

formavera

8

Massimalismo, grande opera, autore onnisciente



settembre 2015 - luglio 2016



formavera

8

settembre 2015 - luglio 2016

in copertina:
Alessandro Cardinale, *Equilibrium* (2015),
cotone + legno, 5000 x 180 x 14cm

Massimalismo, grande opera, autore onnisciente

Indice

Editoriale

6 Marco Villa 66

Myra Jara 68

Stelvio Di Spigno 74
Fermata del tempo

Pietro Cardelli 80

Marco Malvestio 88

Stefano Della Tommasina 94

Marco Giovenale 100
Il paziente crede di essere

Todd Portnowitz 104
Natura morta della frutta altrui

Clarice Lispector 106
Due traduzioni

William Carlos Williams 112
La primavera e tutto il resto

40

Dialoghi

This be the verse. 126

*Una conversazione fra Gherardo Bortolotti,
Simone Burratti, Guido Mazzoni e Marco
Simonelli*

58

Testi

Carlo Bordini 10
Questa è una poesia dedicata a mio nonno

Larry Lewis 14
La proprietà della notte

Simone Burratti 22
Avatar

Davide Castiglione 26
Diario della baldanza

Enrico Gullo 30

Bernardo De Luca 36
Il cavallo a dondolo

Alberto Caeiro 40
Poemas inconjuntos

Isacco Boldini 46
I giapponesi hanno perdonato

Daniele Iozzia 52

Henri Michaux 58
Le mie proprietà

Saggi

Fernando Marchiori 144
Quello che sfugge ancora

Francesca Ippoliti 148
*Relazione, ricerca, rischio.
Sulla poesia contemporanea*

Bernardo Pacini 152
*Cosa sia la poesia: ipotesi in congiuntivo sul bolo
alimentare*

Pietro Cardelli 156
*“Io sto qui - non posso fare altro”: una lettura di
“Kamen” di Osip Mandel’stam*

Simone Burratti 168
Parco Poesia, o del dilettantismo

Marco Villa 172
*“Avventure minime” di Alessandro Broggi.
Note di lettura*

Jacopo Rasmi 178
*Quella somiglianza inconciliabile al canto.
Note per una lettura parodica della “Scolta”
di Annovi*

Unplugged

Tortoise and Bonnie “Prince” Billy 184
Thunder road

The Silver Jews 188
Punks in the beerlight

Iron and wine 190
Sodom, south Georgia

Tool - Stinkfist + Earthbound 192
(Final boss battle)

Editoriale

Parlare di massimalismo in poesia significherebbe innanzitutto spararla grossa. In seconda battuta, implicherebbe una totale ridefinizione del concetto di massimalismo o, peggio, un cavilloso adattamento delle categorie della poesia a quelle del romanzo. Non ho intenzione di fare nessuna delle tre cose. Vorrei invece che la parola massimalismo attraversasse la mente del lettore come un pensiero distratto e subito dimenticato, un piccolo *déjà-vu* di propositi ambiziosi, una mappa mentale entro cui muoversi seguendo una filigrana sotterranea; allo stesso tempo, vorrei che suggerisse uno spostamento di direzione consistente nei confronti tanto della scrittura poetica tradizionale quanto delle poetiche minimaliste o di avanguardia.

Se è vero, almeno a parere del sottoscritto, che alcuni dei migliori libri italiani degli ultimi anni hanno coordinate e elementi ascrivibili al minimalismo, è altrettanto vero che la costruzione di lavori programmaticamente “lateral” e fuori campo, l’uso di *patterns* riproducibili *ad libitum*, l’insistenza militante sul concetto di cambio di paradigma con conseguente “muro di Berlino” tra cose vecchie e nuove, finiscono con l’appiattare la poesia di ricerca su un ricettacolo abbastanza ristretto di scrittura *à la page*, nei casi peggiori a sperimentazioni auto-referenziali e spesso epigoniche. La mancanza di una risposta di poetica forte da parte dell’area tradizionale – dove, anzi, si registra sempre con più frequenza una sorta di minimalismo “di destra”, fatto di scuollette, stili preconfezionati, tematiche feriali – contribuisce a sua volta a rendere la ricerca poetica una strada a senso unico.

Proporre un’idea di massimalismo vorrebbe dire pensare alla poesia come a una testuali-

tà viva (no, fortunatamente la poesia non ha vitalità e attualità solo grazie a *poetry slam* e *performance*, non ancora), onnivora e rizomatica, a una scrittura che, lungi dal presentarsi come retroguardia, non rinunci però a una postura tragica e forte, a una diversa revisione dei moduli tradizionali, a una sperimentazione affrancata dall’oggettivismo imperante; il tutto all’interno di uno spazio letterario percepito come multiforme, fatto non tanto di opposizioni novecentesche ma soprattutto di integrazioni e interrelazioni, anche nella poetica del singolo autore.

Caratteristiche e prese di posizione di una scrittura di questo tipo sarebbero: 1) disorganicità stilistica, e lavoro più concentrato sul singolo testo (testo-*unicum*, testo-idea, testo-MacGuffin) piuttosto che su progetti seriali – senza per questo rinunciare a un’opera strutturale; 2) sporadicità o assenza di filtri vari (ironia, sentimentalismo, manierismo oggettivista); 3) svalutazione del meccanismo epifanico; 4) diffrazione sorvegliata del punto di vista, con autore onnisciente o indifferente; 5) aspirazione alla “grande opera”, intesa come recipiente a prova di proiettile della modernità liquida e dello *Zeitgeist*, ma anche come opera complessiva che si scrive nel tempo, tassello per tassello.

Tutti i punti sono volutamente problematici e rarefatti – come del resto piace a noi –, ma spero che la direzione complessiva risulti tangibile. Il resto del lavoro, dalla messa in atto alla sua confutazione, è (quasi) tutto in *progress*:

[S.B.]

*Non c’era per lui una “prima volta”
che non chiedesse, per essere compresa,
una seconda*

(Fortini, in morte di Sereni)

Se non possiamo rinunciare al progressivo farsi di una grande opera (quali che siano i caratteri di un’entità simile oggi), se l’istanza di controllo continuo e strategico ci è irrinunciabile, allora non potremo più fare a meno del tempo.

Tempo – per liberarsi subito da possibili equivoci – preso anzitutto nella sua accezione più comune, nuda e cruda, di durata, vale a dire di movimento certo non lineare ma salutarmente implacabile. Di questa durata abbiamo bisogno per svolgere un’opera che sia 1) critica intelligente rivolta contro la serie coloratissima e ultra-veloce delle accensioni a cui oggi tende a volersi ridurre la vita (in senso enfatico e non), e 2) che sia, risibile quanto si vuole, contrattacco.

Già Fortini metteva in guardia contro il bombardamento delle illuminazioni e degli istanti di pienezza, raccomandando un paziente lavoro razionale su svelamenti troppo comodi per non essere sospetti. Adesso siamo più convinti (e forse meno a malincuore) che *nulla di decisivo accade nell’attimo*, dove per decisivo si intenda in primo luogo bastevole, fosse anche a se stesso.

Affermazione che ci aiuta a comprendere e formulare meglio Badiou: la verità – sia essa estetica, etica, sentimentale, politica ecc. – non accade, l’intensità dello svelamento immediato non le è sufficiente. *L’evento* accade, carico di potenzialità illimitate ma insieme prigioniero

dell’illimitata casualità che lo ha fatto nascere. Così l’attimo, lontano dal porsi come tutto irradiante, non è che l’inizio. L’inizio del lavoro su quell’insorgenza casuale, la *messa in opera* che trasformi un accidente in un fatto necessario, in modo che quell’evento si costituisca – alla fine – come una verità.

A questo punto sarà anche chiaro che la durata da noi accolta non ha niente a che vedere con quella servile dell’epifania, apparecchiata macchinalmente in vista di quell’istante di pienezza (o di piena vuotezza) che ne è fine esclusivo e giustificazione in sé bastevole. Ora questo istante non è più fine e da solo non basta più a niente, rammentando così a chi cerca una salvezza precipitosa la necessità opposta del *differimento*. Parafrasando Franco Moretti: «nessun istante è di per sé refrattario al senso, ma nessun istante può racchiudere tutto il senso»: senso che va quindi estratto/conferito ogni volta, in vista di una costruzione progressiva (e poco importa se tale progressione sarà piena di discontinuità, salti, negazioni).

Tutto deve essere essenziale, nulla è decisivo. Naturalmente, l’importanza dell’attimo successivo non sarà mai alibi per l’attimo presente (cosa che aprirebbe gli infiniti spiragli della cautela, a sua volta alibi della strategia), ma coscienza che il massimo sforzo nell’adesso dovrà essere replicato nell’attimo dopo, e in quello dopo ancora.

Non possiamo impegnarci per niente che non debba essere ridetto, e sempre con memoria, almeno una volta di più.

[M.V.]

Una verticalità che volontariamente trascura e ignora, fugge dal tempo e dal mondo risolvendo nell'attimo e nel pensiero il senso; un'orizzontalità che afferma di comprendere, di afferrare il tutto, ma nella dilatazione azzera ogni prospettiva umana e vitale: forme ideologiche – la prima in quanto aprioristicamente anti-ideologica, la seconda tale da arrivare al manierismo – di una stessa resa, prodotti di un'identica postura connivente, presuntuosa nell'accettazione della sconfitta. Modalità standardizzate entro cui troppa poesia contemporanea – qui non conta se in versi o in prosa – a noi sembra stia riducendosi. Pur non mancando eccezioni, scritture vere nell'una e nell'altra direzione, noi sentiamo di dover rivendicare una misura diversa del gesto poetico, una direzione che è oltre la tassonomia e la schematizzazione e che affonda le radici nell'esigenza di una nuova postura. Diciamolo chiaramente, pur con la doverosa cautela che ogni procedimento euristico implica: una postura narratoriale. Di fronte alla necessità di superare quello che a tutti gli effetti ci appare un delirio di impotenza sfoggiato con orgoglio, rivendichiamo la vitalità del gesto poetico, il tempo come durata e il mondo come soggetto oggettivante. Rivendichiamo la compresenza, necessaria visti tali presupposti, di orizzontalità e verticalità: una trasversalità anti-epifanica, che eviti la passività dell'accettazione ma anche l'ingombrante filtro dell'io posturale, una volontà di dire non *ciò che è* ma *ciò che si sa*. Per far questo crediamo sia possibile assumere un'impostazione posturale che tenda alla narrazione, all'onniscienza e allo stesso tempo all'autofiction. Categorie del romanzo, certo, e apparentemente incompatibili, ma che in poesia possono convivere proprio nella compresenza di orizzontalità e verticalità.

Onniscienza e autofiction compongono una sorta di asse cartesiano. L'autofiction è l'asse delle ascisse, serve a dare la dimensione orizzontale: pone l'esperienza dell'autore-personaggio all'interno del contesto umano in cui egli si trova ad esistere e ad esistere come ogni altro essere umano. L'autofiction dà la dimensione dell'identico ed è questa a consentire il sorgere dell'altra, quella verticale. Questa è data dall'onniscienza, l'asse delle ordinate: la dimensione dell'identico consente all'autore-personaggio, grazie a un procedimento di astrazione, di assumere uno sguardo esterno, che in un certo senso parte dal basso – dalla dimensione orizzontale – e raggiunge l'alto e da quell'alto si ridirige verso il basso, magari anche per uno scarto temporale rispetto all'esperienza vissuta (vera o finta o verosimile che sia, questo spetta all'autofiction). Ed è qui che risiede la natura verticale del testo, nell'onniscienza stessa, nel fatto che l'autore *sappia* in quanto personaggio, ed è da questo sapere che scaturisce l'alto, il tragico, il verticale, mentre l'orizzontalità sta nell'identico, nel farsi (nel comprendersi come) personaggio la cui esistenza ha lo stesso valore delle altre. Da tutto ciò scaturisce *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)*: una postura dell'io che non prevede né l'io in quanto io né il me in quanto me, bensì l'io in quanto me.

[A.L.]

Testi

Carlo Bordini
*Questa è una poesia
dedicata a mio nonno*

Lui aveva la stessa testa come la mia. Piena di cose. E anche di cose
troppo numerose, che cozzano tra loro, e che a volte
non riescono a
trovare l'armonia.

a trovare l'ordine. a trovare l'ordine l'armonia. Aveva la stessa testa
che ho io.

E anche questo senso etico, un po' austero, [da]
friulano.

Mio nonno è nel Dizionario Biografico degli Italiani.
A mio nonno è stata dedicata una via a Roma.

Mio nonno.

Mio nonno conobbe sua moglie a Berlino.

Probabilmente mio nonno era incapace di
tradire. Incapace di non mantenere
la parola; e vergognoso
di cambiare.
Idea.

Mio nonno non era mezzo
schizoide. Non ha avuto bisogno
di essere
recuperato da uno psicanalista.
I suoi erano errori semplici,
Andare in guerra, morire per la patria

Mio nonno
non era pazzo
e non era neanche
un pazzo mancato.

Un mio amico (un mio amico brigatista)

mi ha consigliato di scrivere questa poesia.

Il mio amico si definisce
un burattino della rivoluzione.

Mio nonno amò mia nonna,
non era un amore
tanto bello
era un po' ridicolo
mia nonna non poté mai scordarsi
di lui
e costruì la sua vita
sull'immagine
di quest'uomo

Un amore austero.

Era una coerenza un po' ridicola
[[ma]]

era una coerenza che rispondeva alla coerenza
mio nonno non era pazzo

mia nonna non era pazza
soltanto un po'
ridicola

Sono affezionato al mio amico brigatista
perché avrei potuto essere come lui.

Mio nonno mi affascina perché tra i miei antenati
è l'unico a cui somiglio.

non era uno stupido, anche se era austero.

si vedeva che era problematico

si poneva molti interrogativi.

e in fondo il suo senso del dovere

non era una colpa

Un amore austero
[perché]

anch'io conobbi a Berlino
la donna della mia vita
o quella che avrebbe potuto essere
o quella che lo sarebbe stata
in un'esistenza parallela

avevo diciannove anni ero
/molto/disturbato
odiavo l'amore.

Larry Lewis
La proprietà della notte

traduzione di Todd Portnowitz,
da *The Dollmaker's Ghost* i primi due; da *The Afterlife* l'ultimo

Ventaglio perso, Hotel Californian, Fresno, 1923

A Fresno è il 1923 e tuo padre timido
Ha raccolto un ventaglio cinese abbandonato
Fra i corpetti calpestati sulla pista da ballo.
Nel disegno, un uomo con dei rotoli
Attraversa un ponte di corda
Sopra un'acqua via via più bianca
Se guardi bene puoi vedere le pennellate che dovevano
Essere trote.
Puoi vedere che in generale la scena
È secoli più vecchia
Dell'albergo, oppure di Fresno
Nella luce dura della mattina,
E la ragazza
Che usava il ventaglio per coprirsi la bocca
O il seno, sotto lo splendore fresco
Dei lampadari,
È sparita su un treno che scivola lungo un binario
Bucherellato di ruggine.
Tutto questo la porta a sud
E ora che tuo padre apre il ventaglio
Puoi vedere il tremolare del ponte di corda
E le rughe di concentrazione
Che passano per la faccia dello studioso magro
Che ogni anno fa da solo lo stesso viaggio
Ai valichi alti,
Che dorme sul suolo ghiacciato e ascolta la neve
Che gli si scioglie intorno mentre lui si sforza
Di non esserne coinvolto, di non essere
Svegliato da una primavera mai intesa
A coinvolgerlo...
E benché senta sopra di sé il chiasso delle oche
Come se un ragazzo correndo tenesse
Fermo un ramoscello contro lo steccato
Di una casa in vendita;
E benché abbia visto gli aquiloni dei figli
Che scalano l'aria

Con degli animali goffi, draghi e buoi
Dipinti sopra in ogni dettaglio, non gli importa
Se gli aquiloni continuano a irrigidirsi
Ogni anno contro il cielo, contro il sole.
Quando pone
L'unico buon orecchio alla terra e si pensa
La fine di qualcosa discusso tutta una sera,
Pensa il proprio teschio come un tamburo
Con la membrana spaccata
Abbandonato sotto la pioggia,
Lavato continuamente
Ma che non sarà raccolto,
Neanche come qualcuno che raccoglie
Un ventaglio, per curiosità,
Lo fa girare piano piano
E ora dolcemente lo chiude.
E benché i lampadari siano coperti
Da mosche stamattina,
I semi nuovi sfumano sottoterra
La neve si scioglie
Si alza la nebbia dal fiume in disgelo
E la ragazza si sveglia nella cuccetta –
La faccia che culla un vago cipiglio,
Come se fosse appena diventata
Troppo grande per il ballo
E si fosse fatta seria, come il cielo.

La proprietà della notte

1.

Dopo cinque anni
Mi trovo in cucina nella casa dei miei
Un'altra volta, ad ascoltare il frigo moribondo
Che persiste nella sua musica
E a guardare un insetto che muore sul tavolo,
Facendo dei giri.
La faccia riflessa nella finestra di notte
È più pallida, più spenta, persino d'estate.
E ogni anno
Il sonno mi dispiace di più
Come mi dispiacciono le ore passate
Dentro qualcosa di tanto nero
Quanto il mio teschio . . .
Io guardo
Questa tignola del pesco battere le ali.
Ora si ferma.

2.

Una volta,
Per festeggiare un anno buono per il moscato,
I miei andarono in vacanza a Pismo Beach,
Serrata e fredda in bassa stagione.
Quando guardo di notte il rompersi delle onde
Potrebbe essere una ragazza in uno slip bianco e nero
Potrebbe essere nessuna cosa.
Ma non credo più che sia qui
Che finisce l'America. Io so
Che continua come petrolio, o tristezza, o una piccola
Isola con delle palme
Che decorano le orme dell'asfalto
Cotto dal sole e rovinato
Della sua pista d'atterraggio.
Lì nel mezzo dorme un grande serpente
E non c'è bisogno di pensare alla guerra

O all'isolamento di un padre qualunque,
Solo su un gommone nel Pacifico,
Di notte, o a quanto profonda può essere l'acqua
Là sotto di lui . . .
Non quando posso pensare allo sguardo distante
Che si sarebbe dovuto aprire
Sulle facce dei miei genitori mentre
Mi concepivano qui
E ciascuno si ritirò, solo,
Mentre scintillavano le onde e si ritiravano.

3.

Stasera i miei pensieri
Costruiscono di continuo ponti bianchi
Dentro il crepuscolo, e ora la piccola coppia
Nella distanza
Nella foto che ho di loro in quel posto,
Questa donna incinta dopo la guerra
E quest'uomo che fischia con un cane alle calcagna
E che pensa a tutto questo come al suo paese,
Li attraversa senza
Voltarsi, senza salutare.
Di già, nei frutteti dietro di loro
Gli alveari solitari sono cose;
Hanno la dignità delle cose,
Un'apparenza grigia e precisa,
Mentre le vespe nuove
sciamano fuori astiose
E gli alberi offrono boccioli freddi
E, nella distanza, il cielo
Non fa caso al suo unico uccello
Che ormai è soltanto una vaga pennellata
Su una tela in cui tutto è smorzato e
Reale. Come reale è il ridere
Quando finisce, d'improvviso, fra due sconosciuti,
E vai a passo rapido via da loro, dentro la notte.

Il doppio

Qua fuori posso dire ogni cosa.
Posso dire, per esempio, che una ragazza
che sparisce questa sera
dormirà o guarderà fuori
fissamente, mentre il treno la porta
dentro la sua maturità di polvere
e ricordi.

Ricordo che guardavo vespe
nelle sere calde
volare pesanti sopra i lampadari
negli ingressi di alberghi.
Pure quelli li hanno smontati.
E i vecchi ubriaconi
che sembravano non fare caso a niente,
che sembravano cercare il resto
nelle tasche, mentre fissavano
la ragazza nello spot della Pepsi,
e la ragazza che posò per lo spot,
ormai dovranno essere tutti morti.

Già capisco che questa
non è una poesia da mostrare a te,
questa poesia d'amore. È così
piatta e trascurabile,
come l'uomo che fuma una sigaretta
dietro l'altra, che scopre alla fine
di non essere più in attesa di nessuno
e che va al cinema
da solo il sabato, e che sorride,
e gli piace.
Questa poesia così simile all'ora
in cui i semafori passano
al giallo e lampeggiano,
e il professore tranquillo
brucia un altro libro

e la divorziata annaffia la sua pianta
perennemente in punto di morte.
Questa poesia così simile a me
che potrebbe essere il mio doppio.

Sono rimasto a lungo
nella sua ombra, come rimasi
nell'ombra del coinquilino morto
che ho dovuto tirar giù dal soffitto
durante le vacanze di Pasqua
quand'ero giovane.

Quella sera
misi in folle la macchina
e spensi il motore
e i fari per scivolare giù
e sentire il vento che strappava
il metallo morto.
Dovevo capire cosa si provava
e, sotto la luna,
sempre più veloce, volevo scivolare
fuori dal mio corpo
e farla finita con lui.

Un uomo può smettere col fumo
e col cinema e vivere tanti anni,
sentire il vento che ticchetta di tetto in tetto
senza mai staccare gli occhi
dalla sua unica pagina, o dalla piccola
vita che lì sopra incide e incide,
e quando tutti intorno a lui sono morti
può spostare in casa il pianoforte a coda
e sedersi davanti, e infine suonare,
sicuro che nessuno lo sentirà
benché suoni più forte che può,
al punto che quando verranno i morti
a togliergli le mani dai tasti
saranno invisibili, come l'aria
e la musica non lo sono.

Simone Burratti

Avatar

“Non c’è cosa più vicina alla superbia dell’eccesso di umiltà.”

P. Almodóvar

S. è una persona bassa e insignificante, il classico personaggio in cui non puoi immedesimarti. Crede fermamente nell’individualismo e sopravvive grazie a una forma di socialità parassitaria.

S. ti spia di sbieco dalla fessura della porta, dall’angolo cieco dello specchio, dalle proiezioni più sincere della tua autoscienza; sta lì, dove l’hai dimenticato.

S. conosce tutte le debolezze una per una e le ha assegnate alle ombre che lo seguono, di sera, lungo le strade alberate. Le ombre si allungano a nord, se ne vanno e poi ritornano. Tutte le ombre sembrano perfettamente sovrapponibili.

Sui mezzi pubblici, S. sfiora le donne con il dorso della mano.

S. è un uomo che soffre di meteorismo. La parola meteorismo gli piace, e sente che lo rappresenta appieno. Sul balcone, immagina di gonfiarsi così tanto da diventare più leggero. La pancia è dura e ovale. Il vuoto è la sua forza. Spinto da un movimento interno si solleva fino all’altezza a cui pensa. Poi sparisce nel buio.

S. appare e scompare con lo sforzo addominale di una lucciola.

Quando S. scrive a mano, l’asse y del polso funziona meglio del suo asse x.

S. ha tracciato il perimetro di un quadrato intorno a sé. Mura invisibili che si alzano virtualmente all’infinito, abbozzi di reclusione accennati appena da un gesto con la mano, dall’eclissi di uno sguardo, definiscono lo spazio mentale entro cui S. si muove: anche se volesse, non potrebbe più uscirne.

S. mente a se stesso dal giorno in cui ha imparato ad accettarsi.

Nonostante i segnali evidenti di un peggioramento – l’incurvatura della schiena, la graduale perdita di profondità degli occhi, l’odore animalesco liberato col sudore e con le feci – S. non vuole essere curato.

S. si guarda intorno nello scompartimento. Si alza, va verso il bagno, tiene la porta chiusa con la mano. In questo momento la masturbazione può sembrare tanto un’evasione quanto una battaglia per il controllo sul mondo. Il treno corre nella galleria. La realtà ritorna lentamente in bianco e nero. Qualcuno bussa.

S. è l'aiutante, il gandharva, la kitsune, il jinn, il trickster.

S. è l'unica persona che potrebbe capirmi.

S. è la luna di Majora's Mask, il suo faccione terrorizzato, la gravità degli eventi che incombe ineluttabile sul mondo.

S. prova a toccare l'ombra affusolata che dai piedi risale lungo il muro. Un frammento dell'intonaco si stacca e lascia il dito di S. sporco di polvere rosa. Abbassa lo sguardo, concentra la percezione sulle spalle e sulla nuca. Sente il cielo sopra di sé come una mano inerte e gigantesca.

Persa ogni disinvoltura al sole, S. si chiude in camera sua.

Davide Castiglione

Diario della baldanza

È un genio triste, nei suoi momenti migliori. Quando no, gli si spalma addosso una stoltezza sensoriale a prova di tutto fuorché del tempo, che la conosce e l'infiltra, minando il sottostante. Messo di fronte all'evidenza del cielo stellato, constata che è in alto, buio e assai grande. Al limite, detto cielo gli ricorda una giacca gravata di forfora, ma lo humour non è il tempo e pertanto non passa. Stira i muscoli facciali in una smorfia di meraviglia perché nel contesto appropriata. Distinguere gli aerei dalle stelle cadenti è facile fino alla noia.

*

La tenda è un pane azzimo, si presenta disanimata dinanzi a quelli dalle regge mobili assicurate nel duro della terra isolana. La tenda disanimata è la mia. Ciao aste, incauto fu il dimenticarvi. Durò fino all'una quell'assurdo medley di canzoni da spiaggia anni '90, che si ritraeva ogni volta che allenavo le gambe verso quella fonte sonora. La discoteca era dunque la radiolina della gelateria giù in basso? Poi piovve. Nella serie delle altre trasformazioni cui assistetti la notte del mio arrivo, vale la pena menzionare la piscina gonfiabile che era divenuta la base della tenda. Solo tre settimane prima la stessa tenda si alzava, modesta ma ospitale, in un campeggio più spartano, più a nord. A montarla si era in due. Ora non vorrei che da questa precisazione qualcuno possa trarre conseguenze simboliche. Era per inserire un po' di diacronia nella narrazione, era per dire.

*

Era da tempo che desideravo comporre un trattatello su questi batteri inesplorati che poi sono i non-tempi (non-minuti, non-ore, non-misurabili). Essi si intersecano nei non-luoghi (che già conosciamo bene) e generano un non inglobante che è sostanza collosa e incolore, un non che anziché lottare contro placidamente impedisce. Una ricognizione affatto pionieristica li definirebbe agguerriti momenti di calo, di (cito) "accorta manutenzione del ridicolo". Exempla: lo svitamento della moka in solitaria; l'imbambolarsi sulle cifre digitali degli annunci in stazione; il coordinamento in simultanea, manageriale, dell'apertura di una porta e dello spegnimento di una luce. Quest'ultimo esempio in particolare è furbissimo perché i non-tempi fingono di dimezzarsi a beneficio di chi compie l'azione, ma poi in realtà raddoppiano la frustrazione, spalleggiandosi a vicenda e facendo posto a ulteriori non-tempi che spingono come forsennati.

Ognuno può produrre i suoi, di esempi, così poi li mettiamo tutti in un bel mega-database. Però trattasi di impresa non facile. Quelli che ho testé proposto sono infatti batteri macroscopici, mostri che quasi li vedi a occhio nudo. Se fossero meno ovunque, la vita creativa ormai ridotta al lumicino potrebbe inventarsi fluorescenze atte a catturare i non-tempi più subdoli – quelli il cui automatismo non reca irritazione ma appena un consolatorio vanto, per dire. Ma sarebbe come chiedere a Dante di descrivere l'Altissimo. A questo punto il mio gruppo di ricerca si scherma

dietro un “ulteriori studi sono necessari ecc” e si rintana in un non-tempo fatto a propria immagine e somiglianza.

*

Facciamo incursione nel minimalismo intimista odiato da certa critica. Rimesto il muesli sulla scodella prima di sommergerlo nello yogurt, a cucchiariate. Lo rimesto perché ci sono le noci pecan che non posso soffrire. Identificate (facile, sono dure e allungate, con striature come meridiani), le rimuovo e le faccio scivolare nella spazzatura. Opero un setaccio basilare: salvo il resto, tendenzialmente. Solo mezzora fa spiegavo a Vanessa che alla sua età giocavo a fare il paleologo, riportavo dal terriccio sassi che in tutta evidenza erano uova di dinosauro.

*

Rischio grosso, a furia di svelamento e confessione. Il mio aplomb, per cominciare, la malinconia riflessiva che doveva fare la mia fortuna e costringere molti a una commozione inscalfibile. Più seriamente, rischio che scrivano un trafiletto su di me, che io corteggi il nonsenso e ne rimanga invaghito, che qualche ragazza mi sorrida pensando alla riproduzione. Nel caso in cui agissi come scrivo ora, mi troverà in business suit, vincente e ottuso al tavolino di una pausa pranzo, svincolato dalle poche ossessioni che ancora mi conservano tale e quale: il tempo lineare, la critica militante, le gambe da sedute o a falcata di alcune donne.

Enrico Gullo

Oh, from the fog they rose
ed erano bianchi campi (seme nero)
ed erano una ricerca, un senso, un vero
avvolgersi (un ombrello pronto
a spaccarsi
sotto liquidi aghi e saettanti) e in fondo (quasi orizzontali)
dal treno sobbalzante si vedeva;
si vedevano: rose di carta piegata
tingersi di spray sul Cupolone,

πᾶν θηῶν

radiale
(se il pendolo tracciava il suo percorso);

oh, and they smelled the same
e multiformi i rami;
e ancora la nebbia si alza,
baigné de vos langueurs vi potrei bere;
parole certe vi parlate voi, vi è certo il corso, e non
una volta, non
una:

oh, like a game of chess
ci scrutavamo; voi, mezzi divertiti, io,
mezzo dipartito (congedato)
meno, forse, meno-mato:
e quella è la mia nave: puoi
chiamarla Argo, se vuoi, ma ha ali di cera.

[Al chiostro della Chiesa del Carmine, Firenze]

Dietro il pannello (di plastica;
poche sparute indicazioni)
conversa il chiostro in giambi e dattili
(and rain pours subtle, faces smile in the half light)
viste di vite che più che tattili
all'occhio (all'orecchio)
(pensa ad un giro di vite;
una porta che sbatte – a vetri, dietro
l'interno si svela) compongono forme
(sintassi ricca e incompatta, un'unica
ellissi, un'iperbole
di piena esistenza e compiuta)...
Ronde di verbi ed oggetti sondano
spazi d'infinately restricted
diffusion of light.

[...]; ἐλέησον [ite, missa has never been]

Le langage joue entièrement dans l'ambiguïté, et la plupart du temps, vous ne savez absolument rien de ce que vous dites.

Jacques Lacan, Le Séminaire, livre III, Les psychoses, p. 131

de ce monstrueux creux a mani intorpidite e nervi sfatti procedendo
(seppure ogni scalata ha il proprio prezzo)
per punte ed a tentoni sillabali:
dove sei, localizzati, presentificati, ascolta, immensa lingua,
la supplica-soliloquy/monologue di questo vettore d'esistenza
nel suo nesso soliloquy-solitude;

ho consumato un lessico specialistico e qualche lemma in più,
qualche tratto di punteggiatura e un paio di atti mancati;
gli arti, non parliamone; e forse qualcosa della postura e della vista
("per la quale lo intellecto intende e gusta");

ma almeno, lessico infame, non mancarmi di continuo,
non cedermi alle spire d'inautentico in cui manca
manca il dire, senza ambiguità

*

e adesso, forse, nemmeno la musica
(né aulo né cetra)
a dare acqua
dove ogni mia estroversione ha seccato
il greto e piantato in asso
(che un tempo dev'essere stato un due di picche)
la baracca che mi reggevo lontano-dentro

spazzala via, asfaltala
mentre generi-produci ponti e trilinguismi
mentre tendi una corda tra un albero spezzato e una rupe calcarea
mentre emittente e ricevente si spartiscono le fette del messaggio
cavandosi gli occhi con l'apribottiglie, spolpandosi
i gomiti con un pelapatate, appallottolato
il foglio a cibare il caminetto;

quel che nascondiamo col rimpasto
di mille anni nella bocca, come vedi, non è niente:
un po' di bolo, qualche inarcatura, molti iati,
e spazi, ancora spazi, illimitati.

*

*

divo, divino, d'ogni meccanismo
vecchio chanuto et bianco ipercorretto;
schiocca lesta, lancetta, a schiocco letto
forma, ipermetrope, l'ipercorrettismo;

né lacrime, né cetre, né aulismo,
né mai può darmi quiete l'aulo-tetto;
ora, cantato, canta sempre il detto,
recita, morte semiotica, il mio autismo:

che vuoi che avanzi ancor che ho fatto o detto,
ancor, che cerchi invano al mio sofismo?
oh lingua morsicata, lingua sì blanda,

tatuaggio ideogrammatico sul setto
nasale, traccia-azione, ideologismo:
basta, chiudetemi questa sarabanda.

*

Bernardo de Luca

Il cavallo a dondolo

«Non hanno gli uomini più saggi di ogni epoca, ivi compreso lo stesso Salomone, – non hanno forse avuto i loro CAVALLUCCI DI LEGNO [...] – e finché qualcuno cavalca pacificamente e tranquillamente sulle strade maestre del Re, e non costringe né voi né me, a salire dietro a lui, – scusate, signore, che cosa c'entriamo voi e io?».

Laurence Sterne, La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo

«Non hai ancora esorcizzato il demone del dubbio che ti mette in moto come un cavallo a dondolo che non può smettere di dondolare».

John Ashbery, Il sistema

Non ti ho mai comprato
un cavallo a dondolo, il gioco staticamente
mobile che oscillando suscita in ognuno
vite che non sono la vita.
Forse la curvatura della fluttuazione
incide sulle leggi dei minuti e ti dona
un'ossessione, la forza che preme
il corpo a due centimetri dal suolo.

Mi sono chiesto perché non ti ho mai regalato
un cavallo a dondolo e la risposta è stata
menzognera: la misura della spesa,
l'esigenza della parsimonia, lo spreco.
Devi affezionarti ai tuoi giochi!
(appari tu, ora, davanti agli occhi
piccolo tenero simulacro –
e mi dai un posto, un ruolo
e già non sono più io che scrivo,
io che volevo diverso il posto,
altro il ruolo: simulacro ti cammino incontro).
Eppure tu conosci le finzioni della rettitudine
quando sposti gli occhi dalla mia verità
accigliata ad una tua vera fantasia,
quella che si libera dai miei vincoli
di legge e fa di me una tua illusione.

Mi sono chiesto perché quest'oggetto

non è fra i tuoi giocattoli,
perché fra le istruzioni per la vita
non c'è una passeggiata a trotto nei boschi.
Ma ti ho vista sulla sabbia del parco
– concentrata, assente, – e un cenno facevi
per dirmi ch'eri altrove. A turno si saliva
e si scendeva, e ad ogni dondolio
più mi convincevo del demone del dubbio.

Ognuno dovrebbe avere il proprio cavalluccio,
sedervi in groppa e non fermarsi.

