

formavera

4

L'autore indifferente



In copertina:
Giulio Paolini, *Il bello ideale*

Indice

Editoriale 4

Testi

Francesca Ippoliti 6
Materia e separazione

Luisa Pianzola 9
La fissità dello sguardo sulle cose

Ryan Van Winkle 14
Il mio spirito-dai-cento-anni

Jacopo Ramonda 28
Una lunghissima rincorsa

Andrea Lombardi 33
La costruzione

Philip Larkin 36

Carla Saracino 46
Il chiarore

Saggi

Pier Paolo Pasolini 54
La libertà stilistica

Recensioni

Marco Villa 60
su *Una lunghissima rincorsa*, Jacopo Ramonda

Unplugged

Hundred Waters 64
Cavity

Radiohead 65
Like Spinning Plates

Editoriale

*“In my room, the world is beyond my understanding;
But when I walk I see that it consists of three or four hills and a cloud.”*

W. Stevens

La scrittura di cui vorremmo parlare non ha niente o quasi niente in comune col suo autore, con la sua biografia e i suoi interessi, con la sua capacità di rappresentare il mondo attraverso una voce e uno stile unici, personali. Al contrario, è una scrittura radicalmente appiattita sul suo tempo, in cui l’eccezionale è sempre percepito come ennesimo, e che quindi preferisce al discontinuo l’ampio spazio di vita comune a tutti, libero dalle declinazioni di una personalità, dalla sua mediazione emotiva o intellettuale; spazio di vita inevitabilmente *in-differente*, avaro di vette o punte, ma anche scomodo ai fini di una retorica di se stessi, di un discorso brillantemente autoreferenziale.

Allo stesso tempo, questa scrittura vorrebbe prendere le distanze da tutte le autocensure dell’io di primo grado, che finiscono, nella maggior parte dei casi, col concentrarsi più sulla censura in sé che non sull’oggetto: scritture automatiche o procedurali, quando sfruttate con prodigalità distratta; configurazioni linguistiche speciali (poesia visiva) e investimenti totali sul significante in sfavore dell’oggetto; posizioni ostentatamente “oggettive” che rimandano poi il vero oggetto del testo a una sua connotazione o riflessione posteriore, restando vuote nella testualità autonoma. Se di tali scritture e *strumenti* verrà talvolta fatto uso, sarà per verificarne la tenuta, e ricavarne la contraddizione cercata; oppure per trattarli alla stregua di alternative pratiche alla composizione lineare, di strumenti, per l’appunto, volti però a un’idea di poesia che resta sempre la stessa, quella che finora

abbiamo provato – riuscendoci o meno – a delineare.

Il compromesso sembra allora collocarsi entro un'ampia scelta di soluzioni “aperte” e intermedie, in cui il soggetto assume sì il ruolo di canale percettivo e intellettuale tra la realtà e il testo – e tra la realtà e il lettore – ma ponendo e rappresentando se stesso come elemento non irrelato, fenomeno tra i fenomeni, voce consapevole delle altre voci che continuamente la influenzano e la sovrastano. E ancora: non un io “diminuito”, ma un io diversamente posizionato, totalmente esterno (regista dell'azione, supervisore formale) e insieme totalmente interno (personaggio, modello esemplificato, ma anche soggetto interscambiabile tra l'io e il tu, poco connotato e quindi sovrapponibile). Solo così il pesante concetto di autore – e con esso quello del suo *alter ego* testuale – sembra poter diventare realmente *indifferente*, e cioè irrilevante ai fini della fruizione e dell'interpretazione del testo, e del mondo che il testo vorrebbe incarnare.

Ma l'autore, si sa, non è mai indifferente, ed eccolo lì pronto a imporre a quel mondo la sua personale visione, riducendolo così a uno dei tanti possibili, insufficienti. Eppure, dall'attrito del suo intervento ordinatore con la realtà decentrata e informe – leggasi: *informale* –, qualcosa è nato, e già non gli appartiene più: una frase scappata per sbaglio, una contraddizione non salvabile, una regola che torna invariabilmente. La sua scrittura, la sua idea di mondo, finisce per rientrare nei processi programmati dal tempo in cui è stata concepita; e proprio per questo, dal suo punto di vista parziale e ininfluenza, è costretta a parlarne nel modo più schietto, concreto, l'unico possibile: quello in cui il suo autore non ha più importanza, né sa opporsi al testo (al mondo?) che lo esclude.

Simone Burratti

Francesca Ippoliti
Materia e separazione

Le stagioni

Quando il vento fa agitare le tende e rovesciare i fogli, alcuni scelgono di non chiudere le finestre e di non raccogliere nulla dal pavimento. Soltanto, cercano la posizione giusta.

“Se una pioggia ti entra in casa, devi riuscire a reprimere il desiderio di metterti a riparo, e questo è importante.”

Scende di nuovo la notte uniforme tipica delle città. L'aria fa avanti e indietro nella trachea come stabilito da millenni. Mentre io parlavo di forze atmosferiche, qualcuno parlava di destino.

Materia e separazione

“Il male è il ritmo degli altri.”

H. Michaux

Non è desiderio e non è neppure vero. Ci pensi spesso, certo:
la musica d' angeli, le distanze sbagliate
preoccuparsi solo della gioia
- immense apparizioni di gioia gloriosa -
solo per la gioia andarsene via.

Ma l'organismo deve accrescere il suo volume e la temperatura deve alzarsi: è assolutamente necessario spostarsi di un grado.

*

La solitudine, poi. In sogno:
la mia altezza di uccello
la potenza dell'occhio sopra il mondo
la vittoria definitiva sul ritmo.
*Raggiungo la purezza completa,
l'odio primordiale.*

In dormiveglia:
contorni offuscati, il corpo adesso è una massa omogenea priva di arti, il corpo è soltanto un semplice peso, è la consolazione del peso, la salvezza miracolosa, prima di: erosione, annullamento, SPARIZIONE.

Illusione e contagio

I.

Ritrovo un'energia che conosco bene, una profondità.
Ti guardo da un'altra vita
e l'unica cosa vera è non toccarti.

II.

Mi consegno a tutto questo con un gesto di fede: nella distruzione, nel ricordo, nella fine. I pensieri di una volta se ne vanno via come figli grandi, figli troppo cresciuti per restare. È una resa totale e sconsiderata e sicuramente neppure ora sto morendo.

III.

Levarsi di dosso la fatica umiliante, la scorciatoia di un lavoro disperato. Lo sforzo è avvilente come tutti i piani di salvezza perché non conosce la pietà.

IV.

Lo stato di grazia
un dolore che non chiede più di andarsene.

Eppure era un grande gesto d'amore e di pietà
dirti: "Non startene al vento".

Luisa Pianzola

La fissità dello sguardo sulle cose

Esiste poco più che un mistero, un nonnulla
che lacera il perimetro e dilaga.
Ma senza paura di dissolversi, senza squilibri.

E così il capitolo ottavo, tutto sommato, funziona.
Così il coretto ininterrotto, la sovrumana potenza
del flusso, invade la stanza. Un silenzio notturno ci sveste,
cara notte che declini il talento vitale dei signori di sotto.

C'era una gran festa, questa sera.
Gli inviti sono piovuti in casella, oh, la cordialità.
Amaranto le sedie, il portone addobbato, i nastri
pioventi e dorati.
Michel, devo a te la lussuria di questa notte, le fauci
dispiegate come ali di latta, e al conto del dire
esser presa da qui, da questa disfatta inattuale
che mi serve da recita, da pentagramma.

Devo a te le parole, la lingua distesa
a cercare il solvente più adatto, la risorsa più accorta.

Nando

In origine era il corpo martoriato
un fardello da portare a spasso senza posa,
un corto circuito in piena regola.
Questa è la storia di Nando, zoppo dalla nascita,
con una propensione alla bella vita
corretta dall'occhio spento e la risata pronta.

