

formavera

3

Lirica e ricostruzione



In copertina:
Sebastiao Salgado, *Workers*

Indice

Editoriale 4

Testi

Giuliano Tabacco 6

La natura delle cose

Antonella Anedda 12

Notti di pace occidentale

Guido Mazzoni 18

Essere con gli altri

Italo Testa 19

Sotto copertura

Debora Greger 26

Ricordi dell'era atomica

Gherardo Bortolotti 32

Tecniche di basso livello

Stefano Dal Bianco 35

Poesia del cavallo

Francis Ponge 36

La vespa

Igor De Marchi 50

Preistoria

Saggi

Umberto Fiori 55

Etica e poesia

Recensioni

Simone Burratti 65

Un confine generazionale

su *Qualcosa di inabitato*, Stelvio Di Spigno
e Carla Saracino

Unplugged

Real Estate 69

Green Aisles

Bob Dylan 71

She belongs to me

Editoriale

Cerchiamo una poesia che sappia parlare del nostro tempo e che ne sia all'altezza. E se il regime monadico tuttora imperante basta a rendere vuota e ormai comica qualsiasi rivendicazione collettiva che passi attraverso un *noi* ingenuo e a-problematico (tanto vago quanto falso), un centro lirico diventa allora il filtro ineludibile fra gli eventi esterni e la poesia, fra il transitorio e l'essenziale (per citare Montale *via* Baudelaire).

Questa posizione, fondata non su un *a priori* ideologico e/o di poetica, ma sulla realtà storica di cui chiunque fa quotidianamente esperienza, resta lontana da qualsiasi supervalutazione dell'io: non ignora i mutamenti intervenuti a destabilizzare ogni pretesa di soggettività salda, ma nemmeno accoglie la rinuncia (o peggio la pregiudiziale cancellazione) ad un punto di accentramento in grado di gestire i materiali storici restituendone attraverso la propria lingua l'individuale – senz'altro limitata e provvisoria – interpretazione.

Ciò da un lato consentirà di riconoscere e marcare quel movimento che, negli ultimi decenni, ha portato la lirica ad un'ibridazione inedita per modalità e proporzioni, permettendole di trascendere non se stessa come genere, ma la sua versione più autotelica e solipsistica, omologa e complice del narcisismo di massa. Dall'altro lato, rinunciando alla dizione stereotipica del linguaggio ideologico preesistente il soggetto, e risalendo invece alla propria condizione di verità di quel linguaggio, che verrà quindi pronunciato col canto trascendendo il soggetto in una dizione davvero collettiva, viene scongiurato il rischio massimo della retorica, apologetica o indignata che sia, la cui

liquidazione teorica è da molto tempo superflua ma che ancora inficia tanta parte della poesia cosiddetta civile, dimostrandone la volontaristica e pigra velleità testimoniale e di ristrutturazione del reale.

Una simile attitudine ammetterà uno spettro di soluzioni assai ampio. Un nuovo confronto con il contingente in quanto necessario dato di partenza per l'astrazione – raggiungibile tanto per via simbolica quanto riflessiva – che ne dichiari le strutture profonde; ma anche un'apertura orizzontale in direzione di voci e linguaggi eterogenei, sempre però riorganizzati da una coscienza centripeta, da una soggettività che pur consapevole delle proprie scissioni, della propria contraddittorietà intrinseca, si assuma la responsabilità di stabilire nuove costellazioni di senso, da *sottoporre* e non *imporre* al lettore.

L'idea di una poesia che svolga la propria funzione critica ed euristica limitandosi a scandagliare gli oggetti vuoti di un ambiente esterno catastrofico, per far esplodere contraddizioni di cui già siamo consapevoli, ci appare troppo limitante, oltre che poco coraggiosa. La ricettività necessaria nei confronti del dato esteriore deve coniugarsi con la costruzione di un mondo poetico la cui stessa forma rappresenti sì la negazione della realtà storico-sociale in atto, ma che non esista esclusivamente in funzione del negato. Affermare un valore positivo di verità, quindi, sul quale non si possono nutrire illusioni di progettualità futura pena lo scadimento in un ruolo che al poeta è stato revocato da più di un secolo. Questa affermazione che cambia la percezione della realtà e del desiderabile è una *previsione che crea volontà* e garantisce, anche nella compromissione con la relatività e precarietà del reale, l'autonomia demiurgica del testo poetico.

Alessandro Perrone & Marco Villa

Giuliano Tabacco

La natura delle cose

*«Tra l'erba e' fior venìa la mala striscia
volgendo ad ora ad or la testa, e 'l dosso
leccando come bestia che si liscia».*

Pur.VII, 100-102

1.

«Ponete mente alle gole sfiorate dai rasoi.
Giovani gole tese sotto l'acqua, contro il buio
e quello che sta per accadere.
Ponete mente alle vene aperte, a quelle
pozze tiepide sopra i davanzali. Scostate
dagli occhi i sogni guasti:
due luoghi limpidi della realtà. Questa
è la storia che non perdona.
Considerate l'inclinazione del paesaggio
invernale; le spine oblique
disposte a ornamento del vero. Il guinzaglio
con cui tenete stretta al fianco la paura.»

2.

Comico sei, ripostiglio di stelle;
e aperto, e fermo come un'acquasanta
per noi, i perduti della tangenziale
(incendio, Uscita Nord -
Grande Raccordo Anulare);
depositari, in fede, dei buoni sentimenti
della specie; o nella quiete crudele
degli appartamenti.

3. Un perdente

«Perché» diceva, «so dove colpire;
e il punto vulnerabile del vostro
respiro; e dove nascondete le cose
quando credete che nessuno vi guarda
- a capofitto, dentro gli ascensori,
braccati all'altezza delle prime luci.»

E poi rideva della nostra storia,
come di una brutta poesia.

4. La mala striscia

Piovono in bocca acuti come denti
i chiodi d'acqua all'alba che è venuta
allagando il sonno anche stamattina,
da un capo sbavando
all'altro dell'Impero. La mano è ferma
sul bordo lucido del tavolo; la vetrina
sfondata. Ascolta:
anche la vita, adesso, strisciando si avvicina.

5. La natura delle cose

Al di fuori del dominio del consumo
cadono ormai davvero poche cose.
La narrazione del mondo predisposta dai padroni
concede un margine irrisorio all'impresa personale – se tutto
è ricompreso nel codice binario
del vendere e comprare.

Dovete consumare la vita come capre.
Così è scritto. Dimenticare tutto, chi siete
e dove volevate andare.
Eppure niente è più vero di questa città irreale
dove ognuno presidia il proprio territorio
come una sfinge o un animale estinto;
dove nulla possediamo per davvero.

La mia visione dell'uomo è parziale; soltanto
un'aneddotica della frustrazione
recitata nel cesso, a margine
di una campagna pianificata a larghe mani.
Solo queste parole non hanno mercato;
attribuzioni che colano ogni notte
lungo la parete di un sonno disturbato
dove stanno i miei morti, e i morti
dei miei morti come anelli di una catena illimitata.

Al di qua della pellicola, invece,
mi circondano uomini che faccio fatica a decifrare

prima di rientrare nelle forze – tra i nodi
di una mappa mentale o nel volume
di un planning, di un documento riservato.

Mi brucia una fitta per quello che non sono stato.
Giro la chiave come mille
altri funzionari che ogni sera
rientrano a casa rapiti da se stessi, immemori febbrili – addetti
alla costruzione di un mondo che non vedono; scimmie
di un trauma chiamato desiderio.

Antonella Anedda

da *Notti di pace occidentale* (Donzelli, 1999).

II

Non volevo nomi per morti sconosciuti
eppure volevo che esistessero
volevo che una lingua anonima
– la mia –
parlasse di molte morti anonime.
Ciò che chiamiamo pace
ha solo il breve sollievo della tregua.
Se nome è anche raggiungere se stessi
nessuno di questi morti ha raggiunto il suo destino.

Non ci sono che luoghi, quelli di un'isola
da cui scrutare il Continente
– l'oriente – le sue guerre
la polvere che gettano a confondere
il verdetto: noi non siamo salvi
noi non salviamo
se non con un coraggio obliquo
con un gesto
di minima luce.

III

Per trovare la ragione di un verbo
perché ancora davvero non è tempo
e non sappiamo se accorrere o fuggire.

Fai sera come fosse dicembre
sulle casse innalzate sul cuneo del trasloco
dai forma al buio
mentre il cibo s'infiamma alla parete.

Queste sono le notti di pace occidentale
nei loro raggi vola l'angustia delle biografie
gli acini scuri dei ritratti, i cartigli dei nomi.

Ci difende di lato un'altra quiete
come un peso marino nella iuta
piegato a lungo, con disperazione.

VI

Non esiste innocenza in questa lingua
ascolta come si spezzano i discorsi
come anche qui sia guerra
diversa guerra
ma guerra – in un tempo assetato.

Per questo scrivo con riluttanza
con pochi sterpi di frase
stretti a una lingua usuale
quella di cui dispongo per chiamare
laggiù perfino il buio
che scuote le campane.

C'è una finestra nella notte
con due sagome scure addormentate
brune come gli uccelli
il cui corpo indietreggia contro il cielo.

Scrivo con pazienza
all'eternità non credo
la lentezza mi viene dal silenzio
e da una libertà – invisibile -
che il Continente non conosce
l'isola di un pensiero che mi spinge
a restringere il tempo
a dargli spazio
inventando per quella lingua il suo deserto.

La parola si spacca come legno

come un legno crepita di lato
per metà fuoco
per metà abbandono.

VIII

Forse se moriamo è per questo?
Perché l'aria liquida dei giorni
scuota di colpo il tempo e gli dia spazio
perché l'invisibile, il fuoco delle attese
si spalanchi nell'aria
e bruci quello che ci sembrava
il nostro solo raccolto?

XIV

Benedetta tu a distanza
la più innocente tra le cose lontane:
nicchia di tavolo e mela
una sfera, un piano e contro l'alta fiamma del fuoco
le due forme congiunte a scavare il nitore di un vano.

Nulla in realtà ci chiama
eppure ci accostiamo agli oggetti
quasi fossero gli echi di una voce
l'annuncio indifeso di altre vite.
L'acqua nera, la sagoma del cane contro il molo.
Nessuno può dirli ricordi e fischiare davvero come allora
ma noi vediamo le tre stanze, lo scatto
di chi ancora viveva
e a un tratto gli armadi ci rimandano
un fuoco errante la stella incerta di un viso.