Alberto Caeiro

Poemas Inconjuntos

da F. Pessoa, *Poesia de Alberto Caeiro*,
a cura di F. C. Martins e R. Zenith, Lisbona 2014
traduzione e premessa di Luigi Fasciana

È probabile che il lettore italiano trovi qualcosa di familiare nei versi di Caeiro. La leggenda vuole che il “Maestro” degli eteronimi (e dello stesso ortonimo) venga alla luce l’8 marzo del 1914. Risale allo stesso anno, pubblicato per le edizioni de “La Voce”, uno dei libri più intensi della poesia italiana del Novecento: Pianissimo. Le analogie tra Camillo Sbarbaro e Alberto Caeiro non sono poche. Oltre a condividere una certa poetica dello sguardo, cui fa seguito il ruolo decisivo assegnato agli “occhi”, entrambi occupano una posizione netta nei confronti del movimento che più ha marcato la poesia del secondo Ottocento: il simbolismo. Le cose significano solo se stesse e al mondo è negata l’ultima trascendenza possibile. Superata la foresta dei simboli, gli alberi sono soltanto alberi. Ma se il mondo di Sbarbaro è un deserto che ha perso la sua sirena, la tautologia di Caeiro propone uno sguardo nuovo, schietto e deciso. Tornare a vedere le cose per quello che sono significa accettare la mirabile singolarità di ogni ente – ben al di là del mero rifiuto delle corrispondances; significa rinunciare all’edulcorazione del sogno, dell’ebbrezza e della memoria. Significa limitarsi a un presente impossibile, rifiutare il filtro dei sentimenti e del pensiero. La sua opera, in questo senso, è una “rifondazione del linguaggio poetico” (F. C. Martins).

Non è un caso che Pessoa abbia riservato al suo Maestro una fine prematura. Il destino folgorante di Caeiro, morto a soli 26 anni, ha le caratteristiche di un mito di morte e rinascita, un sacrificio attorno al quale i poeti del dramma pessoano, vuoi per analogia, vuoi per contrasto, hanno preso la parola.

Le poesie qui tradotte fanno parte di *Poemas Inconjuntos*, raccolta che ha sofferto la stroncatura illustre sia di Campos, che nota nell’ultima fase del maestro una certa “stanchezza”, sia di Reis, che parla invece di un’ispirazione “deteriorata e confusa”. Questa traduzione cerca di sottrarre lo sviluppo, o se vogliamo, la maturità della poesia di Caeiro al giudizio assai di parte dei suoi discepoli, che in lui ravvisavano una divinità statuaria, più che un poeta. *Poemas Inconjuntos* coltiva il paradosso principale del primo Caeiro, ovvero la ricerca di “un linguaggio che sia capace di rappresentare la natura senza la mediazione del pensiero” (F. C. Martins) attraverso una poesia che pure si dimostra densamente ragionativa. La serenità caeriana convive adesso con un tono più corrosivo, spesso al confine con la parodia; così come la vivacità di alcuni testi confina con una pacatezza quasi elegiaca. La policromia di questa raccolta dimostra – se mai ce ne fosse bisogno – che gli eteronimi non sono individui attraverso i quali l’autore ha potuto creare personalità (e poetiche) statiche e coerenti, ma sono essi stessi contraddittori, sfuggenti e abissali. La profondità e il fascino del “teatro dell’essere” pessoano sta anche in questo, così come la sua inafferrabilità. “La ricompensa di non esistere – per dirla con Caeiro – è essere sempre presente”.

Testi citati:

Álvaro de Campos (F. Pessoa), *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro*, a cura di T. R. Lopes, Lisbona, Estampa, 1997.

Fernando Cabral Martins, *A Noção das coisas*, in *Poesia de Alberto Caeiro*, cit. Id., *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa*, Lisbona, Assírio & Alvim, 2014.

Ricardo Reis, in F. Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, a cura di G. R. Lind e J. do Prado Coelho, Lisbona, Ática, 1966.

VORREI che mi bastassero il tempo e la quiete
Per non pensare più a nulla,
Né sentirmi più vivere,
E negli occhi altrui sapermi appena nel riflesso.

LA bambina che pensa alle fate e alle fate crede davvero
Si comporta come un dio malconcio, ma pur sempre un dio.
Perché sebbene affermi che esiste quel che non esiste,
Sa com'è che le cose esistono, ovvero che esistono,
Sa che esistere esiste e non si spiega,
Sa che non c'è alcuna ragione per cui nulla esista,
Sa che essere è stare in un punto.
Quel che non sa è che il pensiero non è un punto qualsiasi.

DA lontano guardo passare sul fiume una nave...
Giù scorre il Tago, e con indifferenza.
Ma non è con indifferenza per il fatto di ignorarmi
Né perché mi esprima in merito con desolazione...
è con indifferenza perché non ha alcun significato
All'infuori del fatto con distinzione nave
Che non chiede permesso alla metafisica e scorre lungo il fiume...
Lungo il fiume fino alla realtà del mare.

COSA? Valgo più di un fiore

EU QUERIA TER o tempo e o sossego sufficienti
Para não pensar em cousa nenhuma,
Para nem me sentir viver,
Para só saber de mim nos olhos dos outros, reflectido.

A CRIANÇA que pensa em fadas e acredita nas fadas
Age como um deus doente, mas como um deus.
Porque embora afirme que existe o que não existe,
Sabe como é que as coisas existem, que é que existem,
Sabe que existir existe e não se explica,
Sabe que não há razão nenhuma para nada existir,
Sabe que ser é estar em um ponto.
Só não sabe que o pensamento não é um ponto qualquer.

DE LONGE VEJO passar no rio um navio...
Vai Tejo abaixo indiferentemente.
Mas não é indiferentemente por não se importar comigo
E eu não exprimir desolação com isto...
É indiferentemente por não ter sentido nenhum
Exterior ao facto isoladamente navio
De ir rio abaixo sem licença da metafísica...
Rio abaixo até à realidade do mar.

O QUÊ? Valho mais que uma flor

Perché io so che è colorato e lui no,
Perché io so del suo profumo e lui no,
Perché non è consapevole di me e io invece lo sono di lui?
Ma cos'è che hanno tra loro le cose
Perché l'una sia inferiore o superiore all'altra?
D'accordo, sono consapevole della pianta e lei non lo è di me.
E dunque? Essere cosciente è la forma della coscienza.
La pianta, se parlasse, mi direbbe: e il tuo profumo?
Potrebbe dirmi: sei cosciente perché la coscienza è una qualità umana
E io non sono uomo, sono fiore e non ho coscienza.
Sono profumato e tu no: sono fiore.
Ma perché confrontarmi con un fiore, se io sono io
E il fiore è il fiore?
Su, dimentichiamo ogni confronto: guardiammo.
Abbandoniamo similitudini, analogie, metafore.
Qualsiasi cosa paragonata ad un'altra è perduta.
Nulla ricorda qualcos'altro se osserviamo davvero.
Ogni cosa ricorda appena quel che è
E non è nient'altro che quel che è.
Separata da tutte le altre per il fatto d'essere lei.
Non c'è nulla che mai sia altro che quel che è.

TRA quel che vedo di un campo e quel che vedo di un altro campo,
Per un momento passa la figura di un uomo.

Porque ela não sabe que tem cor e eu sei,
Porque ela não sabe que tem perfume e eu sei,
Porque ela não tem consciência de mim e eu tenho consciência dela?
Mas o que tem uma coisa com a outra
Para que seja superior ou inferior a ela?
Sim, tenho consciência da planta e ela não a tem de mim.
Mas se a forma da consciência é ter consciência, que há nisso?
A planta, se falasse, podia dizer-me: e o teu perfume?
Podia dizer-me: tu tens consciência porque ter consciência é uma qualidade humana
E eu não tenho consciência porque sou flor, não sou homem.
Tenho perfume e tu não tens, porque sou flor.
Mas para quê me comparar com uma flor, se eu sou eu
E a flor é a flor?
Ah, não comparemos coisa nenhuma; olhe-mos.
Deixemos analogias, metáforas, símiles.
Comparar uma coisa com outra é esquecer essa coisa.
Nenhuma coisa lembra outra se repararmos para ela.
Cada coisa só lembra o que é
E só é o que nada mais é.
Separa-a de todas as outras o facto de que é ela.
Tudo é nada ser outra coisa que não é.

ENTRE O QUE vejo de um campo e o que vejo de outro campo
Passa um momento uma figura de homem.

I suoi passi «lo seguono» lungo la stessa realtà,
Eppure mi soffermo su di loro e su di lui, e
sono due cose:

L'«uomo» seguita a camminare con le sue idee,
falso e straniero,
Mentre i passi obbediscono all'antico sistema
che muove le gambe.

Guardo tutto questo da lontano, senza alcuna
opinione.

Com'è perfetto in lui quel che lui è – il suo
corpo,

La sua autentica realtà che non spera né desi-
dera,

Ma che ha muscoli e la maniera giusta e im-
personale di usarli.

MI parlano di uomini, di umanità,

Ma non ho mai visto uomini né mai umanità.

Ho visto singoli uomini prodigiosamente
diversi tra loro,

Ognuno separato dall'altro da uno spazio sen-
za uomini.

MAI alla mia vita ho chiesto di vivere.

Che lo volessi o meno la mia vita si è vissuta.

Volevo soltanto vedere senz'anima.

Volevo essere soltanto occhi.

LA neve ha riposto su tutto una tovaglia muta.

Non si sente che quel che avviene dentro casa.

Mi aggroviglio tra le coperte e non penso
nemmeno a pensare.

Sento un piacere animale e vagamente penso,

E mi addormento con utilità pari a tutte le
azioni del mondo.

Os seus passos vão com «ele» na mesma reali-
dade,

Mas eu reparo para ele e para eles, e são duas
coisas:

O «homem» vai andando com as suas ideias,
falso e estrangeiro,

E os passos vão com o sistema antigo que faz
pernas andar.

Olho-o de longe sem opinião nenhuma.

Que perfeito que é nele o que ele é – o seu
corpo,

A sua verdadeira realidade que não tem de-
sejos nem esperanças,

Mas músculos e a maneira certa e impessoal
de os usar.

FALARM-ME em homens, em humanidade,

Mas eu nunca vi homens nem vi humanidade.

Vi vários homens assombrosamente diferentes
entre si,

Cada um separado do outro por um espaço
sem homens.

NUNCA BUSQUEI viver a minha vida.

A minha vida viveu-se sem que eu quisesse ou
não quisesse.

Só quis ver como se não tivesse alma.

Só quis ver como se fosse apenas olhos.

A NEVE PÔS uma toalha calada sobre tudo.

Não se sente senão o que se passa dentro de
casa.

Embrulho-me num cobertor e não penso se-
quer em pensar.

Sinto um gozo de animal e vagamente penso,

E adormeço sem menos utilidade que todas as
acções do mundo.

Isacco Boldini
I giapponesi hanno perdonato

*“And a rock feels no pain.
And an island never cries.”*

Simon & Garfunkel, I am a rock

La pressione è lenta e costante; costante nell'aumentare, lentamente. Sempre più alto sopra di sé l'edificio di acqua: una moneta gettata nella fossa della Marianne; espresso il desiderio. Quello che neppure deve succedere è l'abitudine. L'uomo nella stanza lo sa.

nodi viadotti nesi pellegrinaggi anni luce traiettorie missilistiche piste ciclabili eoni strade scale mobili cicli di vita della cicale linee del telefono triangoli vicoli ciechi cardi programmi ministeriali confini ritardi tempi di decadenza di isotopi radioattivi processioni percorsi dei giorni feriali path

L'uomo è nella stanza e non può uscire. Non ci sono porte, non ci sono finestre nella stanza: quattro pareti azzurrine, un pavimento di parquet scuro, un soffitto. Il calorifero è sulla parete corta, una delle due: l'inverno a questa latitudine fa parecchio freddo, il vento

si insinua in ogni fessura. L'arredo è quello che ti aspetti (letto-comodino-scrivania-sedia-armadio-; un attaccapanni di ferro verniciato; un tappeto al centro della stanza). Qualche presa della corrente, bassa, appena sopra il battiscopa. L'uomo attende. L'interruttore della luce accende e spegne la lampadina in mezzo al soffitto ma non c'è una porta, non ci sono finestre e l'uomo non può uscire. L'orologio da polso segna le nove e uno.

Come un corpo completamente sigillato. (ogni orifizio: la bocca, gli occhi, le narici, le orecchie, l'ano; ogni poro della pelle è sigillato e non c'è nessuna cicatrice, nessun segno; niente che faccia presagire che ci sia stato un momento in cui qualcosa di aperto è stato chiuso; sigillato. Una lunga distesa di pelle, liscia, e nient'altro.) Come un corpo completamente sigillato da sempre completamente sigillato.

Sto bene. Mio figlio studia. Mia figlia ha trovato un lavoro.

I muri hanno la forza di un'evidenza: non ci sono porte, non ci sono finestre: l'uomo non può uscire.

strade tempi di decomposizione dei rifiuti sensi unici tubi idraulici orografie apici protocolli argini tratte migratorie verso sud terminali sistemi fognari indici settimane sane campi magnetici strisce bianche lungo l'asse della carreggiata spiagge fossi scale a chiocciola ordini cicli mestruali cavi elettrici litoranee programmi tv

L'uomo fuma una sigaretta seduto sul letto, la schiena alla parete e attende. Fa cadere la cenere

dentro una tazzina. Qualche mozzicone, la cenere impastata con il fondo del caffè. I piedi penzolano da sopra il letto. L'uomo guarda dritto in fronte a sé, verso la parete lunga, una delle due. Nella parete c'è una crepa ma è solo nell'intonaco, dietro, il muro è intatto. L'uomo lo sa. Affianco alla crepa una cartina di Milano. L'uomo è nella stanza e attende.

Solo questo lo trattiene dal non essere un elemento dell'arredo: che l'uomo attende. L'orologio da polso segna le nove e tre.

Solo il lustrascarpe e il suo cliente rimangono fermi abbastanza a lungo.

Come uno sfumare, lento (come sono lente spesso tante cose: il crescere dei capelli, il crollo dell'impero romano, l'erosione costiera...); un perdere consistenza e scomparire. Sfarsi (il lento dell'acqua che scorda, fa tondi gli spigoli.). Come le cose che scompaiono sotto l'erba, sotto altre cose accatastate, sotto la polvere. Uno sfumare. Diventare l'arredamento. Sformarsi. Smettere; non di punto in bianco, ma lento che non puoi vederlo. Nemmeno capire che non si sa

quando finiscono le dita, le ginocchia, le palme dei piedi e incomincia il pavimento. Smettere. Come il rallenty di un'esplosione. L'uomo nella stanza lo sa.

Smettere è una soluzione. Una buona soluzione, l'uomo nella stanza lo sa. Può chiudere gli occhi e cominciare a scomparire, è facile. (sul più bello i mistici scompaiono. E nell'aria un odore di buono e di fiori e di bucato ad asciugare. Come Majorana.) È facile.

Le automobili si muovono, i palazzi restano fermi. Solo i palazzi rimangono fermi abbastanza a lungo.

L'uomo ha le scarpe ai piedi; seduto sul letto. È vestito come se dovesse uscire, bene – dignitosamente quanto meno. Ma non c'è una porta, non ci sono finestre e l'uomo non può uscire. Il telefono tace. Sono le nove e ventiquattro.

(ma non si riempie. Come la cisterna che non si vede il fondo e non sembra averlo. Non si riempie. L'acqua non si vede, solo il buio

e l'eco. L'eco è spaventosa.)

ponti alberi genealogici abitudini ere che si susseguono ciclicamente rotonde canali di scolo orbite zone di carico scarico amicizie calendari di serie A sottopassaggi idrografie procedure di sicurezza corridoi itinerari turistici rive reti wifi vettori collegamenti satellitari strade percorsi dei cortei autorizzati dalla questura cunicoli pozzi verticali età

Il pavimento di moquette. La luce falsa delle lampade al neon. Come scendere una scala di Penrose a piedi nudi. Scendere o salire – scendere e salire: a questo punto non fa differenza. Non fa nemmeno freddo. Ogni passo è quello successivo è quello precedente, poi un angolo retto dal quale si attende una porta, ma non c'è una porta, non ci sono finestre. Incunarsi nell'abisso – ascendere i cieli: a questo punto non c'è differenza. Non c'è una porta, non ci sono finestre, non c'è differenza.

L'uomo nella stanza accende e spegne l'accendino: un bic azzurro (azzurro perché l'azzurro è il colore dello spirito santo. Si noti: lo spirito santo non è azzurro perché il cielo è azzurro, ma il cielo è azzurro perché lo spirito santo è azzurro.). L'accende. Sfiora la fiamma – s'avvicina finché non sente il dolore; spegne l'accendino. L'orologio da polso segna le due e quarantasette.

L'uomo nella stanza vorrebbe smettere, ma ci sono cose più importanti. La gioia, ad esempio; l'odio.

linee rapporti di lavoro tratturi nastri trasportatori tempi di rotazione e rivoluzione dei pianeti torrenti parcheggi mappe del tesoro porti fossi obsolescenze programmate momenti autostrade tempi di digestione sentieri mandati triennali tangenziali piani di fuga in caso d'incendio marciapiedi ritmi cardiaci rastrelliere binari del tram

L'uomo nella stanza si alza dal letto. Di fondo un accordo monotono, che è e non è il silenzio. Misura il perimetro coi passi, fa i suoi calcoli: avanti – indietro, le mani incrociate sulla schiena. Si gira. Tocca la parete con un dito, lo trascina sul ruvido. Guarda il pavimento di parquet scuro. Sale in piedi sul letto, tocca il soffitto. Scende. Tocca il calorifero: è freddo. Fa freddo. Si mette un maglione. Si risiede sul letto, la schiena alla parete. Attende.

(Come il gorilla dello zoo di Valencia. Non sta capendo, lo vedi sul volto che non sta capendo. Non ha bugie da raccontarsi – ne vorrebbe – ma non ne ha; ma è stanco, molto stanco.)

L'interruttore della luce accende e spegne la lampadina in mezzo al soffitto. Non ci sono vie di mezzo, sfumature, alternative fuori da – o la luce o il buio. È una linea ben marcata: o la luce o il buio (i loro pro, i loro contro: l'uomo nella stanza lo sa: o la luce o il buio; un indecidibile a cui non ci si può sottrarre, che urge, in ogni istante; (non è un bivio che puoi fermarti al crocicchio e mettere su famiglia.) non ci sono alternative, non c'è lo spazio.). La luce è accesa.

(ma compiuto il giro non c'è differenza: un senso vale l'altro per quelli che girano intorno (in Italia si va a destra – in Inghilterra si va a sinistra, è così.): la luce è il buio bianco della bomba nucleare.)

La luce è giallastra, strana; quella che i dettagli sono sfuocati, le pieghe della coperta sono piatte. Sempre la stessa. L'orologio da polso segna l'una. L'uomo si alza, spegne la luce, conta fino a 10 e la riaccende. Lo fa ogni cinque ore.

centri canali di telecomunicazione frontiere piani quinquennali prese della corrente quadrati anni sabbatici correnti sottomarine frontali strade tra i fossi fasi del lutto aeroporti tunnel della metropolitana appuntamenti all'ora stabilita filari piani di fuga in caso di attacco terroristico internet fasi anali abitudini tratte aeree stop

(prendere consistenza sotto lo sguardo di qualcuno o di qualcosa. (che il rimbalzo della luce contro un corpo opaco non vada perduto nell'intrigo di rimbalzi ma incontri un sistema capace di interpretarne i dati; che i contorni siano ben segnati fra una cosa e ciò che quella cosa non è: lo sfondo marino.) Un essere a fuoco. Da qualche parte, in qualche tempo sia anche non qui o non ora.)

A Berlino nel 1884, linee nere nel deserto. Linee nere con la squadra.

fossi paralleli viali alberati rituali periodi fertili durante le fasi dell'ovulazione fosse fili del tram fogne linee cronologiche cavi dell'alta tensione valli falde acquifere vie crucis cicli di produzione figli fili del bucato strade provinciali cicli lunari connessioni telepatiche faglie vie di ritorno al formicaio seguendo le tracce olfattive decenni tratte migratorie verso nord

L'armadio è chiuso; dentro l'armadio c'è uno specchio appeso ad un'anta. Non bisogna guardare nello specchio. Sebbene alle volte la tentazione si possa manifestare: non bisogna guardare nello specchio.

Ha delle ossa, dei muscoli, dei tendini, vene e arterie in cui scorre del sangue. Gli organi al loro posto. L'uomo non è un robot. Fuma una sigaretta seduto sul letto, (inspira: i polmoni si dilatano – espira: i polmoni si contraggono. I differenti circuiti neurali analizzano le informazioni dei sensi.) il fumo esce dalla bocca. Eleganti, dalla punta della sigaretta le forme di fumo sono il risultato di complessi sistemi di variabili. L'uomo le guarda. Guarda la parete. Attende.

Non entra e non esce nulla: come un sasso. Come un sistema teorico.

L'orizzonte degli eventi è una linea che avanza oltre la quale non si può dire. Le dita del piede sono già di là. Pian-pianino entrerà il dorso, la caviglia, il polpaccio; l'ombelico è il punto più difficile, ogni capello della testa, contati uno a uno; o forse è immobile e aspetta il tuffo;

o forse qualcos'altro: l'uomo seduto sul letto non lo sa. Nella stanza il presente si accumula ma come l'inutile scartoffia che nessuno ha il coraggio o l'autorità per buttare via. Sono le due e ventidue; è il dodici marzo. L'uomo attende.

L'uomo si alza. Prende i vestiti gettati sulla sedia, li appoggia sul letto e si siede davanti alla scrivania. Gira su se stesso. Fa avanti e indietro sulle rotelle che scricchiolano: sul parquet scuro i segni del gesto ripetuto sono dei binari biancastri. Mette i piedi sulla scrivania. Guarda il muro. Chiude gli occhi – apre gli occhi. Guarda il muro. Si gira: gli angoli sono sempre otto. Niente di nuovo.

Il 7 ottobre 1944 è esploso il quarto forno.

Non lo prende mai. Willy il coyote non lo prende mai lo struzzo. Colpa e punizione sono diligentemente mescolate. Per quanto siano fini le tattiche, potenti le tecnologie, infinite le possibilità: non lo prende mai; e tutto di nuovo ricomincia:

deserto. sacramento – promessa e primizia; e il

Qui non si esiste se non domani; quello dopo, e così in successione. Uno dopo l'altro in coda alla posta il sabato mattina. Lento fino allo sportello. La commessa sorride. Sorridi; e tanto basta. (Non è un sorriso professionale

conviene credere. È un sorriso a te che le sorridi – saluti – te ne vai. E tanto basta.)

I giapponesi hanno perdonato.

bombe tombini bave di lumache strade basse catacombe orari degli autobus amicizie su facebook code alla posta ritmi circadiani ferrovie reti radio meridiani piani dettagliati di rimborso del mutuo calcolato rata per rata trincee vie della seta strade ere geologiche link spedizioni punitive decumani fibre ottiche ramadan

L'uomo nella stanza non può dormire (come un ladro nella notte, così verrà il giorno del Signore.) chiude gli occhi – apre gli occhi. Si soffia il naso in un fazzoletto di carta. Chiude gli occhi – apre gli occhi. Sbadiglia. Fa scrocchiare le dita della mano. Sono le due e cinquanta. Accende una sigaretta. Attende.

Daniele Iozzia

Un'ingiunzione al cambiamento può ben provenire da M. che, mentre revoca la comodità a una sedia, lasciandolo lì seduto a graffiare l'aria col pensiero, come un mezzo-adolescente che cicatrizza piagnistei, gli ricorda che il dolore cristiano e immondo del parto valeva soltanto per confezionargli un benessere duraturo, congelarlo negli anni custodendolo con gelosia feroce e donarglielo come il più sano e il più potente degli scudi.

*

Uscire da Roma è un'operazione insolita. Crea effetti diversi, contrastanti, è l'insieme delle istantanee di una periferia gigantesca che ti viene incontro come un taglio aprendo finestre di un grigiore precario, lastricate di disagi collettivi che rendono gli occhi degli uomini più credibili, e mitigate dall'esplosione interessante delle storie degli individui che si colgono come parti di una causa non chiarita, a tratti prescritta. Uscire da Roma è uscire da una malattia. A definire il decorso non è tanto l'idea accudita di un futuro auspicabilmente felice e sano, quanto piuttosto la multiformità delle tentazioni di ricaduta. Nello spazio di tutti tra la Tiburtina e il Raccordo, nei cartelli di preselezione delle corsie, ti sorprendono la puntualità di una ramificazione ancora fruibile, uno svincolo di inversione verso uno dei tanti centri, un cavalcavia malridotto i cui giunti di ferro parlano di uno strano pentimento che altera la pressione dentro i corpi senza averne diritto, mentre un puro rapporto fisico emulsiona i caseggiati nel vortice dentro lo specchietto dell'auto-bus, per lasciare il posto ai colori timidi dell'erba.

I.

Acqua tra gli archi, oggi.
È una gigantografia allungata del “capitare”
quella che precipita giù, da Newton in poi
senza occhi nuovi,
senza pretesi fondi di menzogna,
con consapevolezza mingherlina.

« Non si ripeterà in poco tempo,
la logica dei mesi e del loro distanziamento
sarà prevalente e tu potrai riposare,
spegnere quel maledetto cellulare
e fissare il muro bianco della tua camera
nell'illusione che da fuori qualcuno venga a origliare
anche solo per dimensionare a mente i tuoi gesti in disparte. »

Il corridoio si dilata. Con l'interruttore
si sta giocando un po' troppo. Salterà la luce,
prima o poi.

«Smettila di aggiustare questo cazzo di armadio
siediti stai fermo (renditi compresente).»

Uscirà una bara da lì, massa netta, e sarà uno scompenso di frequenze
tra le ringhiere da poco dipinte, il liquido
costante di una rigenerazione che verrà molto più tardi,
a passi lentissimi.
Sarà il più grande input alla modificazione.
In fondo sarà un ritardare, un partire dopo, un anticipo concettuale sul ritardo.
In fondo si godrà di un diverso
fuso orario della parola e dell'azione.

II.

Il tepore del mio fuoco virtuale
ha reso inoffensive tutte le cartacce per strada.
Il passaggio di automobili, il peso
che a intervalli più o meno regolari assicurano all'asfalto
ha fatto il resto. Ne scorro la tipologia
mentre l'istanza ecologica mi si confina compressa
all'altezza della regione occipitale.

La carrozzeria, alle sue fasi finali, è adibita al trasporto di persone. La necessità coperta dietro
il congiungimento di due punti, di due zone, di due città, è la funzione che presiede allo spo-
stamento. Questa forza riesce a unire la volontà di girare le chiavi e accendere il quadro fino
al bisogno di tirare il freno a mano. La distanza è colmata. Le vetture sono dimensionate per
questo, per reggere un peso, per organizzare la volontà in sistemi orientati. Da costruzioni, lo
sanno.

«Esco a prendere due cose, torno tra poco,
tu però promettimi di fare altro,
Un Altro che regga i crismi di una serenità ri-percepita.
(Fingi che il vedere, il legarsi a questa piattaforma iper-salda
tramite la pulizia di sguardi gestibili o esplosi, sia sempre stato dopo di noi,
oltre il mito degli abbracci,
dopo la fissità delle persone,
oltre il rincoglimento da corpi)»

*

Se c'è qualcosa che devo aspettarmi
da ciò che faccio o prometto di assicurare
agli altri, magari uno schermo di attese
tra me e loro,
anche quando io-mente
ha prefigurato altro per sé,
anche quando quegli altri sono gli unici
per cui vale la pena di inghiottire
ogni silenzio autoimposto,
allora non mi sono ancora preso sul serio,
allora gioco ancora a essere un mio surrogato.

*

Henri Michaux

Le mie proprietà

Da Henri Michaux, *La nuit remue*,
Gallimard, Paris, 1967 (1935).
Traduzione di Carola Borys

Le mie proprietà

Nelle mie proprietà tutto è piatto, non si muove nulla; e se c'è una forma qua e là, da dove viene allora la luce? Nessuna ombra.

A volte quando ho tempo, osservo, trattenendo il respiro; sull'attenti; e se vedo emergere qualcosa, schizzo come un proiettile e mi fiondo sul posto, ma la testa, perché di solito è una testa, rientra nella palude; vi attingo con energia, è fango, un fango assolutamente ordinario o della sabbia, della sabbia...

Non si apre nemmeno su un bel cielo. Nonostante non ci sia niente sopra, o almeno così sembra, bisogna andare curvi come in uno stretto tunnel.

Queste proprietà sono le mie sole proprietà, e le abito da quando ero bambino, e posso dire che pochi ne possiedono di più povere.

Tante volte avrei voluto disporvi dei bei viali, ci avrei fatto un gran parco...

Non è che i parchi non mi piacciono, ma... fa lo stesso. Altre volte (è una mia mania, instancabile e che rispunta fuori dopo ogni fallimento) vedo nel mondo esterno o in un libro illustrato, un animale che mi piace, un'egretta bianca per esempio, e mi dico: Questo, questo sì che ci starebbe bene nelle mie proprietà e poi potrebbe moltiplicarsi, e prendo un sacco di appunti e mi informo di tutto ciò che riguarda la vita dell'animale. La mia documentazione diventa sempre più vasta. Ma quando provo a trasportarlo nella mia proprietà, gli manca sempre qualche organo essenziale. Mi agito. Già prevedo che non funzionerà neanche stavolta; e quanto al moltiplicarsi, nelle mie proprietà non ci si moltiplica, lo so fin troppo bene. Mi occupo del mangime del nuovo arrivato, della sua aria, gli pianto degli albe-

Mes propriétés

Dans mes propriétés tout est plat, rien ne bouge; et s'il y a une forme ici ou là, d'où vient donc la lumière? Nulle ombre.

Parfois quand j'ai le temps, j'observe, retenant ma respiration; à l'affût; et si je vois quelque chose émerger, je pars comme une balle et saute sur les lieux, mais la tête, car c'est le plus souvent une tête, rentre dans le marais; je puise vivement, c'est de la boue, de la boue tout à fait ordinaire ou du sable, du sable...

Ça ne s'ouvre pas non plus sur un beau ciel. Quoiqu'il n'y ait rien au-dessus, semble-t-il, il faut y marcher courbé comme dans un tunnel bas.

Ces propriétés sont mes seules propriétés, et j'y habite depuis mon enfance, et je puis dire que bien peu en possèdent de plus pauvres.

Souvent je voulais y disposer de belles avenues, je ferais un grand parc...

Ce n'est pas que j'aime pas les parcs, mais... tout de même.

D'autres fois (c'est une manie chez moi, insaisissable et qui repousse après tous les échecs) je vois dans la vie extérieure ou dans un livre illustré, un animal qui me plaît, une aigrette blanche par exemple, et je me dis: Ça, ça ferait bien dans mes propriétés et puis ça pourrait se multiplier, et je prends force notes et je m'informe de tout ce qui constitue la vie de l'animal. Ma documentation devient de plus en plus vaste. Mais quand j'essaie de le transporter dans ma propriété, il lui manque toujours quelques organes essentiels. Je me débats. Je pressens déjà que ça n'aboutira pas cette fois non plus; et quant à se multiplier, sur mes propriétés on ne se multiplie pas, je ne le sais que trop. Je m'occupe de la nourriture du nouvel arrivé, de son air, je lui plante des arbres,

ri, semino per far del verde, ma le mie odiose proprietà sono fatte in modo che se solo mi volto, o qualcuno mi chiama un attimo fuori, quando ritorno non c'è più nulla, o soltanto un qualche mucchietto di cenere che, a rigore, rivelerebbe un ultimo filo di schiuma bruciata... a rigore.

E se mi ostino, non è per stupidità.

È perché sono condannato a vivere nelle mie proprietà che bisogna bene che ne faccia qualcosa.

Ho quasi trent'anni, e non ho ancora nulla; è ovvio che mi innervosisco.

Riesco tranquillamente a formare un oggetto, o un essere, o un frammento. Per esempio un ramo o un dente, o mille rami e mille denti. Ma dove metterli? C'è gente che senza sforzo arriva a fare dei massicci, delle folle, degli insiemi.

Io, no. Mille denti sì, centomila denti sì, e certi giorni nella mia proprietà ci sono centomila matite, ma che fare in un campo con centomila matite? Non è appropriato, o allora mettiamo centomila disegnatori.

Bene, ma mentre lavoro per dar forma a un disegnatore (e quando ne ho uno, ne ho centomila), ecco che le mie centomila matite sono scomparse.

E se, per il dente, preparo una mascella, un apparato digerente ed escretore, non appena l'involucro è a posto, quando sono lì lì per mettere il pancreas e il fegato, ecco i denti a pezzi, e poco dopo anche la mascella, e poi il fegato, e quando arrivo all'ano, non resta che l'ano, e mi disgusta, perché se devo ritornare sul colon, l'intestino tenue e di nuovo la cistifellea, e tutto, tutto da capo, allora no. No.

je sème de la verdure, mais telles sont mes détestables propriétés que si je tourne les yeux, ou qu'on m'appelle dehors un instant, quand je reviens, il n'y a plus rien, ou seulement une certaine couche de cendre qui, à la rigueur, révélerait un dernier brin de mousse roussi... à la rigueur. Et si je m'obstine, ce n'est pas bêtise.

C'est parce que je suis condamné à vivre dans mes propriétés et qu'il faut bien que j'en fasse quelque chose.

Je vais bientôt avoir trente ans, et je n'ai encore rien ; naturellement je m'énerve.

J'arrive bien à former un objet, ou un être, ou un fragment. Par exemple une branche ou une dent, ou mille branches et mille dents. Mais où les mettre ? Il y a des gens qui sans effort réussissent des massifs, des foules, des ensembles.

Moi, non. Mille dents oui, cent mille dents oui, et certains jours dans ma propriété j'ai là cent mille crayons, mais que faire dans un champ avec cent mille crayons ? Ce n'est pas approprié, ou alors mettons cent mille dessinateurs.

Bien, mais tandis que je travaille à former un dessinateur (et quand j'en ai un, j'en ai cent mille), voilà mes cent mille crayons qui ont disparu.

Et si pour la dent, je prépare une mâchoire, un appareil de digestion et d'excrétion, sitôt l'enveloppe en état, quand j'en suis à mettre le pancréas et le foie voilà les dents parties, et bientôt la mâchoire aussi, et puis le foie, et quand je suis à l'anus, il n'y a plus que l'anus ça me dégoûte, car s'il faut revenir par le côlon, l'intestin grêle et de nouveau la vésicule biliaire, et de nouveau et de nouveau tout, alors non. Non.

Devant et derrière ça s'éclipse aussitôt, ça ne peut pas attendre un instant.

Si eclissa subito da ogni parte, non può aspettare un attimo.

È per questo che le mie proprietà sono sempre assolutamente prive di ogni cosa, ad eccezione di un essere, o di una serie di esseri, che non fanno che rafforzare la povertà generale, e costituire un richiamo mostruoso e insopportabile alla desolazione generale.

Allora elimino tutto, e non c'è altro che la palude, nient'altro, paludi che sono la mia proprietà e che vogliono farmi disperare.

E se mi impunto, non so davvero il perché.

Ma alle volte si anima, vi brulica la vita. È visibile, è chiaro. Ho sempre saputo che c'era qualcosa là dentro, mi sento pieno di entusiasmo. Ma ecco che viene dall'esterno una donna; e crivellandomi di innumerevoli piaceri, ma così ravvicinati che non è che un istante, e portandomi via in quello stesso istante, per tante, tante volte nel giro del mondo... (Io, da parte mia, non ho osato invitarla a vedere le mie proprietà nello stato di povertà in cui sono, di quasi-inesistenza). Bene! d'altra parte, prontamente sfiancato quindi da tanti viaggi in cui non capisco niente, e che non sono stati che un profumo, mi metto in salvo da lei, maledicendo le donne ancora una volta, e completamente perso sul pianeta, piango per le mie proprietà che non sono niente, ma che rappresentano almeno un territorio familiare, e non mi danno quest'impressione di assurdità che trovo ovunque.