Ma a cinquant'anni l'usura a un certo punto
si mette a raccontare, passando dal corpo stanco
alla parola. Perché lo splendore dell'espressione,
sebbene mai raggiunto neppure in seguito,
comincia nella prima giovinezza e tende all'apice
quando il tormento di sé volge al termine.
E allora sperperare le ore diventa un gioco:
tentare la memoria definitiva.

**Ricordo di Tania
(Holomodor)**

Tutto cambia.

La materia dei sogni e delle foreste
la fissità dello sguardo sulle cose
la possibilità di intervenire o meno sulle
proprie marmoree tensioni interiori.

A volte mi tolgo il cappello e ricomincio
da capo, ma si vede che è un ritorno
un infinito ritardare
non rimangono che i muri delle case
i buchi scalfiti su finestre il presente inavviato
lo stupore sulla bocca spalancata nel 1933
per una fame negata.

Ho sempre scritto bene della fine.
Quando si giocava e i polpacci dolevano la sera
le squadre muscolari inauguravano la stagione,
il corpo di noi scolari si tendeva al furore del tempo.
Non scrivevo nulla.
Rischio di perdermi il finale anche di questo
imperfetto, nel tempo, che darà conto di tanti futuri
alla prima persona singolare.

Oh, l'estate ha di nuovo aperto gli occhi
di nuovo il sarto appende alla porta il cartello,
tailored formalwear, abiti su misura.
Un tocco di esotismo non sta male, in questa
via del centro. Il manichino ti accoglie
con un suo concetto di eleganza.
Non si prevedono sconti, ma il prezzo
è contenuto: l'abito formale è bell'e pronto.

All'economia maldestra di questo inizio secolo,
pieghe diritte e affusolati revers in frescolana
oppongono una sana resistenza, e anche il clochard
avanza impettito contro il nulla.

Ryan Van Winkle

Il mio spirito-dai-cento-anni, traduzione di Jacopo Rasmi

Tredici

Gli alberi fuori dalla finestra sono fitti.
Là fuori un uomo potrebbe smarrire se stesso:
farsi crescere i capelli, affratellarsi al cervo. Gli alberi
sanno che il passato ritornerà ancora presente;
se non nella corteccia, allora nel terriccio.

Quando eravamo ragazzi, potevamo sentire così bene
le onde raschiare la scogliera. Ma non potevamo
scorgerne il ciglio. Quattro di noi che correvano
e attraversavano il crepuscolo affollato verso
la spinta della gravità. Una notte mi perdetti
e rami bagnati tastarono il mio viso.
Non avevo mai avuto una donna ma quando l'ebbi,
mi sarei ricordato come la terra fosse un risucchio vellutato.
Mi sfilai la maglietta, la strinsi stretta come una benda
intorno ad un bastone e- con lo zippo di mio fratello
-le diedi fuoco.

Posso ancora scorgere la mia fiamma là fuori:
i miei capelli lunghi al polpaccio, dita affilate.

Thirteen

The trees outside my window are dense.
Out there a man could lose his self ;
grow his hair, brother the deer. The trees
know the past will be present again ;
if not in the bark, then in the mulch.

When we were boys we could hear so well
the waves sanding the cliff. But we could not
see the edge. The four of us running
and cutting in the crowded dusk towards
the push of gravity. One night I got lost
and the wet branches fingered my face.
I'd never had a woman but when I did,
I'd remember how the earth was a velvet suck.
I took off my shirt, wrapped it tourniquet tight
round a stick and — with my brother's zippo
— lit it up.

I can still see my flame out there ;
my hair shank long, fingers sharp.

Il mio spirito-dai-cento-anni

siede con me quando salta la corrente,
racconta della trota al lago Unkee,

della casa di legno bruciata sulla collina.
Dice che era in intimità con ogni

foglia d'erba. Portava un cappello
per Griswold, un altro per il suo stesso campo,

le possibilità del secolo distese davanti;
una serie infinita di pozze da pesca. Ma

non precedettero mai il mio spirito-
le prendeva come vacche, una alla volta.

Non agognò mai il colore d'una trota
in una pozza distante un miglio.

Riconosceva dal fumo in cielo,
che Mrs Johnson stava iniziando a cenare, e, in marzo,

quando apparvero le candele,
seppe che il ragazzo di Bobby era morto.

Il mio spirito ebbe sempre solo un bar
dove non annacquavano i suoi drink,

dove non sentiva il bisogno di nascondere il suo cappello tarmato,

My 100-Year-Old Ghost

sits up with me when the power cuts,
tells about the trout at Unkee's Lake,

the wood house burned on the hill.
He says he was intimate with every

leaf of grass. Wore one hat
for Griswold, another for his own field,

the possibilities of the century laid out ;
an endless string of fishing pools. But

they never got ahead of my ghost —
he took them like cows, one at a time,

never lusted for the color of trout
in a pool a mile away.

He knew from the smoke in the sky
Mrs. Johnson was starting supper, and, in March,

when the candles appeared,
he knew Bobby's boy had died.

My ghost only ever had one bar
where the keeper didn't water his drinks,

nor did he feel the need to hide his moth cap,

i suoi quattro stracci, o di spazzolarsi rosa come un neonato.

Il mio spirito ricorda un tempo in cui avresti potuto guardare fuori
senza scovare alcuna Dairy Queen. Avresti potuto sedere

sotto al tuo portico una vita intera senza pensare
alla Cina. Talvolta io vedo il mio spirito

portare girasoli recisi a sua moglie
e sembra così semplice.

Poi, qualche volta, è buio,
é appena tornato dal lavoro e Griswold dice

che non gli alzeranno la paga. E anche allora
la corrente saltava, lunghe notti senza kerosene.

E il mio spirito tenta di vendermi in momenti più semplici:
l'erba morbida, sconfinata-

notti senza luce,
pozze di grilli che cantano.

his potato clothes, or scrub himself birth pink.

My ghost tells me there was a time you'd look out
and not find a Dairy Queen. You could sit

on your porch a whole life and never think
about China. Sometimes I see my ghost

bringing cut sunflowers to his wife
and it seems so simple.

Then, sometimes, it is dark,
he's just in from work and Griswold says

they ain't going to raise his pay. And even back then
the power went out, long nights when they had no kerosene.

And my ghost tries to sell me on simpler times :
the grass soft, endless —

lampless nights,
pools of crickets singing.

Chi-cura-la-tomba

Ogni settimana le mie mani trafficano nel suo sporco.
Il terreno, a volte fertile, dice *la gravità si prende tutto*.
Ricordo la sua pelle afflosciarsi come un aquilone abbandonato,
la sua testa raggrinzita, pendere dal corpo.

Il terreno, a volte fertile, dice *la gravità prende tutto*.
In inverno poto i tulipani:
i capi raggrinziti, che pendono dallo stelo.
Seguo il perimetro del sepolcro. Tasto il suo suolo, lo rivolto.

In inverno ho potato i tulipani:
ho spazzato la neve dalla sua testa levigata; le mie mani
seguendo il perimetro del suo sepolcro, hanno tastato il suo suolo, lo
hanno rivoltato
soffice come cotone, mendicando la vita primaverile.

Ho scosso la neve dalla sua giovane testa,
con un guanto o un lembo della mia sciarpa,
il più soffice dei cotoni; mendicando la spinta della primavera.
Come il suo corpo, un tempo mio, ora andato in semenza.

Con un guanto o il capo della mia sciarpa,
le avrei sfiorato il volto arrossito, giocando con lei come un miccio,
il suo corpo (come il mio, sta andando in semi)
si sfibra e decompone, nonostante questa cura silenziosa.

The Grave-tender.

