



Formavera

10

Una forma di resistenza



gennaio 2017 - giugno 2017



Formavera

10

gennaio 2017 - giugno 2017

In copertina:

Toti Scialoja, Salita, Collages 1957-1961

Una forma di resistenza

Indice

Editoriale 6

Una forma di resistenza

Testi

Pietro Cardelli 11
I padri e i figli

John Ashbery 20
The Recital
traduzione di Matilde Manara

Ted Hughes 32
Invito all'aperto
traduzioni e premessa di Jacopo Rasmi

Anne Michaels 42
traduzioni e premessa di Marco Malvestio

Carmen Gallo 62
Appartamenti o stanze

Emmanuel Hocquard 66
Elegie
traduzioni e premessa di Marco Villa

Antonio Prete 80
Della parola poetica
Dieci frammenti

Paesaggi di un Novecento transoceanico 84
Per un'antologia dei poeti del Québec
traduzioni e premessa di Jacopo Rasmi

Cosa abbiamo da dire

Poeti italiani a 40 anni

A cura di Stefano Dal Bianco

Azzurra D'Agostino 94

Lorenzo Carlucci 110

Gherardo Bortolotti 130

Stelvio Di Spigno 134

Saggi e recensioni

Emmanuel Lévinas 155
Discorso ed Etica

Marco Villa 158
Una recensione a
Il paziente crede di essere di Marco Giovenale

Paul Zumthor 162
L'opera vocale

George Steiner 164
Il silenzio e il poeta

Marco Malvestio 168
"Di sicuro ci divertiremo":
su Esercizi di vita pratica di Gilda Policastro

Maurice Blanchot, 174
Dallo scritto alla voce - La voce e non la parola

Editoriale

Una forma di resistenza

di Pietro Cardelli e Daniele Iozzia

Nella situazione in cui siamo ciò che ci è imposto, o meglio, l'unica via di fuga affrontabile e percepibile, è una forma di resistenza, innanzitutto resistenza non-specificata. Il noi che sta parlando (questo ci un po' nascosto, lacerato ma sfrontato), in bilico sul bordo del precipizio, appena aggrappato a questo cornicione impervio e scalcinato è ben conscio delle asperità a cui va incontro: da un lato il gruppo di voci particolari che lo vorrebbe strappare al suo appiglio (e, se non ci riescono, lo tentano con voci carezzevoli), dall'altro l'idea di sé che possiede, l'arcimodello appostato nella sua coscienza e che ormai, da sempre, da quasi cent'anni almeno, lo precede, impedendogli una presa di posizione rispettata o quanto meno credibile. La stabilità che cerca, l'equilibrio da trovare, è un tentativo di verità, e quindi libertà, come se non ci fosse altro fine possibile per la poesia. Occorre però uno sforzo immane e, prima ancora, una volontà decisa: cessare lo sguardo, di sé verso gli altri, degli altri verso sé; quindi trovare la giusta posizione, l'unica rimasta per non cadere, per non dissolversi. Questo significa in primo luogo rischiare.

Il senso primario di una poetica investe le zone di controllo di due termini inseparabilmente stretti: un'idea di mondo e un'idea di linguaggio. O per meglio dire, fa sì che la volontà di controllo di una lingua piena sia sufficiente a garantire sia la decifrazione di uno stato di cose che ci sovrasta in quanto forma-della-vita, infrastruttura del pensiero, sia la possibilità di un azzardo da tentare, un gesto dal piglio morale eloquente, un mettere in conto un rischio proveniente dall'elaborazione e dalla capacità di tenuta di una proposta, di un percorso. Al livello massimo di astrazione, intendendola come speculazione in vitro, una poetica vive come residuo di polvere tra pagine di libri saldate dal corso degli anni, si mostra inattiva e insoddisfacente: è un sacco svuotato da entrambe le parti. Rendere viva una poetica significa implicare quotidianamente i nervi in un gioco tutt'altro che a somma zero, accettare di scottarsi di fronte all'adozione di posture che cercano, in un accumularsi di stratificazioni successive, di modificare, rettificare, orientare meglio a furia di rimodulazioni ed errori le modalità di uno sguardo che acquista sempre maggiore saldezza, sguardo che è relazione, dialogo,

immersione incondizionata nel mondo della vita, approfondimento tarato con profitto crescente, stazione che precede di necessità qualsiasi forma o margine di intervento operativo sul reale. La postura è l'anello di congiunzione concreto dei poli facilmente generalizzabili di mondo e lingua. Tra queste due componenti c'è questo farsi attivo delle istanze di comprensione, descrizione e risoluzione che è appunto la postura concepita come modello attanziale e come soggetto, quest'ultimo essendo a sua volta il filtro di ogni percezione (neutro, mobile, debole ma sempre soggetto, sempre uomo), quello della tradizione, quello della lingua.

A garantire prospettiva e volume al modello attanziale è un duplice statuto, storico e 'vocale'. Innanzitutto, il soggetto è la condizionale di un rapporto storico, ossia un centro di enunciazione che ha bisogno di storicizzarsi per aggiudicarsi un minimo diritto di esistenza e di verità. Ciò che l'io o il noi si portano dietro è l'insieme già accreditato e sperimentato dei successi e dei fallimenti di modi diversi della percezione. Ciò che si accetta a partire da una specifica altezza storica

è in primo luogo il rischio di esperire deviazioni (e quindi scacchi, frustrazioni, conquiste, approdi felici, derive, smacchi, traguardi decisivi e fondativi etc.) ulteriori. In un certo senso, l'uso e la modulazione di una voce, sia essa singola e personale, sia essa plurale e corale, ha quasi sempre a che fare con uno slancio di questo tipo, con la forza di una dilazione positiva, cioè con una simile forma di promessa. Si cerca di ragionare attorno ai margini di una dissolvenza dell'io, dunque.

La restaurazione del respiro, questa forma di verità nella libertà, potrà essere possibile, forse, percorrendo all'inverso il processo della diacronia. La libertà e il peso della verità saranno direttamente proporzionali, allora, all'energia con cui l'io o il noi sapranno tanto fare tesoro della storia accumulata (prodotti e scontri di forze) quanto riuscire a livellare, eliminare e rimuovere progressivamente i loro stessi strati di storicità (storicità che, da questo punto di vista, è artificialità non pianificata). Il prezzo e il rischio di un'operazione di questo tipo è davvero immane. Innanzitutto si dovrebbe far fronte ai pericoli e alle accuse di ingenuità e sciatteria. Ingenuità che viene da questa

spoliazione progressiva, ma che, si badi bene, non è un abbandono di sostanza, ma un recupero di energia, nuova produzione di volontà e significato. Di sciatteria, invece, potrebbe essere accusato un soggetto, singolare o plurale non importa, che nella prova di questo recupero, nel lavoro in re, provvisoriamente cade, si inceppa, si tradisce, si mortifica. Disvelare gli strati di storia artificiale e collettiva per inserire la nuova linfa di un Discorso più spurio e meno omogeneo non significa necessariamente, poi, banalità di contenuti o facilità della situazione poetica. La direzione è sempre quella di un'inclusività assertiva e trasversale; si lavorerebbe perciò con materiali di spoglio da aggregare in direzione di un senso che non sia costruito per addensamento di frammenti, collage di cocci. A spingere sul pedale di un senso pieno sarà, hegelianamente, un momento di sintesi, cioè la viva presenza della consapevolezza, la pressione o l'adesione volontaristica di un'organicità forte.