Passo settimane alla ricerca del mio terreno, umiliato, solo; mi si può ingiuriare come si vuole in quei momenti là.

Mi tengo in piedi grazie alla convinzione che non è possibile che io non trovi il mio terre-

C'est pour ça que mes propriétés sont toujours absolument dénuées de tout, à l'exception d'un être, ou d'une série d'êtres, ce qui ne fait d'ailleurs que renforcer la pauvreté générale, et mettre une réclame monstrueuse et insupportable à la désolation générale.

Alors je supprime tout, et il n'y a plus que les marais, sans rien d'autre, des marais qui sont ma propriété et qui veulent me désespérer.

Et si je m'entête, je ne sais vraiment pourquoi.

Mais parfois ça s'anime, de la vie grouille. C'est visible, c'est certain. J'avais toujours pressenti qu'il y avait quelque chose en lui, je me sens plein d'entrain. Mais voici que vient une femme du dehors ; et me criblant de plaisirs innombrables, mais si rapprochés que ce n'est qu'un instant, et m'emportant en ce même instant, dans beaucoup, beaucoup de fois le tour du monde... (Moi, de mon côté, je n'ai pas osé la prier de visiter mes propriétés dans l'état de pauvreté où elles sont, de quasi-inexistence.) Bien ! d'autre part, promptement harassé donc de tant de voyages où je ne comprends rien, et qui ne furent qu'un parfum je me sauve d'elle, maudissant les femmes une fois de plus, et complètement perdu sur la planète, je pleure après mes propriétés qui ne sont rien, mais qui représentent quand même du terrain familier, et ne me donnent pas cette impression d'absurde que je trouve partout.

Je passe des semaines à la recherche de mon terrain, humilié, seul ; on peut m'injurier comme on veut dans ces moments-là.

Je me soutiens grâce à cette conviction qu'il n'est pas possible que je ne trouve pas mon terrain et, en effet, un jour, un peu plus tôt, un peu plus tard, le voilà !

Quel bonheur de se retrouver sur son terrain !

no e, infatti, un giorno, un po' prima, un po' dopo, eccolo là!

Che gioia ritrovarsi sul proprio terreno! Ha un qualcosa che non ha davvero nessun altro. C'è sicuramente qualche cambiamento, mi sembra sia un po' più inclinato, o più umido, ma questo granello di terra, è lo stesso granello.

Può essere che non ci siano mai dei raccolti abbondanti. Ma, questo granello, che volete, mi parla. Se però, mi avvicino, si confonde nella massa – massa di piccole aureole.

Non importa, è chiaramente il mio terreno. Non riesco a spiegarlo, ma confonderlo con un altro, sarebbe come se io stesso mi confondessi con un altro, non è possibile.

Ci siamo il mio terreno ed io; tutto il resto è estraneo.

Ci sono persone che hanno delle proprietà magnifiche, e io le invidio. Vedono altrove qualcosa che a loro piace. Bene, dicono, questo sarà per la mia proprietà. Detto fatto, ecco la cosa nella loro proprietà. Come si effettua il passaggio. Non so. Fin dalla loro prima giovinezza, allenati ad accumulare, ad acquisire, non possono vedere un oggetto senza piantarlo immediatamente da loro, e questo avviene in modo automatico.

Non possiamo nemmeno definirla cupidigia, lo definiremo riflesso.

E molti per giunta lo sospettano appena. Hanno delle proprietà magnifiche a cui provvedono tramite l'esercizio costante della loro intelligenza e delle loro capacità straordinarie, e non lo sospettano neppure. Ma se avete bisogno di una pianta, per quanto poco sia comune, o di un vecchio cocchio come quello di Giovanni V del Portogallo, quelli si assentano un istante e

Ça vous a un air que n'a vraiment aucun autre. Il y a bien quelques changements, il me semble qu'il est un peu plus incliné, ou plus humide, mais le grain de la terre, c'est le même grain.

Il se peut qu'il n'y ait jamais d'abondantes récoltes. Mais, ce grain, que voulez-vous, il me parle. Si pourtant, l'approche, il se confond dans la masse – masse de petits halos.

N'importe, c'est nettement mon terrain. Je ne peux pas expliquer ça, mais le confondre avec un autre, ce serait comme si je me confondais avec un autre, ce n'est pas possible.

Il y a mon terrain et moi ; puis il y a l'étranger. Il y a des gens qui ont des propriétés magnifiques, et je les envie. Ils voient quelque chose ailleurs qui leur plaît. Bien, disent-ils, ce sera pour ma propriété. Sitôt dit, sitôt fait, voilà la chose dans leur propriété. Comment s'effectue le passage ? Je ne sais. Depuis leur tout jeune âge, exercés à amasser, à acquérir, ils ne peuvent voir un objet sans le planter immédiatement chez eux, et cela se fait machinalement.

On ne peut même pas dire cupidité, on dira réflexe.

Plusieurs même s'en doutent à peine. Ils ont des propriétés magnifiques qu'ils entretiennent par l'exercice constant de leur intelligence et de leurs capacités extraordinaires, et ils ne s'en doutent pas. Mais si vous avez besoin d'une plante, si peu commune soit-elle, ou d'un vieux carrosse comme en usait Joan V de Portugal, ils s'absentent un instant et vous rapportent aussitôt ce que vous avez demandé.

Ceux qui sont habiles en psychologie, j'entends, pas la livresque, auront peut-être remarqué que j'ai menti. J'ai dit que mes propriétés étaient du terrain, or cela n'a pas toujours été. Cela est au

vi portano subito quello che avete chiesto.

Chi è bravo in psicologia, voglio dire, non quella libresca, avrà forse notato che ho mentito. Ho detto che le mie proprietà erano dei terreni. Ora, non è stato proprio sempre così. Al contrario, è una cosa recentissima, nonostante mi sembri talmente antica, carica addirittura di più vite.

Cerco di ricordarmi esattamente cosa fossero un tempo.

Erano vorticose; simili a delle ampie sacche, a delle borse leggermente luminose, dalla sostanza impalpabile benché molto densa.

A volte ho appuntamento con una ex. Il tono della conversazione diventa presto penoso. Allora parto bruscamente per la mia proprietà. Ha la forma di un vincastro. È grande e luminosa. C'è il giorno in questa luminosità e un acciaio folle che tremola come un'acqua. E allora sto bene; tutto questo dura qualche momento, poi ritorno per educazione dalla giovane donna, e sorrido. Ma questo sorriso ha un tale pregio... (probabilmente perché la scomunica), lei se ne va sbattendo la porta.

Ecco come vanno le cose tra la mia ragazza e me. È regolare.

Faremmo meglio a separarci davvero. Se avessi delle proprietà grandi e ricche, ovviamente la lascerei. Ma per come stanno al momento le cose, meglio che attenda ancora un po'.

Torniamo al terreno. Parlavo di disperazione. No, al contrario, autorizza ogni speranza, un terreno. Su un terreno si può costruire, e io costruirò. Adesso ne sono certo. Sono salvo. Ho una base.

Prima, essendo tutto nello spazio, senza soffitto, né suolo, naturalmente, se ci mettevo un

contraire fort récent, quoique cela me paraisse tellement ancien, et gros de plusieurs vies même. J'essaie de me rappeler exactement ce qu'elles étaient autrefois.

Elles étaient tourbillonnaires ; semblables à de vastes poches, à des bourses légèrement lumineuses, et la substance en était impalpable quoique fort dense.

J'ai parfois rendez-vous avec une ancienne amie. Le ton de l'entretien devient vite pénible. Alors je pars brusquement pour ma propriété. Elle a la forme d'une crosse. Elle est grande et lumineuse. Il y a du jour dans ce lumineux et un acier fou qui tremble comme une eau. Et là je suis bien ; cela dure quelques moments, puis je reviens par politesse près de la jeune femme, et je souris. Mais ce sourire a une vertu telle... (sans doute parce qu'il l'excommunie), elle s'en va en claquant la porte.

Voilà comment les choses se passent entre mon amie et moi. C'est régulier.

On ferait mieux de se séparer pour tout de bon. Si j'avais de grandes et riches propriétés, évidemment je la quitterais. Mais dans l'état actuel des choses, il vaut mieux que j'attende encore un peu.

Revenons au terrain. Je parlais de désespoir. Non, ça autorise au contraire tous les espoirs, un terrain. Sur un terrain on peut bâtir, et je bâtirai. Maintenant j'en suis sûr. Je suis sauvé. J'ai une base.

Auparavant, tout étant dans l'espace, sans plafond, ni sol, naturellement, si j'y mettais un être, je ne le revoyais plus jamais. Il disparaissait. Il disparaissait par chute, voilà ce que je n'avais pas compris, et moi qui m'imaginai l'avoir mal construit ! Je revenais quelques heures après l'y avoir

essere, non lo rivedevo mai più. Scompariva. Scompariva per caduta, ecco cosa non avevo capito, e io che pensavo di averlo costruito male! Ritornavo qualche ora dopo avercelo messo, e mi stupivo ogni volta della sua sparizione. Adesso, non succederà più. Il mio terreno, è vero, è ancora paludoso. Ma lo bonificherò poco a poco e quando sarà ben sodo, vi stabilirò una famiglia di lavoratori.

Sarà bello camminare sul mio terreno. Vedrete tutto quello che ci farò. La mia famiglia è immensa. Ne vedrete di tutti i tipi là dentro, non ne ho ancora fatto mostra. Ma la vedrete. E le sue evoluzioni sconvolgeranno il mondo. Perché si evolverà con quell'avidità e quella furia improvvisa di chi ha vissuto troppo tempo a suo piacimento di una vita puramente spaziale e poi si sveglia, trascinato dalla gioia, per mettersi le scarpe.

E poi, nello spazio, ogni essere diventava troppo vulnerabile. Non faceva una gran figura, non faceva ambiente. E tutti i passanti ci picchiavano su come su un bersaglio.

Mentre un terreno, ripeto...

Ah! Mi rivoluzionerà la vita.

Mia madre mi ha sempre predetto la più grande povertà e nullità. Bene. Fino al terreno ha ragione; dopo il terreno si vedrà.

Sono stato la vergogna dei miei genitori, ma si vedrà, e poi sarò felice. Ci sarà sempre una gran compagnia. Sapete, sono stato molto solo, a volte.

mis, et m'étonnais chaque fois de sa disparition. Maintenant, ça ne m'arrivera plus. Mon terrain, il est vrai, est encore marécageux. Mais je l'assécherai petit à petit et quand il sera bien dur, j'y établirai une famille de travailleurs.

Il fera bon marcher sur mon terrain. On verra tout ce que j'y ferai. Ma famille est immense. Vous en verrez de tous les types là-dedans, je ne l'ai pas encore montrée. Mais vous la verrez. Et ses évolution étonneront le monde. Car elle évoluera avec cette avidité et cet emportement des gens qui ont vécu trop longtemps à leur gré d'une vie purement spatiale et qui se réveillent, transportés de joie, pour mettre des souliers.

Et puis dans l'espace, tout être devenait trop vulnérable. Ça faisait tache, ça ne meublait pas. Et tous les passants tapaient dessus comme sur un cible.

Tandis que du terrain, encore un fois...

Ah ! ça va révolutionner ma vie.

Mère m'a toujours prédit la plus grande pauvreté et nullité. Bien. Jusqu'au terrain elle a raison ; après le terrain on verra.

J'ai été la honte de mes parents, mais on verra, et puis je vais être heureux. Il y aura toujours nombreuse compagnie. Vous savez, j'étais bien seul, parfois.

Marco Villa

Lo sguardo dell'ispettore Porfirij Petrovič
mostrava un'attenzione concentrata,
seria e benevola, al breve discorso
che eri lì lì per cominciare; sguardo
che ti turbava un po',
soprattutto perché quanto volevi
esporre (almeno così pensi)
era molto lontano dal livello
di gravità e interesse
che ti si dimostrava.

*

Difficile credere si tratti di apertura, accoglienza, un tipo di simpatia umana o simili. In un certo senso, saresti vicino alla verità pensando a una trappola, ma posta da chi, e per cosa? Non è più tanto chiaro se chi ti ascolta lo faccia per specchiarsi, per specchiare, oppure per consegnarti a un qualche dio. Di certo è un aspettare al varco, e l'assenza di un colpo a tradimento, appena entrato, lascia se possibile ancora più inquieti. Bisogna considerare tutto; forse chi hai di fronte ti ama. D'altra parte, sono occhi che scopriranno un assassino.

*

Ho tentato la diffrazione
ma niente, non è un gioco di specchi
che basta a ingannare questi ascoltatori.
Ho cercato, piuttosto
di dire qualcosa mentre nessuno guardasse:
non per cogliere io alla sprovvista
ma proprio perché le mie parole
avessero la più alta efficacia
solo nella loro distrazione,
la colpissero senza romperla.
Parlare a voce molto calma, ma non priva di sussulti
mentre non mi ascoltano quasi:
infilare nella loro distrazione
il germe di qualcosa
di sempre meno irrilevante,
salvarlo dall'enfasi dei loro occhi aperti.”

Myra Jara

Traduzione di Carlo Bordini

Carlo mi porterà un giorno a una festa in una
galassia
sarà una festa su una nube con vecchi dei

io starò su un letto con la radio accesa
con in mano una sigaretta e una caramella
nella mia mente la vecchiaia si mischierà con
tutto
ed egli entrerà nel mio letto con un bicchiere
di vino

lo guarderò negli occhi quando mi inviterà alla
festa
gli dirò di sì,
non esiste l'angoscia
esiste ora un sogno di alberi azzurri
un cane bianco che cammina nella mia anima
dormendo
sognando

lo guarderò e gli chiederò che mi inviti di
nuovo
che me lo dica in italiano
col suo accento spirituale

nella nube non avrà né età né sesso
sarà un cielo sposato con una bambina

*

Nella discoteca delle prostitute sono ambiziosa
intensamente ambiziosa
gli uomini mi guardano e vogliono fare l'amo-
re con me
vogliono darmi uno spazio
creare un vuoto per seguirmi nella mia bocca

Carlo un día me llevará a una fiesta en una
galaxia
será una fiesta en una nube con dioses ancia-
nos

yo estaré en una cama con la radio encendida
en mi mano un cigarro y un caramelo
en mi mente la vejez mezclándose con todo
y él entrando a mi cama con un vaso de vino

voy a mirarlo a los ojos cuando me invite a la
fiesta
le diré que sí,
no existe la angustia
existe ahora un sueño de árboles azules
un perro blanco caminando en mi alma
durmiendo
soñando

lo miraré y le diré que me vuelva a invitar
que me lo diga en italiano
con su acento espiritual

en la nube no tendrá ni edad ni sexo
será un cielo casado con una niña

*

En la discoteca de prostitutas soy ambiciosa
intensamente ambiciosa
me miran los hombres y quieren acostarse
quieren darme un espacio
edificar un vacío para perseguir en mi boca

En el baño come conmigo una mujer

Nel bagno mangia con me una donna
mi dice di andare a letto con lui
di baciarlo
di baciarlo perché è vecchio
di guardare il suo aspetto aspro e il suo corpo
corto

Lo bacerò
deformandomi nei pianeti della discoteca
perdendo il sesso nel sole della discoteca
vedendo il sesso nel cielo

Guardo languidamente una prostituta che fa
sesso con due uomini
girano le sue mani
la sua luce è conflittuale

C'è qualcosa che decresce in questa donna
vorrei raccontarle che ho amato molti uomini
che la odio
e la posso odiare intensamente
perché sono bella e
grottesca nel cielo

*

L'hanno penetrata. Si annoiava e l'hanno pe-
netrata
Era sola, non aveva mangiato
Sta bevendo nel locale
Vorrebbe sfilare lentamente, arrivare finalmen-
te al mare, scorrere, scorrere nel mare
Alleggerirsi, perdere i capelli
Non sopporta fare cose
Pensa che non dovrebbe nascere nulla che
abbia coscienza
Nel mondo brillano la crescita delle piante e

me dice que me acueste
que lo bese
que sea viejo y lo bese
que mire su aspecto agrio y su cuerpo corto

Voy a besarlo
distorsionarme en los planetas de la discoteca
perder el sexo en el sol de la discoteca
ver el sexo en el cielo

Miro lánguidamente a una prostituta que folla
con dos hombres
giran sus manos
la luz de ella es conflictiva

Hay algo que retrocede en esa mujer
quisiera contarle que he amado a muchos
hombres
que a ella la odio
y la puedo odiar intensamente
porque soy bella y
grottesca en el cielo

*

La han penetrado. Estaba aburrída y la han
penetrado
Estaba sola, no había comido
Está bebiendo en el local
Quisiera desfilare lentamente, llegar finalmente
al mar, discurrir, discurrir en el mar
Aligerarse, ir perdiendo el pelo
No soporta hacer cosas
Piensa que no debería nacer nada que tenga
conciencia
En el mundo brillan el crecimiento de las

degli animali
Brillano i cicli dell'acqua e degli astri
Nascono cellule rosse nei polipi e nei cavalli
I cani aprono gli occhi e osservano le monta-
gne,
Tutto è voluttuoso e rotondo
Le persone stanno a disagio tra di loro

Si sente superiore a tutti gli uomini del locale,
che si sentono, tutti, inferiori a lei.
Tre uomini la portano via di peso compren-
dendo inconsciamente che vuole lasciare il
locale come un'invalida.

*

Per Rossella Or

Non c'è niente di più bello di una donna che
lava un bicchiere
Vi versa acqua fredda e la addolcisce con miele
Per una donna più grande invitata alla sua casa

Non c'è niente di più bello dell'acqua fredda
che una donna vede
Scorrere e riempire
Il bicchiere di vetro che sta nella sua mano

*

Stavo finendo di mangiare quando Alsira mi
raccontò che una volta a dodici anni un uomo
la trascinò dietro una siepe e lì la violentò

Era la mia tata Alsira

plantas y los animales
Brillan los ciclos del agua y de los astros
Nacen células rojas en los pulpos y los caballos
Los perros abren los ojos y observan las mon-
tañas
Así de voluptuoso y rotundo
Las personas están incómodas entre sí.

Se siente superior a todos los hombres del lo-
cal, quienes se sienten, todos, inferiores a ella
Tres hombres la cargan en peso entendiendo
inconscientemente que quiere dejar el local
como una inválida.

*

Per Rossella Or

No hay nada más bello que una mujer que
lava
una copa
Vierte en ella agua fría y la endulza con miel
Para una mujer mayor invitada a su casa

No hay nada más bello que el agua fría que ve
una mujer
Deslizarse y llenar
La copa de vidrio que está en su mano

*

Yo terminaba de comer cuando Alsira me con-
tó que una vez a los doce, un hombre la jaló
detrás del campo y ahí la violó

Era mi nana Alsira

Io avevo nove anni mentre la sentivo dire a mia madre che suo marito la faceva bere e la umiliava con altre donne

La ascoltavo e la sentivo cantare sempre canzoni tristi mentre vedevo la sua schiena ampia davanti al lavabo e le sue mani scure bagnate

Pensavo fugacemente alla campagna, dove viveva ancora in una casa molto brutta

Mi raccontò che quella notte tornò a casa, si lavò in silenzio, dette da mangiare ai cani e pianse intensamente

Nessuno la vide, fu attenta a non essere vista da nessuno

Yo tenía nueve mientras la escuchaba decir a mi madre que su esposo la hacía beber y la humillaba con otras mujeres

La escuchaba y la oía cantar siempre unas canciones tristes mientras veía su espalda ancha desde el lavadero y sus manos morenas mojadas

Pensaba fugazmente en el campo, donde todavía vivía en una casa muy fea

Me contó que esa noche volvió a su casa, se limpió en silencio, dio de comer a los perros y lloró intensamente

Nadie la vio, cuidó de no ser vista por ninguno

Stelvio di Spigno

Fermata del Tempo

Quattro testi da *Fermata del tempo*,
Marcos y Marcos, 2015.

(sottrazione)

1.

Me la immagino uguale la mia faccia,
a fissare dal vetro
il mondo che fa paura
e si avvicina, e io fermo per timore
che lasciare la mia casa
mi facesse scordare
chi mi voleva bene.

2.

Gli occhi piangono, come sempre,
il volto è sempre quello mentre
il corpo se n'è andato
per crescere da solo.
Qualcun altro guarderà
dalla strada, io non più,
perché il più di me si è fatto uomo.

3.

Crescere è peccato.
La mia faccia imbambolata
è rimasta a fare il palo
ai gatti di famiglia, ai piatti
logorati dal risparmio, ai pochi
soldi del pranzo, ai chili di troppo
spesi male nell'affare della vita.

4.

Il ricordo mi distrugge eppure
ascoltare le campane
altrove mi riporta
alle calle della vecchia chiesa,

a mio zio che le metteva sull'altare
senza lasciarmi la mano.

5.

Ma le mani vanno via come
mia madre
che ho cercato di amare,
che sa quant'è duro avere sempre
bisogno di altri e respirare
la stessa aria di chi è indifferente.

6.

Il boschetto dei pini, il contadino
di fonte, un fratello
all'ospedale, questo guarda
la mia faccia mentre il cuore si ammala
per tutto quello che è passato
senza cambiare.

7.

Prego di tornare
al sonno senza pace dei bambini
quando anch'io ho conosciuto
il paradiso di ogni solitudine
e sogno di essere ancora amato
come quando
nessuno mi faceva del male.

Piano nobile

Sono esistite oasi lapalissiane
nel quartiere intatto e inanellato
a tutti i cantieri che il nero e il grigio
delle strade sanno alzare in un giorno.
Per esempio un gabbiotto di campagna
dove usciva Michele il contadino
con la borsa della spesa che riempiva
a mia nonna. O un traliccio su due pale
eoliche che guardavano su, sempre più su,
fino al sentiero di capre che portava
alla casa diseredata. Un pianto ingenuo
viene dalle ispide squame di una cassapanca
piena di foto e di odori, meteora del tempo
andato a male, poi recuperato nella fede
e nel ricordo, non del tutto marcito
tra paglia e giornali – con dentro intero
l'armamentario di un secolo, l'onore
di una famiglia, una schiera di piatti
di porcellana finissima sopravvissuta
a guerre vere o presunte, opere di bene,
camicie di seta, dolori da atleta.

L'eredità

La parte ingenua di me che è andata a dormire sotto i vostri occhi e capelli rimarrà per sempre intatta, nessuno le toccherà i garretti, sia che fosse una iena, un'aquila, una civetta che rumina testate nucleari o qualche altro animale dalla pelle di topo e dal cuore da eroe. Ma dalla vostra mente, i vostri figli sono divisi. Ilario ama il padre, Elvio la madre, e dentro di loro voi lottate con rumore di ingorghi assassini, e con ceselli d'oro mettete paletti e confini, li disunite dall'interno, li fate piangere e pendere dalla perdita di voi o da un vostro sorriso. Allegrezza castrata è la madre di Elvio. Un molare penzolante è il padre di Ilario. Sopra le teste di questa famiglia di quattro guerriglieri fatti a strati si muovono indifferentemente cieli e contrade, quotidiani con notizie di governi e armi a canne mozze, per questa guerra il cui premio è dolore, tristezza, rimpianto, spargimento di pezzi d'identità dentro badili ardenti, in una bella campagna d'estate come quella che sovrasta e incenerisce casa nostra soltanto.

Pregghiera del mezzogiorno

Le cascate del Vesuvio, il senso del vuoto sparso accanto alle cose diramate ogni giorno. Chissà cosa pensa il nevischio che non teme di farsi acqua. Chissà cosa sente la neve vera, che fa i torrenti e allinea le auto nei tornanti. E i fiori, che poco a poco escono da se stessi, in queste stesso valli di vulcano in un giorno esatto, cauterizzato di fine inverno. Dove sarò io che scrivo da un villino di Cave, sembra in cima al mondo, a metà tra due paesetti, nel mezzo di migliaia di passi, massi, certezze del mezzodì. Sarebbe magnifico evaporare, essere fiore, strada, frontiera, ascoltare quello che dicono i risorti con la loro voce di gloria, col permesso del paradiso in persona, sarebbe intramontabile, la gioia di lasciare il corpo, assestare la mente, annientarla nella luce oltremontana, dire credo che qualcosa cambierà e sarà per sempre, e non avverrà la vittoria-fuliggine del niente, per i secoli a venire essere vulcano e stoviglia, semaforo e allodola, canzone e ramarro, utile come tutte le creature di tutti i mondi, tutti i momenti. Amen.

Pietro Cardelli

Consolazione

1.

Può capitare di non pensare a niente per giorni. E il tuo soffermarsi sul cibo, la politica, la poesia; la senti la sua inutilità. Questa normalità disarmante che ti piace: non opponi resistenza. Ti ascolti, ti lasci ascoltare, e capire o non capire sono solo parvenze, attimi, abitudini.

2.

Gli oggetti si toccano e vibrano, non ci sono spazi tra corpo e corpo, anche l'anima si è fatta di plastica. La tv resta accesa per inerzia e un'opinione dopo l'altra riesco anch'io a sentirmi più vivo. Riconoscersi nell'altro non è mai stato così facile, basta un volto e una voce.

3.

Ho perso del tempo ascoltandoti, credendo che fosse l'unica azione possibile. Non ci sono riuscito; e rendersi conto di una o l'altra cosa è uno sforzo troppo grande per essere sostenuto. "Il pessimismo della ragione, l'ottimismo della volontà" – così mi dicevano, ma per loro era facile. A noi, invece, tutto è precluso. Accampiamo scuse e mai una lotta.

4.

I corpi che si sfregano non danno che segni istintivi, mentre qua intorno i vuoti si allargano, costruendo con la pioggia di fuori pozzanghere sempre più estese, difficili da valutare. Così da qua dentro ci parliamo uno sull'altro come bestie feroci, in attesa di una felicità che sia non-sentire. La grande tragedia che non giunge e si fa attendere resta l'ultima ferita.

5.

Poi, se in molti vanno, io solo, tu solo, potrò farti la mia confessione, che non è altro che una scarna richiesta. Silenzio, ascolto, dolore, come una prescrizione, una ricetta, un imperativo interiore. Oppure un gesto, la mossa che non teme conseguenze, e in questa, nella ferita che richiama, riconoscersi. Resta davvero poco delle nostre velleità.

*

Eravamo in macchina, più o meno come sempre, forse un po' più lontano da casa del solito, e non c'era niente di eccezionale da ricordare. Stavamo parlando, forse addirittura scherzando, niente di che, davvero, lo giuro, eppure non ho visto il semaforo rosso. Non è stata né colpa, né inesperienza; solo disattenzione. I freni hanno sibilato e le due auto si sono toccate. La nostra si è spenta immediatamente, quasi un sollievo. Lei, la signora davanti, l'ho vista bestemmiare. Ha aperto violentemente lo sportello, è scesa, e si è avvicinata al mio finestrino mulinando le braccia nel cielo. Le urla si sentivano molto bene anche da dentro – dovevo averle fatto un gran torto – e i gesti che faceva componevano grandi cerchi nell'aria, come se in tutta quella rabbia sopravvivesse un istinto di ordine e precisione. Era molto strano come tutto, ogni suono, ogni movimento, ogni spostamento, non recasse alcun effetto. Non era una lingua diversa, straniera, quella che sentivo e non era nemmeno una questione di distanza o separazione. Era come se per quei piccolissimi secondi che separavano il contatto delle due automobili dalla consapevolezza di dover dar peso a quelle azioni e a quelle conseguenze sentissi di aver compreso tutto. Rimanevo immobile, seduto, con le mani sul manubrio e la cintura allacciata e sì, avevo capito tutto.

Poi tutto è finito e mi sono ricordato di essere un uomo: ogni cosa, per gioco o per condanna, vuole la sua importanza. Sottrarsi alle cose, accettare il nonsense, morire: ci vuole troppo coraggio, troppa sicurezza. Così sono uscito dall'auto e ho compilato il CID scusandomi più volte con la signora. Mi ha domandato più volte se avessi bevuto o fumato e io mi sono sentito molto a disagio. Ricordo che Giulia disse che non capiva. Chissà se l'assicurazione avrà già ripagato il danno al paraurti...

*

Rimanenze

1.

Eppure loro insistevano. Mi ripetevano quella parola come una preghiera secolare o una poesia da imparare a memoria. E non gli bastava l'ambizione dei loro intenti o la sicurezza di sé: volevano vedere quella convinzione negli occhi di tutti. Anche in chi, come me, sceglieva lo scherno, e li guardava con disprezzo.

Io, da parte mia, li vedevo come tanti me senza consapevolezza, ma in realtà non ero troppo diverso da loro. Mi mancava quel tanto di ignoranza o di coraggio e poi sarei stato perfetto. Avrei compreso finalmente la facilità dell'abbandono e riconoscersi nell'altro, per la prima volta, sarebbe tornato ad essere un piacere e non una vergogna.

2.

Non saprei dire se era più lo schifo o la compassione che me lo impedivano. Desideravo quel qualcosa che mi proponevano come una forma di rigetto al me che mi ero costruito. Rifiutare nome e cognome sarebbe stato un passo importante. Non era un'identità quella che cercavo, era l'esatto contrario.

Confondersi tra la gente, dimenticare inclinazioni, gesti, abitudini, smetterla di giudicare, smetterla di dare consigli. Un modo diverso di accordarsi col mondo, con il peso del quotidiano e l'assenza dell'eterno. La soluzione era dare nuove proporzioni alle cose e valutarne l'importanza secondo un diverso punto di vista.

3.

Quello a cui mi ero affezionato era un'immagine di me sovrapposta agli altri. La consapevolezza non era abbastanza per la rinuncia. Un continuo scontro che non poteva avere vittoria né sconfitta. Ciò che mancava era l'accettazione da un lato e l'azione dall'altro, il silenzio e la lotta.

E pateticamente, ogni giorno, ritornare sui propri passi e aspettare la forza dei giorni, fino a ricominciare tutto da capo. Di vivo, di certo, rimaneva solo il rimorso, e una strana sensazione di imbarazzo. Il modello a cui aspiravo portava con sé tutto il suo masochismo. Un male necessario.

4.

Parlare da qui, da questo momento di appannamento, da un corpo che non saprei più definire

come mio, dà un sollievo rincuorante, come se la coscienza di sé sorgesse solo nei momenti di elusione.

Cercavamo una forma, la giusta posizione da assumere e mantenere, e l'abbiamo trovata nell'immobilità, nel mutismo. E poi ci hanno detto che era tutto sbagliato e che solo nel gesto si trova la vita. L'inganno di ieri è cortese, forse crudele. Oggi tutto è più chiaro. Il futuro è inagibile.

Mondi possibili

Le montagne di oggi, grigie e senza neve,
sono l'unico mondo possibile.
Il vento le ha erose rapidamente
anno più anno meno. Rimangono rami
di abeti alla deriva, inclinati verso il precipizio
e una ragnatela di cavi.

Gli sciatori lasciano solchi sulle piste,
ognuno cancellando quelle di chi lo ha preceduto
e parlano lingue slave, con cattiveria;
l'appartamento ha cambiato l'insegna,
la seggiovia ripete il suo cammino.
Tutto questo – e anche ciò che resta
degli inverni passati, della familiarità
di questi luoghi – sento che mi appartiene,
come una colpa o un destino.

Di quello che ieri vedevo ed era permesso
resta poco o nulla. Resta la neve, appena, sui rami,
e i cavi, tralici che scavano gli abeti.
Quando iniziò la bufera la guardammo tutti
con superiorità e distacco, come fosse un gioco per bambini
o una gioia improvvisa.

Il piacere – dici adesso – non c'è male più grande.

Notizia e fotografia

Ieri sul sito di Repubblica ho letto una triste notizia: un razzo a lunga gittata israeliano ha distrutto una scuola palestinese, a Gaza. Sono morte due insegnanti e dodici bambini. Erano piccoli, da quanto ho capito, e sul tetto dell'edificio, ormai distrutto, si poteva ancora distinguere la bandiera delle Nazioni Unite, segno che in quel punto non si doveva sparare. Mi ha fatto tenerezza, quella bandiera. Era come se cercasse di creare uno spazio di pace in territorio di guerra, una non-storia nella Storia. E' finita bruciata, schiacciata dal fuoco e dal peso delle macerie. Le madri urlavano sui corpi dei figli e accanto, proprio accanto, una pubblicità dell'aspirina aveva fatto diventare gran parte dello sfondo della pagina di un verde uniforme, impassibile. Era difficile allora concentrarsi su quei morti, sul loro dolore. Il verde ricopriva sempre più spazio, e velocemente aveva occupato tutto lo schermo. Non si vedeva più niente di Gaza. Solo il verde era rimasto. Io, adesso, avrei dovuto cliccare in alto a destra sulla piccola ics bianca e tornare a pensare ai bambini, poco più piccoli di me, morti in Palestina. Non l'ho fatto. Qualcuno ha suonato alla porta: era Kingsley, il mio amico nigeriano. Abbiamo parlato pochi minuti: la scuola, il lavoro, la sua sempre rimandata partenza per il Canada. Quando sono tornato al computer mi sono messo a studiare Montale e ho dimenticato gli studenti di Gaza. L'aspirina però, oggi, me li ha fatti tornare alla mente.

Marco Malvestio

Ovidio parla ai Geti

«Anche qui fa così caldo da star male, quando vuole.
Nell'ombra sottile dei dopopranzi di luglio, ancora nascoste,
le nostre contraddizioni rimanevano ancorate a tavola,
quando le ragazze erano qualcosa di più che una schiena
o un profilo, alla peggio, da catturare prima che svolti
l'angolo, bensì necessità svergognata, scandalosa abbondanza,
per l'insistenza della gioventù.
Non so se fui mai altro che giochi di parole, bugie per amor di pace,
navi naufragate al varo, terrore di perdere i capelli,
immerso come tutti, inconsapevole, nella Storia, e anche allora
solo come adesso, cieco come domani, stanco ma senza dirlo,
illuminato dai mediocri incendi lasciatimi alle spalle.

Ma noi nemmeno parliamo la stessa lingua».

Ovidio in autostrada prima di un temporale lascia un messaggio in segreteria

«Vedi, nonostante tutto, qualche cosa c'è ancora, dentro l'aere gonfio di ozono che chiama il temporale, che devo dirti, vedi, chiara, Elena, Didone, Ermione, Fillide, Ipermestra, quello che è, non mi ricordo – chiara come le fronde brillanti delle viti che il vento agita contro i cieli acciaio, c'è ancora qualcosa che ti devo dare, quando tutto avrebbe invece suggerito l'esatto opposto, qui sull'asfalto lucido che trema sotto ai fari, ed è anche più di quanto mi aspettassi, non mi posso lamentare, anche se non sei qui, anche se non ci sarai più, perché lamentarsi non serve, e mangia via il tempo, e io al contrario ho ancora qualcosa da dirti, vedi, nonostante tutto, cara».