Weekly my hands work in her dirt.
The soil, sometimes fertile, says gravity takes all.
I remember her skin sagging like a lost kite,
her head wrinkled, dangling thin from her body.

The soil, sometimes fertile, says gravity takes all.
I prune the tulips in winter :
heads wrinkled, dangling thin from the stems.
I edge around her stone. Finger her soil, turn it.

I've pruned the tulips in winter,
swept the snow from her polished head ; my hands,
edging around her stone, fingered her soil, turned it
soft as cotton, begging the growth of spring.

I've swept the snow from her young head
with a mitten or the end of my scarf,
softest cotton ; begging the push of spring.
Like her body, once mine, now gone to seed.

With a mitten or the end of my scarf
I'd tap her blushed face, play her like a kitten.
Her body (like mine, now going to seed)
frays and rots despite this quiet tending.

Cassella: il figlio del pastore

La squadra non seguiva i metodi di Cassella, ma Gesù, come correva lui. Lo faceva sembrare come galleggiare. Era nato per quello: polpacci come pagnotte, cosce come fianchi robusti di manzo. Prima, facevamo il giro del lago poi attaccavamo le ripide colline. Lui ci avrebbe condotto in alto, le sue pacche da capitano sulle spalle, sulle natiche. Dopo le corse, con le gambe tremanti, le braccia graffiate, lo trovavamo che attendeva nel furgone del padre. Il più rapido si poteva sedere davanti, scegliere il nastro.

Quando il suo nome fece notizia la madre baciò la croce disse, *Gesù. è sempre stato un così bravo ragazzo.*

Teneva nascosta la sua scorta nella cassetta dei guanti, ci lasciava ritirare nel retro, pulsanti, con le gambe arse dalla corsa. Ci portava a casa sua, ascoltavamo the Dead. Cassella diceva che questo era il momento di stare in comunione, pregare, parlare di sport, pronunciare le nostre benedizioni, pentirci prima di rilassarci nella taverna del padre. *Siamo una squadra*, diceva, poi ci faceva chiudere gli occhi, purificava dolcemente i nostri spiriti, forse le nostre anime. *Nel modo che suo padre gli aveva insegnato* loro dicevano.

Di domenica, la mamma raddoppiava la sua offerta, si tingeva i capelli di rosso nel lavello. *Gesù* il pastore diceva, offrendo la preghiera di San Sebastiano.

Cassella : The Pastor's Son

The team did not like Cassella's methods but
Jesus, he could run. Made it look like floating.
He was born to it : his calves like loaves, thighs
thick sides of beef. First, we'd run the lake loop,
then attack the steep hills. He'd take us on the rise,
our captain patting our shoulders, our butts.
After the runs, legs stammering, arms scratched,
we'd find him waiting in his father's van.
The fastest could sit up front, choose the tape.

When his name made the news mom kissed her cross
said, *Jesus. He was always such a good boy.*

He kept his stash in the glove box, let us boys
draw and glow in back, legs burnt from the run.
We'd drive to his house, listen to The Dead.
Cassella said this was our time to commune,
pray, talk sport, speak our blessings, repent
before the "cool down" in his dad's basement.
We are a team, he'd say, then have us close our eyes,
let him gently clean our spirits, maybe our souls.
In the way that his father taught him, they said.

On Sunday Mom doubled her donation,
dyed her hair red in the sink. *Jesus*,
the pastor said, offered St. Sebastian's prayer.

L'acqua è fredda

e mio nonno sta morendo.
Ci sono dentro sino al polpaccio, le ginocchia
solleticate da onde violacee.
Domando alla donna salata,

“Quanti natanti oggi?”
Lei risponde *nessuno*,
succhia i denti gialli, mente.
Nessuno di quelli grigi è entrato.

Ma il suo ragazzo, l'ho visto; il suo costato flessibile,
capezzoli piatti e vene blu,
s'è tuffato in mare. Io ero Aschenbach
che osserva il suo splendido ragazzo.

L'ho seguito.
Lascio che i miei polmoni s'intorpidiscano,
giaccio nel torbido verde,
alla deriva nello spettro.

The Water is Cold

and my grandfather is dying.
I'm calf deep in it, my knees
tickled by violet waves.
I ask the salted woman,

“How many swimmers today ?”
She says *none*,
sucks her orange teeth, lies.
None of the grey ones went in.

But her kid, I saw him ; his supple ribs,
flat nipples, and royal blue veins
splashed into the sea. I was Aschenbach
watching her beautiful boy.

I followed him.
Let my lungs go numb, lay
in the green murk,
adrift in the spectrum.

Domani gli Uccelli Rossi

si mangeranno le zanzare morte.
Potrei domandargli quale veleno
c'era nella sua aria, cosa mangiò
e bevve per crescere quando era giovane.

Devo richiamare, ascoltare
il suo silenzio,
il leggero rantolio
del suo respiro?

Devo affermare, mettiamo, “questo
è tuo figlio e stavo pensando
al cancro perché gli uomini arancioni
stanno venendo a spruzzare gli alberi”?

O forse basta
serrare le finestre,
sigillare le fessure, ritirare
il tavolo da pic nic,
sperando che nulla entri.

Tomorrow the Red Birds

will eat the dead mosquitoes.
I could ask him what poison
there was in his air, what he ate
and drank as a boy that made him.

Do I call, listen
to his silence,
the soft chug
of his breath ?

Do I call, say, “this
is your son and I’ve been thinking
of cancer ’cause the orange men
are coming to spray the trees”?

Or do I just
fasten the windows,
caulk the cracks, pull
the picnic table inside,
hope nothing gets in.

Jacopo Ramonda

da *Una lunghissima rincorsa*, Bel-Ami Edizioni, 2014

ENNE (cut-up n. 95)

Mi ero svegliato con quasi un'ora d'anticipo, riemergendo da un sogno che non riuscivo a ricordare, ma di cui sentivo ancora il peso. Mi ero appena vestito e mi stavo preparando per andare a lavorare, quando il telefono ha iniziato a squillare. Mentre mi avvicinavo sapevo già quello che avrei sentito non appena alzata la cornetta. R. e il suo tono di voce sono state altre due conferme. Come immaginavo, mi è stato detto che N. era morta nella notte. Per qualche motivo ho deciso di cambiarmi e farmi la barba, poi ho chiamato in ufficio, dimenticando che era ancora troppo presto perché qualcuno rispondesse. Quando ero ormai pronto ad uscire, già con le chiavi di casa in mano, è scattata la sveglia. Sono andato a spegnerla e ho sentito la necessità di stendermi un attimo sul letto, con scarpe e cappotto. Sono rimasto lì per qualche minuto a guardare il soffitto e mi è tornato in mente il sogno.

RAMPICANTE (cut-up n. 111)

Se scegliessi di essere triste per sempre, niente mi potrebbe più scalfire. Non avrei mai più paura di aver paura. Lascio che l'apatia mi cresca addosso, come l'edera. La calma che trovo in fondo alla malinconia è il dolore più piacevole che io abbia mai provato. Dopo cena esco a fumare una sigaretta sul balcone; L. dice che di sera si sente più giù, a me invece piace guardare il cielo di notte, lo trovo deresponsabilizzante. Secondo un articolo che ho letto, alcune di queste luci provengono da stelle ormai spente. La dose massiccia di distacco che mi tiene in trappola è diventata il mio riparo; mi sono rifugiato nei miei ergastoli, finendo per affezionarmi ai miei sequestratori. È la mia sindrome di Stoccolma. Ho fermato tutti gli orologi e ho messo le preoccupazioni in stand-by. Guardo i giorni cadere uno addosso all'altro, come tessere del domino. Niente conta e mi sento al sicuro. Resto lontano. Mi immergo in apnea, torno allo stato fetale. È tutto ok, è tutto ok. Niente conta. Forse è vero: l'unica cosa insopportabile è che nulla è insopportabile. Niente conta. È tutto ok. Niente conta. Non mi resta che aspettare.