Nulla è compiuto nulla è ancora profondo.
C'è solo il tonfo di una calce improvvisa
e queste grida tra felci che sferzano le schiene
grida che non capiamo come accade nel buio agli inseguiti.

Alberi, corpi, folate contro i muri.
Basta un gesto: il rovescio di un gomito che spegne una candela.

Di colpo diventiamo ciò che aveva tremato.

Guido Mazzoni

Essere con gli altri

Gli altri emergono dalla vostra distrazione
e entrano in voi, nel mondo percepito, esistono
sopra le cose, sopra i fantasmi vi fronteggiano.

È una festa, sono persone che non vede da anni,
raccontano storie che non può comprendere, le parole
come segni e come feltri, la sua fragilità
che si ripete nello sguardo degli altri.
Sono soltanto questo aneddoto, anche voi vi schermate,
rincorrete i figli fra i tavoli
dentro i ricordi d'infanzia. I saluti nel parcheggio, le auto.

Guardo le nuvole sopra di me, sono un'idea,
sono l'immagine di un intero che mi sovrasta,
vedo me stesso come qualcuno che coglie
l'immagine di un intero dentro le nuvole che lo sovrastano,
nell'aria vagano animali impercettibili, scosse elettriche
nella calotta della mente, seguo le spie
illuminare l'abitacolo, le strade esistere dopo di noi.

Italo Testa

Sotto copertura

a fondo perduto (Chiswick)

dietro le imposte chiuse
 dove la notte
si spiano i tuoi passi
 sta in agguato
il caso, all'angolo di un edificio
 di mattoni rossi una siepe ha visto

 il tuo passo incerto
 mentre a fondo perduto

 scivoli sulla superficie d'asfalto
 come una pedina
 sciolta dalle regole del gioco
 si muove senza più un senso

 un cursore impazzito
corre da un lato all'altro di una piazza

 lascia una traccia ambigua
una scia luminosa riversata
da ogni telecamera piantata
 sui centri vitali,
nel circuito chiuso degli sguardi:

 coi punti nevralgici scoperti
 scatti in due tempi

 dietro i fanali
nel gorgo luminoso degli incroci,
 dove si macina la paura
sotto le ruote dentate
 nell'impatto violento

contro i respingenti
termina la corsa

arrivi con le tasche rovesciate
una moneta di sangue
coniata sul palato
un resto di sillabe tra i denti

Primo round

lo sguardo raggelato
di chi abita uno sfondo grigio

il volto avvolto in un torpore strano
se il bavero rialzato contro il muro
 è l'unico vessillo impuro
 cucito a mano sulle ossa,
buono a indossarsi contro ogni tempo,
 qualunque luce piova
nella fossa degli occhi:

così hai provato a stenderti sul letto
 a farti contenere dalle sbarre
certe mattine che un grigio uniforme
 intona una crisi di rigetto
con gli strumenti della distruzione
pronti sul ripiano,

sotto lo specchio
cattura il tuo sguardo tumefatto
 già al primo round
per l'azione ai fianchi,
 la morsa a tenaglia
del fondo incalcolabile di spilli e aghi
 che scrivono fitti sul tracciato dei pori
 che la parola nausea esiste

e torce il tuo riflesso nello specchio
 di (non più) giovane occidentale
bianco esemplare dal setto deviato
 con il suo nulla pret a porter,
l'erezione mattutina sedata
 con una pisciata ad occhi chiusi

e per vedere quale moira ti tocchi
il vaticinio delle macchie
la pozza acida dei residui
sui bordi di una tazza.

Ordito meccanico

ma sbanda e in ogni dove s'irradia
 questa luce che bianca
t'assale e germina a vampe nel verde,
questo volo che per l'acqua del cielo
 si spiega e strascina,
sfatto s'intesse a un ordito meccanico

e mai nevi altissime nei sogni
 e salici selvaggi sulle sponde
solo questo svegliarsi al cielo muto
 tra fronde d'acciaio

o profilato nell'azzurro
 il mesto chiarore d'un fondale
e maglie di luce che ti stringono
 nel miraggio smagliante, fatale
 di un'ombra intravista
sulle porte del sogno socchiuse

e mai ferma sul paesaggio
una losanga di luce, una spiga purissima
 a giustificare l'amore
per il colore vibrante, l'ondulazione
 dei tetti battuti dal sole
l'ardore di un varco segreto

solo sul manto coloso delle strade
liquefatto nell'aria di agosto
 a volte il riflesso
di ondulazioni sabbiose

un barbaglio fulmineo
 di squame d'asfalto

scintillanti, immobili
in uno spacco del tempo.

Il cuore pesato (Rykenstr. 40)

come la favola del provinciale /perso nella grande città:
sul piazzale dove le vie convergono/ si orienta guardando i tigli
lo stradario ramato delle macchie/ che qui tempestano le foglie.
tutto è foresta, le torri d'acciaio/ le pareti specchianti, i vetri
sono stagni fatati, rami e tronchi/percorsi da corvi parlanti;
sarà come la fiaba del ragazzo/ che sposa la selva e tramuta
le vene in cavi d'acciaio, gli occhi/ in biglie di vetro incolori:
se un passante per sbaglio lo sfiora/ scioglie il sortilegio, lo lascia
cadere in pezzi, nei mille frantumi/degli aghi di pino del bosco.
così cammini, in trance, lungo i viali/macinando un solo pensiero
dopo giorni che nessuno ti parla/ ti ammali di luce, di passi
votati alla strage, scagliati a caso/sulla mappa degli abitati,
la raggiera delle strade a scomparsa/ dove il nulla ti ha invaso;
e passare l'incrocio che nessun dio/contadino guarda e protegge
è esporsi al vento gelato che spira/dall'ombra lunata del male:
o sarà come il bambino velato/dell'apologo che a tastoni
risale sulla cresta del cuscino/ e incosciente si lascia andare
fino al giorno in cui avrà il cuore pesato/e gli occhi offerti su un altare
di nuvole, sino al nido del merlo/dove una corona di piume
sul fondo azzurro cupo dell'infanzia/lo inchiederà al suo dolore.

Debora Greger

da *Figlia d'Adamo*, nota critica di Piera Mattei e nota scientifica di Augusto Marcelli, Gattomerlino, Roma 2012.

Il paesaggio della memoria

Richland, Washington

Sono cresciuta in un deserto. Un deserto di ritorno, di seconda nascita: i primi coloni, allevatori e coltivatori, furono costretti dal governo a partire negli anni quaranta, per dare posto al più grande segreto bellico, la costruzione della centrale atomica di Hanford. La centrale, benché neppure chi ci lavorava lo sapesse allora, fabbricò il plutonio per la bomba sganciata su Nagasaki. La squadra del liceo si chiamava "The Bombers". Intorno al sigillo della scuola c'era una nuvola a fungo.

Mio padre si occupava della sicurezza. Non sapevo cosa facesse per vivere. Sapevo solo che prendeva l'autobus per andare nel deserto ogni giorno, come ogni altro padre che conoscevo. A cena ci avrebbe talvolta raccontato cosa aveva visto nella sua trasferta di quaranta miglia: conigli, cervi, lupi delle praterie, capre inselvaticite. D'inverno le capre si riparavano lungo un terrapieno rimasto lì dove c'era stato un agglomerato urbano, quegli argini di cemento essendo troppo spessi per essere demoliti. Forse lui ci parlava di queste cose perché non gli era consentito parlare del suo lavoro.

Sono cresciuta nel vento. Vento nei pioppi neri della cinta intorno, quindi dentro le pareti della casa o a riempire i vestiti, portando sabbia. Amaranti arrotolati e trasportati dal vento, giù per strade che avevano il nome di ingegneri militari defunti, su lungo quelle con il nome di alberi di un mondo più verde. Passavano davanti alle scuole che prendevano il nome da uomini bianchi che strapparono questo remoto angolo del West agli indiani. Passano la strada col nome della loro guida indiana e quella col nome del capo che sconfissero e non uccisero. Passano davanti all'atomo di neon che ruota sopra l'Uptown Theater, la città "di sopra", sogno sconclusionato, un solo isolato di negozi a due isolati a nord dal "centro" e il suo gruppetto di rivendite. Passano la strada del Bowling, i Sentieri dell'Atomica. Questo è il paesaggio rispetto al quale tutti gli altri risultano deludenti. Le colline spoglie: stravaganza di marroni e grigi. I marroni argentati. I grigi ottone, rame e oro. Il Bois de Boulogne, le colline

The landscape of memory

Richland, Washington

I grew up in a desert. A desert twice-over, second-growth desert – the first settlers, ranchers and orchardists, were forced out by the government in the 1940's to make way for the biggest stateside secret of the war, the building of the Hanford atomic plant. The plant, though even its workers didn't know it at the time, made the plutonium for the bomb dropped on Nagasaki. The high school team was named the Bombers. The school ring had a mushroom cloud on it.

My father had a security clearance. I didn't know what he did for a living, just that he rode the bus out into the desert every day, like every other father I knew. At supper he'd tell us sometimes what he'd seen on the forty-mile trip – rabbits, deer, coyotes, goats gone wild. In winter the goats sheltered in a bank left standing where a town had been, the bank's cement walls too thick to be flattened. Perhaps he told us about this because he wasn't supposed to talk about work.

I grew up in the wind. Wind in the cottonwoods of the shelterbelt, then in the walls of the house, or filling your clothes, bringing you dust. Tumbleweeds rolled through town, down the streets named for the trees from some greener world. Past the schools named for the white men who took that remote corner of the West from the Indians. Past the one named for their Indian guide, and the one for a chief they defeated without killing. Past the neon atom spinning above the Uptown Theater, "uptown" a wild dream, a single block of shops two blocks north of "downtown" and its small handful of stores. Past the bowling alley, the Atomic Lanes.

This is the landscape by which all others are found wanting. The bare hills – such extravagance of browns and grays. The silvery browns. The brassy, coppery golden grays. The Bois de Boulogne, the hills

dell'Umbria, persino Seattle appena al di là delle montagne: troppo verdi, troppi alberi. I “canyons” di Manhattan: troppe cose da vedere, non riesci a vedere niente. Richland aveva più cielo di quanto fosse necessario. Il vento era il paesaggio. Il passato cancellato, il presente: polvere. Ne sento quasi il sapore. Dolcemente ne odorava la pioggia. Persino la neve era polverosa. Persino la polvere, per quanto allora non lo sapessimo, era radioattiva.

of Umbria, even Seattle, just over the mountains – too green, too many trees. The canyons of Manhattan – so much to see, you couldn't see anything. Richland had more than enough sky. Wind was the landscape. It had swept out the past; the present was dust. I can almost taste it. The rain smelled sweetly of it. Even the snow was dusty. Even the dust, though we didn't know it then, was radioactive.

da **Ricordi dell'era atomica**

Fogli puliti

Portò a casa dal lavoro della carta, contrassegnata RISERVATO,
una borsa piena, con la stampa DESEGRETATO,
per noi, per disegnarci su, misteriosamente opaca
ma pura come la neve sull'altro lato.