Fantasima

I

Io solo paio accorgermi, vagando
per tutte le scomposte
plebi postimperiali,

le ineludibili

gioventù moderne e le spire fitte
dei palazzi barocchi e dei negozi
deserti

(l'isteria dei trompe l'oeil
non è pedonale, non offre vie di fuga,
le geometrie camuffano la morte
e non molto di più) –

io solo paio accorgermi che manchi.

II

Durchkomponiert, il ritmo
del tuo ripresentarti sotto forma
di assenza,

dietro una salita, all'improvviso
o a un giro di strada, è inevitabile
e imprevedibile –

e d'altra parte, a saperlo prevedere,
scioglierei questa, più che catabasi, ghost story
(essere diventati, poi, che imbarazzo,
proprio ora che usa il digitale,
effettacci di luminal, lampade di Tesla),
ma non conosco formule né offerte
che sappiano cacciarti o trattenerci
per sempre.

III

Sunday morning. La lugubre gondola
che avanza sulle acque del sonno
è vuota e scolorita dall'inverno
e non sa dirmi niente
che io non sappia già,

Stefano della Tommasina

Al ristorante dei morti

Al ristorante dei morti si entra
con un foglio bianco in tasca.
Woolf al tavolo con Milton
glossa Lycidas, con l'acqua
nel torace e i pesci sempre freschi,
le portate fuse a modi e tempi.
Dante non capisce il gioco e steso
in terra semina il vissuto paradiso.
Lowry bestemmia: vede vermi dappertutto.
Wordsworth vorrebbe uscire da se stesso
ma l'ora della mensa è obbligatoria,
è adesso.

Il rigattiere

Il rigattiere taglia l'aria a strisce
con le forbici e l'ingegno. Non conosce
altro. Quando dorme i suoi capelli
al vento sembrano lenzuola. Al balcone
l'ultimo arrivato è un falco pellegrino,
il suo profilo adunco, l'ombra sui vitelli.
Il rigattiere non conosce guerre.
Taglia l'aria ai vivi, per errore.
Dal sonno a volte escono colombe:
passano tra le ferite e non ritornano.

Il ragno

Il ragno della sera prima
ha steso il filo.
La tela alla finestra
fa tremare l'albero,
il giardino, il suo laghetto.
Il ragno di stamani
culla come un figlio
la sua mosca, aspetta che la tela
esca dal sole e il tardo pomeriggio
porti gli uomini al riposo. Qualcuno
o il vento, aprendo la finestra
ha dato nuova forza
all'albero, freschezza all'erba,
all'acqua. Al davanzale
della sera il ragno di domani
è fermo. Pensieroso.
Il filo della notte non è mai
lungo abbastanza.

Stendhal

L'uomo con gli occhiali sulla fronte
lascia che i cavalli avanzino,
mimandone il pensiero controvento
facendo del nitrito che solleva
l'erba dalla terra il suo respiro.
Resta, dopo il galoppo ai campi,
la batteria di zoccoli, la sinfonia
dei muscoli, una spirale intorno,
un quadro in movimento. Per ritrovarsi
senza lenti al filo della siepe,
insieme ai corvi che si guardano,
gli umori diffidenti, prigionieri
se dai travi non saltano lo scotto
la malevolenza d'essere nel nero,
prima che i crini in successive onde
tornino con forza a nuovo giro.

Marco Giovenale
Il paziente crede di essere

da *Il paziente crede di essere*,
Gorilla Sapiens 2016

senza titolo

gira (“vorticosamente”), non è una giostra, non è il mondo, non è i pianeti, gira però

però non è la lavatrice, non si tratta di una parola sconveniente, o di più parole volgari, gira non essendo elettricità, né un motore, né il testo

non è questo testo, soprattutto, né sono io, non è l’io, non è il soggetto, gira non essendo un flâneur né una storia, o la storia in quanto tale,

gira realmente, non è una metafora, non è una nave, un timone, un volante, una ruota, un giroscopio, la testa,

né stiamo parlando della voce, di sicuro non è un indovinello, si osserva solo che gira, e non è un disco o un film, una canzone,

quindi un juke-box o un rullo o altre macchine, vhs, cd o altro, del resto non ha forma circolare, non è il matto che perimetra l’albero,

non è l’acqua richiamata dallo scarico, il mulinello, la tromba d’aria, l’indaffarata al supermarket, il guidatore che cerca posto, ma

gira con una sua veemenza, senza essere la galassia o alcun corpo celeste, tutto ha corpo ma questo non vuol dire,

non aiuta, non va a capo, gira semplicemente, non è una pagina, o l’esploratore, il girasole, il girino, il girone della commedia,

gira sapendo o non sapendo di girare? non è noto, però gira, non gira l’angolo, non è traffico di pedoni o mezzi qualsiasi,

non c’entra niente, gira per girare o per uno scopo? non si sa rispondere, mentre gira, e non è la domanda

né l’incertezza, né l’aereo, né l’elicottero, né la flotta, né la pattuglia, né la ronda, né la moda, né il ponte scorrevole, la trottola, la palla,

né la biglia, l’arancia, il caffè o qualunque bevanda, il solido e l’algido, il caldo o un liquido, né l’eccetera che soccorre

trama

scappano dalla lucertola gigante in taxi, un taxi costoso molto malandato molto veloce. del resto la fuga è problematica al punto da causare severissimi danni e incidenti mortali che però importano chiaramente meno.

la lucertola minaccia con arroganza i tornado e la swat e, come tutte le lucertole alte cento/centocinquanta piani impegnate a devastare i centri abitati statunitensi, ha qualcosa di fascista.

abbandonato il taxi (una ruota a terra) e saldato conto e supplemento, inforcano un elicottero sportivo in cui lei armeggia con scioltezza.

l'elicottero li porta retoricamente all'aeroporto, dove si imbarcano per la russia: il quadro li mostra intenti a bere una quantità di liquore guardando l'ansia nel finestrino.

le unghie vengono tormentate. il pagamento con carta di credito ha facilitato l'imbarco in corsa, indispensabile se inseguiti da una lucertola fascista di centocinquanta piani.

all'arrivo a mosca, un'ingenuità che nessun ingenuo sospetta make them think di essere in salvo finché dalla finestra dell'albergo non occhieggia un'iride a palpebra verticale: è la pubblicità di una lingerie, che li ammazza di paura ma anche li eccita e fanno sesso da morti.

il mediometraggio è civile, italiano, ha buone chance nei premi e sul corriere. imbattibile in termini di diritti e difesa del liberalismo dalle lucertole.

Todd Portnowitz
Natura morta della frutta altrui

La cesta di arance della coinquilina è una tentazione.
All'alimentari guardo fisso i globi e penso:
"Sono anch'io uno che compra la frutta!"
Do una spinta al cliente davanti e dico:
"Ehi, sono anch'io uno che compra la frutta!"

Dev'essere un qualche orgoglio vegetale
che mi riporta a un tempo a cui vorrei tornare,
quando una mela era vizio e rosmarino,
rugiada del mare. Sbucciare una prugna
come un primitivo e battermi i pugni sul petto!

La scoperta. Tirare via la buccia e poi
la carne. Ed è da lì che inizia la tentazione,
dalla buccia. La cesta della frutta della coinquilina
è una cesta di regali, di tanti pacchetti
che lei può scartare e io no.

A meno che io non ne prenda uno.
Lei non è in casa. Non c'è quasi mai,
con il lavoro e tutto. Fa la pendolare
e un'arancia in viaggio non conviene, va a finire
col portacenere pieno di bucce e il volante appiccicoso.

Meglio una banana. Ho scoperto che le scimmie
sbucciano la banana dalla fine senza toccare la cima,
il che mi rende più stupido o più evoluto,
o tutt'e due: dotto nell'eterno,
idiota in tutto quello che finisce.

Clarice Lispector

Due traduzioni

da C. Lispector, *Contos*,
Lisboa, Relógio D'Água, 2013
traduzione e nota di Luigi Fasciana

Da una lettera del 1945 veniamo a sapere che Clarice Lispector, ancora molto giovane, fece leggere i suoi versi a Manuel Bandeira, già allora poeta tra i più importanti del modernismo brasiliano. Le poesie però non vennero accolte con grande entusiasmo e la Lispector se ne sarebbe sbarazzata.

I due testi che seguono nascono entrambi come "cronache", definizione curiosa dentro la quale si tiene a bada quel che la Lispector pubblicava ogni sabato, tra il 1967 e il 1973, sul Jornal do Brasil. Il filo conduttore esplicito che unisce le due cronache, la seconda proposta qui nella versione pubblicata successivamente fra i racconti, è il silenzio. Silenzio, quello della Lispector, che non è mai stanca rinuncia alla comunicazione ma spazio fertile, punto di tensione. È l'incontro febbrile con se stessi e con gli altri. L'occasione per lasciare alle spalle ciò che si è stati e mettersi in cammino verso l'ignoto.

Non so fino a che punto questi testi possano essere accostati al territorio incerto della poesia; quel che possiamo comprendere senza problemi, però, sono le parole che si affrettava a scrivere Bandeira: «Ancora oggi conservo il rimorso per quanto ho detto sui versi che mi hai mostrato. Hai interpretato male le mie parole. (...) scrivi versi, Clarice, e ricordati di me».

Silenzio

Così vasto il silenzio di una notte in montagna. Così disabitato. Invano ci si dà da fare per ignorarlo, pensando in fretta si cerca di nascondere. Oppure si inventa un programma, fragile appiglio ci guiderebbe fino al giorno che si rivela improbabile, domani. Questa pace ci spia, come oltrepassarla. È così grande il silenzio, che la disperazione si fa timida. Così alta la montagna, la disperazione si fa timida. Le orecchie si affinano, la testa si inclina, il corpo intero ascolta: nessun rumore. Non c'è neanche un gallo. In che modo essere alla portata di questa profonda meditazione del silenzio. Questo silenzio che non ha memoria di parole. Se sei la morte, come raggiungerti.

È un silenzio che non dorme: è insonne. Immobile ma insonne; e senza fantasmi. È terribile – non ci sono fantasmi. Lo si vorrebbe inutilmente popolare con l'eventualità di una porta che si apra cigolando, una tenda che si apre, che dice qualcosa. È vuoto e senza promesse. Se almeno ci fosse vento. Vento è furia, furia è vita. O la neve. Che è muta ma lascia tracce – tutto diventa bianco, i bambini ridono; il passo crepita e affonda. Questa sequenza è vita. Il silenzio invece non lascia indizi. Non si può parlare di silenzio come si parla di neve. A nessuno si può dire, come si sarebbe detto della neve: hai sentito il silenzio questa notte? Chi l'ha sentito ammutolisce.

La notte scende con le piccole allegrie di chi accende una lampada, la stanchezza a giustificare così la giornata. I bambini di Berna si addormentano, le ultime porte si chiudono. La via risplende nelle pietre per terra, splende già vuota. Le luci più lontane infine si spengono. Questo silenzio iniziale però non è ancora il si-

Silêncio

É tão vasto o silêncio da noite na montanha. É tão despovoado. Tenta-se em vão trabalhar para não ouvi-lo, pensar depressa para disfarçá-lo. Ou inventar um programa, frágil ponto que mal nos liga ao subitamente improvável dia de amanhã. Como ultrapassar essa paz que nos espreita. Silêncio tão grande que o desespero tem pudor. Montanhas tão altas que o desespero tem pudor. Os ouvidos se afiam, a cabeça se inclina, o corpo todo escuta: nenhum rumor. Nenhum galo. Como estar ao alcance dessa profunda meditação do silêncio. Desse silêncio sem lembranças de palavras. Se és morte, como te alcançar.

É um silêncio que não dorme: é insone: imóvel mas insone; e sem fantasmas. É terrível – sem nenhum fantasma. Inútil querer povoá-lo com a possibilidade de uma porta que se abra rangendo, de uma cortina que se abra e diga alguma coisa. Ele é vazio e sem promessa. Se ao menos houvesse o vento. Vento é ira, ira é a vida. Ou neve. Que é muda mas deixa rastro – tudo embranquece, as crianças riem, os passos rangem e marcam. Há uma continuidade que é a vida. Mas este silêncio não deixa provas. Não se pode falar do silêncio como se fala da neve. Não se pode dizer a ninguém como se diria da neve: sentiu o silêncio desta noite? Quem ouviu não diz.

A noite desce com suas pequenas alegrias de quem acende lâmpadas com o cansaço que tanto justifica o dia. As crianças de Berna adormecem, fecham-se as últimas portas. As ruas brilham nas pedras do chão e brilham já vazias. E afinal apagam-se as luzes as mais distantes.

Mas este primeiro silêncio ainda não é o silênc-

lenzio. Che si aspetti: le foglie troveranno l'ordine giusto sugli alberi, qualche passo tardivo è atteso per le scale.

Ma è il momento in cui dal corpo affaticato si solleva attento lo spirito, e dalla terra la luna alta. E allora il silenzio appare.

Il cuore che lo riconosce batte.

Si può pensare in fretta al giorno che è passato. O agli amici passati e per sempre perduti. Ma è inutile sottrarsi, è il silenzio. Anche l'amicizia perduta, la sofferenza peggiore, è soltanto fuga. Se all'inizio il silenzio sembra custodire una risposta – a tal punto ci struggiamo perché ci venga chiesto qualcosa – presto si scopre che da te, lui, non esige nulla, forse soltanto il tuo silenzio. Quante ore perdute al buio pensando che il silenzio ti giudichi – allo stesso modo aspettiamo invano il giudizio di Dio. Sorgono le spiegazioni, spiegazioni forgiate tragicamente, scuse di umiltà persino indegna. Così dolce è per l'uomo essere l'umiliato, mostrarsi indegno dalla nascita e ottenere il perdono.

Fino a quando si scopre: non è la tua vergogna che vuole. Lui è il silenzio.

Si può anche tentare di ingannarlo. Casualmente si lascia cadere un libro sul pavimento. Ma – orrore – il libro cade dentro al silenzio e si perde nella sua voragine immobile e muta. E se impazzito un uccello cantasse? Speranza inutile. Il canto attraverserebbe il silenzio come un flauto sottile.

A quel punto, se si ha il coraggio, non si lotta più. Si entra dentro, si va con lui; noi, ultimi fantasmi di una notte a Berna. Si entri pure. Non si aspetti l'oscurità che gli resta davanti, ma lui soltanto. Ci ritroveremo su una nave così straordinariamente grande che non avre-

io. Que se espere, pois as folhas das árvores ainda se ajeitarão melhor, algum passo tardio talvez se ouça com esperança pelas escadas.

Mas há um momento em que do corpo descansado se ergue o espírito atento, e da terra a lua alta. Então ele, o silêncio, aparece.

O coração bate ao reconhecê-lo.

Pode-se depressa pensar no dia que passou. Ou nos amigos que passaram e para sempre se perderam. Mas é inútil esquivar-se: há o silêncio. Mesmo o sofrimento pior, o da amizade perdida, é apenas fuga. Pois se no começo o silêncio parece aguardar uma resposta – como ardemos por ser chamados a responder – cedo se descobre que de ti ele nada exige, talvez apenas o teu silêncio. Quantas horas se perdem na escuridão supondo que o silêncio te julga – como esperamos em vão por ser julgados pelo Deus. Surgem as justificações, trágicas justificações forjadas, humildes desculpas até a indignidade. Tão suave é para o ser humano enfim mostrar sua indignidade e ser perdoado com a justificativa de que se é um ser humano humilhado de nascença.

Até que se descobre – nem a sua indignidade ele quer. Ele é o silêncio.

Pode-se tentar enganá-lo também. Deixa-se como por acaso o livro de cabeceira cair no chão. Mas, horror – o livro cai dentro do silêncio e se perde na muda e parada voragem deste. E se um pássaro enlouquecido cantasse? Esperança inútil. O canto apenas atravessaria como uma leve flauta o silêncio.

Então, se há coragem, não se luta mais. Entra-se nele, vai-se com ele, nós os únicos fantasmas de uma noite em Berna. Que se entre. Que não se espere o resto da escuridão diante

mo l'impressione di starci, e prenderà così tanto il largo che non ci accorgeremo di navigare. Più di questo un uomo non può. Vivere sull'orlo delle stelle e della morte è vibrazione che le vene non riescono a sopportare. E non c'è figlio di un pianeta o di una donna che abbia la pietà di intromettersi. Il cuore dovrà mostrarsi al nulla da solo e da solo battere forte al buio. Non si sente che il proprio cuore nelle tempie. Quando si presenta interamente nudo non è per comunicare, è sottomissione. Non siamo stati creati che per un piccolo silenzio. Se il coraggio non c'è, meglio non entrare. Si aspetti davanti al silenzio ciò che resta del buio, i piedi appena bagnati dalla spuma di qualcosa che dentro di noi si infrange. Si aspetti. L'uno impenetrabile all'altro, due cose che non si vedono nell'oscurità. Si aspetti. Non la fine del silenzio, ma l'arrivo provvidenziale di un terzo elemento, l'aurora. Da quel momento però non si dimentica più. Non serve fuggire verso un'altra città. All'improvviso, quando meno te l'aspetti, lo riconosci. Dentro al rombo delle automobili attraversando la strada. Nell'esplosione allucinata di due risate. Dopo che una parola è stata detta. A volte proprio dentro al cuore di una parola. Ottenebra le tempie, stravolge lo sguardo – eccolo. E questa volta è fantasma.

dele, só ele próprio. Será como se estivéssemos num navio tão descomunalmente enorme que ignorássemos estar num navio. E este singrasse tão largamente que ignorássemos estar indo. Mais do que isso um homem não pode. Viver na orla da morte e das estrelas é vibração mais tensa do que as veias podem suportar. Não há sequer um filho de astro e de mulher como intermediário piedoso. O coração tem que se apresentar diante do nada sozinho e sozinho bater alto nas trevas. Só se sente nos ouvidos o próprio coração. Quando este se apresenta todo nu, nem é comunicação, é submissão. Pois nós não fomos feitos senão para o pequeno silêncio.

Se não há coragem, que não se entre. Que se espere o resto da escuridão diante do silêncio, só os pés molhados pela espuma de algo que se espraia de dentro de nós. Que se espere. Um insolúvel pelo outro. Um ao lado do outro, duas coisas que não se vêem na escuridão. Que se espere. Não o fim do silêncio mas o auxílio bendito de um terceiro elemento, a luz da aurora.

Depois nunca mais se esquece. Inútil até fugir para outra cidade. Pois quando menos se espera pode-se reconhecê-lo – de repente. Ao atravessar a rua no meio das buzinas dos carros. Entre uma gargalhada fantasmagórica e outra. Depois de uma palavra dita. Às vezes no próprio coração da palavra. Os ouvidos se assombram, o olhar se esgazeia – ei-lo. E dessa vez ele é fantasma.

Una esperienza

Per l'animale e per l'uomo forse è tra le esperienze più importanti. Chiamare in soccorso, e per pura bontà e comprensione dell'altro, il soccorso è concesso. Vale la pena forse essere nati perché un giorno senza parole si implori e senza parole si riceva. Ho già chiesto soccorso. Non mi è stato negato.

Mi sentii allora pericolosa come una tigre sulla cui carne affonda una freccia, che si aggira tra persone impaurite, cerca chi la sottragga al dolore. Una di queste sentì a quel punto che una tigre ferita è pericolosa quanto può esserlo un bambino. Si avvicinò alla bestia senza paura di toccarla e la freccia infilzata venne estratta con cura.

E la tigre? No, per certe cose non ci sono animali né persone che possano ringraziare. Io, la tigre, le girai più volte attorno lentamente, esitai, passata la lingua su una zampa, poi – quel che conta non è la parola – mi allontanai in silenzio.

Uma experiência

Talvez seja uma das experiências humanas e animais mais importantes. A de pedir socorro e, por pura bondade e compreensão do outro, o socorro ser dado. Talvez valha a pena ter nascido para que um dia mudamente se implore e mudamente se receba. Eu já pedi socorro. E não me foi negado.

Senti-me então como se eu fosse um tigre perigoso com uma flecha cravada na carne, e que estivesse rondando devagar as pessoas medrosas para descobrir quem lhe tiraria a dor. E então uma pessoa tivesse sentido que um tigre ferido é apenas tão perigoso como uma criança. E aproximando-se da fera, sem medo de tocá-la, tivesse arrancado com cuidado a flecha fincada.

E o tigre? Não, certas coisas nem pessoas nem animais podem agradecer. Então eu, o tigre, dei umas voltas vagarosas em frente à pessoa, hesitei, lambi uma das patas e depois, como não é a palavra o que tem importância, afastei-me silenciosamente.

William Carlos Williams

La primavera e tutto il resto

traduzione e premessa di Tommaso Di Dio

Leggere oggi Spring and All di William Carlos Williams

Spring and All di William Carlos Williams è un testo magmatico: frammentato e forsennato tanto quanto lucido e visionario. Lo possiamo ascrivere per brevità e per convenzione al genere del prosimetro, sebbene non solo alterni prosa e poesia, ma anche lacerti narrativi ad altri di carattere spiccatamente teorico e riflessivo. È uno di quei paradossi così tipici della letteratura il fatto che, mentre l'opera intendeva proporsi, a tutti gli effetti, come un provocatorio manifesto in difesa di un diverso e più originariamente americano modernismo, esso finì per uscire in volume nel 1923 nella più europea delle città d'Europa: Parigi, presso la McAlmon's Contact Publishing Company. Negli Stati Uniti non riuscì a trovare nemmeno un editore e fu stampato in sole trecento copie, che ebbero una così scarsa distribuzione che l'opera ricevette una sola recensione – e per di più negativa. Soltanto l'anno precedente – è cosa nota, ma giova ricordarlo – era dato alle stampe, prima negli Stati Uniti e poi in Inghilterra, uno di quei testi che fanno da spartiacque nella storia della letteratura mondiale: *The Waste Land* di T.S. Eliot, di cui Spring and All ci appare la risposta, o meglio: la brutale riformulazione.

Altri meglio di me hanno potuto e potranno indagare la relazione fra questi due testi capitali del modernismo e ricostruirne le problematiche e fittissime relazioni. A me preme, in questa sede, avvertire il lettore che quello che ha di fronte è – credo – il primo tentativo di una traduzione in italiano di un'opera che mi pare dica molto a chi intende scrivere oggi poesia. Non solo perché Spring and All si offre come un perfetto e risolto connubio fra prosa e poesia e, per di più, nelle parti in prosa, come altissimo ed esaltante esempio di prosa poetica; ma anche perché ha esplicitamente a che fare con un aspetto che, pur costitutivo dell'esperienza della poesia, raramente è tematizzato con l'altrettanta ambigua forza che ha in queste pagine: mi riferisco, per usare i termini di Williams, alla relazione fra immaginazione e momento. «Il lettore conosce se stesso come vent'anni fa e ha anche nella mente una visione di ciò che sarà, un giorno. Oh, un giorno! Ma la cosa che mai conosce e mai osa conoscere è ciò che è nell'esatto momento in cui è. E questo momento è l'unica cosa a cui io sono interessato»; e poche righe più avanti, con un gesto spiazzante e soltanto apparentemente paradossale, sostiene: «A chi mi rivolgo? All'immaginazione». Williams infatti sostiene che «tutta la scrittura, e fino ad oggi, se non tutta l'arte, è stata progettata specialmente per mantenere una barriera fra il senso e il vaporoso margine che distrae l'attenzione dai suoi agonizzanti avvicinamenti al momento». Tutta l'arte non è che distrazione, diversione, allontanamento dal momento in cui ci può infine percepire viventi, in cui si può percepire il nudo fatto che si è. La poesia, almeno quella che Williams sostiene e pratica e in questo testo ci fa vedere in azione, non vuole essere nient'altro che strumento di questo percepire, medium di un'azione riflessiva che fa convergere in un sol punto (e quel punto è il lettore, il corpo fisico e morale del lettore) il massimo di allontanamento dalla realtà, l'immaginazione, e il suo assoluto e fuori tempo atto di nascita, il momento: «Per raffinare, chiarificare, intensificare quell'eterno momento in cui solamente noi viviamo non c'è che una singola forza – l'immaginazione. Questo è il suo libro. Io, in persona, vi invito a leggere e a vedere». Con questo abbrivio, l'opera di Williams non smette di ricominciare e di dirci quanto alcune delle dicotomie ancora in voga – prosa

vs. poesia, oppure poesia della realtà quotidiana vs. poesia dell'immaginazione – non solo sono da superare in quanto obsolete e nei fatti anacronistiche, ma non sussistono proprio in quanto la poesia fa altro e quest'altro è proprio distruggere queste supposte antinomie. Quell'insieme di segni alfabetici disposti su pagina o su schermo o dove mai li troveremo in un futuro imprevedibile, sono lì, a distanza dalla vita, soltanto perché è dalla distanza che possiamo tornare ad avvertire quell'immedicabile scorcio che in queste pagine di Williams prende il nome di Primavera e che potremmo anche chiamare presenza o, con altro lessico che a queste pagine, vent'anni dopo, fa inequivocabilmente eco, Supreme fiction.

Williams scrive che «infine, la PRIMAVERA si sta avvicinando»; ed è un movimento quello della poesia che è sempre interrotto, proprio perché è sempre ripreso, di opera in opera, di lettura in lettura, di lettore in lettore; esso spinge a distruggere tutto il mondo in una «nuova modalità di omicidio» soltanto perché vi sia nuovamente «carne fresca»: il fresco avvertimento dell'irripetibilità di ogni attimo, di ogni momento. Così Williams ci spinge ad iniziare: «Ogni volta che dirò "io", intenderò anche "tu". E così, insieme, come in un'unità, incominceremo.»

Tommaso Di Dio

Se qualcosa del momento esce fuori – tanto meglio. E più probabilmente ciò accadrà, tanto più non ci sarà nessuno che vorrà vederlo.

C'è una costante barriera tra il lettore e la sua consapevolezza dell'immediato contatto con il mondo. Se c'è un oceano, è qui. O piuttosto, l'intero mondo è nel mezzo: Ieri, domani, Europa, Asia, Africa, – tutte le cose rimosse e impossibili, la torre della chiesa di Siviglia, il Partenone.

Che cosa intendono quando dicono: «A me non piacciono le tue poesie; tu non hai alcuna fiducia. Sembra che tu non abbia sofferto né abbia sentito alcunché profondamente. Non c'è nulla di attraente in quello che dici, ma al contrario le poesie sono assolutamente repellenti. Sono senza cuore, crudeli, si prendono gioco dell'umanità. Che cosa, nel nome di Dio, hai intenzione di dire? Sei un pagano? Non hai tolleranza alcuna per la fragilità umana? Puoi anche fare a meno delle rime, ma del ritmo! Perché non ce n'è del tutto nelle tue poesie? È questo ciò che chiami poesia? È davvero l'antitesi della poesia. È l'antipoesia. È l'annichilazione della vita a cui sei inclinato. La poesia è solita andare mano nella mano con la vita, la poesia che ha interpretato i nostri più profondi impulsi, la poesia che ha ispirato, che ci ha condotto verso nuove scoperte, nuove profondità di tolleranza, nuove vette di esaltazione. Voi moderni! Voi state portando a compimento la morte della poesia. No, non posso comprendere la vostra opera. Non avete sofferto un colpo crudele dalla vita. Quando lo avrete sofferto, scriverete diversamente?»?

Forse questa nobile apostrofe significa qualcosa di terribile per me, non ne sono sicuro, ma sul momento la interpreto come se dicesse: «Tu mi hai derubato. Dio, sono nudo. Cosa dovrei fare?» – Con questo intendono che quando io avrò sofferto (a condizione che io non abbia ancora sofferto), correrò ai ripari; che anche io cercherò rifugio nella fantasia. E badate, non dico che non lo farò. Che non decorerò la mia epoca.

Ma oggi è differente.

Il lettore conosce se stesso come vent'anni fa e ha anche nella mente una visione di ciò che sarà, un giorno. Oh, un giorno! Ma la cosa che mai conosce e mai osa conoscere è ciò che è nell'esatto momento in cui è. E questo momento è l'unica cosa a cui io sono interessato. Dunque, a chi importa cosa io faccia? E che cosa me ne importa?

Io amo la mia compagna creatura. Gesù, come l'amo; all'estremo, lateralmente, frontalmente e in tutte le altre direzioni – ma lui non esiste! Nemmeno lei. Io invece sì, in una sorta di maniera bastarda.

A chi mi rivolgo? All'immaginazione.

In realtà, per tornare sul tema, a quei tempi tutta la scrittura, e fino ad oggi, se non tutta l'arte, è stata progettata specialmente per mantenere una barriera fra il senso e il vaporoso margine che distrae l'attenzione dai suoi agonizzanti avvicinamenti al momento. È stata sempre una ricerca della "bella illusione". Molto bene. Io non sono in cerca della "bella illusione".

E se, quando pomposamente annuncio a chi sono rivolto – all'immaginazione –, tu credi che così divorzi me stesso dalla vita e così rifiuti il mio fine, io rispondo: Per raffinare, chiarificare, intensificare quell'eterno momento in cui solamente noi viviamo non c'è che una singola forza – l'immaginazione. Questo è il suo libro. Io, in persona, vi invito a leggere e a vedere.

Nell'immaginazione, siamo d'ora in poi (finché tu leggerai) racchiusi in un fraterno abbraccio, la classica carezza dell'autore e del lettore. Noi siamo un'unità. Ogni volta che dirò "io", intenderò anche "tu". E così, insieme, come in un'unità, incominceremo.

Capitolo 19

O magri tempi, così grassi in ogni cosa immaginabile! Immagina il Nuovo Mondo che sorga dalle nostre finestre, dal mare, di lunedì e di sabato – e anche in ogni altro giorno della settimana. Immaginalo in tutte le sue prismatiche colorazioni e nelle sue controparti nelle nostre anime – le nostre anime che sono grandi pianoforti le cui corde, di miele e di acciaio, come divisioni dell'arcobaleno tramontano vibrando metalliche, rilasciando nell'aria grandi romanzi d'avventure! Immagina il mostruoso progetto dell'attimo: domani noi, popolo degli Stati Uniti d'America, andremo in Europa, armati per uccidere ogni uomo, donna e bambino nell'area ad ovest dei Monti Carpazi (anche all'est), non risparmiando nessuno. Immagina la sensazione che provocherà. Dapprima dovremo ucciderli e poi, loro, dovranno uccidere noi. Ma noi saremo scrupolosi e risparmieremo i tori di Spagna, gli uccelli, i conigli, i piccoli cervi e, naturalmente – i russi. Per i russi costruiremo un ponte da un margine all'altro dell'atlantico – avendo cura prima di uccidere tutti i canadesi e i messicani da questo lato. Allora, oh allora, la grande funzione avrà luogo.

Non importa; il grande evento potrà non accadere, così non ci sarà più bisogno di parlarne ulteriormente. Uccidi! Uccidi! Inglese, irlandese, francese, tedesco, italiano e gli altri: amici o nemici, non c'è differenza, uccidili tutti. Il ponte sarà fatto saltare in aria quando tutta la Russia ci sarà sopra. E perché?

Perché li amiamo – tutti. Questo è il segreto: una nuova modalità di omicidio. Ne faremo salsicce. Bratwurst. Ma perché, dal momento in cui anche noi siamo destinati a soffrire lo stesso annichilimento?

Se io potessi dire cosa c'è nella mia testa in Sanscrito o anche in Latino io lo farei. Ma non posso. Io parlo per l'integrità dell'anima e per la grandezza dell'inutilità della vita; la formalità della sua noia; l'ortodossia della sua stupidità. Uccidi! Uccidi! Lascia che vi sia carne fresca...

L'immaginazione, intossicata dalle proibizioni, s'innalza a ubriache altezze per distruggere il mondo. Lascia che infuri, lascia che uccida. L'immaginazione è suprema. A lei, tutte le nostre opere, per sempre, dal remoto passato al più lontano futuro, sono e saranno dedicate. A lei sola, noi mostriamo la nostra arguzia avendo innalzato in suo onore non l'ultimo ciottolo come monumento. A lei giungiamo adesso a dedicare il nostro segreto progetto: l'annichilimento di ogni umana creatura sulla faccia della terra. Questo è qualcosa che mai prima è stato tentato. Nessuno rimanga; nessuno tranne i più infimi vertebrati, i molluschi, gli insetti, le piante. Allora infine il mondo sarà rifatto nuovo. Le case si sbriciolano e infine crollano, le città spariscono lasciando spazio ad ammassi di terra slanciati via dal vento, piccoli cespugli e prati aprono spazi ad alberi che crescono e invecchiano e saranno seguiti da altri alberi per infinite generazioni. Una meravigliosa serenità, interrotta soltanto dall'uccello e dai richiami dell'animale selvatico, regnerà sopra l'intera sfera. Ordine e pace abbondano.

Questo terminale e auto infitto olocausto è stato solo per amore, per l'amore più dolce, di cui la razza umana nella sua interezza, gialli, neri, marroni, rossi e bianchi, agglutinati in una sola enorme anima, sarà nel vederlo gratificata e si ritirerà nel cielo dei cieli, paga di riposare sui suoi allori. Lì, l'anima delle anime, osservando la sua orrida unità, bollirà e digerirà se stessa all'interno dei tessuti del grande Essere dell'Eternità che noi saremo allora diventati. Con che magnificenti esplosioni e odori quel giorno non sarà raggiunto, non appena noi, il Grande Uno fra tutte le creature, andremo in giro contemplando i nostri desideri sbarrati da noi medesimi, non appena li porteremo a spasso davanti alla revisione interiore delle nostre budella – eccetera, eccetera, eccetera... ed è primavera – sia in latino che in turco, sia in inglese e in olandese, sia in giapponese e in italiano; è primavera sul Fiume del Puzzo¹ dove un albero di magnolia, senza le foglie, davanti a quello che un tempo fu una fattoria e adesso è una diroccata casa di mugnai, solleva i suoi irregolari rami di fiori bianco avorio.

Capitolo XIII²

Così, sfiniti dalla vita, in considerazione della grande consumazione che ci attende – domani, correremo verso i nostri amici congratolandoci per la gioia che presto ci verrà incontro. Senza pensiero di fare alcun male, noi frantumeremo il midollo di quelli intorno a noi con le nostre macchine pesanti mentre andremo da un luogo ad un altro. Sembrerà che non ci sia abbastanza tempo per dire la pienezza della nostra esaltazione. Solo un giorno manca, solo un miserabile giorno, prima che il mondo diventi se stesso. Affrettiamoci! Perché ci preoccupiamo di quest'uomo o di quell'altro? Negli uffici di un grande quotidiano regna una pazza gioia mentre preparano gli allegati finali. Correndo da tutte le parti, gli uomini urtano gli uni gli altri addosso alle ronzanti macchine da stampa. Come sembra divertente. Ogni pensiero di miseria ci ha abbandonato. Perché ce ne dovrebbe importare? I Bambini si slanciano ridendo sotto le ruote delle macchine, gli aeroplani si schiantano gaiamente sulla superficie terrestre. Qualcuno ha scritto una poesia.

O vita, bizzarro pollame, di che colore hai le tue ali? Verdi, blu, rosse, gialle, viola, bianche, marroni, arancioni, nere, grigie? Nell'immaginazione, sorvolando sopra la carcassa di diecimila milioni di anime, io ti vedo tristemente prendere congedo per il viaggio verso la terra delle piante e degli insetti, già lontana in alto mare. (Grazie, io so bene cosa sto plagiando) Le tue grandi ali sventoleranno mentre scomparirai nella distanza, al di sopra di acri di pianure erbose e pre-colombiane.