In un contesto del genere, recuperare una poetica di gruppo significa innanzitutto sforzarsi, obbligarsi, costringersi ad andare oltre l'io, che non implica negarlo, bensì negare il suo voler essere-voler imporsi come unico significato, il suo credersi indipendente, autonomo, agente per se stesso (quanto compiacimento

in questo!), la sua boria insopportabile. Ritrovarsi in un noi, anche minimale, anche indifeso, anche minuscolo, relegato agli angoli di queste ragnatele, significa operare una resistenza attiva sul mondo, significa impegnarsi in un lavoro continuo su se stesso: un lavoro di scarti, di labor limae.

Occorre allora definire e delimitare meglio questa corallità: la si può vedere o intendere anche come punto di intersezione di istanze personali che vengono quindi a sovrapporsi in direzione di un conguaglio che comunque non ha in nessun modo la funzione o la pretesa di rammendare o appiattare verso qualche forma di monologismo. O ancora come il punto di fuga da cui parte una prospettiva d'insieme che è arricchimento e resistenza (e in questo quanta libertà c'è!). Nessun mostro a tre teste e a sei gambe, dunque. Questo noi, questa possibilità corale è un valore aggiunto. A garanzia di riserva dello spazio di movimento del singolo e alla base, dunque, di questo confronto organico "io/noi" c'è tutta la forza e tutto il potenziale che viene conferito dall'idea di voce. Voce che è essenzialmente impostazione, ricerca, costruzione, aggiustamento e modulazione di un tono, di un respiro intimo e personale, più che fisico, più che biografico.

Testi

Pietro Cardelli

I padri e i figli

Ekphrasis

Una motocicletta corre lungo il viale,
il cimitero da un lato, dall'altro
i cipressi di sempre. Il giovane
non ha coscienza, vive il presente.
La curva piega, lui cade, la moto scivola in terra.
L'asfalto penetra la pelle,
un'osmosi di sangue, carne e sassi.

All'ospedale la sera dicono
che il problema non è la mano, le schegge
conficcate tra pollice ed indice,
ma il braccio, rotto all'altezza del gomito.

Nell'immagine del figlio il padre
si osserva da un tempo lontano:
i capelli neri e lunghi sull'asfalto
sono una rimozione che costa dolore.
Lo scarto, invece, è avvenuto senza fatica,
nessun spargimento di sangue da raccontare,
lui non se ne è accorto.

Al momento di aprire la porta, il campanello che suona,
corre a rimettere tutto al suo posto, con furia;
lascia aspettare qualche secondo prima di aprire.
Non appena la luce illumina l'ingresso e i pulviscoli si muovono nell'aria
un'ombra di troppo occupa lo spazio,
cerca di capire.

Alcuni oggetti sono rimasti sul tappeto, le foto
spingono per uscire dal cassetto. La perizia delle cose lo incastra.
C'è un momento di silenzio che sembra dover finire
da lì a poco. Non succede niente.

L'ombra percorre la stanza e si siede sul divano.
Io finisco di rimettere tutto in ordine.

1.

Mio figlio appare e scompare. Non tollera il nulla che ho da dargli. Mi guarda, a volte.

*Se un gesto è necessario devi dirlo,
nell'aiuto capire, tentare.
Io che nei rimpianti trovo la forza
non ho le conoscenze per fermarti,
e neppure il coraggio,
ma so, e dovresti saperlo anche tu,
che hai studiato, che sei giovane,
fino a dove ci uguagliamo:
nel silenzio, in quest'immobilità
a noi cara.*

In automobile, all'alba, il solito casello autostradale.
Cosa resta ad un padre quando vede l'uomo in suo figlio,
come un estraneo qualsiasi, di petto, sicuro di sé?

Ora che anch'io (proprio tu, mi dirai) perdo le mie certezze – io che ti ho
istruito sulle mie convinzioni, sui miei “perché”, sui miei “così” – vedo
te trovare le tue. E vorrei fermarti spiegarti urlarti che è tutta una farsa,
che non c'è niente dietro nome e cognome.

Ma forse va bene così, dovrei lasciar stare.
I padri e i figli. Per sempre.
E niente che non sia normale.

2.

Tornare a casa e farsi aprire la porta
si fa sempre più difficile

forse perché la mia solitudine
ricorda sempre più la tua
o forse perché ho abbandonato
per sempre il desiderio di capire.

Così ogni settimana, di sera quando arrivo, preferisco non bussare. Apro la porta
con le chiavi che mi hai dato, mi muovo nell'ombra e riesco (quasi sempre) a
raggiungere camera mia con un saluto distratto. Qui posso godermi questi cinque
secondi che separano il silenzio dalla parola, l'attimo prima del gesto. Raccontarsi
è difficile se siamo così uguali; ci sono troppe complicazioni. Ci vuole mestiere
a capirsi. A noi – ogni volta – non resta che una paura: ritrovarsi nell'altro e non
sapere più cosa dire.

3.

Ogni volta che parlavamo di qualcosa di serio
cambiava discorso, glissando l'argomento.
Fin da subito, anche un estraneo alla prima cena
poteva notarlo, dava cenni di cedimento –
la gamba mossa sotto al tavolo, l'unghia
premuta sulla tovaglia – e senza rendersene neppure conto
esordiva con domande fuori luogo,
del tipo: *Perché non ti tagli quella barba?*,
oppure: *Il film di ieri, quello sugli indiani e la cucina, era veramente bello!*

Solitamente finiva lì. Io o chi per me rispondevamo
un po' spazientiti – a dir il vero gli altri
sono sempre stati più pazienti di me – ma nessuno, mai,
di tornare al discorso precedente aveva il coraggio.
La cosa finiva lì. Nessuno parlava più.
L'argomento successivo era il lavoro.

(Non ho mai avuto la forza di farglielo notare.
Quel bisogno di semplicità a cui mi aggrappavo
era un segno dimenticato,
eppure mancava sempre la pazienza.)

4.

Hai aperto la bocca ed è uscito poco:
qualche suono inconsulto, bava,
e un tentativo disfatto di urlare.

Io ho pensato che era meglio star zitto,
fare finta di nulla, la nostra scelta prediletta.
*Le dita che continuano a premere tasti sul computer,
la voce che si rompe, lo sguardo che si abbassa.*
Ignorarti è così facile, farti credere ciò che voglio,
fingere di non capire.

–

Il mattino arriva sempre troppo presto.
Sento il peso di quei passi che si allontanano –
*il silenzio delle sette di mattina, il suono del microonde
che si accende* – a rimuginare sul nulla.

Adesso sarebbe difficile evitare il contatto
e sostenere la vista, non ne avremmo la forza,
così rimango nel letto con le mani e le gambe legate,
a cercare un riparo che mi salvi in questi pochi minuti di attesa.

L'attimo in cui sento l'auto partire – *il cancello
automatico che si apre* – porta con sé
un sollievo anelato. I nodi del corpo si sciolgono.

Adesso non resta che partire, esulare ogni colpa,
ed aspettare da solo la prossima settimana. Tra cinque giorni,
di nuovo, ricominciare tutto da capo.

5.

E' un uomo sulla mezza età. Scende le scale con cura – ha paura di morire. La mattina presto spegne la sveglia con un tonfo secco, apre gli occhi, e prima di alzarsi trascorre qualche secondo guardando il soffitto. Le cose si vedono più chiare se la vista è offuscata. Non so se lui lo ha capito.