Sperava che ce ne stessimo buoni dopo il lavoro?
giocavamo con il contrassegno con la sua foto,
ci annoiavamo, e litigavamo per essere il commesso del negozietto,
dove si compravano armi, e lui voleva di più che un pezzetto di carta.

Mio padre temeva i sabati di neve?
Dove era la calma di un mondo che si interrompeva
al cancello del reattore, con l'esibizione del contrassegno?
Rendeva sicuri per noi i marciapiedi, spargendo sale.

Mia madre forzò la fioritura di un narciso
puro come la stanza irradiata di neve.

from **Memories of the atomic age**

Blank paper

He brought home paper from work, marked CONFIDENTIAL,
a briefcase full, now stamped DECLASSIFIED,
for us to draw on, mysteriously dull
but blank as snow on the other side.

Hoping we'd be quiet after work?
We played with the badge with his picture on it,
grew bored, and fought to be the dime-store clerk
you bought arms from, who wanted more than a chit.

Did my father dread the Saturdays it snowed?
Where was the hush of a world brought to a halt
at the reactor's gate, the badge you showed?
He made the sidewalk safe for us with salt.

My mother forced a paperwhite to bloom,
pure as the snow's irradiated room.

Gherardo Bortolotti

da *Tecniche di basso livello*, Lavieri Edizioni, Sant'Angelo in Formis (CE) 2009.

19. Abituati al ruolo di comparsa, seguivamo lo svolgersi degli eventi in attesa della fine della puntata. Cercavamo di darci conto di particolari irrilevanti, di analogie casuali tra vicende di secondo piano in cui credevamo di trovare il significato delle cose. Alcuni nodi venivano al pettine. La trama, tuttavia, procedeva, si infittiva, perdeva coerenza ed organicità.

20. Attraversato da immagini e coiti di diverso grado di oscenità e perversione, **bgmole** affrontava le successive primavere, sospirando alle fermate degli autobus. La probabilità di esaurire gli ingenti desideri carnali, appresi dalla filiera della pornografia e dalle campagne pubblicitarie dei gelati e della biancheria intima, rimaneva costante nel suo valore nullo. I corpi di donna che incrociava, per strada, pulsavano di intimità altrui ma sempre più vicine.

72. Avventurati in labirinti di piccole dimensioni, di piccole deviazioni, avevamo smarrito il nostro codice utente, la parola chiave per accedere alle regioni più dignitose della nostra persona. Lunghe notti trascorrevano sulla nostra incoscienza, sulle poche fortune che avevamo mentre, in tangenziale, echeggiavano lontani i rumori d'automobili.

73. Mentre, al di sopra delle nostre interpretazioni incongruenti, alcune questioni economiche di larga scala rimanevano ignote alle masse, uscivamo in serate infrasettimanali, trovandoci tra amici a fare qualche punto della situazione, a collaborare nella stesura di una qualche morale. Era usuale che le nostre conversazioni si perdessero in regioni di frasi generiche, schemi ipotetici, espressioni approssimative dello stato delle cose e ripiegassero, dopo una breve pausa, verso ricordi condivisi, citazioni televisive, giudizi di gusto sulle ultime proposte dell'industria musicale e cinematografica.

171. E a volte, riascoltando Low, venivamo attraversati da una nostalgia estranea, feroce, disperata.

172. Riponendo nel cassetto la biancheria della compagna, **hapax** si distraeva per un attimo nel profumo conosciuto dei suoi indumenti. Nonostante la sera, nonostante gennaio, sentiva una qualche trama fine e solidissima che attraversava la stanza, l'appartamento. Accanto al timore per la scadenza del contratto, accanto al naturale dolore di chi è vivo, disponeva la reliquia di questo altro corpo, di questo altro sguardo che conosceva le sue cose.

37. A fronte della presenza di una canzone, abdicavamo in favore delle associazioni emotive più seducenti, dei correlativi oggettivi che occupavano i nostri cuori. Ci affidavamo a giri di chitarra per ribadire alcuni patti con la mancanza, con il rimpianto, fondati nelle mezz'ore più eroiche della nostra giovinezza, chiusi in camera, con lo stereo acceso.

38. Nei tempi morti del suo impiego, nelle pause caffè fuori dalla storia, **kinch** studiava le piccole crepe nei muri, il muschio sui davanzali, i fili d'erba che spuntavano dall'asfalto del parcheggio. Nonostante una specie di meschino sottinteso ritornasse nei particolari dell'atrio, nelle ombre senza senso dei battiscopa, non riusciva a capire di cosa si trattasse e continuava a fumare.

225. Tornavamo a domandarci quale fosse l'effettivo valore dei nostri rimorsi, delle conclusioni che avevamo raggiunto circa gli sbagli che avevamo commesso, come se fosse possibile invertire l'ordine termodinamico, ricomporre l'entropia dei nostri giorni, e riparare il male che avevamo fatto. Ci accorgevamo, d'altra parte, di quanto fosse scarso il nostro raggio d'azione, di quanta solitudine pativano

quelli che ci stavano vicini. Oltre gli specchi dei loro occhi, sapevamo che si estendevano ampie sale di ricordi dolorosi, di errori irreparabili, di espressioni d'amore che non erano state comprese – tanto meno corrisposte.

226. Il sabato pomeriggio, implicata in qualche vicenda collettiva, **eve** faceva shopping. Un sistema generale di mode e di gusti la guidava, tra i maglioni e la biancheria intima, nelle regioni della merce. In alcuni punti, vicino ai camerini, rinveniva i ruderi di qualche desiderio d'infanzia, di un ricordo di sua nonna.

Stefano Dal Bianco

Poesia del cavallo

Un cavallo qui sotto si ferma e cerca di imitare, come un cane
come un gatto, come tutti quelli
che diversi da noi ci stanno accanto,
il destino di essere umani, di sganciarsi
verso altre potenzialità,
di assorbire nutrimenti più sottili
di mondi di soli di galassie
di pensieri e sentimenti non lunari.

Porta nell'occhio la desolazione
di chi sa per contatto e consuetudine
di manierismo umano che per sé non c'è
affrancamento potenziale
ma infinita schiavitù, condanna:
né carne né pesce, né lupo né cinghiale ma sicuro
organigramma animale.

Se soltanto sapesse quanto e cosa
ogni giorno ogni istante qui da noi si butta
per distrazione criminale
e quanto bestiale o vegetale
sia il destino dei cristiani
esiliati dall'anima immortale!

Francis Ponge

da *La rage de l'expression*, 1952, nella traduzione inedita di
Francesca Ippoliti.

La vespa

*à Jean-Paul Sartre
et Simone de Beauvoir*

Imenottero dal volo felino, agile – d'aspetto tigrato, del resto –, il cui corpo è molto più pesante di quello della zanzara e le ali relativamente più piccole ma vibranti e forse più potenti, la vespa vibra ogni secondo le vibrazioni necessarie alla mosca in posizione ultracritica (ad esempio per liberarsi dal miele o dalla carta moschicida).

Sembra vivere in uno stato di crisi permanente che la fa pericolosa. Una sorta di frenesia o di forsennatezza – che la fa brillante, ronzante, musicale come una corda strenuamente tesa, strenuamente vibrante e per questo bruciante o pungente, ciò che fa il suo contatto pericoloso.

Succhia con fervore e colpi di reni. Nella prugna viola o gialla, è uno spettacolo grandioso: un apparecchietto estirpatore altamente perfezionato, proprio ben rifinito. Inoltre non si tratta dell'origine del raggio d'oro che matura il frutto, ma dell'origine del raggio (d'oro e d'ombra) che si prende il risultato della maturazione.

Mielata, aprica; trasportatrice di miele, di zucchero, di sciroppo; ipocrita e idromelica. La vespa sul bordo del piatto o della tazza lavata male (o del barattolo di marmellata): un'attrazione irresistibile. Che tenacia nel desiderio! Sono proprio fatte l'una per l'altra! Un vero magnetismo per lo zucchero.

*

Analogia della vespa e del tram elettrico. Qualcosa di muto nel riposo e di canoro nell'azione. Qualcosa anche del treno ridotto, con prima e seconda, o piuttosto motrice e carrozza. E un filobus sfrigolante. Sfrigolante come una frittura, o una chimica (effervescente).

E se ti tocca, ti punge. Altro che uno choc meccanico: un contatto elettrico, una vibrazione velenosa.

La guêpe

Hyménoptère au vol félin, souple, – d’ailleurs d’apparence tigrée –, dont le corps est beaucoup plus lourd que celui du moustique et les ailes pourtant relativement plus petites mais vibrantes et sans doute très démultipliées, la guêpe vibre à chaque instant des vibrations nécessaires à la mouche dans une position ultracritique (pour se défaire du miel ou du papier tue-mouches, par exemple).

Elle semble vivre dans un état de crise continue qui la rend dangereuse. Une sorte de frénésie ou de forcènerie – qui la rend aussi brillante, bourdonnante, musicale qu’une corde fort tendue, fort vibrante et dès lors brûlante ou piquante, ce qui rend son contact dangereux.

Elle pompe avec ferveur et coups de reins. Dans la prune violette ou kaki, c’est riche à voir: vraiment un petit appareil extirpeur particulièrement perfectionné, au point. Aussi n’est-ce pas le point formateur du rayon d’or qui mûrit, mais le point formateur du rayon (d’or et d’ombre) qui emporte le résultat du mûrissement.

Miellée, soleilleuse; transporteuse de miel, de sucre, de sirop; hypocrite et hydromélique. La guêpe sur le bord de l’assiette ou de la tasse mal rincée (ou du pot de confiture): une attirance irrésistible. Quelle ténacité dans le désir! Comme elles sont faites l’une pour l’autre! Une véritable aimantation au sucre.

*

Analogie de la guêpe et du tramway électrique. Quelque chose de muet au repos et de chanteur en action. Quelque chose aussi d’un train court, avec premières et secondes, ou plutôt motrice et baladeuse. Et trolley grésilleur. Grésillante comme une friture, une chimie (effervescente).