Guardò verso il basso, dall'alto delle sue torri, la nuova cattedrale che sormonta il parco, oggi, con gli occhi strepitosi; e vide presso il laghetto decorativo un gruppo di persone che fissava curiosamente il cadavere di un suicida: Pacifico, giovane uomo morto, il denaro che hanno messo nelle pietre è stato speso per insegnare agli uomini l'austerità della vita. Tu sei morto e ci insegna la stessa lezione. Tu sembri una cattedrale, celebrante la primavera che trema per me, fra gli alti alberi neri.

¹ Stinking River è il nome di Shoshone River nel Wyoming?

² Il carattere è in realtà rovesciato di 360 gradi

Capitolo VI

Adesso, nell'immaginazione, tutta la carne, tutta l'umana carne è rimasta morta sulla terra per dieci milioni, dieci miliardi di anni. L'uccello è diventato una pietra nel di cui cuore un uovo, non depresso, rimase nascosto.

È primavera! Ma, miracolo dei miracoli, un miracoloso miracolo ha gradualmente preso forma durante questi apparentemente aridi eoni. Attraverso le regulate sequenze di tempo innominabili, L'EVOLUZIONE HA RIPETUTO SE STESSA DAL PRINCIPIO.

Buon Dio!

Ogni passo una volta intrapreso dal primo avanzamento verso la razza umana, dall'ameba fino al più alto tipo di intelligenza, è stato duplicato, ogni passo, esattamente parallelo a quello che gli precedette nelle epoche morte spazzate via. Ne risulta un perfetto plagio. Tutto è, ed è nuovamente. Soltanto l'immaginazione non si fa ingannare.

A questo punto, l'intero complicato e laborioso processo inizia ad avvicinarsi ad un nuovo giorno. (Di questo, al Capitolo XIX). Ma per il momento ogni cosa è fresca, perfetta, ricreata.

Infatti adesso, per la prima volta, ogni cosa È nuova. Adesso infine il perfetto effetto sta per essere volontariamente scoperto. I termini "veracità" "attualità" "reale" "naturale" "sincero" stanno per essere discussi in dettaglio, ogni parola essendosi evoluta a partire da un'altra identica discussione che ebbe luogo l'altro ieri.

Sì, l'immaginazione, ubriaca di proibizioni, ha distrutto e ricreato nuovamente a somiglianza di ciò che fu. Adesso gli uomini infatti si guardano intorno, stupefatti uno con l'altro per la piena realizzazione del significato di cosa sia "arte".

Capitolo 2

È primavera: la vita ancora comincia ad assumere la sua naturale apparenza, come quella che ha "oggi". Soltanto l'immaginazione non si fa ingannare. I vulcani sono estinti. Stanno per scavare ancora il carbone laddove l'altra notte c'erano le foreste di felci. (Se qualcuno nota un errore qui, non ci faccia caso.)

Capitolo XIX

Capisco che i capitoli siano piuttosto rapidi nella loro sequenza e che niente di ché vi sia contenuto ma nessuno oggi dovrebbe esserne sorpreso.

I CONSERVATORI DEL PLAGIO

È primavera. Cioè, si sta avvicinando L'INIZIO.

In questo vasto e microscopico sbando del tempo, come se fosse un cavallo, selvaggio in un'indelimitabile pampa sotto le stelle, che descrive immensi e microscopici circoli con i suoi zoccoli sulle solide zolle, correndo senza sosta per la milionesima parte di un secondo finché è diventa vecchio, consumato, ridotto ad un ammasso di pelle ossa e stracciati zoccoli – in questo maestosa progressione della vita, che dà l'esatta impressione del fregio di Fidia, i cui uomini e le cui bestie, sebbene sembrino rigidi come marmo, non lo sono e si muovono con velocità accecante mentre non abbiamo il tempo per comprenderlo, avanzando le loro zampe una milionesima parte di un centimetro ogni cinquantamila anni – in questa progressione della vita che sembra l'immobilità stessa nella massa dei movimenti – infine, la PRIMAVERA si sta avvicinando.

In quella colossale impennata verso il finito e il capace, la vita è adesso giunta, per la seconda volta, all'esatto momento in cui nelle età passate avvenne la distruzione delle specie dell'homo sapiens.

Adesso, infine, quel processo di miracolosa verosimiglianza, quella grande trascrizione che l'evoluzione ha seguito, ripetendo mossa dopo mossa ogni mossa che ha compiuto nel passato – ha raggiunto la fine.

Improvvisamente, è alla fine. IL MONDO è NUOVO.

I.

Prossimo alla strada, verso l'ospedale del contagio sotto l'impennata delle blu chiazzate nuvole, alla deriva trascinate dal nordest – un freddo vento. Al di là, lo spreco di vasti, terreni fangosi marroni di erba secca, stagnanti e cadute

schegge di acque stagnanti
uno spargimento di alti alberi

lungo tutta la strada, la rossastra violacea, biforcuta, retta e sterposa cianfrusaglia di cespugli e alberelli con le morte, scure foglie sotto di loro viti senza foglie –

In apparenza senza vita, la fiacca la stupefatta primavera si approssima –

Entrano nel nuovo mondo nudi freddi, incerti di tutto tranne che del loro entrare. Tutto intorno a loro un vento freddo e familiare –

Adesso l'erba, domani il rigido ricciolo della foglia di carota selvatica

uno dopo l'altro, gli oggetti si definiscono –
Accelera: chiarezza e contorno di foglia

ma adesso la brulla dignità di ogni entrare – Immobili, un profondo mutamento è giunto in loro: radicati, s'aggrappano giù, alla terra e incominciano a risvegliarsi.

II.

Rosa confuso di bianco fiori e fiori rovesciati accolgono e riversano la schermata fiamma dardeggiantola di rinculo nel corno della lampada

petali obliqui adombrati malva

rosso dove in spire i petali depongono il loro luore su petali tonde verdi fiammanti gole

petali radianti con traforata luce
che lottano
oltre

le foglie
che raggiungono lassù il loro modesto verde
dal bordo del vaso

e lì, completamente oscuro, il vaso
gioioso di ruvido muschio.

[...]

Dialoghi

This be the verse.
Una conversazione fra
Gherardo Bortolotti, Simone Burratti,
Guido Mazzoni e Marco Simonelli

Le domande sono a cura di Claudia Crocco.

CC: *Prima di iniziare questa conversazione, ho cercato e letto alcune delle vostre interviste già uscite online. Spesso vi è stato chiesto come e perché abbiate iniziato a scrivere, dunque non ripeterò questa domanda. Mi interessa sapere, piuttosto, come mai vi siete avvicinati proprio a questo genere letterario e non ad altri. Perché avete scelto il verso (o un particolare tipo di prosa, nel caso di Gherardo)?*

Ogni genere letterario ha una sua logica interna, che ovviamente non esiste in modo fisso e atemporale, bensì è il risultato di una stratificazione di opere e di discorsi critici (ed estetici). Quando si sceglie un genere letterario, dunque, si aderisce a un modo peculiare di enunciare la realtà. Ma vale anche il discorso inverso: alcune forme possono essere scelte per sovvertirne la logica interna. La storia della poesia del Novecento è ricca di casi di questo tipo. Da qui la mia domanda.

GH: La scrittura in prosa breve o addirittura in microprosa (sintagmi, frasi, nomi, parole) è stata il risultato di un percorso abbastanza lineare dalla narrazione alla scrittura on line. Il tutto avviene tra la fine degli anni '90, quando cercavo una mia via a partire essenzialmente da Calvino e dalla dimensione "saggistica" di autori disparati come Musil o il Sanguineti poeta degli anni '70 (faccio nomi a caso, in verità, dato che in effetti dovrei citare almeno anche Sollers, Balestrini dalla combinatoria alle lasse di *Vogliamo tutto* e de *Gli Invisibili*, Perec, Nicholson Baker e così via), e la prima metà degli anni 2000, quando faccio le prime prove con gli ipertesti e poi scopro il blog come forma generale di testo on line. Quello che vado definendo in quel percorso, in termini di poetica, è la forma della sequenza breve di prosa come unità indifferenziata di produzione letteraria, come polarità opposta al frammento e alle poetiche dell'interpretazione e dell'indicibile, come elemento modulare di un discorso che non si risolve nel testo ma che nel testo trova una sua singola implementazione, come unità testuale passepartout nello scenario sempre più compiuto di accesso generale alla sfera mediatica e alla fruizione rapida e discontinua.

L'elemento unificante e sottotraccia è sempre stata la riduzione all'essenziale come atto di moralità letteraria (sono parole di Calvino, ovviamente) e tuttavia la fascinazione per l'accumulo, l'elencazione e gli ordini, nonché quella per gli *objet trouvé* e per i testi extraletterari, brevissimi e onnipervasivi, come gli slogan pubblicitari, le etichette, le insegne e comunque i testi commerciali, e per quelle cose perverse e polimorfe che sono le citazioni, da libri, film, canzoni, un po' feticcio, un po' motto, un po' apoftegma.

Allo stesso tempo, ha un ruolo fondamentale la modulazione del mio tempo di scrittura (e del mio tempo di vita) in funzione del passaggio dalla condizione di studente fuori corso a quella di lavoratore, che ha eletto la prosa breve, scritta in pochi minuti sul quadernetto da tenere in tasca e poi sul cellulare, sullo smartphone, magari direttamente on line, come produzione "onesta", con le giuste stigmate della vita ai tempi del salario.

SB: Fin dall'inizio quel che mi interessava era scrivere poesia, dal momento che è stata la poesia a farmi avvicinare alla letteratura e a farmi capire alcune cose della. Appartengo a una generazione per la quale la sola parola poesia suona sbagliata, fuori moda, come se non la si potesse pronunciare se non tra virgolette, soprattutto tra gli addetti ai lavori. È pure quella generazione che con i blog ci è nata e in un certo senso li ha visti morire, o ha smesso di sentirne l'impatto. E però la

parola poesia stava lì, le testualità online stavano lì, tanto che in realtà non mi sono mai sembrate troppo distanti. Questo mi ha spinto a cercare un tipo di scrittura che avesse la sostanza della prima e qualche connotato della seconda. Allo stesso tempo collocarmi nel genere poesia, piuttosto che in quello della narrativa – che comunque mi verrebbe da escludere quasi *a priori*, visto che ho sempre avuto dei problemi con *plot* e narrazione lineare –, mi permette di lavorare a testi indipendenti l'uno dall'altro, soprattutto stilisticamente, di una lunghezza variabile e più adatti che altri a una fruizione online.

Ho cominciato quasi da subito a usare molto più la prosa che il verso, sia per una maggiore libertà e naturalezza nello sviluppo del periodo, sia per una questione di una migliore “visualizzazione” del testo scritto; ma c'è anche l'influenza di autori per me importanti come Michaux e Simic. Negli ultimi anni, almeno in Italia, la scelta di scrivere in prosa ha spesso funzionato come cifra di posizionamento nel campo letterario, entrando a far parte di una rete di riferimenti, scelte di poetica, scuole abbastanza connotata: è un discorso che mi riguarda solo in parte, almeno per quanto ho scritto finora, come pure l'idea di attraversamento dei generi o del “sovvertirne la logica interna”. Ciò non toglie che non abbia, come effettivamente ho, progetti futuri di scrittura in questa direzione.

GM: Non ho mai desiderato scrivere poesie; poche cose mi hanno irritato e mi irritano di più dei poeti che si atteggiavano a poeti; quando li vedo ripetere con i gesti e le parole una serie di topoi ammuffiti provo un imbarazzo profondissimo, quel tipo di vergogna che si prova quando sono gli altri a rendersi ridicoli, più intensa e pura di quella che si prova quando il ridicolo ci tocca direttamente. Alla fine dell'adolescenza, cominciando a scrivere letteratura, ho provato a mettere insieme dei romanzi, ma non possedevo né il senso del tempo come durata, né il senso degli altri come esseri reali. La mia visione del mondo era autistica ed epifanica; le esperienze che mi interessavano davvero erano poche e quasi sempre soggettive – di una soggettività senza privilegi, uguale a quella di tutti gli altri, ma che non riusciva a prendere sul serio la vita sociale comune. Tutto ciò che trascendeva i pochi attimi egoriferiti che significavano qualcosa mi pareva estraneo o vuoto: era inevitabile che scivolassi nella poesia. Però la poesia ha sempre continuato a non convincermi del tutto: mi ci sono dedicato in modo discontinuo, e solo quando pensavo di avere qualcosa da dire, quando era proprio indispensabile. Uno dei versi che mi capita di ripetere più spesso è «io mi vergogno,/ sì, mi vergogno di essere un poeta».

All'inizio degli anni Zero ho aggiunto, ai testi in versi, dei testi in prosa non-narrativa o solo parzialmente narrativa. L'ho fatto per allargare le sbarre della dizione poetica comune e perché mi interessavano delle esperienze che sfuggivano alla poesia e al romanzo così com'erano ordinariamente praticati. Ritrovavo queste esperienze in scritture che vivevano ai confini dei generi istituzionali: nei diari di Kafka, in Nietzsche, in Benjamin, in Wittgenstein, nelle pagine riflessive dell'*Uomo senza qualità* o della *Recherche*, nell'ultimo Barthes, in Fortini. Mi colpiva la struttura di un libro come *Lospite ingrato* di Fortini, nel quale riflessioni e saggi si alternano alle poesie;

avevo letto con interesse gli *Esercizi di tiptologia* di Magrelli e *Ritorno a Planaval* di Dal Bianco. Non conoscevo ancora i testi confluiti in *Prosa in prosa* né i *Materiali di un'identità* di Mario Benedetti; non conoscevo ancora l'opera di Carlo Bordini.

Oggi mi piace l'idea di una ‘scrittura degenerare’ (credo che sia stato Cortellessa a metterla in circolo agli inizi degli anni Zero). Alcune delle opere letterarie più importanti uscite in Italia nei primi quindici anni del XXI secolo appartengono a un territorio degenerare che evidentemente coglie qualcosa di assolutamente contemporaneo, qualcosa che sfugge agli stampi della poesia e del romanzo comuni. Non mi è del tutto chiaro che cosa sia implicito in questo mutamento; ci colgo però la presenza dello *Zeitgeist*.

MS: Credo sia un po' controproducente concepire il poeta oggi come creatura romanticamente demodé o -peggio- a tratti fantozziana ma non trovo eccessivamente ridicolo un poeta che si atteggi a poeta (o che si sforza di aderire all'idea che di un poeta può avere una persona che non ne ha mai visto uno) né mi suscita vergogna o imbarazzo, piuttosto tenerezza. Ma è anche doveroso da parte mia specificare che io ho un senso del ridicolo molto ridotto.

Per quanto mi riguarda, la scrittura è stata e continua ad essere una pratica di ricerca. Non amo pensare alla mia produzione in versi come a qualcosa di unitario bensì come a un susseguirsi di “scritture a progetto” in cui di volta in volta la “retorica acconciata secondo musica” si organizza in forme e ritmi intuiti e dedotti dalla materia affrontata. Tendo a vedere il testo come una partitura riproducibile ed eseguibile sia mediante fonetizzazione, sia tramite la lettura silenziosa, cioè quella in cui la voce risuona esclusivamente nella mente del fruitore.

Ho avuto la fortuna (o la sventura) di iniziare a fruire di testi in versi addirittura in un'età prepuberale, durante un corso di recitazione, con un insegnante che ci propinava di tutto, da Lorenzo il Magnifico fino a Prévert. Al liceo, complice un seminario maieutico sulla parola poetica condotto da Danilo Dolci, iniziai a comprare e leggere regolarmente poesia italiana contemporanea. Il passaggio dalla grafomania derelitta e compulsiva tipica dell'adolescenza inquieta a una scelta espressiva un po' più consapevole e -mi auguro- responsabile avvenne verso i ventiquattro anni. Già allora mi pareva però che il verso potesse, a differenza della prosa, esplorare contemporaneamente sia una dimensione conscia, oggettiva e tangibile della realtà, sia una dimensione più profonda, intuitiva e immediata. Fu questa simultaneità ad attrarmi, credo. Un maggior rigore arrivò assimilando autori come Amelia Rosselli e Pagliarani e ciò avvenne grazie all'incontro con alcuni autori ed esperienze della cosiddetta “terza ondata” e di altri contemporanei di poco maggiori di me anagraficamente. Sarebbe arduo compilare una lista sistematica di letture ed esperienze fondamentali sia perché, di progetto in progetto, tendono a ricontestualizzarsi e assumere nuovi significati, sia perché si tratterebbe di una lista impossibile da terminare. Negli anni, insieme a me, sono mutati anche ruoli, funzioni e funzionamenti della mia scrittura. Sinceramente spero che continuino a mutare. Diciamo che vorrei augurarmelo.

CC: *Appartenete a generazioni poetiche diverse, eppure egualmente definite dalla necessità di negare o giustificare l'uso della prima persona. Quello di se e come dire io è un discorso ormai vecchio, che risale agli anni Sessanta; eppure sembra essere ancora ineludibile. Mi interessa sapere come vi siate posti il problema, e come lo abbiate risolto (e questo riguarda anche Bortolotti: l'esperienza personale è del tutto assente dalla struttura narrativa minima di alcuni testi di Tecniche di basso livello?).*

Ma c'è anche un altro aspetto di cui vorrei parlare: sia le liriche confessionali di Simonelli e le prime di Burratti, sia i testi in prosa di Mazzoni e Bortolotti nei quali compaiono terze persone (cioè quelli a dominante narrativa) sembrano esprimere il fondamento narcisistico ed egoistico della natura umana. Forse è solo una mia suggestione, ma mi interessa questa dialettica: da un lato la negazione dell'io (o il suo rovescio, cioè la mitizzazione), dall'altro una scrittura che sembra di voler esplorare l'umano. Non direi lo stesso per tutta la poesia contemporanea che leggo, neanche per quella lirica. Talvolta la lirica è pura astrazione dall'umano, in altri casi manierismo o affettazione. Quanto allo sperimentalismo formale, penso che tecniche come il cut-up o il googlism ecc. possano essere strumenti interessanti (ma, appunto, strumenti) all'interno di una ricerca; quando ne diventano anche la motivazione interna, la scrittura mi sembra perdere valore e diventare sterile.

Cosa ne pensate?

SB: è vero che nei miei primi testi c'è "più io", o meglio una prima persona più identificabile con il sottoscritto, che non nei più recenti: credo però che questo non cambi la sostanza del tutto, dal momento che l'espressivismo non è mai stato la mia piattaforma di lancio né il mio punto di messa a fuoco. In generale, mi è sempre più interessato il concetto di autore che non quello di prima persona. Si dice spesso che l'io in poesia non è una mera questione grammaticale ma poi ci si ferma sempre lì. Mentre invece un discorso come quello dell'indipendenza del testo dal proprio autore, a partire dalle scritture automatiche fino ad arrivare a *cut-up*, *flarf* ecc., è spesso lasciato in secondo piano anche laddove potrebbe generare dibattiti ben più prolifici, per esempio per quanto riguarda la responsabilità autoriale e il valore del testo autonomo. I miei unici due esperimenti di semi-googlism (anche se forse sarebbe più corretto parlare di "wikiprose") erano tentativi in questo senso: tentativi di smantellamento, senza dubbio, ma comunque dall'interno. Quando ho cominciato a scrivere i due testi sapevo già dove dovevo andare a parare, e l'essere costretto a usare esclusivamente una tecnica auto-esclusiva, e frasi in un certo grado generate casualmente, non mi ha impedito di dire quello che volevo. Ma in tutto questo c'era un'intenzione, oltre che polemica, anche personale, che potrebbe tranquillamente ampliarsi alle tecniche di scrittura tradizionale: le poche volte che provo a fare una cosa è per non doverla fare più.

Detto questo, raramente riesco a scrivere qualcosa senza partire da un microcosmo, che è quasi sempre personale. Credo che, in un periodo storico in cui regna il sintagma "lo dice la scienza", provare a dire qualcosa, anche di piccolissimo, senza appoggiarsi a presupposti di dimostrabilità-a-tutti-i-costi, senza pretendere un'autorevolezza derivante da chissà quale status o tesi ma solo

da quel poco che si è capito, sia la scelta più "contro il mondo" possibile, e forse la più politica. Per quanto riguarda il giudizio sulla poesia più propriamente lirica, mi viene da aggiungere che il panorama delle ultime e ultimissime generazioni, fatte le dovute eccezioni, mi sembra quantomeno imbarazzante. E lo dico trovandomi dentro, anche se solo lateralmente. Non credo si possa nemmeno parlare di manierismo dal momento che il manierismo prevede almeno una consapevolezza formale che è quasi sempre assente; curioso e paradossale che un'alta consapevolezza formale si trovi più spesso in autori di area sperimentale, come nel caso di Gherardo, che ha scritto proprio un intervento contro l'"artigianato" nella scrittura.

GM Sarebbe interessante chiedersi perché oggi si discuta così tanto della prima persona e del suo corrispettivo linguistico, l'assertività. Io credo che dipenda dalla sovrapposizione di due fattori: il primo agisce almeno due secoli, il secondo da pochi decenni. L'elemento di lunga durata è inscritto nella logica della poesia moderna. Gran parte dei testi che compongono il genere sono costruiti in modo strutturalmente egocentrico: una prima persona esprime contenuti personali in uno stile che vorrebbe essere personale, cioè lontano dal grado zero della comunicazione condivisa. Anche le opere che rifiutano la dizione lirica si reggono comunque su una forma pesante di straniamento, molto diversa dalla maniera ordinaria, socialmente oggettiva, di dire le cose. L'elemento di breve durata è invece il riflesso letterario di ciò che è successo in Occidente negli ultimi decenni, quando le masse hanno conquistato il diritto democratico di esprimere se stesse, di prendere la parola, di asserire, di dire io. L'individualità si è inflazionata: «Mi chiamo Walter Siti, come tutti», si legge nell'incipit di *Troppi paradisi*, «come i ragazzi di borgata che indossano a migliaia le T-shirts con su scritto 'original'» o come le merci prodotte in troppi esemplari. Nello stesso periodo di tempo l'ethos contemporaneo si è fatto ferocemente egocentrico: la vita personale (o la sfera allargata della vita personale: gli affetti, la famiglia) è, per molti, la sola cosa che conti davvero; ogni altra appartenenza è venuta meno. Pur essendo un prodotto di serie, il nostro io rappresenta, per tutti o per quasi tutti, un valore assoluto e privo di trascendenze.

Oggi la poesia deve confrontarsi con questa dialettica dell'individualismo. Può farlo in due modi: o costruendo modelli di soggettività acclimatati alla nostra epoca, capaci di esprimere il mondo mentale, il narcisismo, la solitudine degli individui contemporanei, o oltrepassando la prima persona. A me interessano entrambe le possibilità – mentre non mi interessa perpetuare i modi tradizionali di dire io. Alcune delle poesie che ho scritto si servono della prima persona, altre cercano di trascenderla. Una parte della poesia sperimentale contemporanea lavora su scritture ipoassertive, implicitamente virgolettate, sottoespresse; io lavoro su una scrittura iperassertiva e sovraespresa, uso materiali saggistici, rifiuto quella convenzione che obbliga il poeta a servirsi di un io letterario infantile, regressivo o incolto, un io meno intelligente dell'autore reale.

MS Esiste la tendenza ad identificare la voce che in un testo poetico dice "io" con quella dell'auto-

re ma in realtà non si tratta mai (nemmeno nei casi più *naïf*) di una coincidenza perfetta, piuttosto di una costruzione, di una selezione oppure addirittura di un *bluff*. La prima persona singolare cessa di intimorire quando si inizia a concepirla come un'entità dinamica: non mi scandalizza un io quanto la sua inattività e l'assenza di relazione con altre entità, pronominali e non.

Più che definire una scuola o tendenza poetica, il termine "confessionale" potrebbe indicare più generalmente una serie di relazioni fra autore, testo e fruitore: tramite l'esposizione di un io-personaggio l'autore induce il fruitore ad abbassare le difese, lo depista, gli fa credere d'essere un mero spettatore, salvo poi instillargli il dubbio che l'io che si confessa non sia soltanto quello autoriale ma anche il proprio. L'io allora diventa un cavallo di Troia condotto di soppiatto all'interno del fruitore con l'intento di creare una sorta di con-fusione fra le parti. Purtroppo, quando diciamo "confessionale" in italiano, non possiamo fare a meno di pensare al rito religioso della confessione e secondo me la maggior parte dei pregiudizi verso questa modalità relazionale letteraria deriva proprio da quell'accostamento: sarà dunque necessario sottolineare che la voce che si confessa non cerca affatto un'assoluzione né si sente oberata dal peso di chissà quali "peccati". Se la poesia è considerata un accadimento vocale, ricercherà semmai un ascolto e conseguente rapporto. Parliamo dei problemi dell'io ma anche il tu è un pronome che presenta una bella dose di inconvenienti e pregiudizi!

Come autore ho cercato, di volta in volta, di utilizzare un io-personaggio che fosse sempre più distante da un io-me. In tempi più recenti ho tentato di allargare il numero della prima persona e ho sperimentato il noi. Si tratta per adesso di un noi-duale, se vogliamo ancora più "confessionale" dell'io. Non mi illudo che sia una soluzione, anzi: la pluralità è sempre problematica anche se necessaria.

GH: all'inizio dell'esperienza GAMMM traducevamo la questione che sollevi attraverso l'opposizione installazione/performance e ci sembrava che le poetiche e le scritture "garantite" dal corpo/vita dell'autore (da noi riportate alla metafora della performance) non riuscissero a cogliere pienamente alcune dimensioni della nostra esperienza e della nostra nuova antropologia, tra cui la relazione, sottolineata anche da Guido, con la merce e i suoi ordini e accumulazioni almeno intenzionalmente infiniti. Il mio rifiuto (in sede di dibattito, ovvio, perché i testi non li puoi rifiutare su basi unilaterali come queste) non era verso la matrice soggettiva della scrittura, tanto più dovendo poi brigare con una mia peculiare vocazione all'infraordinario e all'esperienza del mondo, ma verso la petizione di principio per cui l'io, il soggetto, la relazione con il dato esistenziale fossero un qualche tipo di fondamento sufficiente per aprire e definire il campo della letteratura, quasi che testimoniare il mondo e le proprie relazioni con esso esaurissero la vicenda della scrittura letteraria (e dell'esperienza dell'essere al mondo, per altro). In qualche modo, era una specifica volontà di dire, di rivelare, di raccontare, che mettevamo in questione, laddove ci sembrava più ricca in termini di soluzioni retoriche, oltre che come esperienza estetica, una scrittura che bypas-

sasse quello che si vuole dire e si concentrasse su quello che negli effetti si dice, meglio se al di là delle intenzioni.

Allo stato dell'arte, però, mi sembra che la vera opposizione sia tra umano/disumano. So che qualcuno potrebbe preferire post-umano ma è la disumanità, ciò che non è umano, che non può essere ridotto all'umano e che è fuori dalla misura dell'umano, che mi sembra il tratto di cui in modo più lancinante il XX secolo ci ha fatto fare esperienza (da Auschwitz al mercato globale, dalle atomiche a internet, dalle esplorazioni spaziali all'industrializzazione massiva e ai suoi effetti di scala) e che, in questo secolo, cercheremo (dovremo cercare) di portare a qualche tipo di compimento e di rielaborazione positivi. Da questo punto di vista, qualunque tipo di scrittura che non sia strutturalmente in grado di mettere in scacco la capacità umana di generare senso, organicità, narrazione (e che quindi non smonti sistematicamente dispositivi come la trama, il punto di vista, l'autore, eventualmente anche la forma romanzo, la forma poesia, la forma libro) mi sembra, più che non sufficiente, già compiuta, a prescindere dalle strumentazioni retoriche o da costrizioni e trucchi del mestiere vari usati per generarla.

Questo non vuol dire che di colpo ci tocca rinunciare al tema "uomo" o che la letteratura si deve ridurre alla pratica meccanica di tecniche de-soggettivanti come il cut-up, il googlism o altro (i cui risultati, comunque, continuo a considerare, da un punto di vista anche solo di mero godimento, molto più interessanti che non l'estenuante ripetizione coatta della formula: sono in vita, ve ne parlo). Semmai vuol dire che dovremo essere in grado di far fare all'uomo l'esperienza di ciò che non è, di ciò che lo sovrasta o eventualmente lo schiaccia e lo mortifica. In questo senso, mi riesce difficile anche leggere opposizioni come lirico/sperimentale, tenendo conto, per esempio, che un autore essenzialmente e profondamente lirico come Andrea Raos ha scritto alcune delle cose più "disumane" degli ultimi anni, facendo proprio, in modo programmatico, un percorso di lirica non basata sul punto di vista umano (una contraddizione in termini, in base alla definizione tradizionale di poesia lirica) e che, per dire, c'è tutto un genere di letteratura "di consumo", cioè la fantascienza, che è impegnata in questa esplorazione del disumano, pur con le narrazioni e le retoriche più prevedibili e consolidate.

CC: *Mettere in scacco la capacità umana di generare senso; rivelare la dialettica dell'individualismo contemporaneo; lasciar parlar l'io come se fosse un altro, solo uno fra i tanti: dai vostri interventi emergono idee della poesia nelle quali c'è una tensione etica, mi pare. La letteratura è un modo per instaurare una ricerca di senso nel lettore (o nell'autore?), per attivare un moto verso la conoscenza.*

Come conciliate questo (sempre che sia vero) con la necessità di gestire un'immagine, di impersonarla, insomma di partecipare in qualche modo al rumoroso pubblico della poesia che conosciamo? Avvertite una frattura o meno? E come la risolverete?

GM: Vorrei partire da un'idea che si trova in un'intervista a Foucault e che forse fraintendo: la scrittura autentica, dice Foucault, è la morte degli altri; scrivere vuol dire uscire dalla parola parlata, che è necessariamente sociale, facendo come se gli altri non ci fossero, come se fossero già morti. Se il primo significato di questa idea è tutto interno all'opera di Foucault (i suoi libri nascono dal gesto dell'anatomista che seziona il cadavere di una pratica, di un discorso o di un'epoca), la formula ha un valore più ampio e invita a riflettere sulla scrittura in sé. Secondo me, la letteratura dovrebbe agire come se l'immagine interna degli altri, le aspettative che gli interlocutori proiettano su di noi, il desiderio di riconoscimento non esistessero. La letteratura davvero profonda è intimamente antisociale perché ogni vita sociale è in ultima analisi impropria, inautentica, si regge su una serie di luoghi comuni che restano sulla superficie o sono falsi, ma che servono agli esseri umani per vivere insieme e credere collettivamente in qualcosa, mentre la letteratura ha il compito di dire la verità, e la verità non aggrega né rassicura. In questo senso la vita pubblica della letteratura è sempre problematica. Nella poesia contemporanea il fastidio della socialità si manifesta su piani diversi, alcuni esteriori e altri profondi. La pratica del reading, per esempio, costringe a portare in pubblico ciò che spesso dovrebbe essere letto solo in privato, trasformando in teatro, in performance, dei testi nati per essere recepiti silenziosamente e per transitare da io isolato a io isolato, nella solitudine della lettura – testi che magari si sforzano di dire qualcosa di segreto, asociale e perturbante, e che poi si trovano a essere detti ad alta voce, con un microfono che funziona male, nello scantinato di un posto improbabile, davanti a una ventina di persone che pensano ad altro. Leggere in pubblico continua a essere per me uno choc e un gesto assurdo anche se ormai ho sviluppato una tecnica, ci ho fatto l'abitudine. Secondo me in quel piccolo fastidio che molti di noi hanno provato si manifesta una contraddizione più grande, la contraddizione fra letteratura e sfera pubblica. Più in generale la poesia contemporanea ha problemi di socialità perché i poeti hanno perduto da tempo ogni mandato e formano un sistema caotico, autoreferenziale e competitivo, nel quale vige una lotta anarchica per bande che faticano a riconoscersi reciprocamente e a dialogare.

MS: Considero la lettura pubblica del mio lavoro parte integrante dell'attività di composizione. Non credo però che debba essere considerata come forma di fruizione esclusiva o privilegiata, anzi: la varietà degli approcci dovrebbe essere considerata una ricchezza. Leggere un testo ad alta voce significa scomparire, sospendere la percezione di sé e dello spazio circostante per la durata dell'esecuzione. In quel particolare frangente io non sono l'autore di un testo, ne sono un mero esecutore. Più che un moto diretto verso la conoscenza, mi piacerebbe attivare nel lettore una serie di interrogativi che lo costringano a percepire la complessità del proprio mondo interno. L'immagine che un lettore ha dell'autore è spesso una proiezione attivata dal testo. Una frattura nasce semmai quando viene riesumato lo stereotipo del poeta "sensibile" o "con la testa fra le nuvole", zuccheroso residuo romantico: sono luoghi comuni che trovo necessario combattere

e abbattere.

A me pare che, rispetto alla metà degli anni Settanta, ciò che noi abbiamo continuato a chiamare "pubblico della poesia" abbia gradualmente assunto le sembianze di una rete: la marginalità ha contribuito in molti casi ad una responsabilizzazione del singolo che sviluppa, accanto al proprio lavoro creativo, un impegno teorico, pratico e divulgativo: le occasioni di confronto e scambio non mancano. Ritengo sia fisiologico per un artista sperimentare l'appartenenza a un'identità gruppe, è una fase necessaria. Altrettanto necessario sarà prima o poi distaccarsene.

GB: Su questa domanda, per come è la mia esperienza della letteratura, mi sembra che vengano a innestarsi almeno tre questioni distinte: la questione del pubblico della letteratura, la questione della relazione, nell'autore, tra letteratura e vita, e la questione dell'istanziamento del testo in letture pubbliche. Rispetto all'ultima, devo dire che trovo la pratica delle presentazioni e delle letture uno stranissimo fenomeno, non necessariamente negativo (anzi, spesso anche gratificante) ma comunque in qualche modo vestigiale, nostalgico. Per carattere e approccio al fatto letterario, trovo evitabilissima la cosa (e infatti evito quasi sempre le presentazioni, sia come autore che come spettatore). E tuttavia non posso negare il piacere, narcisistico e performativo, della lettura ad alta voce di un proprio testo di fronte a estranei che, me lo dico ogni volta, sicuramente avrebbero altro da fare. Inoltre, le letture permettono sempre l'esperienza, anche rinfrancante, della comunità viva che si raccoglie attorno alla produzione letteraria: vedere le facce, apprezzare il modo di fare, anche i limiti, l'aneddoto, il calore umano e così via. La questione, però, è che spesso c'è al fondo un sentimento un po' da riunione carbonara, un po' da liturgia settaria, e un po' anche da grossissimo equivoco, quello tra l'investimento valoriale altissimo in corso in quei momenti, almeno dichiaratamente, e la marginalità a volte quasi ridicola.

