distinguerò l'insetto dal fiore
bevendo il loro frutto
che si apre, senza dire niente di sé
come l'aria ignora
le bocche affannose che la respirano
l'aria, resa profana dalla danza e dal totem
sempre sola, nel sibilo del canneto
e indimostrata
posso fissarla, in preghiera
ma il mistero della rétina
dice altro
(tante volte ho coperto la nudità
ma non serve)
la preistoria
di un inizio, e si deve ridere
quando le strade ritornano reali
e l'atomo aperto ama tutto
e sfugge le direzioni, i richiami
dei morti, in un tempo
mai diviso con parole,
la festa in cui si può
perdere ogni cosa, o nascere nel sì
impreparabile, andatura lieve, adesso
portano fiori,
ma un'energia, dappertutto, ribolle nei vestiti
altre correnti, carezze, per una voglia
tremenda di esserci, ascolta
il ventre, le generazioni, in sua madre,
nel tempo, oltre.

Varie sono le analogie con *Diventare*, a partire dall'ambientazione. Questa è anzi ancora più indeterminata della precedente: le poche indicazioni fornite («insetto», «fiore», «frutto», «canneto», «strade») non sono sufficienti a permettere la ricostruzione di uno scenario concreto ancorché vago e, a differenza di quanto accadeva prima, non si lasciano nemmeno correlare in un quadro coerente, se non a tratti. Ancor di più che per *Diventare*, vale la definizione di paesaggio interiore, esistenziale, sorta di archetipico «luogo dell'anima». Qui praticamente tutto è simbolico, i passaggi fra le immagini che costellano la lirica spiazzano il lettore e risultano in gran parte inafferrabili sul piano logico-razionale.

²⁴ Un'interpretazione fra le altre certamente valida è che il «qualcosa» vada identificato con l'infanzia. Ciò parrebbe minare tutta l'argomentazione, che vede nella lirica un esempio di movimento regressivo. Non è così. L'annullamento dell'infanzia – se di questo si tratta – non sfocia in una cosciente determinazione di sé, né in un volontaristico ingresso nel flusso sociale. Sfocia, appunto, nel nulla, nella riduzione progressiva e infine completa del sentimento. Se ad originarlo è un'«azione», la direzione del movimento non è comunque verso la vita, ma con piena passività verso qualcosa che le sta oltre – prima o dopo è indifferente.

Altro aspetto rilevante: l'assenza di un personaggio. L'io si dichiara fin dal primo verso, è vero, ma appare subito un io molto debole. In tutta la poesia compare solo tre volte, come soggetto di azioni poco individuate ed espressamente sfumate, indecise («non distinguerò», «posso fissarlo», «ho coperto [...] *ma non serve*»). Poi, più nulla. L'io scompare, sostituito da soggetti non meno problematici («il mistero della rétina / dice altro», «[?] portano fiori») o dall'impersonalità («si deve ridere», «si può / perdere»).

Credo sia interessante verificare inoltre gli effetti che questa impostazione produce sulla sintassi. Spicca l'affinità metrico-sintattica tra le chiuse delle ultime due poesie prese in esame (la struttura dei versi finali è identica, anche per l'effetto semantico prodotto), mentre per quanto riguarda specificamente (*Nessuno smentisce*), l'aspetto più significativo è che la serie di trapassi analogici si snoda senza soluzione di continuità lungo un unico periodo di 29 versi. La costruzione, la cui fluidità è dovuta anche ad un uso abbondante dell'*enjambement*, avviene per accumulo: numerose sono le congiunzioni coordinanti, così come le frasi nominali semplicemente giustapposte. È come se la sintassi mimasse o per meglio dire accompagnasse l'abbandono del pensiero da un fenomeno subito indistinto («l'insetto dal fiore») ad un oltre-tempo archetipico ed assoluto. Del resto, benché in modo meno appariscente per la sua brevità, anche *Diventare* è costruita su un unico periodo sospinto dagli insistiti *enjambement*; l'insieme risulta peraltro più compatto rispetto a (*Nessuno smentisce*), incentrato com'è su una proposizione principale nominale che regge una serie di subordinate (finali, relative, temporali) e coordinate.