Et si ça touche, ça pique. Autre chose qu’un choc mécanique: un contact électrique, une vibration venimeuse.

Ma il suo corpo è più molle – cioè insomma articolato più finemente – il suo volo più capriccioso, imprevisto, pericoloso del cammino rettilineo dei tram imposto dai binari.

*

Un sifonetto ambulante, un alambicchetto con ruote e ali come quello che si sposta di fattoria in fattoria nelle campagne in certe stagioni, un cucininino volante, una macchinetta per il risanamento pubblico: insomma la vespa assomiglia a quei veicoli che si nutrono da sé e fabbricano qualcosa per strada, apportando un elemento sicuro di meraviglioso, perché la loro ragione d'essere non è soltanto spostarsi, o trasportare, ma hanno pure un'attività intima, generalmente abbastanza misteriosa. Abbastanza sapiente. È quello che chiamano avere una vita interiore.

...Un calderone volante per marmellate, ermeticamente chiuso ma molle, con il rimorchio pesante e basculante in volo.

*

Di certo era necessario, per classificare le specie, prenderle da qualche punto, parte o membro, legato loro in modo sufficientemente saldo da non separarsene se afferrato o che, una volta separato, bastasse a distinguerle. Così per gli insetti è stata scelta l'ala. Può darsi sia giusto: non ne so niente, non ci giurerei.

Imenottero, a ogni modo, a proposito delle vespe, non è così male. Non che l'ala delle vespe somigli molto all'imene delle giovani donne. Evidentemente per altri motivi: ecco una parola astratta che ha i suoi elementi di concretezza in una lingua morta. Ebbene, nella misura in cui l'astratto è un concreto naturalizzato, diafanizzato – allo stesso tempo sdolcinato e teso, pretenzioso, dottorale – ecco che si adatta bene all'ala della vespa...

Ma su questo fermiamoci qui.

*

Cosa mi dicono? Che lascia il suo dardo nella vittima e che lei stessa ne muore? Sarebbe un'ottima immagine per la guerra che non paga.

Mais son corps est plus mou – c'est-à-dire en somme plus finement articulé – son vol plus capricieux, imprévu, dangereux que la marche rectiligne des tramways déterminée par les rails.

*

Un petit siphon ambulante, un petit alambic à roues et à ailes comme celui qui se déplace de ferme en ferme dans les campagnes en certaines saisons, une petite cuisine volante, une petite voiture de l'assainissement public: la guêpe ressemble en somme à ces véhicules qui se nourrissent eux-mêmes et fabriquent en route quelque chose, si bien que leur apparition comporte un élément certain de merveilleux, parce que leur raison d'être n'est pas seulement de se déplacer, ou de transporter, mais qu'ils ont une activité intime, généralement assez mystérieuse. Assez savante. Ce qu'on appelle avoir une vie intérieure.

...Un chaudron à confitures volant, hermétiquement clos mais mou, le train arrière lourd basculant en vol.

*

Il fallait bien, pour classer les espèces, les prendre par quelque endroit, partie ou membre, et encore un endroit assez solidement attaché à elles pour qu'il ne s'en sépare pas lorsqu'on le saisit, ou que, s'en séparant, il permette du moins à lui seul de les reconnaître.

Ainsi a-t-on choisi l'aile, des insectes. Peut-être avec raison: je n'en sais rien, n'en jurerais nullement.

Hyménoptère, quoi qu'il en soit, à propos des guêpes, n'est pas tellement mauvais. Non qu'à l'hymen des jeunes filles ressemble à vrai dire beaucoup l'aile des guêpes. Apparemment pour d'autres raisons: voilà un mot abstrait, qui tient ses concrets d'une langue morte. Eh bien, dans la mesure où l'abstrait est du concret naturalisé, diaphanéisé – à la fois mièvre et tendu, prétentieux, doctoral – voilà qui convient assez à l'aile des guêpes...

Mais je ne m'avancerai pas beaucoup plus loin en ce sens.

*

Qu'est-ce qu'on me dit? Qu'elle laisse son dard dans sa victime et qu'elle en meurt? Ce serait assez bonne image pour la guerre qui ne paye pas.

Deve dunque piuttosto evitare ogni contatto. Tuttavia, non appena il contatto si verifica, la giustizia immanente viene soddisfatta: dalla punizione di entrambe le parti. Ma la punizione sembra più severa per la vespa, che muore a colpo sicuro. Perché? Perché ha avuto il torto di considerare il contatto come ostile e si è subito messa in collera difensiva, per questo ha colpito. Dimostrando una suscettibilità esagerata (conseguente a paura, a sensibilità eccessiva forse... ma per le circostanze attenuanti, ahimè! – è già troppo tardi). È dunque evidente, ripetiamolo, che la vespa non ha nessun interesse a incontrare un avversario e che deve piuttosto evitare ogni contatto, con deviazioni e necessari zigzag.

«Io mi conosco» si dice la vespa «se mi lascio andare, la minima discussione si farà tragica: non mi conoscerò più. Mi prenderà la frenesia: voi mi disgustate troppo, siete troppo diversi.

Io non conosco che argomentazioni estreme, ingiurie, colpi – colpi di spada fatali.

Preferisco non discutere.

Non ci capiamo per niente.

Se mai accettassi il minimo contatto con il mondo, se fossi un giorno costretta alla sincerità, se mi fosse necessario dire quello che penso!... Perderei la vita insieme alla risposta – il mio dardo.

Lasciatemi dunque tranquilla, ve ne supplico: non discutiamo. Che mi si lasci al mio trantran, e voi al vostro. Alla mia attività sonnambolica, alla mia vita interiore. Ritardiamo fin quando è possibile ogni spiegazione...»

A questo punto riceve un colpetto – e subito cade a terra: non resta che schiacciarla.

*

Suscettibile forse anche a causa del carattere tanto prezioso, troppo prezioso, del carico che trasporta: che merita la sua frenesia.

...Della coscienza del suo valore.

*

Ma questo stupore che può vincerla (un colpo di mano e lei cade a terra) può anche se non salvarla almeno prolungare curiosamente la sua vita.

La vespa è talmente stupida – lo dico in senso buono – che se la tagliano in due continua a vivere, ci mette due giorni a capire

Il lui faut donc plutôt éviter tout contact. Pourtant, lorsque le contact a lieu, la justice immanente est alors satisfaite : par la punition des deux parties. Mais la punition paraît plus sévère pour la guêpe, qui meurt à coup sûr. Pourquoi? Parce qu'elle a eu le tort de considérer le contact comme hostile, et s'est aussitôt mise en colère défensive, qu'elle a frappé. Faisant preuve d'une susceptibilité exagérée (par suite de peur, de sensibilité excessive sans doute... mais pour les circonstances atténuantes, hélas! – il est déjà trop tard). Il est donc évident, répétons-le, que la guêpe n'a aucun intérêt à rencontrer un adversaire, qu'elle doit plutôt éviter tout contact, faire détours et zigzags nécessaires pour cela.

«Je me connais, se dit-elle: si je me laisse aller, la moindre dispute tournera au tragique: je ne me connaîtrai plus. J'entrerai en frénésie: vous me dégoutez trop, m'êtes trop étrangers.

«Je ne connais que les arguments extrêmes, les injures, les coups – le coup d'épée fatal.

«J'aime mieux ne pas discuter.

«Nous sommes trop loin de compte.

«Si jamais j'acceptais le moindre contact avec le monde, si j'étais un jour astreinte à la sincérité, s'il me fallait dire ce que je pense!... J'y laisserais ma vie en même temps que ma réponse – mon dard.

«Qu'on me laisse donc tranquille; je vous en supplie: ne discutons pas. Laissez-moi à mon train-train, vous au vôtre. A mon activité somnambulique, à ma vie intérieure. Retardons autant que possible toute explication...»

Là-dessus, elle reçoit une petite tape – et tombe aussitôt: il n'y a plus qu'à l'écraser.

*

Susceptible aussi peut-être à cause du caractère si précieux, trop précieux de la cargaison qu'elle emporte; qui mérite sa frénésie.

...De la conscience de sa valeur.

*

Mais cette stupeur qui peut la perdre (un coup de main, et elle tombe à terre) peut aussi sinon la sauver, du moins prolonger curieusement sa vie.

La guêpe est tellement stupide – je le dis en bonne part – que si on la coupe en deux, elle continue à vivre, elle met deux jours à compren-

che è morta. Continua ad agitarsi. Si agita anche più di prima.
Ecco l'apice dello stupore preventivo. Un apice anche nella sfida.

*

Sciame: da *exagmen*, da *ex-agire*: spingere fuori.

*

Frenetica forse a causa dell'esiguità del suo diaframma.
(Si sa che presso i Greci il pensiero risiedeva nel diaframma... e che la stessa parola designava le due cose: φρήν, per l'appunto.)

*

Perché, di tutti gli insetti, il più attivo è quello con i colori del sole?
E perché gli animali tigrati sono quelli più cattivi?

*

*

*

La vespa e il frutto.

Trasporto di polpa baciata, ferita, deteriorata, contaminata, mortificata dalla troppo brillante nero-dorata, gitana, dongiovanna.

Integrità perduta al contatto con un visitatore troppo brillante. E non soltanto l'integrità – ma la qualità stessa di ciò che rimane.

Tra gli uccelli e i frutti non c'è lo stesso amore-odio, la stessa passione. La carne dei frutti conserva una bella indifferenza, intaccata dall'uccello. Tra loro, c'è l'indifferenza. L'uccello non è altro che un agente fisico.

Ma tra gli insetti e la frutta, che effetti profondi, che chimica, che reazioni! La vespa è un agente fisico-chimico. Accelera la postmaturazione, le decomposizione della polpa vegetale che imprigionava il seme.

*

dre qu'elle est morte. Elle continue à s'agiter. Elle s'agite même plus qu'avant.

Voilà le comble de la stupéfaction préventive. Un comble aussi dans le défi.

*

Essaim: de *exagmen*, de *ex agire*: pousser hors.

*

Frénétique peut-être à cause de l'exiguïté de son diaphragme. (On sait que chez les Grecs la pensée siégeait dans le diaphragme... et que le même mot désignait les deux choses: φρήν, justement.)

*

Pourquoi, de tous les insectes, le plus actif est-il celui aux couleurs du soleil?

Pourquoi aussi les animaux tigrés sont-ils les plus méchants?

*

*

*

La guêpe et le fruit.

Transport de pulpe baisée, meurtrie, endommagée, contaminée, mortifiée par la trop brillante dorée-noire, gipsy, donjuane.