In realtà sta solo ripensando ai movimenti da compiere, agli spazi da occupare. Sbagliare non è consentito, neppure per un secondo. La sera, al semaforo, accenna una canzone degli anni Sessanta ma non ricorda bene le parole. Qualcuno lo chiama “quadro”, il capo ad esempio, la femmina-capo di Milano.

Il fine settimana è sempre una gioia, specialmente il venerdì, la sera alle sette. L'ufficio lontano e il vialetto di casa sempre più vicino, la volontà di non pensare a niente, la coscienza di non riuscirvi. Il cane abbaia dall'interno della casa, il suo affetto lo stupisce anche oggi. Gli animali hanno una forza e una solidarietà che non riesce a comprendere. Vorrebbe riuscire a spiegarlo.

Se le analisi del sangue arrivano in ritardo, oppure arrivano e c'è qualche valore alterato, allora lo vedi morire un poco e il silenzio diventa prassi. Gli asterischi uccidono l'uomo, oggi. Allora diresti che la gabbia che si è costruito non può essere elusa, e forse puoi piangere, cercando di metterti nei suoi panni. Poi, però, ti stupisce; la sua tenacia ti oscura. Quando esce non cerca gli amici, si rinchioda dietro casa, nel garage, e lì sperimenta e costruisce. Il lavoro lo rende felice, se libero.

Dopo una sera o un giorno lo vedi che ha finito. Aspetta con trepidazione una domanda, la sua soddisfazione. Conviene fargliela allora, è giusto. E allora capisci, vedi con chiarezza cosa è successo. Il lavoro ha dato i suoi frutti e lui, plasmando la materia, ha dato vita a qualcosa. La Natura non ha nulla da opporre, e così la matita.

Io, in tutto questo, sto dall'altra parte del muro. La finestra e le inferriate mi proteggono. Da dentro, al sicuro – camera mia è una stanza iperbarica – vedo le forme nascere, mentre il suo lavoro esiste e può essere toccato con mano, applicato al reale. Comprendere la forza del suo gesto sarebbe il primo passo per l'accettazione. Scriverne, un inganno.

6.

In un'immagine un po' nuova, un incontro alle nove di sera davanti a un teatro, per caso, mentre mi volto e ci tocchiamo viso a viso con forza, quasi fosse un dovere. (Sull'altro lato della strada si vedono auto della polizia, c'è uno spazio che si amplia; di là i soccorsi, di qua una pace innaturale).

L'autorità del padre cede giorno dopo giorno, è una questione di spazi occupati, toni della voce, abitudini; davanti a me la tua figura è piccola come una sveglia, – un insieme di ossa minute e collanti – ma anche grande, immensa se considero l'ombra proiettata sul telo che ti sta di fronte.

Così rivivo le telefonate accennate, la perizia nelle costruzioni, quando basterebbe poco ma sempre troppo per imitarti: le curve a novanta gradi, la pioggia che incide la pelle, i flaconi mai voluti, sempre rifiutati.

Il tuo primo bisogno è scusarsi, chiedermi di non parlare – come se aggiungendo parole a parole sovvertissi una matematica di gesti da te controllata.

Allora mi guardi soddisfatto e un po' docile, accenni un movimento delle labbra, mentre qualcuno mi chiama invitandomi ad entrare, e io cedo, senza capire (quella che prima chiamavamo) la frattura, la condizione in cui ti lascio.

7.

«Forse è il tuo modo di esistere che è così, che deve essere così, padre. Plasmare le cose, carpirne la forma; scavarle, conoscerle, e poi mutarle. Ogni sabato, ogni fine settimana, per sempre e indietro nel tempo. Una modalità diversa di guardare alla vita, senza ambizioni. Io che voglio capire i perché e tu che ne cerchi il come, la spiegazione più vera, l'unica risposta possibile: forma dell'anima forma del corpo. Mi chiedo, o sono costretto, a cosa porti il tuo affaccendarti, questo continuo costruire distruggere e poi ricreare: un demiurgo come padre, questa è la constatazione. Se io tentassi mi sbaglierei; rovinerei gli oggetti e cancellerei il segno intimo, l'essenza delle cose. Il tuo è un comportamento atavico, questo capisco, di nonni muratori abituati a resistere alle intemperie, a conoscere le angolazioni, gli spigoli, i 90 gradi dei fili a piombo sospesi sulla sabbia: innalzare strutture, costruire città, case in cui dormire case dove difendersi. Un rapporto diverso con le cose: io che le ho così distanti, voi così sincere. Poter riconoscersi senza cercarlo, restituire qualcosa alla terra di tanto in tanto. E in questa fisicità, in questa abilità, donarsi a chi si ama; senza ricompense né orgoglio in cui celarsi. Eccola però la somiglianza, il tratto vero che ci eguaglia: e scovarlo è una sofferenza che non presenta alternative, l'unica reale salvezza. Sta negli scheletri ossei, nelle strutture armate, nei cementi che si formano nelle betoniere: linfa vitale, ritmo sotterraneo, natura ossessiva; in questo roteare per riconoscersi, in queste costruzioni resistenti, oltre il tempo oltre le grammatiche. La lingua è un corpo a più piani, una struttura verticale; e in questa voce che parla – così ostinata, assurda, disperata ma silenziosa, a pochi centimetri dal baratro – riconosco un respiro comune, il battere e il levare della spatola quando riempie i recessi dell'intonaco».

John Ashbery

The Recital

traduzione di Matilde Manara

Va bene. Il problema è che non c'è un nuovo problema. Deve solo svegliarsi dal sonno dell'esser parte di qualche altro vecchio problema ed ecco che la sua nuova esistenza problematica avrà inizio, trascinandolo avanti in situazioni che non può affrontare, visto che nessuno lo riconosce e nemmeno lui riconosce se stesso o sa cosa egli sia. È come, all'inizio di una bella giornata, quando tutti gli uccelli cantano tra gli alberi, coglierne la gioia e l'entusiasmo mentre si dispiega, eppure anche il corso di ogni giorno, buono o cattivo, porta con sé difficoltà di ogni tipo, che avrebbero dovuto essere previste ma non lo sono state, cosicché alla fine sembra siano loro a soffocarlo, nella maestosità del tramonto o semplicemente in un'inerzia che si ispessisce poco a poco fino ad affondare in una piatta e amara oscurità. Perché? Perché non un decimo né un centesimo delle deliziose possibilità cantate all'alba dagli uccelli potrà realizzarsi nel corso di una sola giornata, non importa quanto straordinaria si riveli. E questo porta inevitabilmente a dei rimproveri, immeritati intendiamoci, dato che siamo tutti come bambini imbronciati perché non possono avere la luna; e ben presto l'insensatezza di queste richieste viene dimenticata e sommersa da un'onda di malinconia di cui è l'unico responsabile. Alla fine sappiamo solo di essere infelici, ma non possiamo dire perché. Dimentichiamo di dover dare la colpa alla nostra stessa immaturità.