SICCITÀ (cut-up n. 99)

L. e V. si imbattono continuamente in deformazioni grottesche di loro stessi, principalmente nei riflessi delle vetrine del centro, ma anche in ufficio, quando spegnendo il pc pochi minuti prima della fine dell'orario di lavoro, restano seduti inespessivi davanti allo schermo nero, che restituisce un'immagine morta del loro viso perfettamente coincidente con quella che è diventata una sensazione latente, un sottofondo costante di rumore bianco.

V. sostiene di aver sentito dire, probabilmente in un documentario sullo spiaggiamento dei cetacei, che non si conosce la ragione precisa per cui, ogni anno, un notevole numero di esemplari si arena a riva. Stando ai ricordi di V., alcuni studiosi ritengono che finiscano semplicemente per perdersi, mentre altri non escludono l'ipotesi di un disorientamento interiore più profondo e radicale, che culminebbe in questo atto di autoeliminazione.

OCEANARIO (cut-up n. 14)

Hai incastrato una sedia tra il pavimento e la maniglia della porta. L'hai proprio sprangata, quella porta. Ma i ricordi sono come la stagione delle piogge, e filtrano dappertutto. La stanza di là è diventata un oceanario in miniatura. Tanto vale aprire e lasciarsi travolgere da quello tsunami domestico. È bello spalancare la porta all'improvviso e vedere il muro d'acqua crollare a terra. Prenderlo alla sprovvista, togliergli la terra da sotto i piedi. Ti piacerebbe scattare una fotografia di quella frazione di secondo in cui tutti i tuoi ricordi liquidi restano in piedi da soli, in un equilibrio impossibile, mentre la porta si sta spalancando. Ma dura troppo poco.

ACQUA (cut-up n. 75)

Non sopporto le cornici dei quadri e gli arrangiamenti orchestrali. Odio recitare una parte per farli passare tutti dalla mia parte. Non sopporto i miei assolutismi, odio dimenticare che non siamo tutti uguali, che novembre è un mese primaverile nell'emisfero australe. Odio il fatto che non esistano antidoti per i denti avvelenati. Non sopporto quando l'angoscia mi schiaccia a terra, come un supplemento della forza di gravità. Non sopporto la strada semidisabitata in cui la casa dei miei è cresciuta rigogliosa, innaffiata dagli sputi di qualche dio minore. Il tipo di attenzione che hai raccolto con il tuo tentativo di suicidio è perfettamente sintetizzato in queste forbici con la punta arrotondata. Le tue camicie di marca, le mie camicie di forza; ci sentiamo tutti senza forze. Modalità predefinite sulle rotte autistiche della mia rabbia. Questa rabbia repressa che mi inquina il sangue, le mie aspre critiche. E ancora rancore. Ehi, David, quando finirà la guerra? Questa è l'acqua. Sono stanco di bruciare bandiere bianche, balliamo un lento sulla sirena del coprifuoco. Voglio una corsia preferenziale per i taxi vuoti e per i ragionamenti che non mi portano da nessuna parte, una corsia preferenziale per andare a perdermi.

Andrea Lombardi

La costruzione

La costruzione

1.

Ci sono giorni che nascono sbagliati e non li puoi modificare, tantomeno cercare di capire. Provi ad ammettere un significato, a delimitare un mondo che sia valido per te, senza riuscire a chiuderlo, a renderlo plastico, perfetto. Resta sempre una piccola emorragia che tenti di bloccare, una fuoriuscita di cui ignori la causa ma comprendi l'effetto, di cui sei figlio tu stesso, di cui sono figli i tuoi limiti.

2.

Ogni giorno diventa la replica di quello precedente, e tu non ci fai più caso, abituato come sei a ciò che sei diventato, a ciò che credi sia giusto essere, o che semplicemente ti basta. L'inverno è passato senza infierire, regalando conferme e giornate che si compongono con una precisione che spaventa. Basta lasciare poco spazio a ciò che si crede importante, uno spazio sufficiente a quello che si è, fare tante cose, e tante cose inutili. Non avere un obiettivo, non farlo ancora diventare un problema.

3.

Una cosa utile è sapere che ogni tanto tutto questo s'interrompe e una tregua ti è concessa. Un giorno, al massimo una settimana, in cui ti senti autorizzato a crederti felice, o almeno a illuderti che la tua vita sia diversa da quella di chiunque altro. Queste tregue non rivelano una verità o un senso per te: sono solo meccanismi di difesa, istinto di autoconservazione, anatomia.

4.

Vivere è facilissimo, difficile è accettare che sia così. Delimita il tuo mondo, rendilo abituale, identico a se stesso, credibile come quello di ogni altro. Il significato delle cose sta al di là di un confine che puoi cercare di oltrepassare solo se prima riesci a comprenderne l'al di qua, solo tentando, dandogli un nome, di renderlo reale, umano, profondamente tuo.

E già ci ritroviamo a parlare di ristoranti,
di negozi che hanno chiuso, di cosa c'era là,
al posto di Intimissimi, del lavoro che non c'è:
così un mondo certifica la propria fine,
l'epica si azzerà, diventa cronaca
e tutto ciò che un tempo rappresentava
l'unica fede possibile
- il campo, la gita in Germania, il mio gol sotto l'incrocio -
repertorio pronto all'uso nelle grandi rimpatriate.

Passeggiamo nel centro di una città che ho odiato immensamente,
mentre voi la amavate in maniera incondizionata,
come fosse un vostro dovere. Eravamo distanti,
e non capivamo perché.
E ora che la prospettiva si è ribaltata,
ora che tutto è cambiato veramente,
non siamo né vicini né lontani: siamo fermi. Siamo adulti.

Conosco a memoria questa strada,
così come tutti questi luoghi che non ci dicono
più nulla. La loro dignità sta nell'indifferenza, la nostra
è scomparsa un'ora fa, davanti a un bar,
insieme a un mondo intero. Siamo diventati come tutti gli altri:
solitudini impegnate a sopportarsi, scarto tra ciò che eravamo
e ciò che forse non diventeremo.

Il margine d'errore

Confermare una vita pensata da anni, diventare ciò che si è, essere una scelta: trovare un equilibrio vuol dire presupporre una mancanza e accettarla. Ed è tutta qui l'ironia della sorte, nel vuoto che intercorre tra il destino e la costruzione di una vita. Dire *io sono questo*, scartare ogni prospettiva alternativa, eliminare l'idea stessa del possibile. Il pericolo più grande è ritrovarsi al punto di partenza, a un punto morto che richiede umiltà e dedizione, lo sforzo troppo umano di affrancarsi dal nulla per occuparne una minima porzione. Ora che hai il tuo destino, conservalo e mantienilo ciò che è, affacciati ogni tanto su quelli degli altri, cerca di capire i loro vuoti e confrontali con i tuoi. Cammina, come da bambino, lungo il margine dell'errore, e non sporgerti mai troppo; se rischi di cadere, torna indietro.

Philip Larkin

traduzione di Marco Malvestio

Reti

I pascoli più vasti hanno steccati elettrici:
anche se il vecchio bestiame sa di non doversi allontanare
i manzi più giovani cercano sempre acqua più pura
non qui, ma dappertutto. L'oltre le reti li porta

a sbattere contro le reti, la cui violenza
spacca loro i muscoli, e non offre tregua.
I manzi più giovani sono vecchio bestiame da allora,
limiti elettrici ai loro istinti più vasti.

Wires

I pascoli più vasti hanno steccati elettrici:
anche se il vecchio bestiame sa di non doversi allontanare
i manzi più giovani cercano sempre acqua più pura
non qui, ma dappertutto. L'oltre le reti li porta

a sbattere contro le reti, la cui violenza
spacca loro i muscoli, e non offre tregua.
I manzi più giovani sono vecchio bestiame da allora,
limiti elettrici ai loro istinti più vasti.