In quel retrogusto malinconico, per così dire, probabilmente si nasconde il sintomo della vicenda ormai poverissima del pubblico della poesia e di quella, non molto più ricca, del pubblico della letteratura tout court e, a ben vedere, quella del pubblico in quanto tale. Penso, infatti, che il costrutto "pubblico" non sia un elemento dato della produzione letteraria ma che, anzi, sia squisitamente storico e, per come lo intendiamo noi, legato in modo specifico alle vicende dell'industria culturale del XIX e del XX secolo. Come tale, in questo scorcio di secolo XXI (ma con i primi "cedimenti" a partire almeno dagli anni '60 del XX), credo si stia dissipando in una specie di fenomeno collettivo di produzione e condivisione, non generato dalla rete e dalle nuove tecnologie per la telecomunicazione ma, grazie ad esse, sviluppato e implementato in modo macroscopico. La mia opinione è che stiamo entrando in un contesto formato principalmente da comunità, sovrapposte e innestate da soggetti più o meno forti, in cui non vige la relazione frontale scrittore-pubblico (che, comunque, sappiamo benissimo essere molto più complicata di così) ma una relazione plurale di condivisione di contenuti, prodotti da una miriade di fonti più o meno tracciabili, più o meno interpretabili nelle loro motivazioni, consapevolezza, estetiche e così via.

È ovvio che in un contesto del genere, e qui arrivo all'ultima questione che mi sembra implicata nella domanda, lo scrittore, l'autore, è sempre meno una persona (anche nel senso etimologico di maschera) ma una funzione, una funzione che non riesce più a esaurire il dato esistenziale del soggetto che la assolve. Anche questo mi sembra un elemento di rottura. Fino alla crisi del modernismo l'idea dell'autore era totalizzante: la scrittura, l'arte "comandava" la vicenda esistenziale. C'era addirittura il vagheggiamento, in alcuni casi, di trasformare la vita in un'opera d'arte. È chiaro che oggi, anche se ancora esiste e, anzi, è forse ancora più forte (e spettacolarizzato e industrializzato) il "feticismo dell'autore", l'idea di un'arte che colma la vita di chi la produce suona vuotissima e gli autori che si conducono secondo un'immagine pubblica che parte da quella premessa non risultano più pieni. Esiste ancora un'idea di "autore professionista" ma stiamo parlando di un altro tipo di ingaggio con il fatto artistico e letterario e, per altro, anche quell'idea è scardinata dalla corsa della produzione editoriale verso il libro come mera sfaccettatura di figure mediatiche complesse e nate fuori dal mondo della scrittura.

Tra letteratura e vita, nella vicenda esistenziale del singolo autore, oggi esiste una divergenza non tanto insanabile (lo è sempre stata) ma proprio scomposta, abbandonata in un sistema di piani e di gerarchie irriducibili le une alle altre. Per conto mio, mi sono sempre dato come regola che fosse la letteratura a essere all'altezza (o alla bassezza!) della mia vita, rifiutando quell'idea di "vita speciale" destinata all'artista. Ho preferito, per così dire, la via del salario. Ma anche così non ho potuto ridurre la letteratura alla vita e, quando si dà, la mia letteratura mi sembra sempre una specie di rivendicazione, di spreco, di anti-salario.

Rimane comunque un fatto di cui sono convinto ed è che l'autore è sempre l'autore per una comunità. Ma, attenzione, non nel senso che la scrittura letteraria è un discorso fatto in pubblico e ad un pubblico (rispetto al quale magari l'autore deve prevedere qualche strategia di difesa, di distinzione, di complicazione) ma la matrice delle soggettività e delle loro relazioni, che l'autore insieme genera, immagina e rinforza. Per questo, secondo me, la scrittura letteraria è una pratica essenzialmente politica, di cui la stessa dimensione etica è solo un momento.

SB: In questo periodo comincio a sentire la necessità di tenermi (se possibile) ancora più lontano da quello che viene definito il pubblico e cioè il circolo della poesia, che poco sopra Mazzoni ha descritto bene come "sistema caotico, autoreferenziale e competitivo". Credo che le dinamiche attraverso le quali questo sistema interagisca siano principalmente due: l'interazione massiva attraverso i social e il "farsi vedere", lo "stare nel giro", nei peggiori casi fare i valletti prodighi di recensioni e presentazioni sperando nel ricambio o anche solo nella memorizzazione del proprio nome. Sono tutte dinamiche che si basano più sul carisma e il trasformismo che non sulla condivisione di idee o scontri di poetica (che pure potrebbero esserci, ma non ci sono), e quindi non mi interessano. È però anche vero che al di fuori del piccolo gruppo di appassionati di filatelia (o di entomologia, o di *découpage*, quello che volete) non è rimasto più niente: e credo che questo

non sia più solo un problema di perdita di mandato, crisi già digerita e assimilata lungo tutto il Novecento. La mia esperienza personale è quella dello studente universitario di letteratura, e dovrebbe quindi essere considerata un'esperienza privilegiata, collocata all'interno di un piccolo fortino di resistenza, dove la parola letteratura può ancora essere pronunciata senza ironie: eppure i miei compagni di corso sembrano più interessati a quanti esami mi mancano che non a quello che scrivo. Fare una tesi su Caproni sì, avvicinarsi alla poesia contemporanea non sia mai. Il problema è che se prima l'anti-merce, e con questa i produttori di anti-merce, erano guardati con diffidenza ma erano lì, presenti e ben distinti dal resto, ora l'anti-merce è stata quasi completamente sostituita da altro, e credo che sia questo il motivo per il quale mi sembra di scrivere sempre più raramente per un "pubblico".

Sulla pratica del reading: mi sembra un tipo di fruizione secondario ma plausibile; a volte, a seconda del testo e delle intenzioni dell'autore, in grado di fungere anche da cartina tornasole per l'effettivo "aggancio" del lettore/ascoltatore. Ma anche qui: se i proverbiali dieci spettatori di una classica lettura pubblica sono lì per motivi quasi sempre diversi dall'ascolto (il feticismo per l'autore, per esempio, o il "farsi vedere" a cui ho accennato sopra), succede poi che per un *reading* di Guido Catalano le librerie si riempiono, e questo viene spesso interpretato anche da molti addetti ai lavori come una capacità comunicativa superiore, potenzialmente per tutti, anziché che come trasformazione dell'anti-merce in puro e nudo intrattenimento, e cioè la merce più subdola che esista. Perché in una lettura pubblica, un po' come in piazza, ha successo solo chi fa la voce grossa, chi grida più degli altri, chi sostituisce l'ironia con la risata: in questo senso credo che sia più salutare e piacevole restarsene a casa a giocare a *Zelda*, o a guardarsi un film trash qualsiasi, che non buttare un'ora della propria vita stando in piedi ad ascoltare qualcuno che non ha niente da dire.

CC: *Vorrei concludere con una domanda doppia.*

Innanzitutto da cosa deriva, per voi, il piacere della lettura di un testo?

A seguire: quale è il vostro progetto più ambizioso, ciò che sperate di realizzare, e quale il rischio che vedete nella vostra scrittura?

MS: Mi accorgo che spesso instauro col testo un rapporto ormonale. Non posso affermare che si tratti di un processo rigorosamente uguale a sé stesso, tuttavia noto che le mie dinamiche di approccio ad un testo seguono, nei migliori dei casi, uno schema abbastanza simile: in genere la mia attenzione viene catturata da una certa fisionomia sillabica, dai tratti somatici più elementari del testo che innescano poi un moto esplorativo e desiderante al tempo stesso. Non si tratta, ci tengo a specificarlo, di un desiderio penetrativo: nel rapporto me-testo non mi pongo come parte attiva, ambisco semmai ad essere dal testo passivamente penetrato in quanto creatura sensoriale. Una volta innescato questo processo, Occhio Orecchio e Bocca si pongono come medesimo

orifizio di piacere: sono i colpi fonico-retorici di un testo a far breccia. Accade poi che alcuni testi inneschino rapporti *master-slave* col me-lettore: sono le letture in cui il piacere scaturisce dalla sottomissione alla testualità altrui la quale rimanda un'immagine della realtà che possiamo situare al confine estremo della sopportabilità. Si tratta dei famosi testi che provocano un dolore sopportabile, una frustrazione ottimale. Il testo poetico ha secondo me una qualità imprescindibile: muta nel tempo seguendo il mutare identitario e sinaptico del lettore. Accade così che un testo, riletto a distanza di anni, stimoli zone erogene inaspettate, che non si sospettava nemmeno di avere, così come (più raro) che un testo i cui meccanismi interni ci avevano entusiasmato, col tempo ci costringa a venire a patti con una (chissà poi quanto reversibile) anedonia.

Per quanto riguarda i miei progetti di scrittura, la mia ambizione (non so quanto realizzabile) sarebbe quella di raggiungere una dimensione testuale in cui Marco Simonelli inteso come soggetto scrivente-narrante auto-auscultantesi si togliesse una buona volta dai piedi e lasciasse il posto alla necessità di esprimere gli altri. Ho fatto alcuni tentativi in questa direzione: già nei sonetti di Will, del 2006, l'attenzione era focalizzata su soggetti diversi dallo scrivente. Ne *Il pianto dell'aragosta*, che è uscito l'anno scorso, credo di essere pervenuto a un rigore maggiore. Il rischio è sempre e comunque il fallimento del progetto di scrittura ma trattasi di un rischio necessario, forse anche inevitabile: per adesso quasi tutti i libri che ho realizzato hanno trovato una loro ragione solo dopo aver constatato il fallimento dei progetti originali. Sviluppare un sano rapporto dialogico col fallimento mi sembra l'unico modo per proseguire.

GB: Il piacere della lettura è, in senso generale, il piacere del senso, del vedere che c'è un ordine, una narratività delle cose, una loro morale, un qualche tipo di grammatica più o meno archetipica, mitica o quant'altro, a cui ascriverne l'eventualità e le vicende, compresa la scomparsa. Quindi per me il piacere è quello del partecipare a un campo di fenomeni di senso delle cose. Più nello specifico, più nel profondo, credo, e vicino al cuore di ciò che noi intendiamo per letteratura (noi moderni, consustanzati con l'idea di linguaggio come linguaggio scritto e stampato) c'è il piacere della decifrazione, del processare stringhe di caratteri che valgono per stringhe di linguaggio naturale. Qui c'è uno dei nodi antropologici più significativi, sicuramente: un fenomeno quasi magico, quasi animistico a cui partecipiamo quotidianamente e talmente sistematicamente che, ahinoi!, non ci rendiamo conto del vero e proprio "miracolo di transustanziazione" a cui diamo luogo.

Ovviamente, il tipo e la quantità di piacere sono anche in funzione di che cosa leggo: di che tipo di testo e di quali soluzioni, immagini, forme si è dotato, di quali esperienze mi mette a disposizione.

Da una parte amo tantissimo il piacere basico della decifrazione, appunto, e quindi anche le etichette dei barattoli, i fogli di istruzioni, i volantini pubblicitari (dove può anche capitare qualche aberrazione linguistica particolarmente gustosa o rivelatrice, soprattutto errori grammaticali che

però mettono alla luce relazioni semantico-sintattiche sepolte dall'uso). È lo stesso piacere che trovo, e non lo sto dicendo per il gusto del paradossale, a leggere poesia, quella vera e propria, da canone otto-novecentesco. E credo che sia ovvio il motivo. Allo stesso modo mi piace leggere uno o due paragrafi, a caso, di libri più o meno anonimi, più o meno vecchi, più o meno abbandonati dal flusso inesausto della produzione editoriale: mi danno il senso dello sforzo puntuale e congruo, anche se volatile, del dire umano.

Più di tutto mi piace la lettura (e la letteratura) fantastica, ovvero quella che lavora nella mia e nella comune fantasia e mi fa dono di una speciale esperienza del mondo. Continuo a pensare che la cosa i cui confini riusciamo a frequentare grazie alla poesia, alla lettura, alle storie, ai film e così via, sia un soprannaturale di immagini e di cose che non possono essere, se non nel dirle e nell'immaginarle. Non ho necessariamente un rifiuto per una letteratura a vocazione schiettamente realistica o per il saggio e il testo scientifico. Anzi: recentemente leggo quasi solo Luciano Canfora e saggi storici e nemmeno un po' di fantascienza (che invece, prima, è stata la mia unica lettura per almeno due/tre anni). Anche in quei casi, però, sento di aver superato un circuito elementare di scambio e processamento di dati quando il dettato mi porta a rielaborare la mia soggettività, a fare l'esperienza di un mondo nuovo, a immaginare, fantasticare, percorrere le prospettive del campo di relazioni in cui le immagini che mi vengono passate mi hanno iscritto. La cosa che però leggo in modo più straniante e compulsivo, oggi, è la rete, che è uno spazio verbale come altri mai. Nella mia esperienza di lettore, anzi, è in corso un fenomeno particolarmente erosivo per cui, passando quasi completamente la mia lettura attraverso uno schermo, a prescindere del dispositivo a cui è applicato (tablet, telefono, computer, ereader, etc.), ho sempre più l'impressione di essere inserito in un'unica totalizzante vicenda di lettura, su un testo particolarmente frastagliato, sminuzzato, disomogeneo, incongruo eppure estesissimo, compostissimo e, verrebbe da dire, quasi morto (o non ancora vivo). La lettura digitale, soprattutto con l'elemento coatto e fittissimo degli scambi sui social network, sta avendo un effetto peculiare di rinforzo (perché ormai leggo sempre, la quasi totalità delle mie ore di veglia mi vedono intento a leggere) e, contemporaneamente, di sublimazione, come se questa lettura (appunto così dispersa, frammentata, mescolata agli altri momenti della giornata) diventasse una sorta di routine fisiologica (come il respiro, il moto, il pensiero cosciente). Confesso di seguire questo fenomeno un po' meno serenamente rispetto a come ho seguito quello della scrittura on line ma, comunque, ne sono affascinato.

Concludo velocemente sui progetti e sui limiti (che in effetti si appaiano benissimo).

Ho sempre avuto l'ambizione di arrivare al romanzesco senza passare dalla trama e, in questo senso, l'ultima cosa che ho scritto (cioè "Quando arrivarono gli alieni") è stato il tentativo più avanzato. Come tale, oltre a segnare sotto certi punti di vista l'ennesimo fallimento di una strategia volutamente a perdere (sono beckettiano ortodosso!), quel testo ha messo sicuramente in luce i limiti della mia scrittura. Proprio in forza delle loro ambizioni, i miei testi nascono e proliferano

negli spazi della rete (essendo propriamente scritte da blog), dove il brusio dei milioni di altre narrazioni in corso sostiene la singola sequenza che metto on line (frase, paragrafo o quant'altro) e le permette una lettura carica del non letto che tuttavia la corona. Nel momento in cui si ricompongono negli spazi del codex autonomo, del volume monografico a stampa, quegli stessi testi però scoprono quasi la natura dell'appunto, della bozza, del frammento di lavoro. Per altro, la mia passione per i linguaggi tecnici e per gli elenchi non regge alla disciplina della narrazione, anche su misure ridotte, e, quindi, spesso la mia scrittura prende un sapore da pastiche, da esercitazione. Attualmente, comunque, non ho progetti precisi e potrei anche considerare l'ipotesi che la mia vicenda scrittoria trovi qui un suo termine. Un po' come con la lettura, forse la mia scrittura si andrà trasformando in una minuta e frammentaria attività di status, tweet e fotografie. L'ambizione più grande resta sempre quella di fare una letteratura che regga alle condizioni materiali della mia vita e questo non è detto che sia sempre possibile né, per altro, che le forme in cui nel caso avvenga siano sempre congrue, auspicabili o riconoscibili.

SB: Ho un approccio alla lettura variabile a seconda del genere, sia per concentrazione che per attitudine. Se posso parlare di "piacere" vero e proprio nel leggere narrativa o fumetti, ma anche un certo tipo di saggistica, per la poesia il discorso è più complesso. Mi trovo raramente nella disposizione mentale giusta per buttarmi su un testo di poesia, e quando lo faccio sono quasi sempre mosso da un bisogno spontaneo, da una somma di necessità e umore, e non è un caso che i libri di poesia siano gli unici che rileggo tante volte senza stancarmi. A questa base, per così dire, empatica, vanno aggiunti da una parte quello che ha già descritto perfettamente Gherardo come il "partecipare a un campo di fenomeni di senso delle cose", dall'altra il gusto per la pura materia formale, o in certi casi anche solo linguistica, che nella poesia dovrebbe in qualche modo trovare la sua sede privilegiata. Tendo a concepire la stilistica (o meglio: l'approccio stilistico al testo) non come un sistema chiuso di catalogazione delle forme, ma come un radar dell'occhio in grado di captare le costruzioni frasali insolite, le deviazioni dalla sintassi canonica, le sottili variazioni grammaticali; il che non esclude una componente anche ludica.

Sui progetti futuri: per quanto poco interessato, per motivi già accennati in precedenza, alle varie strategie di aggiramento dell'io, mi piacerebbe gradualmente avvicinarmi a una scrittura più "aperta al mondo", non tanto da un punto di vista storico o sociologico quanto piuttosto fenomenico. Il libro a cui sto lavorando ha un taglio introspettivo abbastanza marcato, che rischia in alcuni casi di risultare asfittico, chiuso in se stesso, senza varchi possibili, e che in definitiva lascia poco spazio a tutto ciò che non sia compreso in un'entelechia personale. È qualcosa a metà tra una scelta consapevole (che credo dia anche una coerenza interna all'insieme dei miei testi) e una condizione esistenziale di cui comincio a percepire i limiti. Vorrei, insomma, uscire dalla cameretta. Ho sempre ammirato la capacità di certi autori, specie americani, di analizzare il reale senza tradire un coinvolgimento, o una denuncia, o un ripiego autobiografico, ma al tempo stesso mantenendo un

punto di osservazione soggettivo, libero dalle suddette strategie di aggiramento. Credo che sia un tipo di messa a fuoco diverso dal mio attuale, ma verso il quale mi interessa muovermi.

GM: Trovo sbagliata la formula "piacere della lettura" – credo che in questo caso, per una volta, Roland Barthes abbia contribuito a mettere in giro una sciocchezza. L'esperienza che si fa leggendo le opere che consideriamo importanti non si lascia riassumere da questa metafora percettiva. Non si esce da *Guerra e pace*, dalla *Recherche* o dalla *Terra desolata* provando solo piacere; se ne esce portando con sé anche passioni di altro segno: la fatica di capire qualcosa che non rientra nelle opinioni cui ogni giorno abbiamo bisogno di credere, per esempio, o il dolore di vedere che, se prendessimo alla lettera le verità che la letteratura rivela, la nostra vita ordinaria verrebbe distrutta, perché la cultura moderna ha solo risposte deboli alle domande di senso e di giustizia, e perché la grande letteratura ha l'ambizione di rivelare la realtà, mentre il genere umano non ne può sopportare troppa. Se poi si cerca anche di scrivere, come fanno quasi tutti, queste opere schiaccianti mostrano un altro tipo di miseria, quella delle nostre piccole ambizioni.

Anch'io sono affascinato dalla noosfera che il narcisismo di massa e lo sviluppo della rete ha generato negli ultimi decenni. È uno spettacolo grandioso: miliardi di persone che ogni giorno, come me in questo momento, prendono la parola per immettere discorsi nel flusso dei discorsi, esibendo il proprio ego, mostrando la pluralità degli interessi, dei mondi, dei destini personali, generando mitologie *mainstream* e infinite nicchie, in una metamorfosi perpetua, in un'anomia universale dentro la quale si danno momenti di aggregazione attorno a alcuni *topoi*, sogni, aneddoti, eroi di giornata. È l'apocalisse di una civiltà, cioè l'inizio di una civiltà nuova. Per me la grande letteratura rappresenta l'antitesi di tutto questo. Però mi rendo conto che non posso argomentarlo, non posso più richiamarmi ad alcuna evidenza estetica, etica o politica. Ciò che per me è grande letteratura per un'altra persona non è nulla, così come a me non interessano quelle storie e quelle mitologie che per quella persona sono un valore assoluto. Ognuno si tiene la propria esperienza etica o estetica; ognuno, nel flusso, riconosce i suoi.

L'opera che un giorno vorrei leggere dovrebbe dare forma a tutto questo. Dovrebbe però anche tener conto che uno stato di cose simile poggia su un fondo antropologico indipendente dalle epoche. Quest'opera potrebbe avere la forma di un romanzo, la narrativa essendo l'unico gioco linguistico che incorpora nella propria forma le strutture fondamentali della condizione umana – la condizione di individui gettati in un tempo, in uno spazio, in un sistema sociale, in una totalità sovrastante, che incrociano le proprie vite per placare l'inquietudine dalla quale sono attraversati. Ma il narratore, il personaggio e l'intreccio di un romanzo come questo sarebbero credibili solo se si adeguassero alla disgregazione del presente, a un'epoca che diffida degli interpreti, degli individui e delle trame. Non credo di saper scrivere un libro simile: non si scrive quello che si vuole. Si scrive quello che si può sperando che il risultato significhi qualcosa, che abbia valore per qualcuno.

Saggi

Fernando Marchiori

Quello che sfugge ancora

da *Scarto minimo*, n.2, 1987

*E noi che pensiamo la felicità
come un'ascesa, ne avremmo l'emozione
quasi sconcertante
di quando cosa ch'è felice, cade.*
Rainer Maria Rilke

Continuare a sentire il carattere costitutivo e perciò irremovibile del dislivello tra realtà e scrittura, come continuo reciproco superamento. Eppure nel contempo cercare, con un disincanto “positivo” (che è volontà di *cercare ancora* – altrimenti non si scriverebbe neanche più – rifiutando lo scudo dell'amarrezza ironica), cercare il contatto, cercare di porsi sullo stesso piano delle cose (che perciò non è mai il grado zero: lo scarto resta, questo è il fatto: quando il punto chiude il verso la realtà è già altrove – e sarebbe bello poter risolvere tutto semplicemente togliendo la punteggiatura, come si faceva tanti anni fa).

Da una parte allora evitare di porsi “al di sopra”. Ciò ha significato in questi anni il progressivo rifiuto della “falsità” del lessico ricercato, dei linguaggi speciali, del freddo tecnicismo, etc. E invece recupero del linguaggio quotidiano, particolare attenzione alla sintassi.

Dall'altra parte però vincere anche la tentazione uguale e contraria di porsi “al di sotto”. È il rischio di certo minimalismo poetico che in definitiva si basa su una sorta di tecnicismo alla rovescia i cui risultati ben levigati sono talvolta sconcertanti per la loro vacuità. Alternativa non del tutto scomparsa, su questo fronte, è la scelta di un lessico povero, nel senso in cui anni fa si parlava di un “teatro povero”. In entrambi i casi è troppo forte l'impressione di trovarsi di fronte ad un quotidiano artificiale.

“Sotto” e “sopra” sono luoghi di elezione intellettualistica, dove respira aria viziata chi ha maturato una sensibilità diversa nei confronti del mondo e della scrittura, una sensibilità forse vicina ad una “etica della diminuzione”¹, ad un sottrarsi anche in poesia a quegli elevati luoghi comuni (che continuano comunque a restar dentro – ahinoi! – come fatale *provenienza* culturale) per discendere il più possibile verso le cose e le persone.

È chiaro che questo presuppone una esperienza non programmabile, qualcosa di non teorizzabile. Come in Rilke quell'emozione sconcertante di un venir meno diventa cifra di una diversa consapevolezza che è frutto della parabola dei morti, dell'insegnamento impareggiabile di un'intima esperienza del limite. È straordinaria l'attualità di questi versi, al di là di ogni visione apocalittica. Per chi sente in questi modi l'apocalisse è già avvenuta: dentro di sé.

La vita allora è un ritornare, un ritorno dell'anima nel corpo dopo che ne era uscita: una resurrezione che serba il privilegio di una memoria non angosciata della morte, in uno stare nel mondo come per la prima volta e, insieme, come per l'ultima volta.

In questa prospettiva anche la storia e i suoi metodi si relativizzano. In poesia la realtà spesso non coincide con la storia, essendo costituita anche da quelle “emozioni sconcertanti”, da accadimenti che non possiedono i requisiti necessari per poter essere definiti dei “fatti storici” e che pertanto male si adattano ad assolvere funzioni consolatorie. Non si tratta delle visioni di Blake, delle illuminazioni di Rimbaud, dell’incomunicabile Erlebnis romantico, ma di quanto, nell’esperienza, sfugge ad ogni oggettivazione perché è me stesso, è ciò che sono e in quanto sono, in rapporto con ciò che è altro da me. La si chiami come si vuole, questa sensibilità fa la poesia.

In poesia c’è la contemporaneità. Solo ciò che è contemporaneo entra senza forzature in poesia. La storia conta poco, in fondo, nella vicenda privata di ognuno e comunque sulla bilancia esistenziale pesa sempre meno del presente. E il poeta è un uomo.

Se, con Gadamer, ammettiamo che “nella forma dello scritto tutto ciò che è tramandato è contemporaneo di qualunque presente”², riconosciamo un rapporto con la tradizione che non è quello dell’oggettività storica. Allora, per quanto riguarda ad esempio la traduzione, gli scrupoli filologici, le precise ricostruzioni sono solo il punto di partenza; quello che veramente si traduce è l’*intraducibile* (questo del resto lo hanno capito tutti: che il traduttore sia sempre un po’ traditore è ormai un luogo comune). Per questo un poeta può *veramente* essere tradotto soltanto da un altro poeta.

Il presente, d’altra parte, è raramente sentito come storia nel suo farsi, come esso stesso determinato storicamente. Questa consapevolezza appartiene alla teoria. La lucidità è del pensiero: la scrittura non coincide con il pensiero, spesso guarda le cose, le sente e non pensa. Qualcosa di vicino a quello che diceva Alberto Caeiro (eteronimo di Pessoa): “L’essenziale è saper vedere / saper vedere senza stare a pensare / saper vedere quando si vede, / e non pensare quando si vede, / né vedere quando si pensa...”.

Il presente si amplifica (anche fuor di metafora, dato l’inquinamento acustico), si dilata talvolta fino a dissimulare in mille modi il suo inesorabile fuggir via, trasformandolo in eterna presenza. In questo ci aiuta la scienza: la natura è nostra! “Usiamo il microscopio come fosse un manganello” (Tarkovskij).

La poesia non giudica, ma sente tutto.

¹ Cfr. P.A. Rovatti, *Elogio del pudore*, in “Alfabeta”, nn. 98-99.

² H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983 (’86), p.448.

Francesca Ippoliti
Relazione, ricerca, rischio.
Sulla poesia contemporanea.

La poesia dovrebbe dire qualcosa di più e qualcosa di meno di una storia privata. Di più, perché l'immersione nella contingenza autobiografica è una forma di difesa e non travalica il campo dell'informazione per raggiungere quello della necessità; di meno, perché la rinuncia al vissuto biografico – la rinuncia all'investimento dell'*io*, alla presa di posizione – è quasi sempre una via di fuga, una divagazione (in ogni caso, un'operazione intellettuale). Sia il ripiegamento spicciolo nell'autobiografia che il sistematico allontanamento da essa rappresentano un approccio schermato alla scrittura, privo di autenticità e di rischio. La stessa riflessione si potrebbe estendere all'uso degli oggetti in poesia, nominati per lo più come mezzo di ancoramento alla realtà da parte dell'*io* oppure come strumento di ricerca di una superiore oggettività che trascenda il soggetto scrivente o ancora come espressione dell'insignificanza e dello smarrimento; tale uso infatti, mentre in passato ha avuto una fortissima motivazione storica, oggi sempre più frequentemente assume i tratti dell'abuso, configurandosi come mero riempitivo.

Questi atteggiamenti nei confronti della biografia e degli oggetti ineriscono in realtà ad un problema più ampio di posizione dell'*io* nel testo. In generale, si registrano attualmente due tendenze opposte, che per semplicità definiremo in maniera spiccia come se si trattasse di due oltranzes, ben sapendo che il più delle volte si realizzano contaminandosi l'una con l'altra e determinando scenari testuali molto complessi: da una parte avremo il soggettivismo ipertrofico; dall'altra un'oggettività aprioristica.

Nella prima tendenza, che possiamo identificare con il lirismo tradizionale, il testo è regolato dal filtro della soggettività, nelle sue molteplici declinazioni e modulazioni possibili, spaziando da un massimo di estroversione ad un minimo di introversione e attraversando diverse possibilità di adesione o di scissione dell'*io* con la persona concreta dello scrivente e con la sua avventura biografica. I testi di quest'area stilistica sono spesso dominati dalla psicologia, ma una psicologia che si risolve per lo più nella forma: i risultati più frequenti sono o un rigido controllo tragico ed egotico o un sapiente gioco intellettuale – se il testo non si riduce, come accade spesso, ad *escamotage* brillante. In tale tipo di poesia può essere centrale la celebrazione del sentimento, che nei casi deteriori viene appiattito sull'espressione narcisistica del dolore oppure su una spinta meccanica alla gioia. Un esempio di questa tendenza, nella sua forma degradata, è offerto da molta poesia femminile, la quale, rinunciando a realizzarsi solo come «poesia» senza attributi, e preferendo invece incarnarsi come «poesia + etichetta x», finisce spesso per istituirsi come inevitabilmente «minore».

Anche la seconda tendenza si basa sulla scelta di un filtro, e cioè quello dell'oggettività, che si realizza secondo diversi livelli di riduzione del ruolo del soggetto e sul superamento dei suoi particolarismi biografici e psicologici. Questa tendenza è portata alle estreme conseguenze nella scrittura di ricerca o scrittura non-assertiva. Tale scrittura, pur rappresentando una delle zone più vive e interessanti della poesia contemporanea, non è esente da notevoli criticità: sotto la maschera di un *io* che non giudica, in realtà i testi non-assertivi, mettendo sulla pagina lo spossessamento

dell'*io* nella società di massa e la sua impossibilità quasi ontologica di affermare, cioè di giudicare, pongono in primo piano *e silentio* proprio l'*io* e il suo giudizio come grande assente: insomma la soggettività, uscita dalla porta principale, rientra da quella sul retro. Un grande egotismo domina la materia, incanalandola in confini aprioristici, confini che spesso diventano il vero nucleo del testo. In un simile approccio, mi sembra che esista un rischio molto concreto di sfociare in una grammaticalizzazione dei procedimenti formali, assunti come regola seconda per l'elaborazione di testi talora sclerotizzati, meccanici. Si può quindi ipotizzare che l'importanza di tali scritture vada ricercata non tanto nei singoli testi – che pure in molti casi trovano piena riuscita – quanto nella loro funzione di laboratorio di invenzioni formali che potrebbero diventare rilevanti in futuro per autori provenienti da spazi di scrittura anche molto differenti.

Al di là di eventuali giudizi di valore sull'uno o l'altro approccio, mi sembra che il nodo centrale del panorama delineato consista in questo: che in entrambe le tendenze il problema dello scrivere poesia è ridotto spesso ad una questione unicamente formale, a volte anche solo grammaticale (dire o non dire *io*, asserire o non asserire, usare o non usare la marca del femminile se chi scrive è una donna, andare a capo oppure riempire tutto il rigo, ecc.). Ma in realtà se si deve scrivere poesia è necessario che ci sia un movente molto più forte della forma: serve una posizione interiore autentica e potente, una rassegnazione completa. Sto parlando di un'apertura, di una completa esposizione, di una presa di responsabilità: di una posizione dell'*io* che non sia esterna, puramente grammaticale, ma interna, pervasiva, solida, incandescente e magmatica. La forma è vera solo a fronte di questo magma, è vera solo se è tutta interiore. Non ha nessun senso discutere di questioni linguistiche se non si parte da questo, o meglio: discutere della forma ha un'importanza capitale, ma nessuna forma può essere potente se non è il tramite di un'autenticità, di un nucleo duro di pensiero, se non si sceglie esponendosi a un rischio immenso, se non è un triplo salto mortale senza rete. Detto in altri termini: il problema della forma non è a monte, è a valle. A monte c'è una ricerca incessante, uno spazio aperto e libero, un azzardo del pensiero.

Un secondo nodo, direttamente legato al primo, mi sembra essere quello del rapporto con il lettore. Leggendo molti testi di poeti contemporanei, si ha spesso l'impressione che manchi da parte dello scrivente una considerazione profonda del lettore, del suo rapporto con il testo, del suo diritto ad esserne parte in causa. Ovviamente questo non vuol dire che sia necessario ricorrere a un *tu* grammaticale, che anzi spesso è solo un riferimento fittizio, una stampella per l'onanismo di chi scrive; significa rispettare il proprio lettore, averne cura, dargli fiducia. Quando la relazione con il lettore viene recisa, la poesia diviene autoreferenziale, si trasforma in puro esercizio colto. Volendo esemplificare questo punto con una metafora, basti pensare all'enorme differenza che intercorre tra il camminare in cerchio nella propria stanza e il camminare in strada, in mezzo alle persone. In entrambi i casi si compie un movimento, ma solo nel secondo si perviene ad un

concreto spostamento che non sia solo mentale ma anche fisico. Solo nel secondo il movimento è arioso.

Se relazione, ricerca e rischio sono le parole chiave della nostra riflessione, possiamo pensare la poesia come una forma d'ascolto, un atto conoscitivo che si compie al di fuori della morale, un gesto relazionale per parlare del mondo con il mondo. La poesia si fonderà allora sulla piena accettazione del *vuoto* – qualcosa di simile ad una rassegnazione potente – e dunque su una rinuncia alla scorciatoia della difesa preventiva: abbandonato il mito della salvezza, avrà una potenza tale da superare il presente eterno e il suo inevitabile portato di angoscia, la sua mancanza di profondità e di prospettiva: attraverso un percorso dall'ordine al caos, potrà condurci al di là della fruizione del tempo e della sua organizzazione mentale, per capire davvero che *cos'è il tempo*.

Bernardo Pacini
*Cosa sia la poesia:
ipotesi in congiuntivo sul bolo alimentare*

uscito su *Blare Out*

Ho sempre avuto il terrore di cominciare un discorso o un testo con il sintagma “La poesia è”, e grazie al cielo anche stavolta mi è andata bene. Ma rimane il fatto che la poesia *sia* qualche cosa e, così costruendo la frase, mi tutelo dalle accuse di definizionismo, rifugiandomi nella natura modale del tutto soggettiva e insicura del congiuntivo.

Che cos'è la poesia se lo domandano da sempre i critici, i linguisti, i filologi/sofi, i librai e gli editori (molto meno, ultimamente). Non da molto se lo domandano i più fini antropologi del linguaggio, gli psicanalisti e certuni psichiatri tartassati da individui in crisi che si rifugiano nella versificazione “per capire se stessi”. I lettori di poesia contemporanea non esistono, e quelli che esistono è probabile siano capitati lì per caso, e che rimangano solo per non offendere. Coloro che vorrebbero essere ancora poeti ma non possono più esserlo per i motivi più disparati (patologici/nervosi, economici, familiari) si domandano cosa NON sia la poesia, e si rispondono da soli, fermo restando che solo la loro, è, o era, *temporibus illis*, poesia.

Sono solamente i poeti autentici che, dopo le domande di rito («Bisogna acquistare delle copie?», «È previsto il rimborso spese?»), si chiedono *cosa sia la poesia*, non ultima la loro. Tra le tante strade lasciate aperte dal congiuntivo io ne azzardo una che, se accettata nella sua bassissima formula metaforica, ci porti ad analizzare la poesia come se fosse... bolo alimentare.