Che questo sia vero è assolutamente fuori discussione. Ma dovremmo guardare un po' più a fondo nella natura di quell'immaturità per capire da dove viene e come – e se – la possiamo sradicare. E quando iniziamo a esaminarla, di parte come siamo, ci sembra di non esserne del tutto responsabili. Tutti o quasi tutti noi hanno avuto un'infanzia infelice; più avanti negli anni abbiamo cercato di rimettere a posto le cose e una volta entrati nella vita adulta è stato un sollievo, per un attimo, vedere che tutto andava bene: eravamo finalmente usciti da quel lungo tunnel soffocante e tornati all'aria aperta. Non potevamo ancora veder bene a causa del passaggio repentino dall'oscurità alla luce, ma cominciamo a distinguere le cose. Ci siamo imbarcati in una serie di relazioni adulte dalle quali la virulenza e la malignità dell'infanzia erano assenti, o così sembrava: niente più nascondersi tra i cespugli per spiare di nascosto gli altri; niente più crisi di gelosia o la repressione di un amore non corrisposto e irrealizzabile. O quantomeno queste cose si rimettevano nella giusta prospettiva col passare di altre in primo piano; nuovi sentimenti ormai troppo complicati per avere un nome o essere indagati da vicino, ma nei quali l'urgenza spasmodica e quella mancanza di sfumature propria dell'infanzia non giocavano, per fortuna, alcun ruolo. È stato un piacere elencare tutte le cose che la nostra maturità ci aveva aperto davanti nel mondo nuovo, inestinguibile

nei piaceri e nelle occupazioni feconde come una sorta di Eden più terra a terra, dal quale le gioie dell'utopia come i tormenti di quell'immaginario di una volta erano stati banditi da una divinità più ragionevole.

Ma col trascorrere dei giorni e degli anni si è reso chiaro che dare un nome a tutte le nuove cose che adesso ci appartenevano era ormai la nostra principale attività; che quel poco di tempo per assaporarle appena e goderne era finito e che persino queste semplici, tangibili esperienze erano soggette alla descrizione e all'enumerazione, o sarebbero anch'esse divenute fuggevoli e transitorie come il canto di un uccello emesso una volta sola e poi scomparso nell'accumulo di ricordi vaghi tra i quali appassisce come un fiore messo a seccare, triste parodia di se stesso. Nel frattempo tutte le nostre energie vengono assorbite dal compito di riportare in vita quei ricordi, farli tornare reali, come se vivere di nuovo fosse l'unica realtà; e la varietà enorme delle situazioni da affrontare comincia a sommergere i nostri sforzi. È chiaro ormai che non possiamo interpretare ogni cosa, dobbiamo essere selettivi e così la storia che raccontiamo comincia poco a poco a lasciare la realtà dietro di sé. Non è più tanto la nostra descrizione del modo in cui le cose ci accadono, quanto piuttosto la nostra sinfonia privata, intonata su una landa disabitata, e noi non possiamo smettere di cantare, ciò significherebbe rifugiarsi in questa morte che è l'infanzia, in una misera accondiscendenza e vivere inerte tutto ciò che preme su di noi, in breve, una morte vivente; dobbiamo dar segno di apprezzare il mondo che si muove attorno a noi, ma è la nostra canzone a guidarci adesso, sempre più avanti su quella landa e lontano dai simulacri familiari che in principio l'hanno ispirata. Avanti, avanti, nell'oscurità che si addensa – non esistono rimedi? Come se una giornata cominciata magnificamente nella fiammata di un'altra aurora fosse stata trasfigurata da una qualche sottile alterazione della luce capace di farti gelare il sangue, o come se la vista di un lontano fiocco sottile di cirro ritirato nello spazio potesse alterare tutto ciò che hai provato, gettandoti indietro di anni e anni, in un altro mondo in cui il fragile ricordo di un cambiamento inesorabile era anche legge, come accade qui oggi. Adesso conosci il rimpianto di continuare a fare qualcosa a cui non puoi dare un nome, di produrre automaticamente, come un albero di mele produce mele, questa cosa a cui non si può dar nome. E continui ad avanzare fischiando, ma il tuo cuore batte all'impazzata.

Va bene. Dunque il nuovo problema è lo stesso, ecco il problema: la nostra apatia può sempre rinnovarsi, traendo energia dalle circostanze di cui sono piene le nostre vite, mentre le emozioni felici sbocciano una volta sola, come una pianta annuale, senza lasciare dietro di sé né radici né foglie una volta che il fiore appassisce e muore. Siamo costretti ad ammettere di vivere ancora nella stessa condizione e di non averla mai superata, neppure quando sembrava così. Beh, ma che cosa possiamo farci? Perché anche se all'idra dell'apatia spuntasse ogni giorno una nuova testa, ancor più spaventosa di quella che eravamo riusciti a tagliare, non è detto che non dovremmo lottare, usando la spada che la nostra condizione di esseri ragionevoli ci ha messo in

mano. Nonostante l'obiettivo sia irraggiungibile e le teste sembrano non avere fine, saremmo costretti a combattere, sta a noi reggere l'arma ed è possibile che nello sforzo di continuare a farlo riusciremmo infine a guadagnare un passo o un vantaggio, poiché i poteri del nostro nemico, ancorché sovrumani, non sono inesauribili: in fondo, ne siamo certi, niente lo è, eccetto la capacità di tener duro che ci tiene, testa a testa, sulla vasta piana della vita. Siamo come passeri che sbattono le ali e pigolano intorno a un gatto dall'aria indifferente e furtiva; sappiamo che il gatto è più forte e tuttavia dimentichiamo di avere le ali e troppo spesso ci abbandoniamo alle sue mire, spaventati e perciò incapaci di usare le ali che avrebbero potuto sollevarci in alto anche di poco, non le leghe sconfiniate che speravamo e ci aspettavamo, ma abbastanza per fare una differenza cruciale, la differenza tra la vita e la morte.

“Sembra quasi...” – quante volte queste parole ci sono state imposte mentre noi stavamo solo cercando di trovare l'espressione per dire in modo più umano la nostra difficoltà, qualcosa di più vicino a noi. E con questa formula il nostro sforzo, non avendo trovato dove posarsi, volava via di nuovo. Come se ci fosse qualcosa di criminale nel provare a capire qualcosa di questo malessere che mina la nostra salute, suscita in noi pensieri folli e comportamenti assurdi. Non riusciamo più a vivere le nostre vite come si dovrebbe. Ogni impulso positivo sembra deviato verso il suo opposto; le persone che vediamo sono come parodie di esseri umani ragionevoli. Non c'è un modello per i nostri desideri spirituali; nessun vademecum a farci segno nella luce che ci circonda. Soltanto l'urgenza di tenere tutto sotto controllo. È come la differenza tra uno che è innamorato e uno che è semplicemente “bravo a letto”: nessun residuo vivente a trasformare il nostro sforzo intero in un'immagine anche solo vagamente simile a noi. Nel frattempo tutto cospira per proteggere il tutto-come-al-solito del fondale diurno: nessuna foglia o mattone deve essere trovato fuori posto, nessun timbro deve suonare falso per non rivelare la farsa che tarla tutto il sistema, perché la muffa dietro la facciata impeccabile non diventi all'improvviso lampante e universalmente visibile, la sua vergogna reale allo sguardo di chiunque. Le apparenze devono essere salvate a ogni costo fino al Giorno del Giudizio e se possibile oltre.