Due ordini stilistici distinti per due direttrici esistenziali diverse se non speculari. Due poetiche che confluiscono in un'unica opera e che al netto di inevitabili contaminazioni reciproche, si lasciano isolare chiaramente. In prospettiva diacronica, è possibile riconoscere dietro queste scelte formali le due principali linee della lirica "alta e tragica" del '900 italiano. Da una parte il post-simbolismo da Ungaretti agli ermetici, dall'altra la poesia "metafisica", giocata fra contingenza ed astrazione, di Montale e di chi da Montale venne influenzato. La rappresentazione metonimica della realtà, l'ancoraggio a un *hic et nunc* individuato, gli inserti dialogici o l'appello a un interlocutore²⁵, sono tutti elementi rinvenibili e caratteristici della poesia montaliana. Si è inoltre già accennato al fatto che gli schemi drammatici e narrativi siano quasi esclusivi delle poesie rapportabili alla tendenza progressiva (cfr. nota 2), ed è significativo che tali schemi siano stati adottati da autori influenzati dal poeta delle *Occasioni*: il Sereni de *Gli strumenti umani* su tutti, ma anche il Luzi di *Nel magma*, per esempio.

Cambiando versante, la tendenza all'astrattezza, gli spazi per lo più rarefatti ed esistenziali, il ricorso a simboli e a trapassi analogici, il riferimento a strati archetipici della vita umana fanno riferimento alla poetica (post-)simbolista e alle diverse configurazioni da essa assunte nel XX secolo in Italia. Si tratta di un lascito orfico che De Angelis senz'altro innova – la base di contingenza da cui si snoda il discorso simbolico in "T.S." è un esempio sufficiente – ma che resta innegabile e che forse appare, oggi, l'aspetto stilistico-formale più datato e meno fungibile quale modello per una poesia lirica all'altezza dei tempi.

²⁵ La matrice montaliana di questa modalità è rilevata anche da Maria Carla Papini, sebbene per un testo da *Terra del viso*: cfr. M. C. Papini, *Lettura di una poesia come esempio di una poetica: Ti benderai? Di Milo De Angelis*, in *Il sorriso della Gioconda. La scrittura tra immaginario e reale*, Bulzoni, Roma, 1989, p. 282.

Riscritture

Neil Young

Out On The Weekend

Mettere via tutto e comprarsi un pick-up,
andarsene a Los Angeles;
trovare un posto in cui sentirsi a casa,
provare a restarci, iniziare un nuovo giorno.

La donna che ho in testa mi amava, dopotutto,
ma stamattina sono proprio giù ...
era così bella, sento ancora
la sua voce chiamarmi, come se fosse allora ...

adesso invece corro giù lungo la strada
solo per restare in qualche modo nei suoi pensieri.

Guarda questo ragazzo solitario
che se ne va fuori nel weekend:
non è capace di essere felice e ogni volta
che prova a dire qualcosa non riesce a cominciare.

(i quadri che aveva in casa mi facevano alzare lo sguardo
dal suo grande letto di ottone;
adesso invece corro giù lungo la strada
solo per restare in qualche modo nei suoi pensieri.)

Joanna Newsom
En Gallop

Questo posto è umido e spettrale
e me ne sono già andato.
C'erano i senzacorpo che giravano
per questi corridoi, e ali polverose
staccatesi dalla carne e cadute
senza il minimo sospiro

E io me ne vado dove vanno gli alberi,
me ne vado dall'istruzione superiore
per ora, e per soldi

E la cosa mi prende, mi colpisce,
ma poi non lo so, proprio non lo so...
la cosa mi coinvolge, ma poi proprio non lo so...
I palazzi e le nuvole, la salvia
ruvida e incolta e il fumo,
il modo in cui tutto
si risolverà in tempo, con calma

E voi, "leggi di proprietà"
e tu, "economia libera"
e voi, infiniti ripensamenti
me l'avreste potuto dire prima

Non affezionarti mai tanto a una poesia
da scordarti la verità al di fuori,
non avvicinarti mai tanto alla fiamma
da scordarti che devi mangiare

Silver Jews

How Can I Love You (If You Won't Lie Down)

Macchine veloci, il bel culo di una donna
certe cose passano e se ne vanno
non si approfondiscono mai

Il tempo è un gioco
che solo i bambini sanno fare
come ti posso amare
se non ti sdrai?

La mia gioventù per una campana
chi è chi dopo che suona la campana
il mio regno per una corona

Il tempo è un gioco
che solo i bambini sanno fare
come ti posso amare
se non ti sdrai?

Redazione

Simone Burratti
Todd Portnowitz
Marco Villa

Contatti

forma0vera@gmail.com
simoneburratti@gmail.com
tportnowitz@gmail.com

formavera
2 agosto 2013

1

maggio - luglio 2013