Alte finestre

Quando vedo una coppia di ragazzi,
e immagino che lui se la scopi, che lei
prenda pillole o indossi il diaframma,
allora so che quello è il paradiso

che ogni vecchio ha sognato una vita –
legami e riti buttati da una parte
come una vecchia mietitrebbiatrice,
e i giovani che scivolano verso

la felicità, in eterno. Mi chiedo
se quaranta anni fa qualcuno mi abbia
guardato pensando “Quella sì che è vita,
nessun Dio, nessuna oscurità sudata

sull’inferno o simili, nessun nascondere
la propria opinione sul prete.
Lui e i suoi scivoleranno liberi
come uccelli del cazzo”. E all’improvviso

invece delle parole arriva l’immagine
di alte finestre: il vetro
che cattura il sole, ed oltre a quello
l’azzurra intensità dell’aria, che non mostra
nulla, e non è in nessun punto,
ed è infinita.

High Windows

When I see a couple of kids
And guess he's fucking her and she's
Taking pills or wearing a diaphragm,
I know this is paradise

Everyone old has dreamed of all their lives—
Bonds and gestures pushed to one side
Like an outdated combine harvester,
And everyone young going down the long slide

To happiness, endlessly. I wonder if
Anyone looked at me, forty years back,
And thought, *That'll be the life;*
No God any more, or sweating in the dark

About hell and that, or having to hide
What you think of the priest. He
And his lot will all go down the long slide
Like free bloody birds. And immediately

Rather than words comes the thought of high windows:
The sun-comprehending glass,
And beyond it, the deep blue air, that shows
Nothing, and is nowhere, and is endless.

La casa è così triste

La casa è così triste. Se ne sta
come l'hanno lasciata, ordinata
per l'agio degli ultimi ad andarsene
come per riconquistarli. Invece,
priva di qualcuno a cui piacere,
appassisce, non avendo cuore
di dimenticare il furto e di voltarsi
verso com'era all'inizio, un'occhiata
gioiosa a come le cose
avrebbero potuto essere, speranze
a lungo disattese. Potete
vedere com'era. Guardate
i quadri e le posate. Gli spartiti
sullo sgabello del piano. Quel vaso.

Home is So Sad

Home is so sad. It stays as it was left,
Shaped to the comfort of the last to go
As if to win them back. Instead, bereft
Of anyone to please, it withers so,
Having no heart to put aside the theft

And turn again to what it started as,
A joyous shot at how things ought to be,
Long fallen wide. You can see how it was:
Look at the pictures and the cutlery.
The music in the piano stool. That vase.

Parlare a letto

Niente dovrebbe essere più facile
di parlare a letto, è una consuetudine
antica stare lì sdraiati insieme,
l'immagine di due persone reciprocamente oneste.

Eppure sempre più tempo passa in silenzio.
Fuori, l'ansioso agitarsi del vento
raggruppa e disperde nuvole in cielo,

e affollano città scure l'orizzonte.
A nessuna di queste cose importa di noi.
Niente ci mostra perché da questa
insuperabile distanza dalla solitudine

sia invece sempre più difficile trovare
parole, per una volta, vere e gentili,
o almeno non false e non meschine.

Talking in Bed

Talking in bed ought to be easiest,
Lying together there goes back so far,
An emblem of two people being honest.

Yet more and more time passes silently.
Outside, the wind's incomplete unrest
Builds and disperses clouds about the sky,

And dark towns heap up on the horizon.
None of this cares for us. Nothing shows why
At this unique distance from isolation

It becomes still more difficult to find
Words at once true and kind,
Or not untrue and not unkind.

Mr Bleaney

«Questa era la sua stanza. C'è rimasto
mentre lavorava ai Bodies, finché
non l'hanno trasferito». Di una spanna
le tende pendono sotto il davanzale,

alla finestra della terra sporca
di erbacce e di immondizia. «Si era preso
cura del mio giardino così bene».
Il letto, una sedia, i sessanta watt,

nessun appendiabiti né spazio
per libri o bagagli. «La prendo». E mi ritrovo
a sdraiarmi dove si sdraiava lui, a spegnere
i mozziconi nello stesso posacenere, e provo

a soffocare con tappi per le orecchie
il ronzio della radio che lui
l'aveva convinta a comprare. So
le sue abitudini, gli orari, le salse

che preferiva, il vizio del gioco –
anche di più: la gente di Frinton
da cui passava le vacanze estive,
ed il natale da sua sorella a Stoke.

Ma se stesse a guardare il vento gelido
scarmigliare le nuvole, sul vecchio materasso
a dirsi che in fondo era a casa, a fare
finta di niente, senza liberarsi

del timore che il modo in cui viviamo
ci misuri, che non avere, alla sua età,
altro che una scatola in affitto
assicuri che non seguirà niente di meglio, non lo so.

Mr Bleaney

'This was Mr Bleaney's room. He stayed
The whole time he was at the Bodies, till
They moved him.' Flowered curtains, thin and frayed,
Fall to within five inches of the sill,

Whose window shows a strip of building land,
Tussocky, littered. 'Mr Bleaney took
My bit of garden properly in hand.'
Bed, upright chair, sixty-watt bulb, no hook

Behind the door, no room for books or bags –
'I'll take it.' So it happens that I lie
Where Mr Bleaney lay, and stub my fags
On the same saucer-souvenir, and try

Stuffing my ears with cotton-wool, to drown
The jabbering set he egged her on to buy.
I know his habits — what time he came down,
His preference for sauce to gravy, why

He kept on plugging at the four aways –
Likewise their yearly frame: the Frinton folk
Who put him up for summer holidays,
And Christmas at his sister's house in Stoke.

But if he stood and watched the frigid wind
Tousling the clouds, lay on the fusty bed
Telling himself that this was home, and grinned,
And shivered, without shaking off the dread

That how we live measures our own nature,
And at his age having no more to show
Than one hired box should make him pretty sure
He warranted no better, I don't know.

Carla Saracino
da *Il chiarore*, Lietocolle 2013

Non parlare, vita d'una volta.
Ogni scrittura sul foglio
della fatica di ricordare
è dilapidazione, preparazione
alla morte.
Sii dentro, sta' reclusa.

Nel vivo focolaio della tempesta giovane
il silenzio è questa piana
su cui neri s'incendiano i passi.
Così si marchia l'estremo,
in un rotto sospiro.
Così, all'avanzare dell'improvvisazione
anche un fuoco spaccato diventa ignorabile.
Ma in questa felice autorità
tu mai sei amato, io mai sono amata.

Sicuramente indovinerai, nel cieco
invecchiare del corpo, un cesto
i cui enormi grani di ferro sbatterono
sull'erba, i prati, le memorie vecchie
le idee medievali che vinsero
il mio respiro.

In quel tempo sarà grato a te il sublime
il guanto che ancora non nuoce
oppure dopo di te, e molti altri di te
a qualcuno verrà in mente
in sosta, sul profondo del suo giardino,
che al verde non risponde lingua
immaginaria.

Ma da un albergo di provincia posso esultare.
Posso scompormi in forme modellate
anni prima.
Posso insegnare a vivere nella caduta
tirare gli estremi al principio di restare
vana e, talmente tesa, entrare: cavalcando.

Tu sai cosa vuoi dal dolore.
E allora la salita nel vano dell'albergo
cominci: quel vano bruciacchiato di riviste,
cibarie, enigmistica dell'universo
sedie roteanti nella tua mentale stazione:
stazione di paese, o provincia eletta
(l'elezione è una persecuzione).

Entrammo nelle stanze con l'intento
di vuotarle.
Percorremmo corridoi che stabilivano
rotte, guidando per angoli e ripostigli.
Arrivammo in camere da letto
dove grandi brande di metallo agganciavano
strati di lenzuola.