Stiamo cercando di dipingere con mani mortali un paesaggio, una riproduzione fedele dello squisito e terribile scenario che si stende intorno a noi. Non si tratta più di aggiustare la luce su certe cose, per mostrarle ideali come se non fossero mai esistite, né di portarle lontano dalla luce solare per metterle sotto la luce pulita di cui le avvolge la meditazione. Giovinezza e felicità, la gloria del primo amore: tutto si vede così com'è adesso, con tutti i suoi difetti e le sue imperfezioni. Persino la poesia meravigliosa del crescere quanto basta per capire il ruolo essenziale giocato dalla fantasia nello Sturm und Drang della nostra prima maturità è rimessa nella giusta prospettiva, così da non esagerarne l'importanza nel quadro generale di vita dell'intelletto disilluso, la cui natura è viaggiare dall'illusione alla realtà e oltre, verso qualche visione apparentemente superiore, perché è questa la qualità del suo moto di flusso e riflusso e non la rilevanza con cui uno di questi momenti isolati impregna

una vita del suo carattere speciale. Finché, abituati alle delusioni, ci è sembrato di trionfare sui limiti della logica e della passione cieca; il capolavoro che eravamo sul punto di realizzare era classico nel senso dei greci e al tempo stesso modellato da un ardore romantico meno l'eccentricità e questo lavoro tutt'altro-che-finito era il riflesso della forma ideale di noi stessi come l'avremmo vissuta se avessimo avuto il dono leggere il futuro e anche l'abilità di voltarci indietro e tornare sui nostri passi. E allora, soddisfatti di questo e di noi stessi, ci siamo allontanati di qualche passo per mettere bene a fuoco.

Ogni tentativo di sommare tutto ciò che siamo è ovviamente votato al fallimento sin dall'inizio, dal momento in cui si propone di offrire un quadro veritiero, del tutto oggettivo, dal quale siano banditi l'artificio e l'astuzia: l'arte non può esistere senza conservarne almeno una traccia ed è sempre stato indubbio che questo progetto venisse eseguito in stretta conformità con le regole dell'arte – solo in questo modo poteva approssimare più da vicino la cosa da rispecchiare e illuminare e alla quale si ispirava, cercando di arrivare a un senso di rotondità, simile a quello delle forme della carne e della luce naturale, e prepararsi così a far fronte al maggior numero di contingenze che, in qualità di ausilio e strumento di conoscenza, deve saper gestire. Forse è lì che ci siamo sbagliati. Forse nessun'arte, per quanto talentuosa e sincera, può fornirci ciò che le chiediamo: non solo la rappresentazione figurata dei nostri giorni, ma la loro giustificazione, il tentativo e la sua realizzazione, così vicina alla realtà vissuta da svanire in un tuono, con un grido acuto.

I giorni volano via; non finiscono. Di notte la pioggia bersagliava il pianeta buio. Di mattina tutto era avvolto da falsi sorrisi e adulazione, ma la luce del giorno era uscita dal giorno e lo sapeva. Tutti i pini sembravano morire per un fungo misterioso. Non c'era nessuno di cui prendersi cura. Il cielo era ancora di quel blu stucchevole e nauseante, con il magro fiocco di cirro sul punto di sparire e materializzarsi su altre terre sconosciute, lontano da qui. Se soltanto, ci si diceva, se soltanto avessimo preso il coraggio delle nostre convinzioni invece di finire così, ma “gatto scottato teme l'acqua fredda”; avanziamo sulla nostra strada bisbigliando formule idiote per farci coraggio, rendendoci conto troppo tardi che d'improvviso il paesaggio non ha più senso; non solo hai fatto cattivo uso di certi precetti non destinati alla situazione in cui ti trovi, che è sempre una nuova e non può essere decodificata con l'aiuto di un corpus di principi morali prestabiliti, ma c'è persino da dubitare della nostra stessa esistenza. Perché, dopo tutto, non siamo stati distrutti dalla conflagrazione nel momento in cui le nostre vite, la reale e l'immaginaria, hanno coinciso, se non perché non abbiamo mai avuto un'esistenza separata oltre quella di questi due concetti statici e estremamente artificiali la cui fusione è stata comunque causa della morte e della distruzione non solo di noi stessi, ma del mondo intorno a noi? Ma forse la spiegazione sta proprio qui: ciò a cui stavamo assistendo non era che il rovescio dell'avvento di una beatitudine cosmica per tutti tranne noi, ciechi perché stava accadendo dentro di noi. Nel frattempo

la vita è sicuramente cambiata in meglio per chiunque là fuori. Loro sono immersi nella luce di questa sconfinata sorpresa come nella luce di un sole nuovo che emana solo raggi caldi e non corrosivi; guardano a questo miracoloso cambiamento come si guarda alla bellezza accecante di un giorno d'autunno e dimenticano il cieco in mezzo a loro, per cui questo è un giorno come un altro, di modo che la sua bellezza non può dirsi universalmente valida, ma deve restare dubbia.

Questa singola fonte di tanto piacere e dolore è di conseguenza qualcosa su cui è impossibile smettere di interrogarsi. Da un lato, una tale felicità illimitata per molti; dall'altro così tanto dolore concentrato nel cuore di uno solo. Ed è vero, ciascuno di noi è tanto questa moltitudine quanto quell'individuo isolato; avvertiamo energia e bellezza altrui come una miracolosa manna dal cielo; al tempo stesso i nostri occhi sono rivolti all'oscurità e al vuoto interno. Tutte le tracce di come siamo arrivati qui sono state cancellate e così non c'è possibilità di tornare indietro a un livello umano più primitivo: la dicotomia spirituale esiste una volta per tutte, come la mente della creazione è senza inizio né fine. E la prova è che non possiamo nemmeno immaginare un altro modo d'essere. Siamo bloccati qui per l'eternità e non siamo neppure consapevoli di essere bloccati, tanto il nostro dilemma ci sembra naturale e persino normale. A Prometeo, incatenato alla rupe per l'eternità e visitato ogni giorno da un'aquila, la sua condizione deve essere sembrata analoga. Una volta eravamo sorpresi, tanto tempo fa; e adesso non possiamo più essere sorpresi.

Cos'è per te allora, questo presente incalzante che ti disorienta e ti circonda nel suo lento abbraccio, sembra sempre sul punto di allentarsi e tuttavia ostinato resiste, attirando te, spettatore reticente deciso a fermarsi per un momento soltanto, nella sfera delle sue attività solenni e improvvisamente così vaste, su una nuova scala rispetto a quella di prima, non lasciandoti nemmeno il tempo o il desiderio di sbrogliarlo? Si presenta sempre come il punto di svolta, il ponte che collega la prudenza a "una capacità timorosa", nel verso di Wordsworth, ma un attimo dopo il ponte è un Ponte dei Sospiri che riporta alle stanche regioni da cui proviene. Ogni giorno sembra essere stato predisposto così. Il movimento è quello maestoso e lento di una barca che attraversa un porto, sicura del suo successo e tenuta in alto sulle onde dalla sua stessa dignità, un simbolo di attività paziente e fruttuosa, ma il viaggio termina sempre su un registro nuovo, anche se nel punto prestabilito; si è aggiunta una nota a distruggere tutta la trama e il senso delle cose così com'erano intese una volta. Il giorno termina nell'oscurità del sonno.