Intégrité perdue par le contact d'un visiteur trop brillant. Et non seulement l'intégrité – mais la qualité même de ce qui demeure.

Entre les oiseaux et les fruits il n'y a pas cet amour-haine, cette passion. La chair des fruits conserve une belle indifférence, entamée par l'oiseau. Entre eux il y a l'indifférence. L'oiseau n'est qu'un agent physique.

Mais des insectes aux fruits, quels effets profonds, quelle chimie, quelles réactions! La guêpe est un agent physico-chimique. Elle précipite la postmaturation, la décomposition de la pulpe végétale, qui emprisonnait la graine.

*

La prugna dice: «Se il sole mi dardeggia, i raggi dorano la mia pelle. Se la vespa mi dardeggia, il pungiglione ferisce la mia pelle.»

*

Sempre infilata nella nettaro-teca: testa vibrante che succhia con fervore e colpi di reni.
Sorta di siringa per ingurgitare il nettare.

*

Prima il braciere.

Che la vespa sorga da terra, e così fremente, così pericolosa, non lascia indifferente l'uomo, ch  riconosce qui la perfezione di ci  che tenta altrove nei suoi grandi garage, nei suoi aerodromi.

C'  qui come un braciere le cui scintille sprizzano lontano, con traiettorie impreviste.

Partono dai loro aeroporti sotterranei... Offensive, offendenti...

La parola dinamo.

A volte balzano come se non potessero controllare il loro motore.

...Prima il braciere scoppiettante, crepitante, poi si compiono i voli, voli lunghi, con offensive a volte brusche, affondate silenziosamente nella polpa, dove la vespa compie il suo dovere – ci  il suo crimine.

*

Lo sciame di parole giuste o vespaio.

Fermi!... Quell'increscioso scoppiettio del solco non   la sedizione di una setta di semi, animati contro il seminatore? S , la loro forsennatezza innanzitutto li riporta al suo grembiule.

No! Indietro! C'  qui come un braciere, le cui scintille sprizzano lontano, con traiettorie impreviste... Ci vedo la perfezione di ci  che si tenta altrove in quei grandi garage, negli aerodromi. Ma guardiamo meglio.

Ahi! Oh naturale fervore alato!   il tuo popolo riunito che crepita, in preparazione di una rivolta offensiva. S , colpitemi... Ma ecco la loro animosité che subito si disperde in escursioni furiose...

La prune dit : «Si le soleil me darde ses rayons, ils dorent ma peau. Si la guêpe me darde son aiguillon, il navre ma chair.»

*

Toujours fourrée dans la nectarothèque: tête vibrante, pompant avec ferveur, et coups de reins.
Sorte de seringue à ingurgiter le nectar.

*

D'abord le brasier.

Que la guêpe sorte de terre, et si frémissante, si dangereuse, cela n'est pas indifférent à l'homme, parce qu'il reconnaît là la perfection de ce qu'il tente ailleurs par ses grands garages, ses aérodromes.

Il y a là comme un brasier dont les étincelles jaillissent loin, avec des trajectoires imprévues.

Elles s'envolent de leurs aéroports souterrains... Offensives, offensantes...

Le mot dynamo.

Elles bondissent parfois comme si elles ne pouvaient maîtriser leur moteur.

...D'abord le brasier pétillant, crépitant, puis les vols s'accomplissent, vols de durée, avec offensives brusquées de temps à autre, plongées silencieuses dans les pulpes, où la guêpe accomplit son devoir – c'est-à-dire son crime.

*

L'essaim de mots justes, ou guêpier.

Halte!... Ce fâcheux pétillement du sillon n'est-ce la sédition d'une secte de graines, passionnées contre le semeur? – Oui, leur forcènerie d'abord les ramène à son tablier.

Non! Arrière! Il y a là comme un brasier, dont les étincelles jaillissent loin, avec des trajectoires imprévues... J'y vois la perfection de ce qu'on tente ailleurs par ces grands garages, ces aérodromes. Mais voyons mieux.

Aïe! O naturelle ferveur ailée! C'est ton peuple assemblé qui crépite, en la préparation d'une émeute offensive. Oui, dardez-moi... Mais voilà leur animosité déjà qui se dissipe en randonnées furieuses...

*

Un barbaro sciame attraversa la campagna. Il giardino ne è attraversato.

*

Pallottola di fucile.

È come una pallottola di fucile, ma in libertà, ma fiacca, come se divagasse. D'apparenza noncurante, trova per un istante la sua virtù e la sua decisione – e si precipita sulla meta.

È come se, all'uscita dal trombone, i proiettili provassero un brusco rapimento, tale da far dimenticare loro l'intenzione originaria, il movente, il rancore.

Come un esercito che avesse ricevuto l'ordine di occupare rapidamente tutti i punti strategici della città, e che appena varcata la porta s'interessasse alle vetrine dei negozi, visitasse i musei, bevesse alle cannuce dei consumatori in tutte le terrazze dei caffè.

*

Come delle pallottole anche, a piccoli colpi concentrati, crivella le pareti verticali di legno tarlato.

*

Forma musicale del miele.

La vespa può essere detta anche forma musicale del miele. Cioè una nota maggiore, diesizzata, insistente, che comincia flebilmente ma che è difficile da sospendere, appiccicosa, chiara, con alternanze di forza e debolezza, etc.

*

Et caetera...

E infine, per il resto, per un certo numero di qualità che avrei omesso di esplicitare, ebbene, caro lettore, pazienza! Si troverà di certo qualche critico un giorno o l'altro abbastanza penetrante per RIMPROVERARMI questa *irruzione* della mia vespa in letteratura, il modo *inopportuno, irritante, infuocato e ozioso* allo stesso tempo, per DENUNCIARE l'andatura *saccadica* di queste annotazioni, la loro presenta-

*

Un barbare essaim parcourt la campagne. Le jardin en est parcouru.

*

Balle de fusil.

C'est aussi comme une balle de fusil, mais en liberté, mais molle, qui muserait. D'apparence nonchalante, elle retrouve par instants sa vertu et sa décision – et se précipite de tout près sur son but.

C'est comme si, au sortir du tromblon, les projectiles éprouvaient un brusque ravissement qui leur fasse oublier leur intention première, leur mobile, leur rancune.

Comme une armée qui aurait été commandée pour occuper rapidement les points stratégiques d'une ville, et qui dès la porte s'intéresserait aux vitrines, visiterait les musées, boirait aux pailles des consommateurs à toutes les terrasses des cafés.

*

Comme de balles aussi, à petits coups pensifs, elle crible les parois verticales de bois vermoulu.

*

Forme musicale du miel.

La guêpe peut encore être dite la forme musicale du miel. C'est-à-dire une note majeure, diésée, insistante, commençant faiblement mais difficile à lâcher, poissante, claire, avec des alternances de force et de faiblesse, etc.

*

Et caetera...

Et enfin, pour le reste, pour un certain nombre de qualités que j'aurais omis d'explicitier, eh bien, cher lecteur, patience! Il se trouvera bien quelque critique un jour ou l'autre assez pénétrant pour me REPROCHER cette *irruption* dans la littérature de ma guêpe de façon *importune, agaçante, fouguese* et *musarde* à la fois, pour DÉNONCER l'allure *saccadée* de ces notes, leur présentation

zione *disordinata*, a *zigzag*, per PREOCCUPARSI del gusto del *brillante discontinuo*, del *pungente* senza profondità ma non senza pericolo, non senza il *veleno nella coda* che tali annotazioni rivelano – infine per TACCIARE superbamente la mia opera DI TUTTI I NOMI che merita.

Parigi, agosto 1939 – Fronville, agosto 1943

désordonnée, en zigzags, pour S'INQUIÉTER du goût du brillant discontinu, du piquant sans profondeur mais non sans danger, non sans venin dans la queue qu'elles révèlent – enfin pour TRAITER superbement mon œuvre DE TOUS LES NOMS qu'elle mérite.

Paris, août 1939 – Fronville, août 1943

Igor De Marchi

Preistoria

Parlavo spesso da solo.
Il silenzio trascurato
in una radura erbosa tra le case,
la terra combattuta dai sassi,
era un'avventura cosmogonica.

La fila degli alberi,
la siepe che divideva i campi,
come la pinna dorsale
di un enorme animale preistorico
affondato nel terreno.

Polvere alta all'orizzonte

Inaugurare l'età della ragione
con pensieri fantastici
su capitale e morale.

Tutto era lontano – --tutto era attraente:
barbagli fugaci, l'errore,
segni decifrati per la prima volta,
profumo sceso da alberi sconosciuti
di frutti maturi,
versi accoppiati agli animali,
fino al due più due messo insieme.
Vedere che branchi d'orici e leoni
si abbeverano accanto all'alba,
una vita d'altri annusata e intravista
prima dei documentari
in un momento di bellezza cruciale
di cui volevo far parte.

Elementare

Gli altri bambini mentono sempre:
hanno le case più grandi,
le macchine più veloci,
le mamme più belle
i papà più forti e più simpatici,
fanno vacanze in posti da sogno,
ricevono regali fantastici
per il compleanno,
e il cinque di dicembre San Niccolò
passa a mangiare e bere da loro
latte caldo, biscotti e pandoro.

Li guardavo in faccia senza il coraggio
per smascherarli
mentre mentivano
e tutto era vero, e io dalla mia
avevo solo fantasie.

Il pomeriggio stuzzicavo il gatto,
invidiando i suoi occhi
esperti di jungla,
per avere i suoi graffi,
gli chiedevo con foga cieca
di cavarmi fuori il sangue.
Così il giorno dopo a scuola
potevo raccontare
com'ero caduto da cavallo tra i rovi,
com'ero precipitato col deltaplano,
come mi ero sporto troppo
dentro la gabbia della tigre.

Indomabili

Le altre famiglie.
Possibile che solo noi
ci diamo addosso come cani?
Che saltano su per niente,
che vorrebbero essere umani?
La verità è semplice, ed è lì a un niente.
Ma se l'altro allunga le mani
ti frusta un brivido che ti mette ancora nudo.
Arrossendo di rabbia e di vergogna
ci si allontana un'altra volta,
si torna in fondo alla gabbia.

Le altre famiglie non lo fanno.
Lo si vede bene quando si è fuori
quanto sono aperte, e unite contro i dolori.

Marina di Caorle

Nel 1983 all'età di dodici anni
rinunciai alla casa paterna.
Di non spartirci più quel fosso
in ombra perenne di accidie
e sacrifici mi promisi,
mossi uno contro l'altro
da un selvatico amore
forti ognuno in un proprio punto
fuori dal mondo chissà dove.