O dormivamo in posti occasionali, per terra
perché amavamo l'odore dei pavimenti
toccati dall'usura.

Dormivamo per una vera veglia
e sotto i nostri abiti
le notizie marciavano
in reggimenti da combattimento
sotto le giunture della materia schiva
sotto i perimetri delle cosce piegate
sotto la schiena o i dorsi delle bruciature.

Per l'anima delle cose grandi
e di ogni vaghezza.

Nelle città smeraldine portate
questo diario russo scritto da mani
di brace.

Che sia un diario lucano, greco, matriarcale
del giorno presente, patriarcale a venire.

Che queste parole capitolate in fascine di erbe
siano affidate ai calcagni di un portone musivo
di un arazzo giocato a carte nella latrina del verso
ordito in sorte agli amici degli amici
trapassato nel mondo come lancia
di sole a un tramonto verticale.

Saggi

Pier Paolo Pasolini

La libertà stilistica

da *La libertà stilistica*, in *Officina*, 9-10, 1957.

[...]

Il neo-sperimentalismo non è dunque che una denominazione utile a definire un tipo dello sperimentare: nella fattispecie quello che, con un forse prematuro sforzo storiografico, ci sembra appartenere a questi ultimi dieci anni di storia della letteratura, e tuttora in atto. Abbiamo visto come questo neo-sperimentalismo implichi un'accettazione degli istituti stilistici precedenti: volontaria nei post-ermetici, involontaria nei neo-realisti: i primi operando su quegli istituti una specie di adattamento alla novità e alla maggiore libertà della loro passione: i secondi adottando quegli istituti per esprimere contenuti solo surrettiziamente nuovi, in quanto il tono, innografico, profetico, fraternizzante ecc. resta nel fondo lirico-religioso, non esprime un rinnovamento di idee se non generico e intuitivo, e perciò non può non riassumere stilemi del novecentismo superato.

Al di là di questo sperimentalismo storicamente attuale, quale tradizione recente e persistente del novecentismo (e a questo punto non temiamo più il tono programmatico e parenetico di chi enunci le intenzioni del proprio lavoro) si presenta, con una violenza che trascende l'ambito letterario, la necessità di un vero e proprio sperimentalismo, non solo graduale e intimo, sprofondato in un'esperienza interiore, non solo tentato nei confronti di se stessi e della propria irrelata passione, ma della stessa nostra storia.

C'è stato un periodo di questa nostra storia in cui l'unica libertà rimasta pareva essere la libertà stilistica: il che implicava passività sul fronte esterno e attività sul fronte interno. Ma è chiaro che non poteva trattarsi che di una libertà illusoria, se, in realtà, l'involuzione antidemocratica fascista era effetto della stessa decadenza dell'ideologia borghese, liberale e romantica, che aveva portato all'involuzione letteraria di una ricerca stilistica a sé, di un formalismo riempito solo della propria coscienza estetica. L'elusività, tipica via di resistenza passiva alle coazioni della realtà, assumeva

così le forme dell'assolutezza stilistica, classicheggiante, per ipotassi, per grammaticalità esasperata, «ordinante dall'alto» fin nelle più esteriori e ormai convenzionali dilatazioni semantiche; e lo stesso può esser detto per le esperienze letterarie oppositrici, che fanno capo al Pascoli pregrammaticale e realista di genere, il cui sforzo linguistico era un allargamento lessicale meglio che un mutamento stilistico.

Tuttavia questa serie di istituti formatisi per «partenogenesi» nel primo novecento dotava chi iniziasse il suo apprendistato fra il '30 e il '40 – e, in parte, tuttora – del senso di una estrema libertà stilistica: una lingua fondamentale eletta e squisita, classicistica nella sostanza, con le tangenti però della dilatazione semantica, del «pastiche», della pregrammaticalità pseudo-realistica. Ma erano audacie collaudate: e non c'era invenzione per quanto scandalosa e abnorme che non fosse in realtà prevista. L'inventare, insomma, come in ogni periodo di «fissazione», era un momento individuato e diventato cosciente di una sorta di specializzazione, che si mescolava ormai abitualmente alla stessa ispirazione – che, a sua volta, aveva come oggetto immediato la poesia: la poesia pura. Il salto fra tale lingua che era tutta aprioristicamente invenzione, «lingua per poesia», e la lingua strumentale, era incolmabile: e ne conseguiva una identificazione fra il poetico e l'illogico, fra il poetico e l'assoluto: il poetare era un atto mistico, irrazionale e squisito. Perciò, come in ogni comunione strettamente gergale, l'invenzione non era mai una innovazione: il desueto rientrava sempre e comunque nella norma.

Lo ripetiamo: in un simile tipo di lavoro, non si poteva non avere il senso, inebriante, di essere estremamente liberi: quasi che non ci fosse fine alla catena delle invenzioni. Era addirittura possibile inventare un intero sistema linguistico, una lingua privata (secondo l'esempio di Mallarmè), trovandola magari fisicamente già pronta, e con quale splendore, nel dialetto (secondo l'esempio, imperfetto, del Pascoli).

Ma in quella libertà non c'era né scelta né sofferenza: ed era atta a far operare su una sola direzione, quella interiore: in ciò la costrizione di quella libertà era rigorosa. Non c'era spiraglio per riuscirne, neanche per concepire una diversa direzione. Tutta la lingua – forse per la prima volta nella storia della letteratura italiana – era in sin-

cronia, nei suoi vari generi: la fissazione linguistica era perfetta. Sol tanto che la sincronia tra prosa e poesia era stata raggiunta portando tutta la lingua al livello della poesia, e la prosa non era più possibile. Neanche quella prosa che fosse un «momento» della poesia. La storia non esisteva più: e il mondo interiore era in definitiva una prigionia. Dentro questa istituzione stilistica, non c'è dunque soluzione di continuità per le invenzioni; era comodo, rallegrante, fertile restarci: con la garanzia, secondo la frase di D'Annunzio citata da Contini – a proposito del Carducci bolognese stilista di chiose – che lo «stile» possiede una sua, interna e ineffabile, «resistente virtù vitale».

Ciononostante ci abbiamo rinunciato. La stessa passione che ci aveva fatto adottare con violenza faziosa e ingenua le istituzioni stilistiche che imponevano libere sperimentazioni inventive, ci fa ora adottare una problematica morale, per cui il mondo che era stato, prima, pura fonte di sensazioni espresse attraverso una raziocinante e squisita irrazionalità, è divenuto, ora, oggetto di conoscenza se non filosofica, ideologica: e impone, dunque, sperimentazioni stilistiche di tipo radicalmente nuovo. Si capisce: facendo questo, siamo usciti da una posizione sicura, la cui ambizione di assolutezza, di *déréglement* garantito, rientrava in qualche modo nella storia, se non altro per sopravvivenza: e abbiamo rischiato tutte le contingenze e le volgarità che la lotta con l'espressione di un mondo attuale e problematico trascina con sé.

Malgrado questa rinuncia, dunque, alla sicurezza di un mondo stilistico maturo, raffinato e anche drammatico – nell'interno dell'anima – (e di cui del resto non possiamo cessare di restare usufruttuari), nessuna delle ideologie «ufficiali» attraverso cui interpretare la «vita di relazione», e magari metterla in rapporto con la vita interiore, ci possiede. È una indipendenza che costa terribilmente cara: quanto vorremmo, come usa dire, *avere scelto*. La base laica e crociana, acquisita attraverso una violenta lotta contro l'irrazionale e il dogmatico che persistono in ogni natura ferita e facilmente in preda dell'angoscia, non è che una base per pentimenti, ricadute, esaltazioni: l'adozione della filosofia marxista è dovuta in origine a un impeto sentimentale e moralistico, ed è perciò continuamente permeabile all'insorgere dello spirito religioso, e, naturalmente, cattolico, ch'essa presupponeva, ecc. ecc.