Perciò a partire da oggi, una giornata tutto sommato fresca nonostante la presenza ingannevole del sole sulle cose, deve essere davvero giunto il momento in cui tutto cambia in meglio o peggio, sarebbe bene esaminarlo, vedere quel che succede quando le distese lontane del sonno vengono indefinitamente rimandate. Non è più faccenda che le riguardi. Ciò che conta è come troverai la tua strada per districare questo nuovo nodo venuto al pettine. La risposta sarà un altro rinvio, prolungato oltre la fine del tempo e travestito ancora una volta da vita attiva condotta con intelligenza? O sarà una

rottura definitiva con il passato, il no della morte che ti costringe in uno spazio stretto come una cella o un sì le cui vibrazioni non puoi neppure registrare o immaginare? Mentre pensavo a queste cose, il crepuscolo ha cominciato a invadere la mia stanza. Presto i contorni delle cose si sono fatti confusi e io ho continuato a pensare seguendo linee ben definite come una reliquia del passato. Davvero non c'era niente di nuovo sotto il sole? O era questa novità- l'abilità di riprendere questi scampoli di enigmi e giocarci finché qualcosa come una soluzione non viene fuori solo per affievolirsi e scomparire come un fuoco fatuo, uno spettro irriverente della realtà di cui era l'imitazione tanto convincente? No, ma questa volta qualcosa di reale sembrava sussistere – un residuo di luce più solida mentre le ombre continuavano ad accumularsi. All'inizio sembrava fatto a malapena di brandelli e frammenti delle vecchie, smunte situazioni, arrangiate forse per impersonare pallidamente modernità e fecondità. Poi è divenuto chiaro: alcuni nuovi elementi erano stati incorporati, anche se forse non abbastanza da cambiare davvero i fatti. Infine – le loro proporzioni restavano le stesse- qualcosa come una luce diversa ha cominciato a sorgere e a essere percepita, proprio come i primi bagliori del giorno vengono spesso scambiati per una "falsa alba" e uno aspetta a lungo di vederli sparire prima di convincersi gradualmente della loro autorità, anche quando è divenuto ovvio da un po', così questi tremori hanno acquisito la solidità, la robustezza di un oggetto. E a quel punto ogni altra cosa se n'era già andata, o si era ritirata ai margini ormai sconosciuti di quelle cose effimere che una volta sembravano essere la vera struttura, le assi e le travi che delimitano la situazione ambigua di cui eravamo venuti a conoscenza e che persino eravamo giunti a tollerare, se non ad amare.

Lo scopo era la sintesi di elementi molti semplici in una relazione nuova e forte, in opposizione alla relazione vecchia e debole. Perché questo non è stato possibile nei primi giorni di sperimentazione, di vivere squallido e desolato che sembrava non portare da nessuna parte e non poteva essere meno importante? Probabilmente perché non abbastanza di ciò che lo costituiva aveva preso quell'aspetto di logora familiarità, come sassi lavati e rilavati dal mare, che ha reso possibile per il vecchio mescolarsi indisturbato con il nuovo in un'unione troppo sottile per produrre ogni commento e vanificare per sempre il suo intento. Ma era già difficile distinguere i nuovi elementi dal vecchio, tanto calcolata e disinvolta era la fusione, la collaborazione era l'unico elemento adesso e addirittura stava svanendo rapidamente dalla memoria, assimilata perfettamente dai passanti e dal décor che in altri tempi avrebbero occupato tutto il panorama e che adesso diventavano trasparenti come la sostanza che li stava riportando alla vita.

Una vasta umidità come di mare e aria combinati, una sola, liscia, anonima matrice senza superficie o profondità era il prodotto di questi nuovi cambiamenti. Non importava più molto che le preghiere fossero esaudite con eventi concreti o che l'oracolo desse una risposta convincente, poiché non vi era più nessuno di cui prendersi cura nel vecchio senso della cura. C'erano nuove persone a guardare e aspettare, coniugando in questo modo la distanza e il vuoto, trasformando la desolazione appena

percettibile in qualcosa di intimo e insieme di nobile. La rappresentazione era finita, il pubblico defluiva; l'applauso echeggiava ancora nella sala vuota. Ma l'idea dello spettacolo come qualcosa che dovesse essere recitato e assorbito era rimasta nell'aria molto a lungo dopo che l'ultimo spettatore era tornato a casa a dormire.

*

All right. The problem is that there is no new problem. It must awaken from the sleep of being part of some other, old problem, and by that time its new problematical existence will have already begun, carrying it forward into situations with which it cannot cope, since no one recognizes it and it does not even recognize itself yet, or know what it is. It is like the beginning of a beautiful day, with all the birds singing in the trees, reading their joy and excitement into its record as it progresses, and yet the progress of any day, good or bad, brings with it all kind of difficulties that should have been foreseen but never are, so that it finally seems as though they are what stifles it, in the majesty of a sunset or merely in gradual dullness that gets dimmer and dimmer until it finally sinks into flat, sour darkness. Why is this? Because not one-tenth or event one-hundredth of the ravishing possibilities the birds sing about at dawn could ever be realized in the course of a single day, no matter how crammed with fortunate events it might turn out to be. And this brings on inevitable reproaches, unmerited of course, for we are all like children sulking because they cannot have the moon; and very soon the unreasonableness of these demands is forgotten and overwhelmed in a wave of melancholy of which it is the sole cause. Finally we know only that we are unhappy but we cannot tell why. We forget that it is our own childishness that is to blame.

That this is true is of course beyond argument. But we ought to look into the nature of that childishness a little more, try to figure out where it came from and how, if at all, we can uproot it. And when we first start to examine it, biased as we are, it seems as though we are not entirely to blame. We have all or most of us had unhappy childhoods; later on we tried to patch things up and as we entered the years of adulthood it was a relief, for a while, that everything was succeeding; we had finally left that long suffocating tunnel and emerged into an open place. We could not yet see very well due to the abrupt change from darkness to daylight, but we were beginning to make out things. We embarked on a series of adult relationships from which the sting and malignancy of childhood were absent, or so it seemed: no more hiding behind bushes to get a secret glimpse of the others; no more unspeakable rages of jealousy or the suffocation of unrequited and unrealizable love. Or at least these things retreated into their proper perspective as new things advanced into the foreground: new feelings as yet too complex to be named or closely inspected, but in which the breathless urgency of those black-and-white situations of childhood happily played no part. It became a delight to enumerate all the things in the new world our maturity had opened up for us, as inexhaustible in pleasures

and fertile pursuits as some more down-to-earth Eden, from which the utopian joys as well as the torments of that older fantasy-world had been banished by a more reasonable deity.

But as the days and years sped by it became apparent that the naming of all the new things we now possessed had become our chief occupation; that very little time for the mere tasting and having of them was left over, and that even these simple, tangible experiences were themselves subject to description and enumeration, or else they too became fleeting and transient as the song of a bird that is uttered only once and disappears into the backlog of vague memories where it becomes as dried, pressed flower, a wistful parody of itself. Meanwhile all our energies are being absorbed by the task of trying to revive those memories, make them real, as if to live again were the only reality; and the overwhelming variety of the situations we have to deal with begins to submerge our effort. It becomes plain that we cannot interpret everything, we must be selective, and so the tale we are telling begins little by little to leave reality behind. It is no longer so much our description of the way things happen to us as our private song, sung in the wilderness, nor can we leave off singing, for that would be to retreat to the death of childhood, to the mere acceptance and dull living of all that is thrust upon us, a living death in a word; we must register our appraisal of the moving world that is around us, but our song is leading us on now, farther and farther into that wilderness and away from the shrouded but familiar forms that were its first inspiration. On and on into the gathering darkness- is there no remedy for this? It is as though a day which had begun brilliantly in the blaze of a new sunrise had become transfixed as a certain subtle change in the light can cast a chill over your heart, or the sight of a distant thin ribbon of cirrus ebbing into space can alter everything you have been feeling, dropping you back years and years into another world in which its fragile reminder of inexorable change was also the law, as it is here today. You know the sorrow of continually doing something that you cannot name, of producing automatically as an apple tree produces apples this thing there is no name for. And you continue to hum as you move forward, but your heart is pounding.