A riportare indietro quel punto
che ero, alla deriva,
fu un'estate la visione
(chiara di barriera corallina,
con le palme piegate su dune
dietro le onde
che accecavano d'acqua le orecchie)
di una ragazzina
con i piedi scalzi come i miei
ma senza paura sugli scogli.

Saggi

Umberto Fiori

Etica e poesia

da *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Marcos y Marcos, Milano 2007, pp. 28-38.

Quello che mi spinge a ragionare intorno al nesso tra etica e poesia, come sto per fare, non è un interesse accademico. Del resto, non potrei vantare competenze specialistiche sull'argomento.

Io parlo piuttosto come chi – per la sua parte e fin dove gli era concesso – ha fatto esperienza del richiamo che i due termini del titolo si rimandano. Parlo, insomma, come un esperto. Forse una tale affermazione potrà suonare arrogante. Questo sarà un bene, se porterà davanti agli occhi e negli orecchi di tutti noi un'altra, più profonda e più oscura arroganza: quella che è già nella presenza di ciascuno, nella nostra presenza l'uno all'altro.

Vorrei che per ogni singola parola, e preliminarmente, mi si obiettas- se: ma questo lo dici tu. Potrei solo rispondere di sì, e proseguiremmo. Il discorso sarebbe situato, avrebbe luogo, e quello di cui si deve parlare qui, lo avremmo già in vista.

*

Farò come se un tale dialogo fosse già alle nostre spalle. Farò conto che siamo al mondo. Non esporrò una teoria; per quello che dirò, non invocherò fondamenti: proverò a pronunciare, a lasciare da parte e a riprendere due o tre termini, per sapere che cosa dicono. A questa prova metterò il senso delle parole, e di alcune in particolare. La spinta che mi muove a farlo nasce da una pratica della parola, e a quella pratica vuole tornare. D'altra parte nessuno, che io sappia, ne è mai uscito; e per quanto uno metta le mani avanti, come io ho fatto fin qui, è già sempre nel pieno dell'argomento, è già lì che parla.

*

Parlare è difficile.

I discorsi scorrono, vanno sicuri, sul filo di un tono; arrivano senza sforzo, le parole, come dette da un altro qualche altra volta. Tu parli

a qualcuno, e lui ti guarda con l'aria di chi al cinema si è voltato e ha in faccia la sala piena. Aspetta il suo turno. Quando hai finito si riscuote, prende fiato e ricomincia da dove era rimasto.

A volte, mentre la gente sta parlando, uno ha quasi paura di guardarla: paura di non vedere niente davvero. Allora guarda via, con gli stessi occhi che fanno due cani quando ai giardini restano attaccati l'uno all'altro, e prima cercano disperatamente di andarsene, poi ballano un po' in giro insieme, ma non hanno modo di staccarsi, né di guardarsi in faccia, e finalmente si rassegnano e aspettano, fissi lontano, uno di qua, uno di là, incantati. Così ci si incontra, si resta a parlare insieme, con la testa voltata dall'altra parte. Tanto si vedono benissimo, anche senza guardarle, le persone: non ci sono, lì dove sono. Non lo stanno dicendo, quello che dicono.

*

Dov'è, insomma, la gente? Da dove parla?

Quando due che discutono sono arrivati al cuore della questione, e uno alza gli occhi al cielo, scuote le braccia, l'altro si guarda intorno a mani giunte, come cercando aiuto, e uno dopo l'altro si gridano i fatti, le prove, cambiano tono, si chiamano per nome, – ma non c'è niente, nessuno che possa più dare ragione a nessuno – proprio allora, distanti come sono, rivedono il miracolo: la stanza è la stessa stanza, è uno solo il tavolo dove battono il pugno.

Per un attimo si sono visti lì, a pensare.

*

Pensare fa paura. Fa paura sollevarsi dal mondo, lasciare il mondo – questo, che ci tiene – per averlo davanti. Quello che vediamo tocchiamo sentiamo è chiaro, ha un'aria familiare. Anche noi siamo familiari; qui abitiamo. Questa è la nostra abitudine. Non possiamo abbracciarla, però, non possiamo capire fino in fondo. Siamo lontani dalle cose vere che abbiamo intorno. Siamo in errore.

Eppure, a volte, uno lo vede bene il suo errore, lì, com'è fatto; lo sente come parla e come si muove, dentro, e la voce esatta che ha.

*

Trovarla, questa voce, lasciarla parlare, è difficile.

La gente ha le sue opinioni. Di solito lascia correre, un po' per

quieto vivere, per non farsi dei nemici, un po' perché come uno la pensa sono cose private, personali. E poi, non vuole fare la figura di tenere veramente a qualcosa. Ma basta un momento di luna storta e allora non molla, non vuole darla vinta a nessuno, vuole farsi valere. Così, comincia una discussione.

*

Capita a volte, in mezzo al chiasso di queste discussioni, che uno, mentre interviene, si senta uscire di bocca un suono che è proprio il suo. In fondo alle idee, si accorge di avere una voce, di avere – come tutti – proprio questa voce, che sta pronunciando le frasi che lui pronuncia. E' come se un cavallo si sentisse nitrire, o una capra belare. Ora il verso che fa, il suo discorso, gli dà un brivido di pudore. Si sente nudo come in un sogno, e confuso; ha quasi paura. Anche gli altri, intorno a lui, non sono tranquilli: capiscono che ormai si è sul punto di cantare; si stanno per dire le cose con gli occhi e con la bocca, da pari a pari.

*

Suona subito una promessa, nelle frasi, quando uno canta. Bisogna dar retta, tendere bene le orecchie, aspettare, star pronti a meravigliarsi. E' bello avere un canto da ascoltare. E' molto raro, però. E poi, di ascoltare non tutti sono capaci; perché non basta stare zitti per un po', aspettando il proprio turno, magari pensando ogni tanto a qualche obiezione: è indispensabile tacere, tacere profondamente. Il canto è l'opposto della conversazione: pretende tutto il silenzio. Deve prendere forma, deve nascere e crescere senza interruzioni, e compiersi. Insieme alla promessa, c'è come una prepotenza, nel canto. Chi canta è anche, anzi in primo luogo, uno che mette a tacere gli altri, e si raccoglie nella voce. Si raccoglie, e si chiude. Il suo fascino è quello di chi non può parlare con noi: i bambini piccoli, gli animali.

Chi canta non ci sente più. E' sordo, e sa tutto. Si può cercare di interrompere il flusso del suo discorso, certo; ma è impossibile, altrimenti, interloquire con lui. Il canto non ha veri interlocutori. Forse proprio in questo consiste la differenza tra cantare e parlare.

D'altra parte, come si può replicare a qualcuno che canta? Che cosa gli si può obiettare? Un canto non è un'opinione. Non si tratta davvero più della tua ragione o del mio torto. Si tratta di sapere. Noi

speriamo di sapere, un giorno: questa è la promessa. Ma per sapere, bisogna intanto saper sentire. Bisogna lasciar cantare. Quello che c'è da sapere, è nella voce di uno che canta.

Altri discorsi potranno risultare più stringenti; potranno esserci argomenti più rigorosi per convincere che una certa affermazione corrisponde a un effettivo stato di cose, ma non è questo che fa uno che canta. Chi canta si lascia sorprendere in piena verità, e lì ci sorprende.

*

Così, il suono di uno solo può essere a volte più tremendo di quello di un coro sterminato. Non tutti sono in grado di accogliere un tale discorso, di sostenere il suo ascolto. Perché quando si canta non si sta più semplicemente discutendo se questa o quella cosa sia o non sia vera: *si dicono delle parole vere*.

Con questo non voglio affermare che nel canto le parole rispecchino più fedelmente un certo stato di cose, né che esprimano più profondamente i sentimenti sinceri di chi le pronuncia, ma solo – appunto – che sono parole vere, che vengono davvero pronunciate e che perciò vanno ascoltate davvero.

Ma in base a quali criteri potremo distinguere, tra le altre, queste parole? Come faremo, insomma, a capire che qualcuno sta cantando?

*

Riconoscere un canto non è facile.

Quando un comune discorrere, un raccontare, un discutere, un ragionare diventa canto, non tutti se ne accorgono. Pochissimi poi, tra quelli che lo riconoscono, trovano il coraggio che occorre per dare spazio a un tale discorso, per metterlo al riparo, per farlo crescere. Per molti, infatti, il canto che sentono sarà non un dono ma una sfida, un grido di guerra; alcuni lo prenderanno come un insulto al buon gusto e alla ragionevolezza, e l'imbarazzo li assorderà; altri cercheranno di ridurre la sorpresa riportando tutto a qualche schema, altri ancora avranno timore di non essere all'altezza, di non saper rispondere, di sfigurare. Molto di rado un canto ha la fortuna di essere ascoltato per quello che è. Cantare comporta sempre un rischio. Sembra, anzi, che un canto si generi proprio quando il rischio viene in chiaro, quando comincia a voler dire.

*

Questo rischio si presenta innanzitutto come fraintendimento. Il canto può essere frainteso. Al fraintendimento, ogni altro discorso cerca di rimediare con chiarimenti, definizioni, spiegazioni che a loro volta, se necessario, possono essere scomposte e ridefinite analiticamente, o chiarite attraverso ulteriori spiegazioni. Ma la catena delle definizioni e delle spiegazioni deve pur finire. Lì cominciano le parole, comincia il rischio. *Cantare significa arrivare alle parole, provare a parlare, provare cos'è parlare.*

I discorsi che incontriamo nel mondo si tengono per lo più al riparo da un tale rischio, e sempre – asserendo, informando, calcolando, opinando – rimandano o alludono a un chiarimento sempre possibile in altri termini, su altre basi, in un altro momento. Canto è invece *il discorso che si espone e si affida intero a chi ascolta, e così intero va incontro al fraintendimento.* E' un rischio che non va inteso in senso negativo, come sintomo di un difetto o di un limite proprio di un certo modo di esprimersi, di comunicare, ma positivamente, come manifestazione esemplare della nostra condizione, nostra dico di noi, che ci troviamo a parlare. *Chi canta mostra con l'esempio come si parla. Mostra quali parole premono, mostra –né più né meno- quel che va detto.*

*

Questo comporta – com'è evidente – un rischio ulteriore, per certi aspetti ancora più temibile, e per molti insostenibile: quello dell'arbitrio. Il canto è infatti sempre sull'orlo di un gioco, del gioco che un solo giocatore conduce senza regole; sull'orlo del delirio, insomma, dell'idiozia. Chi canta si regge in bilico su quell'orlo, lo percorre e ne disegna i contorni. Passato il segno – nel delirio, nell'idiozia – non ci sarebbe più canto; il senso si perderebbe in un vocò sgangherato, in una blaterazione senza ascolto. E dov'è, il segno? Dove chi canta lo ha tracciato. Ma come, e con quale diritto lo ha tracciato? Senza nessun diritto, cantando. Solo cantando ciascuno lo può tracciare, a proprio rischio. Cantare non significa dunque – come si sarebbe portati a credere – seguire il trasporto di un momento, liberarsi di ogni responsabilità. Al contrario: è un canto proprio quel parlare che si rende pienamente responsabile delle parole che pronuncia, quella voce che è pronta a rispondere di sé e del silenzio che impone, la voce che è questa risposta.