Nello «sperimentare» dunque, che riconosciamo nostro (a differen-

ziarci dall'attuale neo-sperimentalismo) persiste un momento contraddittorio o negativo: ossia un atteggiamento indeciso, problematico e drammatico, coincidente con quella indipendenza ideologica cui si accennava, che richiede il continuo, doloroso sforzo del mantenersi all'altezza di un'attualità non posseduta ideologicamente, come può essere per un cattolico, un comunista o un liberale: e questo, poi, implica una certa gratuità di quello sperimentare, un certo eccesso, comunque: l'attitudine sperimentalistica sopravvissuta.

Ma vi incide anche un momento positivo, ossia l'identificazione dello sperimentare con l'inventare: con l'annessa opposizione critica e ideologica agli istituti precedenti, ossia un'operazione culturale [...] idealmente precedente l'operazione poetica.

Da tutto questo si possono trarre due corollari, meglio incidenti nel nostro discorso: 1) Anche lo stile è una forma di possesso, o, come usa dire la terminologia marxista, un privilegio, con la tipica mancanza di coscienza del fatto che caratterizza ogni possesso o privilegio materiale acquisito per appartenenza a una classe dominante (nella specie dominante ideologicamente: attraverso le sue filosofie, dalla rivoluzione francese allo storicismo, e, per quel che meglio ci riguarda, all'irrazionalismo che è l'aspetto letterario, squisito, di quella mancanza di coscienza o riflessione del proprio privilegio culturale e stilistico).

2) Poiché, nell'incosciente erede di istituti sociali, filosofici o stilistici, il mondo si era ridotto a oggetto di poesia, e quindi di un'apparentemente sconfinata libertà linguistica, è chiaro che in seguito alla crisi, e alla rinuncia di quel mondo pieno e concluso – avanzante, all'infinito, solo sul fronte interiore – la lingua che era stata *portata tutta al livello della poesia*, tende ad essere *abbassata tutta al livello della prosa*, ossia del razionale, del logico, dello storico, con l'implicazione di una ricerca stilistica esattamente opposta a quella precedente.

Ne deriva una, probabilmente impreveduta, riadozione di modi stilistici pre-novecenteschi, o tradizionali nel senso corrente del termine, in quanto rientrati ormai nei confini del linguaggio razionale, logico, storico, se non addirittura strumentale.

Tali modi stilistici tradizionali si rendono dunque mezzi di uno speri

mentare che, nella coscienza ideologica, è assolutamente, invece, anti-tradizionalista: tale da mettere, con violenza, per definizione, in discussione la struttura e la sovrastruttura dello stato, e da condannarne, con atto probabilmente tendenzioso e passionale, tutta la tradizione, che, dal Rinascimento alla Controriforma al Romanticismo, ne ha seguito l'involuzione sociale e politica, fino al fascismo e alle condizioni attuali. [...]

Le componenti che, dunque, è possibile individuare nel nostro atteggiamento ideologico (non troviamo altra definizione, per ora, alla nostra attività non poetica) possono parere contraddittorie e quasi di diversa qualità: attitudini concentrate e sovrapposte, esigenze nuove su passioni sopravvivenenti. Stratificazione che non neghiamo, ma: 1) Lo spirito filologico che ci deriva dalla lezione continiana, sia pure ridotto in noi a pura e violenta aspirazione, quasi a ispirazione (non si potrebbe aggiungere certo nostro lavoro – la nostra antologia di poesia popolare, gli studi bibliografici di Leonetti, le novelle erudite dei «tempi di Re Gioacchino» di Roversi – in appendice allo «stilismo dei chiosatori emiliani» di cui parla appunto Contini a proposito di Carducci?), tale spirito filologico, dunque, formatosi prima della crisi, prima del '45, era una poetica esigenza di chiarezza scientifica, una illogica e inquieta presunzione di logicità: galleggiava allora infatti sopra una cultura posseduta come un bene ereditario, un diritto, come abbiamo qui sopra accennato. Il suo persistere ora, sempre sotto il segno della splendida intelligenza continiana, è un atto solo apparentemente monotono: in realtà quello spirito filologico si fa ora strumento di una diversa cultura, perdendo gradatamente le sue (ahi, stupende) suggestioni, facendosi latore di quello spirito logico e storiografico cui aveva surrogato negli anni disperati della prima formazione. Il suo fine, come abbiamo già scritto altra volta su questa rivista, è di abolire alle origini ogni forma di «posizionalismo», in una verifica continua, in una lotta continua contro la latente tendenziosità: facendoci adattare senza pace «il periscopio all'orizzonte» e non viceversa.

2) Questo stesso spirito filologico presiede dunque anche all'atteggiamento politico, al nostro difficile, doloroso e anche umiliante atteggiamento d'indipendenza, che non può accettare nessuna forma storica e pratica di ideologia, e che insieme soffre, come d'un rimorso, d'un indistinto e irrazionale trauma morale, per l'esclusione da ogni prassi, o, comunque, dall'azione. Non per nulla, sul Croce

amato e odiato, sul Gobetti, su qualsiasi altro, domina nella nostra vita politica lo spirito di Gramsci: del Gramsci «carcerato», tanto più libero quanto più segregato dal mondo, fuori dal mondo, in una situazione suo malgrado leopardiana, ridotto a puro ed eroico pensiero.

3) Lo sperimentalismo stilistico, dunque, che non può non caratterizzarci, non ha nulla a che fare con lo sperimentalismo novecentesco – inane e aprioristica ricerca di novità collaudate – ma, persistendo in esso quel tanto di filologico, di scientifico o comunque cosciente, che la parallela ricerca «non poetica» comporta, esso presuppone una lotta innovatrice non nello stile ma nella cultura, nello spirito. La libertà della ricerca che esso richiede consiste soprattutto nella coscienza che lo stile in quanto istituto e oggetto di vocazione, non è un «privilegio di classe»: e che dunque, come ogni libertà, è senza fine dolorosa, incerta, senza garanzie, angosciante. Ci difendiamo da ogni misticismo, e quindi anche da quello del coraggio in sé, del pensare stoico: ma sappiamo che, alla fine, la serie delle sperimentazioni risulterà una strada d'amore – amore fisico e sentimentale per i fenomeni del mondo, e amore intellettuale per il loro spirito: la storia: e che su questa strada non potremo non essere sempre, «*col sentimento, – al punto in cui il mondo si rinnova*».

Recensioni

Marco Villa

su *Una lunghissima rincorsa* di Jacopo Ramonda

Quando ci si avvicina a *Una lunghissima rincorsa* (Bel-Ami Edizioni, 2014), opera d'esordio di Jacopo Ramonda, è difficile eludere la questione del genere a cui riferirla. Del resto, la macro-struttura e le informazioni paratestuali ("Prose brevi" è il sottotitolo del libro, "cut-up" sono intitolati i testi) sembrano esse stesse un'esortazione a confrontarsi con il problema.

Qui tuttavia lo si lascerà da parte: perché il tema è ampiamente affrontato da Andrea Inglese nella prefazione, innanzitutto; e perché il dibattito sul confine prosa/poesia, ben sistematizzato nel numero 13 de "L'Ulisse", mi pare precocemente invecchiato, nonostante (o forse proprio come dimostrano) le discussioni stanche che il non andare "a capo" genera ancora, per esempio – a partire dalle stesse prose di Ramonda – qui. Ma soprattutto, eviterò la questione perché essa rischierebbe di offuscare altri caratteri del libro, altrettanto se non più rilevanti, lasciando l'impressione che un ennesimo contributo al metapoetico sia tutto ciò che *Una lunghissima rincorsa* voglia o sia in grado di offrire.