All right. Then this new problem is the same one, and that is the problem: that our apathy can always renew itself, drawing energy from the circumstances that fill our lives, but emotional happiness blooms only once, like an annual, leaving not even roots or foliage behind when its flower withers and dies. We are forced to recognize that we are still living in the same old state of affairs and that it never really went away even when it seemed to. Well, but what can we do about it? Because even though the hydra-headed monster of apathy can grow a new head each day to slash back at us with, more fearsome than the one we just succeeded in cutting off, so too nothing says that we aren't to fight back at it, using the sword that our condition of reasoning beings has placed in our hands. Although the task seems hopeless and there is no end to the heads in sight, we are within our rights in fighting back, the weapon is ours to wield, and it

is possible that by dint of continually doing so we might at length gain a slight foothold or edge, for the enemy's powers though superhuman are not inexhaustible: we are basically certain that nothing is except the capacity for struggle that unites us, foe to foe, on the vast plain of life. We are like sparrows fluttering and jabbering around a seemingly indifferent prowling cat; we know that the cat is stronger and therefore we forget that we have wings, and too often we fall in with the cat's plan for us, afraid and therefore unable to use the wings that could have saved us by bearing us aloft if only for a little distance, not the boundless leagues we had been hoping for and insisting on, but enough to make a crucial difference, the difference between life and death.

"It almost seems- "How often this locution has been forced on us when we were merely trying to find words for a more human expression of our difficulty, something closer to home. And with this formula our effort flies off again, having found no place to land. As though there were something criminal in trying to understand a little this uneasiness that is undermining our health, causing us to think crazy thoughts and behave erratically. We can no longer live our lives properly. Every good impulse is distorted into something like its opposite; the people we see are like parodies of reasonable human beings. There is no spiritual model for our aspirations; no vade mecum beckons in the light around us. There is only the urge to get on with it all. It is like the difference between someone who is in love and someone who is merely "good in bed": there is no vital remnant which would transform one's entire effort into an image somewhat resembling oneself. Meanwhile everything conspires to protect the business-as-usual attitude of the diurnal scenery-no leaf or brick must be found out of place, no timbre ring false lest the sickening fakery of the whole wormy apparatus, the dry rot behind the correct façade suddenly become glaringly and universally apparent, its shame at last real for all to see. Appearances must be kept up at whatever cost until the Day of Judgment and afterward if possible.

We are trying with mortal hands to paint a landscape which would be a faithful reproduction of the exquisite and terrible scene that stretches around us. No longer is there any question of adjusting a better light on things, to show them ideally as they may never have existed, of taking them out from under the sun to place them in the clean light that meditation surrounds them with. Youth and happiness, the glory of first love-all are viewed naturally now, with all their blemishes and imperfections. Even the wonderful poetry of growing a little older and realizing the important role fantasy played in the Sturm und Drang of our earlier maturity is placed in its proper perspective, so as not to exaggerate the importance in the general pattern of living of the disabused intellect, whose nature it is to travel from illusion to reality and on to some seemingly superior vision, it being the quality of this ebbing and flowing motion rather than the relevance of any of its isolated component moments that infuses a life with its special character. Until, accustomed to disappointments, it seemed as though we had triumphed over the limitation of logic and blindfold passion alike; the masterpiece we were on the point of achieving was classic in the sense of the Greeks

and simultaneously informed by a Romantic ardor minus the eccentricity, and this all-but-terminated work was the reflection of the ideal shape of ourselves, as we might have lived had we been gifted with foreknowledge and also the ability to go back and retrace our steps. And so, pleased with it and with ourselves, we stepped back a few paces to get the proper focus.

Any reckoning of the sum total of the things we are is of course doomed to failure from the start, that is if it intends to present a true, wholly objective picture from which both artifice and artfulness are banished: no art can exist without at least traces of these, and there was never any question but that this rendering was to be made in strict conformity with the rules of art- only in this way could it approximate most closely the thing it was intended to reflect and illuminate and which was its inspiration, by achieving the rounded feeling almost of the forms of flesh and the light of nature, and being thus equipped for the maximum number of contingencies which, in its capacity as an aid and tool for understanding, it must know how to deal with. Perhaps this was where we made our mistake. Perhaps no art, however gifted and well-intentioned, can supply what we were demanding of it: not only the figured representation of our days but the justification of them, the reckoning and its application, so close to the reality being lived that it vanishes suddenly in a thunderclap, with a loud cry.

The days fly by; they do not cease. By night rain pelted the dark planet; in the morning all was wreathed in false smiles and admiration, but the daylight had gone out of the day and it knew it. All the pine trees seemed to be dying of a mysterious blight. There was no one to care. The sky was still that nauseatingly cloying shade of blue, with the thin ribbon of cirrus about to disappear and materialize over other, alien lands, far from here. If only, one thought, one had begun by having the courage of one's convictions instead of finishing this way, but "once burned, twice shy"; one proceeds along one's path murmuring idiotic formulas like this to give oneself courage, noticing too late that the landscape isn't making sense any more; it is not merely that you have misapplied certain precepts not meant for the situation in which you find yourself, which is always a new one that cannot be decoded with reference to an existing corpus of moral principles, but there is even a doubt as to our own existence. Why, after all, were we not destroyed in the conflagration of the moment our real and imaginary lives coincided, unless it was because we never had a separate existence beyond that of those two static and highly artificial concepts whose fusion was nevertheless the cause of death and destruction not only for ourselves but in the world around us? But perhaps the explanation lies precisely here: what we were witnessing was merely the reverse side of an event of cosmic place inside us. Meanwhile the shape of life has changed definitively for the better for everyone on the outside. They are bathed in the light of this tremendous surprise as in the light of a new sun from which only healing and not corrosive rays emanate; they comment on the miraculous change as people comment on the dazzling beauty of a day in early autumn, forgetting that for the blind

man in their midst it is a day like any other, so that its beauty cannot be said to have universal validity but must remain fundamentally in doubt.

This single source of so much pleasure and pain is therefore a thing that one can never cease wondering upon. On the one hand, such boundless happiness for so many; on the other so much pain concentrated in the heart of one. And it is true that each of us is this multitude as well as that isolated individual; we experience the energy and beauty of the others as a miraculous manna from heaven; at the same time our eyes are turned inward to the darkness and emptiness within. All records of how we came here have been effaced, so there is no chance of working backward to some more primitive human level: the spiritual dichotomy exists once and for all time, like the mind of creation, which has neither beginning nor end. And the proof of this is that we cannot even imagine another way of being. We are stuck here for eternity and we are not even aware that we are stuck, so natural and even normal does our quandary seem. The situation of Prometheus, bound to the crags for endless ages and visited daily by an eagle, must have seemed so to him. We were surprised once, long ago; and now we can never be surprised again.