Potremmo affermare che la poesia – pur totalmente sregolata e fuori controllo nel suo ramificarsi e riformarsi fluido in stomaci e officine in molti casi impenetrabili, ma raramente artefici di oggetti compiuti o gradevoli – lirica o sperimentale che sia, ma anche orfica o post-industriale, in metrica o a verso libero, oggettivistica, di ricerca o autobiografica, ritmica o “scritta a caso”, civile o incivile, che sia, possa, con un po' di sano cinismo, essere tutta assimilata *organicamente* a bolo: cibo ben masticato, imbevuto di saliva, compresso e teoricamente digeribile.

Al netto di ogni analisi fenomenologica, la poesia parrebbe essersi vagamente resa riconoscibile e catalogabile in vari generi, esattamente come ogni alimento si distingue da un altro per il proprio apporto nutritivo, in quantità e qualità. Ma, di qualsiasi natura sia tale contributo – rimanendo nell'alveo della metafora – in fondo, la poesia rimane semplicemente bolo, masticato da dentature più o meno allenate (di latte, di narvalo, ma anche dentiere), umettato da lingue più o meno sensibili, sballottato da mascelle in modo più o meno vigoroso, deglutito da faringi più o meno raffinate: irriconoscibili i singoli alimenti ingeriti, inutile ogni tentativo di ricostruire la forma precedente del pasto.

Seguendo la traccia della metafora, possiamo, con lavoro di sintesi, riconoscere tre alimenti principali, presenti nel bolo in parti rigorosamente variabili:

- 1) un portato esperienziale pre-letterario / non essenziale;
- 2) un carattere metrico / non essenziale;
- 3) una qualità sonora / non essenziale.

Perché questi tre elementi non sono essenziali?

Non lo è la dimensione esperienziale perché la poesia è un fatto artistico che, alla propria origine e lungo il tracciato di formazione, confina gran parte della propria verificabilità (non verità) nel linguaggio: il resto, il pre-letterario appunto, non sempre è verificabile, e quindi non per forza è vero. Inoltre, nessun poeta ha mai inteso restituire in poesia tale e quale la propria tragica e risibile vicenda umana, nessun essere vivente ha mai preteso – per risparmiare un po' di tempo o farsi notare a tavola – di digerire un alimento nella forma che aveva prima di ingerirlo, senza rischiare di soffocare o di rendersi ridicolo, in primis a se stesso.

È utile, ma non è essenziale, un carattere metrico, perché è probabile che esso possa essere negato o dissimulato in una sillabazione informale e in prosodie libere e anticonvenzionali, e che il risultato sia sempre e comunque valido: non esiste un solo modo di masticare, una scansione metro-nomica grazie alla quale il bolo risulti più o meno ricco, più o meno pastoso, più o meno “giusto”. Si può triturare il cibo lentamente o velocemente, in sincopi o in tempi pari. L'importante è masticare, perché il pasto sia digeribile. Il cibo non masticato, ingoiato a forza e non elaborato, pur passando dalla bocca, non nutre come il cibo masticato. Semmai fa risparmiare un po' di tempo, ma troppo poco per produrre qualcos'altro di migliore.

Allo stesso modo e per gli stessi motivi, è utile ma non essenziale una qualità sonora, perché la masticazione non deve per forza avvenire rumorosamente perché il bolo si formi: si può fare anche silenziosamente, o pestando leggermente il cibo coi denti, con suono impercettibile. Inoltre, tramite forti colpi di tosse o conati di vomito, si può lasciar intendere di avere qualcosa dentro di non ben digerito e troppo urgente da dire: in gran parte dei casi, si tratta di bolo isterico, falso allarme.

Dunque qual è l'essenza di questo bolo poetico, se non il contenuto, la lingua, il ritmo o la musicalità? Forse il pacificato riposo di tutti questi elementi in un altro oggetto da essi innervato, ma del tutto nuovo? Sembrerebbe la definizione più facile e convenzionalmente accettabile.

Eppure anche un processo creativo maturo e consapevole può diventare ricetta o algoritmo: esistono prodotti poetici impastati con sapienza ed esperienza, equilibrati e riconoscibili, ma incapaci di nutrire, essendo privi (o coattamente privati) degli effetti dell'azione minuziosa della ptialina, di un quid capace di trasformare un agglomerato di elementi linguistici, esperienziali, metrici e sonori in oggetto dotato di una propria impensabile qualità – estetica e sostanziale, se non nutritiva.

Sì, perché, anche dando per buono – per sacrosanta concessione ontologica – che tutti i tipi di poesia e tutte le poesie siano bolo, non è detto che questa montagna di cibo masticato sia tutta nutriente (“E no che non lo è, perdiana!”, mi sussurra qui accanto una voce sfrontata e affatto ragionevole). Bisogna vedere se il risultato dà origine solo alla mera, fisiologica defecazione della merda, o a qualcosa di più, un prezioso principio nutritivo che sanno individuare i lettori più voraci e gli esegeti che hanno la pazienza monacale della ruminatio.

Quale sia questo principio, e se sia interno alla poesia (controllabile in quanto meccanica) o esterno (incontrollabile, in quanto sottoposta alla grazia), io beatamente ignoro, ma penso sia necessario ribadire una questione di metodo: se il lavoro di un poeta è capace di generare nutrimento (o, altrettanto beneficamente, di indurre reale fame) non lo si capisce da quanto poco olio di palma ingerisce, da quanto spesso mangia, o facendo una lista dei ristoranti che frequenta, ma piuttosto prendendo in mano il bolo, ogni bolo, ogni oscena pappa: sezionandola, osservandola, studiandola.

Lavoro ingrato, apparentemente misero, ma unico viatico perché sia possibile un nutrimento, che sarà utile, quando ci saremo stufati di ingurgitare cibo che non sfama né affama, di inghiottire aria fingendo di mangiare per ragioni di *étiquette* o per far presenza, – o come i bimbi sperduti di Peter Pan, che “giocano a fare la cena”, ma i piatti sono vuoti – e di bucarci il palato con le punte vuote delle forchette di plastica.

Pietro Cardelli
“Io sto qui – non posso fare altro”:
una lettura di “Kamen”
di Osip Mandel’stam

Introduzione

Quando *Kamen* viene pubblicato per le edizioni «Akmè» nel marzo 1913 a Pietroburgo, Mandel’stam è già un personaggio affermato dell’*Intelligencija* russa del tempo. Dopo aver completato gli studi in Europa, tra Parigi e Heidelberg, il poeta ebraico era infatti tornato in Russia, dove si era inserito nell’ambiente culturale simbolista. Qui frequenta la ‘Torre’ di Ivanov – sede dell’Accademia del verso di Pietroburgo –, ottiene numerosi apprezzamenti nell’ambito letterario, frequenta le serate culturali nei vari caffè della città e nel 1911, dopo aver conosciuto Gumilev e Anna Achmatova, entra a far parte della ‘Gilda dei poeti’, legandosi così alla rivista «Giperborej» e al nascente acmeismo. Le sue poesie iniziano a circolare già dal 1906, e quattro anni più tardi i primi testi inediti vengono pubblicati sulla rivista del movimento «Apollòn». Intanto il 14 maggio, a Viipuri, si era fatto battezzare da Rozén, pastore della chiesa metodista di Finlandia.

Sono gli anni convulsi della caduta dello zarismo; Pietroburgo è una città che ferve sia dal punto di vista intellettuale che politico. Le conseguenze della rivoluzione del 1905 sono presenti e vive; le aperture al liberalismo tenui ed apparenti. Il simbolismo, fulcro della cultura russa nel passaggio al nuovo secolo, si sta rapidamente estinguendo, come se non avesse più la forza e le risposte adatte per interpretare un mondo in continuo mutamento. È su questi presupposti che nel marzo 1912 la ‘Gilda dei poeti’ dà vita all’acmeismo¹ o adamismo², uno dei principali movimenti post-simbolisti della Russia novecentesca.

La nascita dell’acmeismo fu una vera e propria rivoluzione per la cultura pietroburghese del tempo. Il primo numero di «Apollòn», ad inizio 1913, con i due manifesti del movimento – *L’eredità del simbolismo e l’acmeismo* di Gumilev e *Alcune correnti della poesia contemporanea* di Gorodeckij – scatenò un terremoto negli ambienti letterari. Per la prima volta dopo l’esperienza di Kuzmin³, veniva espresso un attacco frontale, spietato, deciso al simbolismo, non solo dal punto di vista della poetica, ma anche da quello filosofico-gnoseologico. Un nuovo mondo si stava aprendo davanti a questa generazione di poeti, un mondo che necessitava uno sguardo differente. Due sono le critiche principali che Gumilev e Gorodeckij portano alla *Weltanschauung* e alla poetica simbolista: da un lato viene rivalutata positivamente l’inconoscibilità del noumeno⁴; dall’altro si propone una rinnovata dialettica fra soggetto e oggetto, uomo e mondo, intelligenza e universo. A differenza dei simbolisti, per Gumilev, Gorodeckij, Achmatova e Mandel’stam il mondo esterno esiste, ed è valido nella sua unica realtà conoscibile. Compito del poeta sarà quindi quello di cogliere l’immanenza di questo mondo; guardarlo e accettarlo nella sua totalità, positiva o negativa che sia; definirlo interamente, fenomeno per fenomeno, evitando sia i voli pindarici nel trascendente, sia la preminenza del suono sul gesto, della musica sulla costruzione. Un imperativo anima le voci di questi poeti: tornare fra gli uomini, toccare di nuovo la realtà delle cose.

È in questo clima e su queste orme che Mandel’stam pubblica *Kamen* nel marzo 1913. In realtà già all’inizio dell’anno precedente il poeta di Varsavia aveva manifestato la volontà di dare alle stampe

la sua prima raccolta, con il titolo di *Rakovina* [‘Conchiglia’]. Furono però la nascita dell’acmeismo e le nuove questioni da esso aperte a rallentare il processo di pubblicazione. Il mutamento del titolo sarà poi dovuto a Gumilev poco prima dell’uscita della raccolta, titolo che avrà molta fortuna in seguito. *Kamen’* [‘Pietra’] è infatti un termine pregnante sia in rapporto al movimento acmeista che alla poesia del primo Mandel’stam. Assume qui tre significati: in primo luogo è il segno tangibile della solida concretezza del reale, del quotidiano, dell’immanente, di quell’evidenza fenomenica, fine dello sguardo acmeista; in secondo luogo è il simbolo, o meglio, il correlativo oggettivo della parola poetica. I testi mandel’stamiani si costruiscono infatti come un’architettura, un’opera unitaria eretta dal poeta, associando versi e parole come fossero pietre. Infine *Kamen’* è l’anagramma di *akmè*, lemma greco che ha dato il nome all’acmeismo.

L’edizione di *Kamen’* pubblicata da «ilSaggiatore» nel 2014, tradotta e curata da Gianfranco Lauretano, si rifa all’edizione critica di Ginsburg, Mets, Vasilenko, Frejdin⁵ e a quella dello stesso Frejdin e di Gasparov⁶. Pur ampliata con testi pubblicati anche successivamente, la struttura della raccolta è costruita in particolare sulla seconda edizione del libro, uscita a San Pietroburgo nel gennaio 1916 per «Giperborej». Come ricorda Lauretano, «l’idea di una nuova edizione era nata su iniziativa dell’editore M. Aver’janov per il marchio Iperborea. [...] La principale innovazione compositiva rispetto alla prima edizione del 1913 era la riabilitazione delle poesie preacmeiste, sedici delle quali risalgono al periodo 1908-12»⁷. Questo ampliamento è significativo. Il Mandel’stam di questa edizione di *Kamen’* conserva ancora, in certi momenti, uno sguardo incerto e nostalgico, pur nell’accettazione del mondo. Alcune espressioni o atmosfere ricordano i tratti paesaggistici di Tjutčev o addirittura la poesia francese simbolista – da lui letta e conosciuta al tempo degli studi a Parigi –, in particolare Verlaine⁸. È possibile quindi, proprio grazie all’addizione di queste poesie giovanili, individuare e comprendere l’evoluzione del discorso poetico mandel’stamiano: gli inizi legati alla tradizione, l’avvicinamento e l’adesione all’acmeismo, e infine la costruzione e la presa di consapevolezza della propria parola. In questo senso *Kamen’* è il libro fondamentale dell’esperienza di Mandel’stam, il più sincero e aperto al lettore. Cerchiamo quindi adesso di comprendere questa evoluzione, il progressivo farsi individuo e voce del poeta di Varsavia.

Entrare nel mondo. *Il mattino dell’acmeismo*

Al tempo della pubblicazione di *Kamen’*, Mandel’stam è fortemente legato all’acmeismo. Frequenta costantemente Gumilev e Anna Achmatova, e con loro, assidui clienti del cabaret «Il cane randagio», discute con fervore della poetica che stanno costruendo. Decide quindi di scrivere il terzo, definitivo, manifesto del movimento, il quale verrà poi pubblicato solo nel 1919 sulla rivista «Sirèna» con il titolo, *Il mattino dell’acmeismo*⁹. L’intento con cui Mandel’stam scrive queste poche ma dense pagine è lo stesso che aveva animato Gumilev e Gorodeckij: sancire la fine del simbolismo così da

aprire nuovi spazi alla poesia russa.

Il mattino dell’acmeismo si esplica in sei punti, nei quali Mandel’stam, in un perfetto connubio fra Parola e Logos, descrive quella che sarà la poesia acmeista. Fulcro dell’analisi mandel’stamiana è il concetto di *parola come tale*. Essa raccoglie un insieme di significati; è sia strumento del poeta che opera d’arte in sé, elemento autentico e autosufficiente. La nuova poesia dovrà quindi saper cogliere la forza e la validità di ogni fenomeno, così da poterlo definire con la massima chiarezza e pervasività. Forma e contenuto, Parola e Logos, stanno per Mandel’stam sullo stesso piano. Occorre riprendere contatto con il mondo empirico, abbandonare definitivamente la trascendenza, così da ritrovare una nuova vicinanza con lo spazio e le cose. Come un architetto, anche il poeta deve porsi il problema di come eludere il vuoto a partire dalle singole pietre della parola: «Costruire – scrive Mandel’stam – significa combattere contro il vuoto, ipnotizzare lo spazio»¹⁰. Solo l’esito del gesto poetante, l’opera d’arte in sé, permette in conclusione di raggiungere la vera essenza della poesia, la consapevolezza che tutti i fenomeni hanno pari importanza, e che ogni unità è singolare ed eterna *per sé*. «Esistere, ecco la massima aspirazione del poeta»¹¹, e con lui della parola e del fenomeno.

La rivoluzione portata dall’acmeismo alla poesia russa, e che emerge con forza in questo saggio di Mandel’stam, è in primo luogo un atto di sincerità nei confronti del mondo. «Per costruire bene si deve anzitutto nutrire un sentimento di sincera devozione per le dimensioni dello spazio»¹² – scrive ancora il poeta. La costruzione acmeista, a differenza delle velleitarie aspirazioni simboliste, poggia saldamente sulla terra e da essa non vuole allontanarsi. Ecco allora il ritorno della quotidianità nella poesia: il gelato e il tennis, il cinematografo e le architetture, le scene di città e gli oggetti più concreti. Inoltre le figure di questa poesia non solo si distinguono per la loro semplicità, ma vengono descritte come se fossero illuminate da una luce chiara e nitida. La malinconia e l’incertezza fanno sempre parte dello sguardo del poeta, ma il mondo resta reale, tangibile e logico nella sua immanenza. È l’accettazione di questo Altro ciò che viene richiesto a chi scrive; in questa difficoltà sta il senso più profondo della poesia acmeista.

Il sesto punto, a conclusione del saggio, rivela l’abisso che separa acmeismo e simbolismo. Qui Mandel’stam si fa promotore di una rivalutazione del Medioevo in senso anti-trascendentale. Scrive: «Amiamo il Medioevo perché esso possedeva al massimo il senso dei limiti e delle barriere. Non mescolava mai piani differenti fra loro e nei confronti dell’aldilà aveva un atteggiamento pieno di riserbo»¹³. È proprio in questo riserbo, in questa sospensione del discorso sull’aldilà che Mandel’stam ritrova il punto d’incontro fra Medioevo e acmeismo. Il noumeno è qualcosa di inconoscibile. Questo significa non che debba essere negato – il suo tarlo rimarrà sempre la fonte più prolifica di ogni poesia –, ma che qualsiasi utopistica elucubrazione su di esso dovrà essere impedita. Accettare il mondo, accettare i limiti della conoscibilità umana: questa è la sofferenza

e allo stesso tempo la nuova forza del poeta acmeista: esistere e accettare interamente l'esistenza.

Un soggetto che muta

Kamen' è un libro organico e coerente. La concezione di Mandel'stam di una raccolta in versi era quella di un'unità creativa, frutto di un periodo poeticamente ed esistenzialmente ben circoscritto. *Kamen'* è proprio questo: il primo immergersi del poeta nel mondo, una solida costruzione che al mattone ha preferito la parola. Esattissimo, in questo senso, ciò che scrive Sergej Averincev riguardo a questi testi: «Le poesie del 1908-1910 costituiscono un fenomeno pressoché unico nell'intera storia della poesia mondiale: è molto difficile trovare da qualche altra parte una tale combinazione tra la psicologia immatura di un giovane, poco più che adolescente, e una così perfetta maturità nell'osservazione e descrizione poetica proprio di quella stessa psicologia»¹⁴. Se infatti da un lato Mandel'stam cammina sempre sul labile confine fra una malinconia cosciente e sofferta, dettata dagli intenti della propria poesia e dal corso della propria esistenza, ed una invece adolescenziale, paradossalmente verlainiana; dall'altro è evidente l'abilità osservativa e descrittiva dell'allora giovane poeta di origine ebraica. La realtà si apre davanti ai suoi occhi, e lui mira sempre a cogliere con vivida chiarezza il lineare contorno dei fenomeni. L'argomento del poetare si amplia – «Basta poco per l'ispirazione [...]»¹⁵ –, ma l'immersione nel mondo fenomenico non reca banalità.

Ad impedire questo rischio, sempre presente quando le occasioni si ampliano, sta il soggetto di *Kamen'*, radicalmente differente da quello che sarà nel Mandel'stam tardo, fortemente autobiografico. Qui l'autore si nasconde costantemente dietro l'*io lirico* dei suoi testi, negando sia una totale corrispondenza, sia una completa estraneità fra le due voci. Considerando questa postura è possibile individuare un'evoluzione nel movimento tipico di questo soggetto: inizialmente ciò che si delinea è un vero e proprio gioco a nascondersi che l'autore costruisce dietro il centro d'enunciazione delle sue poesie, un gioco che apparentemente si realizza nei confronti del lettore; in seguito, però, si comprende che questo gesto è da intendersi in realtà più nei confronti di se stesso che dell'altro. Mandel'stam, ancora molto giovane sia in senso biografico che in quanto poeta, è alla ricerca della propria voce e del proprio io. Le immagini della realtà gli scorrono davanti, ma l'io che le descrive fatica ancora a definire la propria parola. Emblematiche, a questo riguardo, le ultime due quartine di una delle poesie centrali della raccolta:

O ampio vento di Orfeo,
te ne andrai ai confini del mare
e, carezzando un mondo increato,
io ho scordato l'inutile «io».

Ho vagato in un bosco giocattolo
e ho scoperto una grotta azzurra...
Davvero io ci sono
e veramente arriverà la morte?¹⁶

Come spesso accade in questa raccolta, la voce che parla è espressione di uno spaesamento e di una debolezza nostalgici. È l'individuazione che tormenta il poeta, ancora lontano da una definitiva coscienza di sé. Non è ancora il tempo del riconoscimento, così la voce dei testi emerge non come una costruzione biografica ma come punto d'osservazione, la trascrizione in parola di uno sguardo attento e costante sul mondo.

Nel corso della raccolta, all'evoluzione del contesto delle poesie – si nota infatti a partire dalla metà di *Kamen'* uno spostamento nell'ambientazione dei testi: dalla natura, pervasiva nella prima parte, alla città, fulcro della seconda – corrisponde anche una diversa strutturazione del soggetto, la quale si riflette nella costruzione dei versi e in particolare nella sintassi. L'incertezza tende a farsi saldo punto d'osservazione, l'andamento interrogativo e dubitante si muta in assertività. Se infatti la prima parte della raccolta si contraddistingue per immagini e scene caratterizzate da silenzio, incertezza, fissità, immobilità, sconforto, nostalgia, rarefazione; la seconda, invece, si carica di movimento e rumore. La città entra in scena e con lei un ampio numero di presenze, vitali o architettoniche, tese a riempire lo sguardo del soggetto osservante. Questa frattura, o meglio, questo passaggio si fa evidente a partire da testi come *Carskoe Selo*, *La moneta d'oro*, *Il luterano*, per poi esplodere con le *Strofe pietroburghesi*.

In questa seconda parte, più forti si fanno le influenze dettate dalla poetica acmeista. Il mondo viene definitivamente riabilitato e le poesie si impegnano a cogliere scene di comune quotidianità: il tennis, il cinematografo, Pietroburgo, un'ubriacatura, Bach. Lo sguardo del poeta da contemplativo si è fatto assertivo: i fenomeni vengono colti con minuzia di dettagli, e degli oggetti si vuole evidenziare la fisicità e la concretezza. È qui che Mandel'stam inserisce le famose poesie sulle opere architettoniche, *Santa Sofia* e *Notre Dame*, emblema, anche teorico, del verso acmeista.

Poesia e architettura

Ammiragliato

Nella nordica capitale un pioppo si tormenta polveroso
si confonde nel fogliame un quadrante trasparente
e nel verde scuro una fregata, o un'acropoli,

luccica a distanza, consanguinea dell'acqua e del cielo.

Leggero vascello con l'albero scontroso
filo a piombo per i successori di Pietro
esso ci istruisce: la bellezza non è capriccio da semidio
ma l'occhio avido e preciso di un concreto falegname.

Ci sono benevoli i quattro elementi
ma l'uomo libero ne ha creato un quinto.
Non nega forse la supremazia dello spazio
quest'arca costruita castamente?

Fragili meduse si incollano rabbiose
arrugginiscono le ancore come aratri abbandonati;
ed ecco, spezzati i nodi delle tre dimensioni,
si spalancano i mari di tutto il mondo.¹⁷

Ancor più che *Santa Sofia* e *Notre Dame*, questa poesia, Ammiragliato, è un vero e proprio testo-manifesto del Mandel'stam più convintamente acmeista, fedele ai dettami di Gumilev e alle proprie teorizzazioni di poetica. Alla base della raccolta, sta infatti una costante dialettica fra spazio e tempo, dialettica che ha la propria sintesi nei concetti di *totalità*, di *organicità*, di *eternità*. Prendiamo in considerazione adesso la prima delle due *intuizioni pure*, così come le chiamava Kant.

Ammiragliato si presenta veramente come la realizzazione in versi di alcuni principi di poetica: «[...] la bellezza non è capriccio da semidio / ma l'occhio avido e preciso di un concreto falegname». Con la costante volontà di contrapporsi alle idealizzazioni simboliste, Mandel'stam costruisce una nuova figura di poeta, più materiale, quotidiana, concreta, rispetto a quella dei suoi predecessori. Non c'è alcuna ispirazione divina nella scrittura, che viene per questo riconsiderata e riapprezzata secondo un diverso punto di vista. Il poeta è un *falegname*, o un *architetto*, che gioca con le parole come se fossero il suo vivo e concreto materiale di lavoro. La sua è una costruzione che richiede tempo, ingegno, e che ha il suo punto di partenza nell'aspetto fenomenico del reale, nella materialità degli oggetti e degli eventi. Il lavoro del poeta, quindi, si risolve in Mandel'stam come un procedere attento e meticoloso, un'intenzionalità sempre sotto controllo. Il ruolo che gli è proprio è quello dell'*artifex*, mai del vate o del *bohémien*.

Se il testo poetico viene definito come una costruzione, esso si contrappone necessariamente al vuoto, al non-essere. Scrivere significa quindi affrontare lo spazio, superarlo. La razionalità del pro-

getto, la sua «anima gotica», come la definisce Mandel'stam in *Santa Sofia*, mira a negare il «peso cattivo dell'inesistente», l'assenza di forma e di costruzione. Sconfiggere lo spazio per imporsi sul tempo, questo è l'intento di Mandel'stam. È infatti solo tramite l'edificazione di un'opera d'arte in sé duratura – e quindi eterna –, che diventa possibile oltrepassare i confini di spazio e tempo. Il superamento di questi limiti rimane però sempre relegato all'immanente. Se c'è un fine, sia pure anche l'eternità nel e del testo poetico, questo non può e non deve oltrepassare la concretezza fenomenica del reale. La totalità, per Mandel'stam, esiste solo nella consapevolezza della propria condizione: accettare il limite come gesto unico ed inderogabile per superarlo.

A conferma della solidità di questa poesia sta la solennità del verso e della lingua mandel'stamiana, capace di tenere assieme il quotidiano e il sublime, l'ironico e il tragico, senza per questo mai abbassarsi di tono; anzi, costruendo verso dopo verso un edificio poetico equilibrato e di una sostanzialità classica, sia dal punto di vista linguistico che formale. *Kamen'*, per quanto riguarda l'aspetto della metrica, ha il suo *leit motiv* nella quartina, spesso costruita come unità a sé nel testo. La caratteristica più evidente della strofa e del verso di questa raccolta, per quanto ci è possibile intendere dalle varie traduzioni dal russo, è proprio la sua autonomia e organicità. Ogni verso, ogni quartina, ogni poesia è un'opera d'arte a sé. Scrive Ripellino: «Le sue liriche sembrano fatte con diversi pezzi sovrapposti: ogni verso è un organismo a sé, un rilievo marmoreo, senza nessi logici con il seguente; e le immagini anch'esse sono staccate l'una dall'altra come elementi autonomi»¹⁸. O ancora Silvana de Vidovich, che evidenzia come si realizzi poi la strutturazione dell'opera: «All'interno della sua scrittura lenta, pesante, matura e solenne ogni elemento, pur nella sua completa autonomia, si lega ad altri con un sistema di rimandi-simmetrie interne. Mandel'stam combina le parole – che spesso ricorrono come costanti segni grafici per evidenziare nuovi e insospettabili nessi tra suono e significato – in una sintassi complessa, in cui termini di alta erudizione si mescolano a dettagli più banali, quotidiani, presi dal lessico familiare»¹⁹. In definitiva, si può dire che anche per quanto riguarda l'aspetto formale, Mandel'stam abbia come primo intento quello di contrapporsi al vuoto, allo spazio inerme, erigendo una poesia che, tramite accurate relazioni fra aulico e prosaico, assertivo e discorsivo, ipotattico e paratattico, vuole essere ricondotta e assimilata all'architettura.

Un'idea di eternità, esistere

Mostrata l'evoluzione della poesia di Mandel'stam sia dal punto di vista contenutistico che formale all'interno di *Kamen'*, occorre adesso, per concludere, cercare di capire il nucleo più profondo della raccolta. Leggendo questi testi, infatti, ciò che emerge è un'apparente contraddizione: da un lato l'idea di poesia come artigianato, l'abbassamento delle aspirazioni del poeta, il contenuto prosaico e quotidiano dei testi; dall'altro un senso di solennità, di tragicità, di sconforto esistenziale, che mirano invece verso un tono, una dizione e delle questioni alte e sublimi. A sciogliere il nodo di

questa contrapposizione è, come scrive Averincev e viene ricordato da Lauretano nella sua *Nota del curatore* di *Kamen'*, l'argomento: «La solennità [...] da cosa è motivata allora? [...] appare evidente che l'argomento di cui si occupa è l'essere stesso delle cose»²⁰. Ponendosi frontalmente dinnanzi all'esistente, accettando l'immanente come l'unico lato conoscibile della realtà, Mandel'stam costruisce così una poesia capace d'inserire il tragico nel quotidiano, di spostare gli interrogativi dal mondo trascendente dei simboli a quello tangibile dell'esperienza. Le grandi domande poste dai simbolisti riguardo l'uomo e la sua esistenza non vengono eluse, bensì spostate su un piano ontologico differente, quello terreno.

Se il mondo immanente è l'unico possibile, fondamentale diviene allora la presa di consapevolezza dell'esistenza in esso di sé e degli oggetti esterni. Potremmo dire infatti che *Kamen'* non è altro che il percorso che il suo soggetto compie con il fine di ritrovarsi, vivo, nel mondo. La conferma della propria individualità, però, non viene prima di quella dell'Altro, oggetto o cosa che sia. Ogni fenomeno, in quanto reale e conoscibile, esiste, e la sua esistenza precede la sua morfologia. «Amate l'esistenza dell'oggetto più dell'oggetto stesso, e la vostra esistenza più di voi stessi, ecco il primo precetto dell'acmeismo» – scrive Mandel'stam nel quarto punto de *Il mattino dell'acmeismo*. Emblematica in questo senso una delle poesie più significative della raccolta:

Mi è stato dato un corpo – cosa devo farne
così unico e mio?

Per la placida gioia di respirare e vivere
chi, ditemi, devo ringraziare?

Io sono giardiniere e anche fiore,
nella prigione del mondo io non sono solo.

Sui vetri dell'eternità si è steso
il mio respiro, il mio calore.

Su di esso si è impresso un disegno
ultimamente indecifrabile.

Lasci che sgoccioli il sedimento dell'attimo –
il caro disegno non si può cancellare.²¹

A partire dal segno del proprio respiro rimasto impresso sul vetro, Mandel'stam analizza in una

serie di sei distici a rima baciata la propria esistenza in quanto corpo nel mondo. Il corpo esiste, questo è tutto ciò che non può essere negato. Sembra non esserci ragione o causa, e anche la domanda sul creatore – colui che deve essere ringraziato – è destinata a rimanere senza risposta. Ciò che però è significativo è che il respiro, l'impressione del soggetto esistente, seppur indecifrabile, non può essere cancellato. L'esistenza dell'*io lirico*, quindi, non è preminente rispetto a quella dell'Altro, persona o cosa che sia, ma, come loro, esiste. Tutti i fenomeni, carichi ognuno della propria importanza, stanno sullo stesso piano; sono effimeri – in quanto *attimo* – ma anche eterni, in quanto hanno avuto parte nel mondo. Oltre a questo, il lato positivo della poesia, emerge però anche il suo risvolto negativo: l'*io lirico*, seppure certo della propria esistenza, pare non avere identità né consapevolezza di sé in quanto *unicum*. Come detto, a differenza dell'ultimo Mandel'stam, in particolare quello dei *Quaderni di Voronez*, questo di *Kamen'* nega l'autobiografismo. Non essendoci coscienza di sé, non può esserci corrispondenza fra autore e centro d'enunciazione dei testi. Il corpo è «così unico e mio», ma non ha descrizione né contorni, e – cosa più importante – niente lo distingue dall'Altro. La scala del reale accoglie tutto ciò che esiste sullo stesso gradino.

Veniamo adesso a come viene affrontata la seconda delle due *intuizioni pure* – il tempo – in *Kamen'*. Se il concetto di spazio, in quanto spazio vuoto, veniva superato tramite l'edificazione del testo poetico, capace, come un'architettura, di utilizzare le tre dimensioni per imporsi su di esso; lo stesso avviene, secondo Mandel'stam, per eludere il concetto del tempo, per cogliere e definire quell'«eternità», che è l'approdo conclusivo dell'intera raccolta. Nell'edizione de «ilSaggiatore» di *Kamen'* il termine «eternità» appare in sei differenti poesie: «Sui vetri dell'**eternità** si è steso / il mio respiro, il mio calore»²²; «E se nei diamanti di ghiaccio / scorre il gelo dell'**eternità**, / qui c'è il palpito delle libellule / presto-in-vita, occhiazzurri...»²³; «E la spocchia di Batjuškin mi ripugna: / Che ora è?, gli hanno domandato, / ma lui ha risposto a quei curiosi: è l'**eternità**»²⁴; «e l'**eternità** suona sulle ore pietrose.»²⁵; «Pochi vivono per l'**eternità**, / ma se per l'attimo sei angustiato / tremendo è il tuo destino e la tua casa fragile»²⁶; «Tutti fan man bassa dell'**eternità** / ma l'**eternità** è come sabbia del mare. // Essa cade giù dal carro, / non basta la tela dei sacchi.»²⁷.

Eccetto che nel caso di Batjuškin, dove ha un valore dispregiativo in quanto assimilabile al concetto di *trascendenza*, negli altri l'eternità è sempre il fine agognato dello sguardo del poeta, il porto inarrivabile, sempre sfuggente, della propria esistenza. In Mandel'stam, però, l'eternità non ha niente a che vedere con il simbolo o il trascendente; anche in questo caso essa poggia totalmente sulla realtà empirica e quotidiana del mondo esistente. Come Gorodeckij, che mirava a conferire la virtù della durata persino all'effimero, lo stesso vuole fare Mandel'stam, e proprio in questo identifica il concetto di eternità, che molto deve sia a Pëtr Čaadaev che a Dante²⁸. Scrive giustamente Averincev riportato da Lauretano, riferendosi allo studio sullo stesso Čaadaev da parte di Mandel'stam: «dell'occidentalista russo del secolo scorso lo sbalordì l'idea dell'unità come legame

di significato extratemporale, tuttavia presente nella concretezza non inventata della continuità storica»²⁹. L'eternità quindi, come prodotto dell'atto storico, concreto, immanente. Se la poesia è un'opera d'arte valida in sé, eretta come un monumento, essa si proporrà non solo di imporsi nello spazio e nella triplice dimensione, ma anche di assumere – storicamente – una valenza extratemporale, valida e significativa in ogni tempo. La *totalità* tanto ricercata dal poeta potrà quindi forse essere ritrovata nel gesto poetico stesso, nell'accettazione e nel riconoscimento di sé e del mondo tramite la poesia.

Per concludere, vorrei soffermarmi un momento su come si delinea la figura di Dio in questa raccolta. Emblematica è la poesia *La tua immagine pietosa...* che, in due quartine, condensa tutta l'importanza e allo stesso tempo la difficoltà per il poeta ebraico di affrontare questo tema. Dio, in quanto parola, significato e significante, non può essere nominato. Tutto tocca la poesia eccetto il Signore. Quando lo fa, accade questo: «Il nome di Dio, come un grande uccello, / mi è volato via dal petto. / Davanti turbina una fitta nebbia / dietro la gabbia è rimasta vuota...»³⁰. Lo stesso si nota in una delle poesie più intense di *Kamen': Il luterano*. In questo caso, pur descrivendo un funerale al quale il soggetto del testo si è ritrovato ad assistere, e pur facendolo con grande accuratezza, Mandel'stam non nomina mai Dio. Viene presentata la scena, la chiesa, i parrochiani severamente emozionati, le parole straniere udite, la corona di rose autunnali che appare sul carro funebre, ma non Dio, che rimane sullo sfondo, una presenza con la quale non si riesce ad istituire un rapporto di parola. È però sempre questa poesia, con il suo finale, seppur anche chiaramente allusivo alle dispute con i simbolisti, che forse ci dà una risposta:

E io pensavo: non serve essere retorici
non siamo profeti, neanche precursori
non agogniamo il paradiso, l'inferno non temiamo
e nel meriggio scialbo ardiamo, come ceri.³¹

Dio non si nomina perché poggia su un piano totalmente diverso rispetto a quello dell'uomo, un piano che non garantisce risposte certe né definitive. La relazione che può essere instaurata fra i due non può quindi essere di parola, ma al massimo di aspirazione, di ricerca. Mandel'stam squarcia qui con grande umiltà il velo di trascendenze o ambizioni che fino a quel momento guidava l'uomo russo. L'eternità è un rimpianto d'eternità, e ciò che resta all'uomo è un grigiore quotidiano, l'ardere scialbo e impercettibile nel meriggio.