Perciò, senza ignorare la rilevanza che un'operazione come questa può avere nel quadro di ricerca della *prosa in prosa* (all'interno del quale, per inciso, Broggi e Bortolotti – forse più il secondo del primo – mi sembrano i modelli maggiormente presenti all'autore), ciò che mi interessa è segnalare alcuni elementi decisivi dell'opera che scartano o comunque prescindono da qualsiasi appartenenza di genere.

Il primo di questi elementi consiste, credo, nel grado di narratività delle prose in esame. Spunti narrativi si trovano, è vero, anche negli autori sopracitati; e tuttavia i testi di Ramonda si distinguono sia per una maggiore attenzione ai dettagli, tanto oggettuali quanto psichici, sia e soprattutto per un'organicità interna che la veste frammentaria del "cut-up" rischia di mettere in ombra. Al termine di ognuno di questi "scatti rubati" (come l'autore definisce le sue prose brevi), si avverte infatti un senso di compiutezza e di esaurimento che giustifica il

solitario stagliarsi di quel minimo scampolo di vita. Compiutezza e organicità sono esaltate al massimo grado ne “L’elaborazione del lutto”, seconda sezione del libro e unica in cui Ramonda abbandona la monade del “cut-up” e struttura un racconto, essenziale eppure completo, della fine di una relazione.

Questa tensione narrativa, percepibile nella maggior parte dei testi del libro, rivela se non altro una gestione attiva del caos feriale in cui viviamo: lungi dall’ignorare o peggio rimuovere la disgregazione palese del contingente, Ramonda la accoglie per costruire piccole celle di resistenza formale, punti di organizzazione di un’esperienza altrimenti persa in uno sfacelo troppo noto.

Un altro elemento rilevante, riscontrabile più a livello stilistico, consiste nel particolare utilizzo della similitudine e della metafora. La scrittura di Ramonda costeggia il grado zero, ma non vi si adagia mai. Una sintassi lineare e senza spezzature, un lessico piano e inclusivo per quanto non privo di eleganze e, più di tutto, il programmatico rifiuto di ogni “intenzione ritmica” tradizionalmente intesa, potrebbero indurre a etichettare l’opera in termini di piattezza e pallido minimalismo.

Numerosi sono però gli scarti da questo orizzonte, il più evidente dei quali risiede, mi sembra, proprio nel ricorso diffuso a metafore e similitudini in grado di accendere i diversi riquadri di una luce più consapevole, e più profonda. Tenendosi lontani dal gratuito, questi traslati sono spesso portatori di una funzione conoscitiva che illumina i ritagli del quotidiano e non rinuncia a una loro interpretazione.

Ecco un esempio, dal *Cut-up n. 55*:

La casa dei miei non è più cambiata, è rimasta la stessa di allora. Gli anni dei miei arresti domiciliari a cielo aperto, quando uscivo da solo o restavo chiuso in camera mia, come le foglie messe a seccare nelle pagine delle enciclopedie.(p. 73)

Oppure, da *Convivenza (cut-up n. 143)*:

Da tempo tendevano a portare avanti le mansioni domestiche in completa autonomia, spesso sfruttandole come

pretesto per troncare una conversazione: stati cuscinetto utili a contenere l'attrito, prevenendo così le tensioni. Qualcosa di simile alle iniezioni di cortisone con cui, in ospedale, avevano messo a tacere il suo dolore alla schiena, causato dall'assottigliamento dei dischi intervertebrali, deteriorati dall'usura. (p. 16)

O ancora, si veda la concentrata analogia di *Millimetri* (*cut-up n. 129*), dove, se l'universo di Ramonda non fosse così drammaticamente umano, verrebbe da richiamare Ponge, per le modalità di indagine di questo sguardo.

L'impulso ordinatore del racconto e le accensioni stilistiche di cui sopra sono organici all'ultimo punto che volevo mettere in evidenza.

Una dominante disforica (quantitativa e probabilmente qualitativa) grava su queste prose. Gli anonimi personaggi che le popolano sono quasi sempre prede di uno scacco, arenati su punti morti dell'esistenza e incapaci non di tentare ma anche solo di desiderare una reazione. Così la "stasi" (p. 63), il riposo "da che cosa, non si sa" (p. 76), un'insensibilità confortevole diventano gli obiettivi più ambiziosi di questi sconfitti, e l'apatia risulta alla fine una condizione raccomandabile (cfr. *Black out* (*cut-up n. 149*) e *Rampicante* (*cut-up n. 111*)). I rapporti umani sono analizzati durante o dopo il loro disfacimento, tanto nella vita di coppia (L'elaborazione del lutto valga per tutte) quanto in quella familiare (cfr. *Equilibristi* (*cut-up n. 138*) o *Cloe* (*cut-up n. 43*)), mentre la conoscenza dell'altro pare finalizzata unicamente alla sua offesa: "M. e V. stanno litigando ferocemente, ancora una volta, sfruttando la conoscenza maniacale delle debolezze reciproche per ferirsi più profondamente" (p. 62). Infine, uno dei fili conduttori dell'opera può essere rintracciato in un'incomunicabilità generalizzata, che diviene tema esplicito in testi come *Carichi sporgenti* (*cut-up n. 24*) o *Pendolari* (*cut-up n. 127*), forse la prosa del libro che rivela più affinità con certi apologhi urbani di Umberto Fiori.

Eppure, una corrente alternativa, una sottilissima apertura sul dopo percorrono *Una lunghissima rincorsa*. Andrea Inglese parla di una mappatura della nostra prigionia che si accompagna ad una valutazione delle "nostre capacità di sfuggire ad essa" (p. 8): questa istanza propositiva, quasi del tutto assente a livello tematico, si regge pro-

prio sui dispositivi formali che ho cercato di isolare ed è forse una delle ragioni per cui le avventure dimesse e trascurabili del libro non inibiscono l'empatia di chi legge. Tutto ciò situa Ramonda un passo oltre il mimetismo pigro della marginalità e dell'insignificanza, oltre insomma l'apparente minimalismo (ideologico e letterario) che una lettura superficiale potrebbe attribuire a questo tipo di ricerca.

La stessa energia che scaturisce dal titolo allora, benché subito smorzata dalla citazione in epigrafe (“una lunghissima rincorsa [...] finalmente poi per poter morire”, dagli Afterhours), resta presente al lettore, come un proposito di riscatto dal torpore, uno sforzo etico, “l'ossatura trasparente di un progetto più ambizioso” (p. 15).

Unplugged

Hundred Waters Cavity

L'uomo cammina
con una pala e una corda sotto il braccio
e scava, scava fino all'argilla.
Mi distendo, osservo
il soffitto che oscilla:

tutti questi sentimenti
tu li fai sperdere,
tu ami solo quello che straripa

Perché vederlo è facile quando non hai altri intorno
perché trovarlo è facile quando non trovi altro
che giardini e sirene che riecheggiano
la contrazione dei vermi

ma tutti questi sentimenti
tu li fai sperdere,
tu ami solo quello che straripa

E allora vieni, vieni a sederti qui,
manda giù quella freccia che mi insegue.
Niente più da riempire, niente da liberare,
nient'altro, qui, amore, che cavità.

Radiohead
Like Spinning Plates

Mentre tu sei lì a fare i tuoi bei discorsi
io vengo lentamente fatto a pezzi
dato in pasto ai leoni
ma sempre entro un equilibrio delicato

e tutto questo mi fa pensare
al numero dei piatti cinesi
io che vivo nella città volante dei cucù
e intanto affondo nel torbido del fiume

mentre tu sei lì a fare i tuoi bei discorsi
vengo letteralmente fatto a pezzi
ma sempre entro un equilibrio delicato
come nel numero dei piatti cinesi.

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
23 luglio 2014

4

aprile — luglio 2014