È difficile oggi, per noi, capire il discorso arrischiato che ho chiamato canto. Quanto più rapidamente la nostra condizione si avvicina ogni giorno a quella di chi sta cantando, tanto più, in mille modi, noi cerchiamo di sfuggire alle responsabilità che una tale condizione comporta cercando, per le parole che diciamo, mille giustificazioni, mille fondamenti. Così, rimandiamo il parlare all'infinito, non arriviamo mai alle parole. Quello che diciamo, lo abbiamo sempre di fianco. Usiamo il linguaggio. Ci serviamo del linguaggio, ne usufruiamo come di un servizio pubblico. Più che dire, sembra che spostiamo delle parole, o che ci spostiamo a bordo delle parole. Parliamo sempre in nome d'altro, a nome di altri. Siamo come fuori di noi. Senza mondo parliamo, senza voce. Siamo sempre più lontani dal canto.

*

Eppure, il canto non ci è ancora diventato del tutto estraneo: anche senza volere, a volte, noi lo riconosciamo quando riaffiora, quando si ripresenta. D'altra parte, non si può certo dire che manchino, nel nostro tempo, le sue tracce: di cantanti e di canzoni è piena la nostra vita. Ogni giorno non solo il suono, ma l'intero spettacolo della vocalità ci tiene compagnia nelle nostre case: noi vediamo le bocche aprirsi, le braccia gesticolare, gli occhi sognanti fissare un orizzonte lontano. Certo, non è a questo che penso, qui, parlando di *canto*; penso a un discorso che da tempo si è lasciato alle spalle la viva voce, fissandosi più di ogni altro nel silenzio della scrittura: penso alla poesia. Ma perché, allora, non parlare senz'altro di poesia, perché ricorrere a questa parola, *canto*? Se dico canto, e non poesia, non è per un vezzo terminologico. Sebbene i due termini siano o siano stati in un certo senso sinonimi, a me pare di sentire in loro significati diversi. Solo cominciando a raccontare quel canto col quale tutti abbiamo o possiamo avere a che fare mi è parso possibile provare a dire etica e poesia insieme. Canto è, in una parola, etica e poesia. In questa parola mi sembra venga in chiaro il loro rapporto, che difficilmente può essere colto quando lo si enuncia spezzato in due termini, e soprattutto quando si pensa alla poesia a partire dal suo significato corrente. Qual è, questo significato? Di che cosa parliamo, in genere, quando parliamo di poesia?

*

Di tanto in tanto, qualcuno ci ricorda che il termine greco *poiesis* prende origine dal verbo *poiein*, fare: la poesia va dunque pensata come un fare, come un *creare*.

Osservazioni di questo genere, che hanno probabilmente lo scopo di rivelare o quantomeno di suggerire un'essenza dimenticata della poesia, finiscono per rinviare ancora una volta al senso più ovvio della parola, all'idea dominante, a quella con cui la nostra civiltà ha spiegato il canto, assimilandolo a sé. L'etimologia sembra riconfermare la legittimità di una tale idea. Inteso appunto come un *poièin*, come un fare, un creare, il canto viene fatto rientrare in quel vasto campo della "creatività", in quell'ideale laboratorio d'arte nel quale ai nostri tempi un settore è dedicato al disegnatore di tessuti, uno all'animatore turistico e uno al poeta. Come ogni altro "creativo", il poeta è uno che lavora di fantasia, che inventa e comunica manipolando il materiale di sua competenza, il linguaggio.

*

Che sia un fare, la poesia, oggi chiunque –anche senza conoscere il greco– lo intende facilmente; anzi, lo ha già inteso prima di tutte le spiegazioni. Ma certo, che è un fare: è *produzione di poesie*. Si tratta –è vero– di una ben strana produzione: i libri di versi vendono pochissimo, l'offerta è spropositata, la domanda pressoché nulla: volumi e volumetti vengono sfornati un po' alla cieca, senza una strategia, senza tener conto del mercato. Si crea, si fa, si produce in perdita. Quando si parla di poesia, sui giornali, si parla sempre più e ormai quasi solo di questo: dei problemi che incontra la diffusione di un prodotto tanto difficile da smerciare.

*

Per secoli gli uomini più grandi, i più sapienti, e tra questi gli stessi poeti, hanno esitato di fronte alla domanda: che cos'è, la poesia? Forse proprio la nostra epoca è pronta a rispondere. La poesia –oggi possiamo dirlo– è un ramo secco dell'editoria. E' quel settore dell'industria del libro che continua a produrre merci che non interessano più quasi a nessuno. Ma allora, perché non si mette fine a questo spreco?

La sola spiegazione possibile è che la poesia viene ancora oggi considerata in qualche modo un bene pubblico, una di quelle cose che a conti fatti vale la pena di proteggere, come i grandi monumenti o i

parchi naturali. La poesia non è una merce qualsiasi: è un prodotto speciale, un prodotto culturale. E' un grande valore culturale.

*

Che cosa fa sì che ancora oggi la pubblica opinione consideri la poesia, nonostante tutto, come un valore? Non certo quello che dice. Che cosa potrebbe insegnare di importante, con le sue fantasie, a un mondo già informato su tutto? Il senso comune è senz'altro disposto a riconoscere in lei quello che si chiama un valore *artistico*, non certo una forma di sapere, di conoscenza. Quello che i poeti dicono risulta spesso oscuro, incomprensibile, o comunque troppo arbitrario, troppo "soggettivo". Più che i contenuti –anche i meno competenti lo sanno– è la forma che conta, in poesia; è la scelta delle parole, la "musicalità", la composizione, insomma l'aspetto "creativo", l'aspetto estetico del testo. Ma proprio su questo, i punti di riferimento appaiono sempre più instabili. Da tempo non esistono più canoni, regole e criteri saldi e condivisi a partire dai quali giudicare un'opera in versi. La loro mancanza si fa sommamente sentire quando dalla lettura dei classici si tratta di passare a quella della produzione contemporanea. È soprattutto questo senso di smarrimento e di arbitrio a irritare il pubblico, a tenerlo lontano dalla lettura di versi. E tuttavia, nella nebbia relativistica, un'idea rimane: la poesia è un valore importante. È l'espressione di una personalità fuori dell'ordinario (per lo più morta): un genio, un grande talento creativo che gli esperti del settore sapranno riconoscere.

*

Intesa in questo senso –che è quello corrente– la poesia non può avere molto a che fare con l'etica; anzi, proporre un rapporto tra le due sfere, come nel titolo di questo intervento, a qualcuno potrebbe risultare persino sospetto. Non si vorrà per caso limitare l'autonomia e la libertà della poesia? Non si starà cercando di reintrodurre un vincolo morale nella sfera dell'arte? Non si cercherà una volta ancora di subordinare la poesia a un sistema di valori, a un'ideologia? Alla pubblica opinione, che non ha difficoltà ad accettare l'idea della poesia come regno della trasgressione, della follia e di ogni genere di patologia, l'ipotesi di un rapporto tra etica e poesia risulterebbe probabilmente un po' stonata. Etica e poesia. Quando sentiamo parlare di "etica e bioingegneria" o di "etica e pubblica amministrazione"

l'idea che ci facciamo è quella di un principio superiore che interviene a regolare e a emendare un *campo* quando questo rischia di muoversi con troppa disinvoltura. L'etica –identificata con imprecisate dottrine morali, o pensata come una branca della filosofia- avrebbe insomma la funzione di imporre autorevolmente a un sapere, a una tecnica, a una professione, un fattore –il fattore etico, appunto- normalmente estraneo al loro modo di procedere e non incluso nelle loro competenze; la funzione, insomma, di limitare i margini di manovra di una certa attività, di una certa disciplina, sottoponendole a un controllo in nome di una regola ad esse esterna.

*

Evidentemente, non è a questo che allude il nostro titolo; forse perciò, meglio che “etica e poesia”, questa comunicazione avrebbe potuto chiamarsi “ethos e poesia”; ma quello che era da pensare qui mi è sembrato che lo dicesse ancora più chiaramente la parola canto.

La poesia è essenzialmente canto. Certo, noi possiamo concepirla, secondo lo spirito del tempo, come un insieme di caratteristiche, di qualità che certi testi hanno e altri non hanno: musicalità, ricchezza di metafore e di immagini, eleganza lessicale, e così via; possiamo concepire la poesia come quel genere letterario in cui si attua la funzione poetica del linguaggio, come la forma più concentrata e polisemica di comunicazione verbale, come l'incontro fra suono e senso, e via dicendo; ridotta ai suoi aspetti tecnici, storici, linguistici, ai suoi aspetti semiologici, estetici, stilistici, la poesia si presta a fungere da oggetto di saperi settoriali, fonte importante di posti di lavoro per il personale docente e non docente delle nostre scuole e delle nostre università. In questo, intendiamoci, non c'è niente di male; anzi, dobbiamo aggiungerlo ai suoi meriti. E' bene fare attenzione, però, a non confondere l'oggetto di questi saperi con la poesia; è bene badare a non prendere il poeta per il redattore delle pagine in versi dei nostri testi scolastici, per l'eccentrico avventuriero, per il bambino nevrotico, per il personaggio schivo che le schede biografiche descrivono.

*

Chi è, allora, che cos'è, un poeta?

Poeta è chi prova a parlare, prova cos'è parlare, chi fa fino in fondo esperienza e fornisce esempi di quel parlare che riguarda ciascuno e tutti e che qui ho chiamato canto.