1 Il termine *acmeismo*, dal greco *akmé*, ha plurimi significati in russo: 'vertice', 'punto culminante', 'massimo vigore', 'il più alto grado di qualcosa', 'il fiore', 'la stagione del rigoglio'.

2 Il termine *adamismo* fu fortemente voluto da Gorodeckij, uno dei tre autori dei manifesti del movimento. Con esso, Gorodeckij voleva richiamarsi direttamente al libro d'apertura della *Genesi*, in cui Adamo – da qui *adamismo* – per primo dà un nome alle cose; ed è proprio questo atto primigenio di nomina dell'esistente uno dei punti fermi dell'acmeismo: definire nuovamente, con forza, chiarezza e linearità, tutto ciò che esiste, come se niente fosse stato nominato. Accettare e guardare al mondo con gli stessi occhi di Adamo, primo uomo: questo è l'intento dell'acmeismo.

3 *O prekrásnoj jásnosti* ['Della magnifica chiarezza'], M. Kuzmin, in «Apollòn», 1910, n. 4.

4 Scrive su questo punto Gumilev: «[...] ricordarsi sempre dell'inconoscibile, senza offenderne la riflessione con più o meno probabili congetture: ecco il primo principio dell'Acmeismo».

5 *Kamen'*, edizione critica a cura di Ginsburg, Mets, Vasilenko, Frejdin, Nauka, Leningrado, 1990.

6 *Stichotvorenija. Proza*, edizione critica a cura di Frejdin, Gasparov, Ripol Klassik, Mosca, 2001.

7 *Il processo compositivo di «La pietra»*, G. Lauretano, da O. Mandel'stam, *La pietra*, ilSaggiatore, Milano, 2014, p.184 [corsivo mio].

8 Si noti a questo proposito alcuni passi dei testi di *Kamen'*, in particolare certi sguardi sul paesaggio, certe atmosfere, certi smarrimenti nella memoria, che richiamano alla mente il Verlaine dei *Poèmes Saturniens*: «Che dondolavo in un lontano giardino / su una semplice altalena di legno / e di abeti alti e bui / mi ricordo in un delirio annesso» (da *Leggere solo libri per bambini*, O. Mandel'stam, ilSaggiatore, p. 15); «Un'inesprimibile tristezza / ha aperto due enormi occhi [...] Tutta la camera è imbevuta / di languore – dolce medicina!» (da

Un'inesprimibile tristezza, p. 25); «lo la tristezza, come un uccello grigio, / porto lentamente nel cuore», «Il mattino, tenerezza senza fondo, / semirealtà e semi-sogno, / assopimento indissetato / nebbioso suono di pensieri...» (da *Un misero raggio, con misura fredda*, p. 47);

9 *Utro akmeizma* ['Il mattino dell'acmeismo'], in «Sirèna», 1919, n. 4-5.

10 *Il mattino dell'acmeismo*, O. Mandel'stam, da G. Kraiski, *Le poetiche russe del Novecento*, Editore Laterza, Bari, 1968, p. 64.

11 *Ibidem*, p. 62.

12 *Ibidem*, p. 64.

13 *Ibidem*, p. 66.

14 *La pietra*, O. Mandel'stam, ilSaggiatore, Milano, 2014, pp.174-175.

15 *Ibidem*, p. 129.

16 *Ibidem*, p. 55.

17 *Ibidem*, p. 111.

18 A. M. Ripellino, *Poesia Russa del Novecento*, Guanda, Parma, 1954, p. XLIII.

19 S. de Vidovich, *Letteratura russa*, Antonio Vallardi Editore, Milano, 2003, p. 212.

20 *La pietra*, O. Mandel'stam, p. 178.

21 *Ibidem*, p. 23.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*, p. 31.

24 *Ibidem*, p. 69.

25 *Ibidem*, p. 71.

26 *Ibidem*, p. 75.

27 *Ibidem*, p. 113.

28 Proprio su questi due autori Mandel'stam scrisse due importanti saggi. Quello su Dante è stato edito da «Il Nuovo Melangolo» nel 2007, col titolo di *Conversazione su Dante*.

29 *La pietra*, O. Mandel'stam, p. 181.

30 *Ibidem*, p. 67.

31 *Ibidem*, p. 85.

Simone Burratti

Parco Poesia, o del dilettantismo

Ho avuto modo di partecipare a Parco Poesia una sola volta, tre edizioni fa. In quell'occasione, la mia lettura è stata interrotta e conclusa in *medias res* da un tempestivo applauso, essendo involontariamente fuoriuscito dai tempi massimi (tre minuti, come ho scoperto in seguito), nonché coronata da un terzo tempo di "accesa discussione" con Isabella Leardini dietro le quinte. Da questo episodio, in realtà più pittoresco di come l'ho descritto, e che mette in evidenza *in primis* il narcisismo del suo protagonista, si possono dedurre almeno altre due cose: la disattenzione da parte degli organizzatori, che avevano specificato il limite massimo dei testi ma non il limite massimo di tempo, nonostante avessero ricevuto in precedenza il mio file con la selezione; il fatto, più importante, che si sia dato praticamente per scontato che una lettura di quattro poesie non possa durare più di tre minuti, sottintendendo con ciò che un testo poetico sia di norma non breve ma addirittura brevissimo.

La seconda osservazione, all'apparenza banale e pedante, può in realtà dirci molto su Parco Poesia, il sito relativo e le continue polemiche che li riguardano, diventate ormai parte integrante della prassi promozionale dell'evento. Le critiche rivolte a Parco Poesia sono pressappoco le seguenti: una visione della poesia edulcorata e dilettantistica, una politica interna "amicale" e troppo concentrata sull'asse Bologna-Rimini, la tendenza a selezionare autori che "scrivono tutti uguale", molti dei quali provenienti dal laboratorio di poesia portato avanti da Isabella Leardini stessa per gli studenti delle scuole superiori. Ora: un festival letterario è prima che ogni altra cosa un'operazione di diffusione. In quanto tale, esiste già di per sé come formula di compromesso, cosa che permette di estendere alcune delle suddette critiche – avanzate spesso da chi non crede nella promozione culturale, se non da chi ai festival non viene proprio invitato – a molti altri eventi letterari. Perché allora, ogni anno, le polemiche si concentrano sull'attività di Isabella Leardini e non, per esempio, su La Punta della lingua o Poetitaly, o su rassegne volutamente più di nicchia, come RicercaBo? E perché, ogni anno, mi ritrovo a dividerle?

La prima motivazione che mi viene in mente è anche la più evidente: il festival di Rimini riguarda, più che la poesia, i poeti e la spettacolarizzazione degli stessi. Si parte dai faccioni dei *big*, postati sul sito come marchi di abbigliamento e presentati quasi sempre con i loro testi peggiori, e cioè quelli con maggiore concentrazione di parole afferenti al campo semantico dell'amore, per arrivare alle griglie di fototessere delle "giovani promesse" (leggasi: ventenni che hanno cominciato a scrivere l'anno prima) lanciate su un palco con la sola legittimazione del festival, o del premio afferente. Il tutto altamente sorvegliato dal Daniele Ferroni o Dino Ignani di turno, sempre in agguato, pronto a folgorare con il flash qualsiasi malcapitato che si azzardi ad andare a capo in un post-it con la spesa indirizzato a sua madre.

Volendo passare al festival vero e proprio, la situazione non cambia: i tre minuti di gloria personali trascorrono, com'è ovvio, nell'indifferenza più totale, intervallati dalle discussioni che oscillano tra il sociologico e il didascalico, alimentando tutt'al più un assecondarsi generale. Sembra che il vero interesse di tutti stia nel semplice "esserci", nel sentirsi parte di una minoranza (il che cozza

non poco con l'idea di diffusione culturale, che dovrebbe invece aprire le porte agli esterni) chiamata preferibilmente comunità, tutti insieme contenti a mangiarsi una pizza e quanto-è-bello-il-tuo-libro-la-tua-lettura-mi-ha-emozionato-il-cuore. Avendo da sempre un approccio dialettico, a tratti aggressivo, al dibattito sulla poesia, non riesco a non guardare con diffidenza a conversazioni basate sulle riverenze, a un clima pacifico e *politically correct*, a un annullamento dell'antagonismo costruttivo. A Parco Poesia tutti leggono tutti, nessuno contraddice nessuno, il mondo è bello e la gente è felice. Come se non bastasse, arrivano poi i reportage entusiastici dei partecipanti a gettare un'ombra inquietante sull'autocoscienza degli stessi.

E tuttavia, mettendo da parte il diabete, tutto questo rientra ancora nella logica del festival, del surrogato pop e della diffusione, oltre che in un atteggiamento "solare" nei confronti della poesia che, per quanto diverso dal mio, non mi viene da giudicare solo in negativo. Quello che, invece, rende Parco Poesia problematico, sito compreso, è che sembra ormai chiara l'intenzione di coltivare una vera e propria proposta di linea. E le proposte di linea, quando sono portate avanti senza una ricerca precisa, sentita e in un certo qual senso stoica; e quando tendono, come in questo caso, all'egemonia, rischiano di diventare fastidiose se non offensive. I giovani autori di Parco Poesia sembrano fatti con lo stampino: uno spettro di modelli ridottissimo, soluzioni formali scolastiche, concezione e sviluppo strutturale fissi – i quattro testi in tre minuti di cui ho parlato all'inizio di questo articolo. È raro che qualcuno esca dal coro, anche solo per la lunghezza media del verso, per la scelta dei temi, per un *format* diverso da quello del *Greater Romantic Lyric*. Qualora l'eccezione dovesse presentarsi, Isabella Leardini provvede, inconsciamente o meno, a livellare il tutto scegliendo i testi più coerenti alla sua linea: così è stato per il sottoscritto (almeno due volte su tre), ma è soprattutto curioso il caso di Giampiero Neri, autore che ha contribuito in modo decisivo a sdoganare la poesia in prosa e che viene presentato sul sito con un testo in versi. La sensazione, considerata la popolarità del sito, l'avallo da parte di riviste come *Atelier* e la sostanza dell'antologia *Post '900*, è che sembra non si possa più scrivere se non così.

Non sono sicuro che qualsiasi operazione di poetica sia legittima. Non sono sicuro che chiunque debba essere incoraggiato a rendere pubblico un lavoro di cui non ha ancora una consapevolezza intera. Lanciare su un palco, o su un blog, un dilettante allo sbaraglio è, prima che un investimento e un'opportunità donata, un atto di leggerezza se non, in certi casi, di menefreghismo. C'è poco da rammaricarsi, dopo, se la cavia viene sbranata sul web dai belligeranti "addetti ai lavori". E questo articolo, anche se scritto di pancia, non vuole essere un anatema. Non vuole nemmeno essere una svalutazione *a priori* del "lavoro straordinario" di Isabella Leardini, o dell'opera di tale o talaltro autore – cosa, quest'ultima, che spetterebbe alla critica. È piuttosto un'opposizione di linea: contro la leggerezza e la spettacolarizzazione, contro la deresponsabilizzazione della scrittura, contro un'idea di poesia omologante che rifiuta tutto il resto, talvolta senza neanche saperne niente. Se questo è quel mondo, preferisco chiudermi in cameretta e scrivere per i morti. Se non lo è, aspetto con pazienza di poter mettere il naso fuori.

Marco Villa

*“Avventure minime” di Alessandro Broggi.
Note di lettura.*

Avventure minime (Transeuropa 2014) di Alessandro Broggi vanta già, a quasi due anni alla pubblicazione, un discreto numero di interventi. Vale però la pena ritornare su quello che è uno dei migliori libri di poesia (latamente intesa) pubblicati negli ultimi tempi, e senza alcun dubbio il più interessante.

Può essere utile partire dal/i titolo/i. *Le avventure minime* di Broggi sono scorci o situazioni, per lo più feriali, che si reggono sul binomio novità-ripetizione, con il secondo termine che spesso e volentieri finisce per assorbire il primo. “Nuovo” è parola così esposta da dover suonare sospetta: e infatti la sezione “*Nuovo paesaggio italiano*” allinea una serie di monologhi frammentari la cui specificità è ironizzata anzitutto dal titolo, identico per ognuno dei testi che la compongono, di *Nuova* [appunto] *situazione*. Il paradosso macroscopico di un ritorno senza variazioni della novità suggerito dal paratesto riflette il paradosso analogo che si crea tra l’implicita ed espressivistica pretesa di unicità che le figure umane di questa sezione attribuiscono alla propria esperienza e l’utilizzo di materiali stereotipi del linguaggio per comunicarla. Due esempi per tutti, dal disforico all’euforico:

Mi tradisce da almeno tre anni. Lo ha fatto più volte e non con una donna sola. Ma quando è con me mi fa sentire indispensabile: dice che sono l’unico vero amore della sua vita. Io faccio sempre più fatica a sopportare, a volte lo disprezzo, ma lo perdono sempre perché l’idea di perderlo mi manda in pezzi. (p. 31)

Mi sentivo sola e a volte ho pensato che sarebbe stato più semplice tornare dai miei. Ma ho tenuto duro. Un amico mi ha aiutata a superare i momenti difficili. Ora convivo con un uomo stupendo e i miei genitori mi ammirano. (p. 46)

La stereotipia del linguaggio diventa così il segno del livellamento di ogni situazione su una piattezza senza scarti, da cui tante voci possono mettersi a nudo senza rompere la meccanicità variopinta dei «caroselli di immagini che non conosciamo ma cominciamo a riconoscere, a forza di ripetizioni» (p. 14). Il sempreuguale linguistico ed esperienziale è l’ovatta che impedisce sfondamenti ma anche crolli, che soffoca azione e conoscenza nel grigiore ma che protegge da deviazioni imprevedibili.

Tutto torna, quindi, nel duplice significato di riproposizione dell’identico e di calcolo che non fallisce mai: la scrittura registra un mondo che conosce (lei sì) troppo bene, e il suo «servizio di realtà» può persino aprirsi senza esitazioni sul futuro, che è, in *Avventure minime*, il tempo della chiusura perfetta. Un intero parco di azioni/situazioni avverrà con la millimetrica certezza del già deciso, perciò la loro enunciazione può sbilanciarsi ed eternare fatti e condizioni privi di ogni crisma di novità: si vedano i testi della sezione centrale, p. es. *Reality check*, *Ai confini del quotidiano*,

Una storia importante, Nuova vita (dove ancora una volta è attiva la funzione ironica dei titoli).

La piena prevedibilità determina anche il carattere principalmente metonimico di questa scrittura, da cui traspare la convinzione che nel mondo attuale, per effetto di ripetizione, basti una minima scheggia, un minimo oggetto linguistico tagliato da un momento convenzionale, per l'immediato riconoscimento di un'intera situazione. In *Parti note* (altro titolo emblematico):

Il suo futuro? Non ci vuole molto perché lo raggiunga. Buono a tutto. Ritieni di saperlo. Ciò che sembra ordinario non è lungi dall'essere familiare. Pone una domanda, e riceve una risposta. Le cose che facciamo, la sua vita di donna. (p. 13)

Oppure:

Vado da lui. Posso fermarmi ancora. Ho i miei metodi. E poi cosa. La sua stanza. Credi che forse. Ma certo. Questa volta ce la faccio. Non adesso. Stai attenta. È un attimo. Ancora. Ancora. Ne sono certa: basta parlare. Pensi di avercela fatta. (p. 66)

Superato il primo *shock*, il lettore può alla fine ricostruire una vicenda o un carattere da quei pochi lacerti verbali.

Gli esempi mostrano anche alcuni corollari stilistici di questa disposizione: i quadri rappresentati sono pesantemente ridotti, quando non scarnificati. Se la rete di rapporti può essere sollecitata dall'individuazione di semplici punti equivalenti, non serve andare troppo più in là per una descrizione esaustiva:

Bussano, entra V., pochi giorni e incontra R., conosce N. N. si gira e va su per le scale. Lo segue. Buio. Luci. Mattino. Pomeriggio. Sera. Buio. Luci. Mattino. (p. 17)

È la rappresentazione più economica della reiterazione irrilevante, persuasiva anche nel suo spingere fin quasi alla parodia questo *topos* della letteratura contemporanea: relati metonimici insulsi, paratassi assoluta (di gran lunga l'articolazione sintattica dominante) e ripetizione di quei lessemi denotativi. Difficile trovare un'adesione più completa, un nesso più stretto tra insignificanza verbale e insignificanza esperienziale.

Detto questo, non si deve pensare che *Avventure minime* sia solo precisione mimetica. Innanzitutto il linguaggio impiegato, nella sua radicalità, comporta alcune spinte centrifughe rispetto alla

piattezza di un ideale grado zero: alla rastremazione metonimica, con il forte effetto straniante che essa produce, e al riuso di secondo grado di materiali linguistici triti, con la creazione di una sorta di doppio fondo, è possibile aggiungere l'interazione tra lessico e perifrasi tecnico-specialistiche da una parte e termini potenzialmente "caldi" (al limite suscettibili di sfiorare nel poetico) dall'altra, con i primi che fungono quasi da lasciapassare per i secondi. In questi casi è proprio la neutralità ottenuta ad essere fattore di connotazione; qui nell'«emozionante» scoperta del linguaggio:

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

Ogni parola appresa rappresenterà una scoperta emozionante, strapperà qualcosa di nuovo al flusso non verbale. Questa fase di trionfo si prolungherà per mesi: ti schiuderà prospettive infinite. (p. 60)

o del sesso:

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

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

Sentirete scorrere le correnti invisibili del piacere. (p. 62)

Ma questa riattivazione non si gioca solo sul livello lessicale. Una postura che mantiene costante la propria distanza dalla materia e un tono infallibile e neutro fino ad essere glaciale consentono di portare alla luce nodi (eventualmente ad alto contenuto drammatico) che sarebbero altrimenti inammissibili – o unicamente ammissibili attraverso il filtro di un'ironia molto più rozza di quella risultante qui. E se nell'idillio primaverile di *Allegro* l'operazione riesce leggermente esibita, in un certo senso meccanica, più complesso e tagliente è il rapporto tra la glacialità linguistica e la narrazione della fine di un amore che si ritrova in *under destruction*, oppure tra la stessa postura (con lessico, tono e sintassi delle trattazioni scientifiche) e la formazione di un individuo – dalle sensazioni primarie alle relazioni sociali – presentata in *Soggetto*, da cui sono tratte le citazioni di poco sopra.

In questi casi la precisione impassibile della pronuncia lascia l'evento alla sua nudità, che non è la nudità superficiale del minimalismo rappresentativo ma quella che elimina i chiaroscuri e mostra i rapporti costitutivi che regolano l'oggetto in esame. La pulizia dichiarativa si carica allora di un'intensità sorprendente per una scrittura interessata, almeno in apparenza, alla registrazione. Lo stesso utilizzo del futuro, oltre alla previsione scontata di avvenimenti "minimi", conferisce

agli enunciati un'incisività assertiva che l'impersonalità radicale della voce rende ancora più minacciosa, come in quell'apocalisse mancata (e proprio per questo tale) che è *Senza utopia*:

Legalità deboli coesisteranno in rapporti flessibili. Le loro insegne saranno sgargianti ma non memorabili. Il dominio di un ordine finito simulato sopravvivrà nella tensione verso la radicale indeterminatezza. Una tautologia senza crepe sarà, dopo tutto, la sua stessa ragion d'essere. La stabilità del clima sarà una sanzione definitiva. (p. 55)

Il risultato è una scrittura che aderisce perfettamente al proprio oggetto, un oggetto che, con qualche semplificazione, può essere individuato nei rapporti essenziali di una realtà stereotipa, immediatamente riconoscibile. L'essenzialità di un mondo simile è esauribile e viene effettivamente esaurita: i testi mettono il lettore di fronte a una massa che è stata disossata e che ora mostra il proprio scheletro. Questa riduzione all'essenziale presenterebbe persino alcuni punti di contatto con un "grande stile", se non fosse che il poco detto è sentito del tutto omologo e interscambiabile con il molto tralasciato, ed è precisamente l'uguaglianza dei frammenti all'insegna del superfluo che permette una selezione così crudele e insieme caotica.

D'altra parte, ciò fa anche sì che lo spazio di queste prose sia saturo. La scrittura aderisce così bene all'oggetto che l'oggetto esaurisce tutto il testo. Manca il vuoto, si direbbe, un vuoto che può entrare solo attraverso la parzialità. Il prezzo pagato da una postura simile è l'impossibilità di schiodarsi dalla sua distanza sempre uguale rispetto all'oggetto e, di conseguenza, l'impossibilità di contaminarsi con la serie di rischi e opportunità che l'agonismo aprirebbe, che è poi il *quid* (programmaticamente) inaccessibile a questa geometria.

Non che la scelta di Broggi sia la più facile, tutt'altro: la maggior parte dei testi del libro richiede un rigore spaventoso per guardarsi dalla scadere nell'ininteressante parodia di movenze stereotipe o in uno sperimentalismo fine a se stesso (problema presentato, forse, nella sola *Teoria dei gruppi*). La distanza si deve insomma scontrare – e di continuo – con la difficoltà di preservarsi da tutte quelle spinte che minacciano di violare l'impassibilità e di intorbidarne la dizione.

È però certo che, al suo meglio, questa posizione/postura costituisce il riparo da qualsiasi rischio stilistico e rappresentativo, che non sia, appunto, il rischio di tradire l'imparzialità stessa. Si può parlare della fine di un amore senza mai rischiare l'elegia, o rappresentare una scena tra lo splatter e il pornografico senza alcun eccesso espressionistico (cfr. *Cronistoria* e *Campo d'azione*), o ancora svolgere una funzione critica del reale, latamente politica, sicuri da ogni retorica, al più fermandosi al montaggio balestriniano delle ultime due sezioni. Si tocca un'aporia (feconda), che Bernardo De Luca ha acutamente individuato:

la possibilità di neutralizzare la retorica dei linguaggi che ci circondano non è essa stessa una strategia retorica legata all'ironia, intesa quest'ultima come arte della distanza? Di sicuro, la dialettica tra queste due istanze potrebbe essere qualcosa di prezioso.

Ma non è il caso di insistere in questa direzione, né forse ha senso rimproverare a una scrittura ciò che ne fa la grandezza. Rimane il fatto che la lucidità perfetta e a 360 gradi del libro, con il suo portato di stile, tono e postura, rappresenta, per i problemi che pone e soprattutto per i risultati che raggiunge, un'acquisizione decisiva nel panorama poetico contemporaneo.

Solamente, proprio un libro in cui non si possono trovare *cedimenti* suggerisce una domanda sulla quale potrà essere interessante riflettere: se e come sarà possibile, cioè, coniugare la lezione neutralizzante di *Avventure minime* con l'imprevedibilità di un agonismo dove il "punto di vista" non vuole (non può) rinunciare, pur nel suo rigore, ad essere parte in causa di ciò a cui dà forma.

Jacopo Rasmi
Quella somiglianza inconciliabile al canto.
Note per una lettura parodica
della “Scolta” di Annovi

Come possiamo accogliere *La scolta*? Come può essere una esperienza decisiva questo libretto, questa “scolticina” – così (mi) scrive – che nella sua trasparenza quasi naïve, si ispessisce e si aggroviglia alla ri-lettura, diviene mole? Nell’operazione poetica di Gian Maria Annovi si sfiora l’intollerabile, forse, si gioca con l’illecito, forse. Queste sue maschere (stereotipe), questa messa-in-scena, questo fare voci d’altri... Molti fantasmi d’opportunità d’etica e di gusto attraversano i pensieri del deontologo letterario. E quasi il giudizio già sfugge, tra i denti, e inchioda alla colpa (e ancora si esita tra frivolezza o pretenziosità).

Ma questa *Scolta* pare francamente ingiudicabile, ha una specie di innocenza impeccabile. Perché, per essere giudicati, per peccare, bisogna pur avere una certa sostanza, una certa identità che l’opera in questione non sembra pretendere: sembra piuttosto riposare su un letto di beata e incosciente reticenza. Fosse canto, avesse dichiarato domicilio nel paese serissimo e lirico del canto, ecco già che la giudicheremmo: di falsetto ingenuo, d’indelicatezza, di multimedialità posticcia. Certo, giudicheremmo e sarebbe in fondo giudizio di profanazione.

Ma non siamo qui al canto, siamo vicini probabilmente. Prossimi, simili (παρὰ, simile) . Gli siamo nei pressi all’ὄδῃ (canto). E questo essere vicini che suggerisce sempre e non identifica mai, che non è prossimità senza essere altrove, che si mantiene in uno spazio sfocato di indistinzione potrebbe essere lo statuto più vero della *Scolta*. E, se così fosse, questa poesia si catalogherebbe nel repertorio della parodia (παρωδία) come ci è stata consegnata da Giorgio Agamben (con riferimento alla Morante, in prima battuta, e a Pasolini, in seconda). Ci spiegheremmo così come possa funzionare (eccezionalmente, malgrado molte cose, malgrado tutto) questo poemetto in forma teatrale.

È una parola che vive nella somiglianza, nell’accanto di un’allusione: distante da nulla eppure inconciliabile, un’attesa eponima che indica. Funziona – se siamo d’accordo che funzioni – come un operatore di disidentificazione che sgombra spazi per possibili identificazioni ulteriori, come un dispositivo di sovrapposizioni che non salda nulla, come una funzione profanante che disinnescava sempre il dissacrante. In questo luogo poetico il teatro greco, il cinema di Bergman, la lingua di Dante possono prestarsi alla rivelazione d’una certa, negletta, pie(a)ga socio-politica del *care* contemporaneo nella Penisola. Didascalie di sceneggiatura si giustappongono ad un parlare torto e smozzicato di migrante assieme al freddo italiano colto di una morente compatriota dal passato professorale. Le voci ed i volti si diffrangono in un regime d’anonimato impersonale (certo, la scolta e la padrona, e le vicine anche, e poi quante scolte in realtà? E quante padrone dietro quei cancelletti numerati?) e rischiano di riassumersi, vertiginosamente, nell’identico: e così volto e voce dell’autore si spogliano di ogni evidenza lirico-narcisistica ma si propagano in una sorta d’ubiquità sottile.

In fin dei conti questo *παρὰ* indecidibile è anche soprattutto un ponte lanciato tra tragedia (poesia da patirsi, indubbiamente) e commedia (poesia attraversata da spasmi esilaranti). Dunque l'indecisione sfuggente di un tono tragi-comico ma, ancora di più, un'indecisione fondamentale tra poetico e prosastico, come nel tardo e manieristico Pasolini. Laddove Annovi sembra puntare verso una netta uscita dal canto, per una parola referenziale ovvero tagliente e storicamente (banalmente?) politica, ecco che si organizza la sorpresa di micro-resistenze liriche e composti ritmico-melodici. E così *La scolta* diviene leggibile e decisiva come un'ipotesi (benvenuta, sacrosanta) di poesia che articoli praticamente una dimostrazione su cosa possa. Cosa può la poesia? Pare possa molto in questa infedele devozione al canto, in questa esatta variabilità. Non può il canto (solo) probabilmente, né canto oggettivo né soggettivo. In quanto canto non (mi) pare possa molta storia. Ma sistematasi nei paraggi del canto (mi) pare che guadagni nuova aderenza, che dal fuori rinnovi una certa cittadinanza interna. In parodia può lavorare la lingua, scatenare dialettiche e soggettivazioni, coagulare esperienze culturali, esercitare un infinito ricollocamento autoriale, *trancher* l'attualità politica ed i suoi veli ideologici, far brillare il commovente enigma dell'esistenza... Può, *tout simplement*.

Unplugged

Tortoise And Bonnie 'Prince' Billy

Thunder road

di Todd Portnowitz

Non mi è mai piaciuto Bruce Springsteen. Nelle sue canzoni non c'era niente del sottile o del cerebrale che ho sempre amato nella musica. È totalmente brutta e corporale, l'estetica di Springsteen, ti assale con due braccia gigantesche. Ed è infatti musica per il bracciante, pienamente occupata del mondo attivo, a volte un po' pop, a volte un po' dance e quasi sempre un po' troppo. Ma poi nel 2009 ho sentito questa cover di "Thunder Road," fatto da Bonnie "Prince" Billy e Tortoise, che rallenta un bel po' il tempo e rende epica la melodia principale, traducendola da sassofono sdolcinato in sintetizzatore terrificante. Invece di urlare le parole, Bonnie "Prince" Billy le canta sottovoce, quasi parlando, narrando. E finalmente le ho sentite, le parole di Springsteen, il testo così romantico e "americano" che quasi caglia: la macchina, l'autostrada, il cofano sporco, la fine di high school, la ragazza desiderata, la veranda. Ciò che è, e appunto ciò che mi dispiaceva da giovane, è audace, aggressivamente ovvio, un grande gesto goffo che felicemente rischia tutto. Il destino, ci dice, è tutto nel corpo, tutto nell'atto, e le immagini che già conosciamo sono le uniche, e sono belle.

Thunder road

Sbatte la porta della veranda
fluttua il vestito di Maria
danza per la stanza come una visione
con la radio che suona
Roy Orbison che canta per i solitari
già, sono io e ti voglio soltanto
non mandarmi via di nuovo
non mi posso confrontare di nuovo
non scappare dentro casa
cara, tu sai per cosa ci vengo
allora sei timorosa e pensi
che forse non siamo più così giovani
ricordati un po' che c'è magia nella notte
non sei una figa ma sei bella lo stesso
e va bene lo stesso per me.

Non ti puoi nascondere sotto le coperte
e studiare il tuo dolore
fare croci dagli amanti
gettare rose nella pioggia
sprecare l'estate a pregare invano
per un salvatore che nasce dalle strade
vedi, non sono un eroe
quello è chiaro
cara, tutta la redenzione che ti posso offrire
è qui sotto questo cofano sporco.
e ora che possiamo ancora giustificarla
che altro si può fare
se non aprire la finestra
e lasciare che il vento ti prenda i capelli.
ormai esplode la notte
queste due corsie ci porteranno dove vogliamo
c'è quest'ultima possibilità di realizzarlo
scambiare queste ali per delle ruote
sali in macchina, cara,

il Paradiso attende giù al binario
oh-oh, prendi la mano
andiamo stasera a squadrare la terra promessa
oh-oh, Thunder Road, oh Thunder Road,
sdraiata lì come un assassino al sole
senti lo so che è tardi, se corriamo facciamo in tempo
oh Thunder Road, allacciati, tieniti forte
Thunder Road

Allora ho questa chitarra
e ho imparato a farla parlare
e la macchina è dietro la casa
se sei pronta a fare quella lunga camminata
dalla tua veranda al mio sedile anteriore
è aperta la porta ma il passaggio costa
e so che ti senti sola
per parole che ancora non ho detto
ma stasera saremo liberi
infrante tutte le promesse
c'erano spettri negli occhi
di tutti i ragazzi che hai rifiutato
infestano questa polverosa striscia di costa
dentro questi scheletri delle Chevrolet bruciate
gridano di notte il tuo nome per le strade
la tua corona d'alloro ai loro piedi.
E nel fresco solitario prima dell'alba
sentirai i loro motori che rombano ancora
ma quando arriverai alla veranda
se ne saranno già andati via sul vento,
allora sali in macchina Maria
è un paesino pieno di perdenti
e ora mi sposto da qui per vincere.

The Silver Jews
Punks in the beerlight

una riscrittura di Todd Portnowitz

Dov'è finito il sacchetto di carta con lo scotch?
Giusto se mi venisse voglia di vomitare.
Se avessimo saputo quanto ci voleva ad arrivare fin qui,
l'avremmo fatto lo stesso? L'avremmo fatto?

Allora vuoi erigere un altare in una sera d'estate,
fumare il gel da un cerotto di fentanyl.
L'hai saputo? Adamo ed Eva erano ebrei
e io ti ho sempre amata 'na cifra.

E se si peggiora davvero di brutto,
semmai si peggiorasse davvero di brutto:
via, non ci illudiamo, si peggiora sempre di brutto.

Delinquenti all'insegna luminosa della birra,
sfigati innamorati, Toulouse-Lautrec,
due delinquenti sfigati e innamorati
all'insegna luminosa della birra.

Ti ho sempre amata 'na cifra.

Iron and wine
Sodom, South Georgia

una riscrittura di Todd Portnowitz

Papà morì con un sorriso
largo come il suono della campana,
tutto bianco stella, divenuto
piccolo quanto un desiderio dentro un pozzo,
e Sodom, South Georgia
si svegliò come un albero di api
sepolto sotto i fiocchi di Natale
e una coperta di erbacce.

Papà morì domenica e io compresi.
Tutti i bravi bianchi morti dicono: “Dio è buono.”
Le lingue bianche penzolano: “Dio è buono.”

Papà morì mentre nasceva
mia figlia Donna Edith,
le due teste che cadevano insieme
come occhi che spiano sotto la porta.
A Sodom, South Georgia
dormì su un acro di ossa,
dormì per tutto Natale,
dormì come un secchio di neve.

Papà morì domenica e io compresi.
Tutti i bravi morti bianchi dicono: “Dio è buono.”
Le lingue bianche penzolano: “Dio è buono.”

*Tool - Stinkfist + Earthbound
(final boss battle).*

una riscrittura di Simone Burratti

Qualcosa deve cambiare: l'insoddisfazione non dovrebbe essere un peso. La sovrastimolazione intorpidisce. L'oltranza intorpidisce. Eppure è qualcosa che non voglio sostituire con nient'altro. Come se nient'altro potesse soddisfarmi, nient'altro funzionasse come allegoria di, fosse abbastanza per. Ogni minuto che passa ho bisogno di qualcosa in più. Un dito oltre il limite, un gomito oltre il limite. Ho sognato di entrare nella vagina di mia madre e ripercorrere a piedi tutto l'utero. Lo so che è brutto perdere la sensibilità. Non lo desidero, ne ho bisogno e basta. Per sentire di più, per sospirare di più, per quello che si dice sentirsi vivi, il corpo che reagisce. Voglio prendere da te tutto quello che mi manca. E ancora: voglio toglierti tutto quello che mi dai. Le pareti dell'utero erano tuberose e arrivare fino al feto è risultato faticoso. La delicatezza non è del nostro tempo: bisogna scavare per sentire qualcosa. Posso aiutarti a trasformare i momenti di stanchezza in momenti di piacere. A calibrare con precisione dolore e godimento, un passo dopo l'altro, ristabilendo l'ordine delle cose. Una spalla oltre il limite, un tuffo oltre il limite. Dal profondo del suo antro spettrale, ingolfato nel passato, il feto percepiva la sua sofferenza come la mia liberazione. Lo so che è brutto perdere la sensibilità. Spingere e insistere fino alla lacerazione. Non lo desidero, ne ho bisogno e basta. Adesso fammi vedere che mi ami, che c'è qualcosa che ci lega. Rilassati, girati e prendimi la mano. Farà un po' male, ma ti ci abituerai. Mi basta avere la tua fiducia. Mi basta che tu dica di sì. Non vorrai più sostituirlo con nient'altro.



Redazione

Andrea Lombardi
Simone Burratti
Todd Portnowitz
Marco Villa