Dicendo questo non voglio stabilire un criterio per misurare e comparare il valore di questo o di quell'autore, di questa o di quella poesia. Dire che un discorso è un canto è giusto il contrario di un giudizio, di una valutazione. Chi dice "questo è un canto" non parla da un osservatorio panoramico, dal quale sarebbe possibile avere sott'occhio il "totale" di un certo oggetto, la sua forma, la sua collocazione, insomma controllarlo, e dunque avere sottomano la sua verità. Chi dice "questo è un canto" si trova finalmente di fronte a un discorso, disposto ad ascoltarlo. Il suo non è il verdetto critico che conclude una metodica disamina: il riconoscimento di un canto non è una conclusione, è un inizio; l'inizio di un ascolto. Solo come canto la poesia prende senso e vale davvero la pena di essere incontrata.

*

Per essere poeta, dunque, occorre saper cantare. Questo non significa che determinate tecniche, determinate capacità o talenti permettano di produrre il canto come un valore aggiunto al discorso. Chi canta, anzi, perde tutte le bravure; non sa più dire le cose bene ma soltanto *così*, soltanto perfettamente. Canto è un discorso perfetto (da non intendere come il termine culminante di una scala di valori –buono, ottimo, perfetto, ma in assoluto).

La perfezione di una poesia –questa perfezione che ne fa un canto– non può essere in alcun modo dimostrata, ma soltanto –fuori da ogni giudizio, da ogni confronto– *mostrata*. In questa perfezione, in questo mostrare, la poesia è etica. Quando parliamo di poesia, in questo senso, noi non stiamo parlando di un genere letterario ma della nostra stessa condizione, del nostro stare al mondo, del nostro starci di fronte e parlare. Affermare che esiste qualcosa come un canto, che etica e poesia sono uno, equivale a dire che ciò che diciamo, prima ancora di essere vero o falso, ricercato o colloquiale, musicale o sordo, è innanzitutto *rilevante*. Questa verità, ovvia e misteriosa, è il primo e forse il più alto e il più terribile insegnamento che viene dalla poesia.

Recensioni

Simone Burratti

Un confine generazionale

su *Qualcosa di inabitato* di Stelvio Di Spigno e Carla Saracino

Parlare di un libro scritto “a quattro mani” implica, più che in altri casi, il dover adottare una panoramica aerea, macroscopica, che fornisca una chiave di lettura non del singolo autore ma dell’insieme, dei rapporti che intercorrono tra due scritture autonome e refrattarie al dialogo, come sempre è in poesia. Questo vale anche per l’ultimo libro di Stelvio Di Spigno e Carla Saracino (*Qualcosa di inabitato*, Edb Edizioni 2013), anche se, più che di libro a quattro mani, bisognerebbe parlare di due sillogi indipendenti e speculari, che traggono sì forza dall’essere tenute insieme sotto uno stesso titolo, ma al tempo stesso si sviluppano in direzioni diverse. Ciò che infatti emerge quasi subito, dopo una prima lettura della raccolta, è una sorta di linea di confine, un gap tra la fine della sezione del primo autore e l’inizio di quella della seconda, che separa e allontana le due scritture non solo sotto il profilo stilistico (che sarebbe poca cosa) ma soprattutto sul piano dell’elaborazione della realtà, e della prassi scrittoria.

Da una parte Stelvio Di Spigno (1975), poeta “classico” nell’accezione migliore del termine, nel continuo sforzo di trattenere sul testo l’inevitabile scorrere del tempo, di strappare qualcosa all’«orologio mortale» della vita (*Il treno per Sezze*). La scrittura di Di Spigno scivola sulla lingua della dizione quotidiana, senza mai soffermarsi (apparentemente) sull’altezza di una parola o di un verso; eppure non rinuncia alla definizione puntuale, a nominare precisamente i propri luoghi e paesaggi (Napoli, Gaeta; ma anche Sezze, Mercogliano, Fossanova), creando una sorta di “mitologia toponomastica”, che iscrive il lavoro del poeta nella linea della grande tradizione novecentesca italiana (penso soprattutto a Montale e Sereni). Per lo stesso processo di nominazione sembrano resistere alla dispersione anche le persone care al poeta, come la madre (*Prosa della madre incantata*), o «il capitano di Corvetta Costigliola» (*Trentasette primavere*); persone che nella condensazione della scrittura si trasformano in simboli, vere e proprie «bandiere»:

Cosa fa un morto accanto a un giovane?
Gli ricorda la strada da seguire, specie se come me
si perde, non fa testo, non riesce a vivere
di suo. [...]
Perché non si perda
neanche una parola, e il ricordo, anche se sacro,
mi faccia andare avanti con te come bandiera.
(*La bandiera di Vittorio*)

L'oblio è così sventato grazie a una resistenza "sul posto", che si traduce in una poesia lirica classicamente intesa e intonata, in una postura che pur nel suo basso profilo si manifesta intera e cosciente:

La più grande vittoria è di chi sa stare in piedi
restare utile nella grande selva di tutti gli io
passati, futuri e venienti,
[...]

dove sembra ormai stoicamente accettato, e insieme compreso,

l'urto solenne della vita col suo cono d'ombra,
la sua scomparsa per le mille feritoie del tempo.
(*Il premio del deserto*)

Tempo tiranno, tempo irrimediabilmente "presente", che però chiede ancora di essere pronunciato, preservato dal transitorio, anche solo nel singolo atto di volontà dell'io poetante:

Vorrei incidere a fondo la mia vita:
trovare la sua forma , con la sola
libertà e queste mani. [...]
(*Abbozzamento, 1. 2. 2002*)

La voce di Carla Saracino, appartenente anche se per poco a un'altra generazione, quella degli anni Ottanta, si situa invece proprio nel verso di questo rapporto poesia-memoria, come a scardinarne il nesso originario. Fin dal primo testo il ricordo e la coscienza di sé vengono allontanati e sentiti come un presagio nefasto:

Non parlare, vita d'una volta.
Ogni scrittura sul foglio

della fatica di ricordare
è dilapidazione, preparazione
alla morte.
Sii dentro, sta' reclusa.

Ci troviamo di fronte a una poesia che *non vuole* essere poesia della memoria, *mitologia*, in cui è difficile rintracciare appigli a un *hic et nunc* preciso, individuato attraverso nomi propri; *hic et nunc* che pure c'è, ma sempre nelle retrovie dell'a priori, mai esplicitato. Ciò che è passato sembra rappresentare per l'autrice qualcosa da cui distanziarsi, di cui non si possiede o si vuole possedere il controllo, e i contorni di quello che, volente o nolente, si cristallizza nel testo, risultano sempre sfumati, come se i piccoli grandi eventi privati non disponessero più dell'energia necessaria per segnare o distinguere un luogo o un tempo loro proprio, esclusivo. Solo la presenza dell'altro, di un'alterità qualsiasi, sembra talvolta restituire l'importanza alla propria esistenza, come per emulazione:

Forse hai rubato
un poco del mio tempo alla vita
perché ne avessi cura.
Sei stato lì, hai temuto il peggio
hai tratto in salvo.

Questo dichiarato anelito alla dimenticanza, al «privilegio di qualcosa | di inabitato», che sembra collocare la scrittura di Carla Saracino al limite di un *gap* generazionale, in cui il valore memoriale della scrittura va distrattamente sfumandosi già nell'attitudine dell'autore, è sorretto da una «configurazione linguistica» totalmente diversa da quella di Di Spigno: se i versi di quest'ultimo scorrono sempre lunghi e senza intoppi, quasi a mimare l'affollamento sintattico del tempo in cui si inscrivono, in Carla Saracino, per la quale, come si è visto, ben poco riesce ad emergere dal caos dell'insignificante ripetibile, ogni parola è lentamente pesata e pronunciata con nettezza assoluta, come per trattenere, almeno nella dizione e nel tono, la consapevolezza di tale insignificanza, e farne così una piccola lapide testimoniale, ricordo che attesta il ricordo, interruzione problematica della *trance* quotidiana.

Che qualcuno possa finalmente definirsi, come non riuscì a Keats, «one whose name was writ in water», è ancora difficile da stabilirsi,

né è questa la sede adatta. Forte è però il sentore, nelle nuove generazioni, di una scarsa rilevanza della propria esistenza, forse anche per se stessi:

Vorrei poter ricordare ma non ho
nessuna attenzione per i nomi e le date.
Piuttosto, conosco l'ospitalità di quello che si dimentica.
La sensualità dello specchio che si ribalta
e copia il sogno di ieri, di ieri l'altro e l'altro...

Unplugged

Real Estate
Green Aisles

Sotto alberi dormienti,
sotto cieli illuminati –
monti di foglie d'acero
uno accanto all'altro.

Le linee telefoniche,
i tanti semafori
mi hanno condotto
a te

e tu
tieni duro,
arrivo presto.

Tutti quei chilometri sprecati,
tutti quei viaggi senza meta
per corridoi verdi,
la nostra vita improvvisata
non era così imprudente,
no.

Sono passato, distratto,
sulle rotaie della ferrovia,
antica come la pietra;
in bici, incosciente,
sono andato verso casa.

(Per tutta la notte
le case che ronzavano,
l'inverno era alle porte
ma nessuno che ci facesse caso.)

Tutti quei chilometri sprecati,

tutti quei viaggi senza meta
per corridoi verdi,
la nostra vita improvvisata
non era così imprudente,
no.

Le linee telefoniche,
i tanti semafori
mi hanno condotto
a te

e tu
tieni duro,
arrivo presto.

Tutti quei chilometri sprecati,
tutti quei viaggi senza meta
per i corridoi verdi,
la nostra vita improvvisata
non era così imprudente,
no.

Bob Dylan
She belongs to me

Lei ottiene sempre tutto quel che vuole
È un'artista e indietro non guarda mai
Può tirare via il buio dalla notte
E tingere di nero un mezzogiorno di sole

All'inizio te ne starai lì dritto
Convinto di poter prendere tutto
Ma presto o tardi finirai in ginocchio
Sempre pronto a sbirciare dalla toppa

Lei invece non inciampa mai
Non c'è modo che possa cadere
Come se fosse figlia di nessuno
La Legge umana non la può sfiorare

Ha un anello egiziano che scintilla
Prima ancora che inizi a parlare
È un po' collezionista e un po' sibilla
e tu sei una reliquia che cammina

La domenica falle un inchino
Gli auguri quando il compleanno è vicino
Per Carnevale comprale una tromba
E per natale un bel tamburo che rimbomba.

Redazione

Simone Burratti
Andrea Lombardi
Alessandro Perrone
Todd Portnowitz
Marco Villa

Contatti

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

Impaginazione e grafica a cura di
Maria Elena Iezzi

formavera
9 aprile 2014

3

gennaio — aprile 2013