What is it for you then, the insistent now that baffles and surrounds you in its loose-knit embrace that always seems to be falling away and yet remains behind, stubbornly drawing you, the unwilling spectator who had thought to stop only just for a moment, into the sphere of its solemn and suddenly utterly vast activities, on a new scale, as it were, that you have neither the time nor the wish to unravel? It always presents itself as the turning point, the bridge leading from prudence to "a timorous capacity" in Wordsworth's phrase, but the bridge is a Bridge of Sighs the next moment, leading back into the tired regions from whence it sprang. It seems as though every day is arranged this way. The movement is the majestic plodding one of a boat crossing a harbor, certain of its goal and upheld by its own dignity on the waves, a symbol of patient, fruitful activity, but the voyage always ends in a new key, although at the appointed place; a note has been added that destroys the whole fabric and the sense of the old as it was intended. The day ends in the darkness of sleep.

Therefore since today, a day that is really quite cool despite the deceptive appearance of the sunlight on things, is to really be the point when everything changes for better or for worse, it might be good to examine it, see how far it goes, since the far reaches of sleep are to be delayed indefinitely. It is not even a question of them any more. What matters is how you are going to figure your way out of this new problem which has again come home to roost. Will the answer be another delay, prolonged beyond the end of time, and disguised once again as an active life intelligently pursued? Or is it to be a definite break with the past-either the no of death shutting you up in a small cell-like space or a yes whose vibrations you cannot even begin to qualify or imagine? As I thought about these things dusk began to invade my room. Soon the outlines of things began to grow blurred and I continued to think along well-rehearsed line like something out of the past. Was there really nothing new under the sun? or was this

novelty-the ability to take up these tattered enigmas again and play with them until something like a solution emerged from them, only to grow dim at once and fade like an ignis fatuus, a specter mocking the very reality it had so convincingly assumed? No, but this time something real did seem to be left over- some more solid remnant of the light as the shadows continued to pile up. At first it seemed to be made merely of bits and pieces of the old, haggard situations, rearranged perhaps to give a wan impersonation of modernity and fecundity. Then it became apparent that certain new elements had been incorporated, though perhaps not enough of them to change matters very much. Finally-these proportions remaining the same- something like a different light began to dawn, to make itself felt: just as the first glimmers of day are often mistaken for a "false dawn", and one waits a long time to see whether they will go away before gradually becoming convinced of their authority, even after it has been obvious for some time, so these tremors slowly took on the solidity, the robustness of an object. And by that time everything else had gone away, or retreated so far into the sidelines that one was no longer conscious of those ephemera that had once seemed the very structure, the beams and girders defining the limits of the ambiguous situation one had come to know and even to tolerate, if not to love.

The point was the synthesis of very simple elements in a new and strong, as opposed to old and weak, relation to one another. Why hadn't this been possible in the earlier days of experimentation, of bleak, barren living that didn't seem to be leading anywhere and it couldn't have mattered less? Probably because not enough of what made it up had taken on that look of worn familiarity, like pebbles polished over and over again by the sea, that made it possible for the old to blend inconspicuously with the new in a union too subtle to cause any comment that would have shattered its purpose forever. But already it was hard to distinguish the new elements from the old, so calculated and easygoing was the fusion, the partnership that was the only element now, and which was even now fading rapidly from memory, so perfect was its assimilation by the bystanders and décor that in other times would have filled up the view, and that now were becoming as transparent as the substance that was giving them back to life. A vast wetness as of sea and air combined, a single smooth, anonymous matrix without surface or depth was the product of these new changes. It no longer mattered very much whether prayers were answered with concrete events or the oracle gave a convincing reply, for there was no longer anyone to care in the old sense of caring. There were new people watching and waiting, conjugating in this way the distance and emptiness, transforming the scarcely noticeable bleakness into something both intimate and noble. The performance had ended, the audience streamed out; the applause still echoed in the empty hall. But the idea of the spectacle as something to be acted out and absorbed still hung in the air long after the last spectator had gone home to sleep.

Invito all'aperto

Ted Hughes

Traduzioni e premessa di Jacopo Rasmi

C'è un comune destino orfico che salda alla comunità la traiettoria imponderabile e solitaria del poeta e quella dello sciamano. Un destino veritiero, ma quanto mai inconfessabile, raro, inattuale. Per il tempo in cui l'alta poesia per lo più disdegna (per cinismo o tragica umiltà) di segnare sul suo calendario la data messianica, come un compito. L'istmo in cui una vertiginosa askesis del poeta s'imbatta fatalmente nell'altro (come l'incontro fra due redenzioni) è difficile da localizzarsi, ancor più difficile da spiegarsi. Eppure Ted Hughes ne insegue il miraggio eroico nel nome di qualche cosa d'indistruttibile e ctonio che molte poesie delle rovine non possono ora testimoniare, che presuppone la volontà di un certo, poetico, transumanare. Che la verità della parola debba essere strappata, per tutti, da un cuore di buio e carne e fiorire dal silenzio di un'inumano senza verbo (per mezzo di un previo smarrimento terrestre) è una convinzione onerosa che Ted Hughes infigge nel ventre della sua poetica.

Il falco nella pioggia

Affondo nei solchi del campo battente, strappo
Un calcagno dopo l'altro al risucchio orale della terra,
All'argilla che afferra ogni mio passo alla caviglia
Con il vizio tenace della tomba, ma il falco

Senza sforzo tiene alto l'occhio immobile,
Le ali trattengono il creato in un'imponderabile quiete,
Ferme come un'allucinazione nella corrente aerea.
Mentre il vento picchia a morte queste siepi ostinate,

Tormenta gli occhi, mozza il fiato, aggredisce il cuore,
E la pioggia mi fende le testa sino all'osso, il falco regge
Il punto adamantino della volontà, stella polare
Dello sforzo del naufrago: ed io

Tozzo di sangue stordito, ghermito dalle fauci
Terrestri, alla conta dell'ultimo istante, mi trascino verso il fulcro
Sommo della violenza dove il falco si tiene fisso.
Che forse ad una sua ora incontrerà la bufera

Giungendo per una cattiva strada, capovolto, sopporterà che l'aria
Gli precipiti dagli occhi, le contee gli si schiantino contro,
L'orizzonte lo catturi; e, fracassato il cerchio angelico
Dell'occhio, confonderà il sangue del suo cuore con il fango terreno.

The hawk in the rain

I drown in the drumming ploughland, I drag up
Heel after heel from the swallowing of the earth's mouth,
From clay that clutches my each step to the ankle
With the habit of the dogged grave, but the hawk

Effortlessly at height hangs his still eye.
His wings hold all creation in a weightless quiet,
Steady as a hallucination in the streaming air.
While banging wind kills these stubborn hedges,

Thumbs my eyes, throws my breath, tackles my heart,
And rain hacks my head to the bone, the hawk hangs
The diamond point of will that polestars
The sea drowner's endurance: and I,

Bloodily grabbed dazed last-moment-counting
Morsel in the earth's mouth, strain towards the master-
Fulcrum of violence where the hawk hangs still,
That maybe in his own time meets the weather

Coming from the wrong way, suffers the air, hurled upside down,
Fall from his eye, the ponderous shires crash on him,
The horizon traps him; the round angelic eye
Smashed, mix his heart's blood with the mire of the land.

Esci a pesca

Raggiungi l'acqua, calati sotto-l'essere
Lascia svaporare le cervici nell'umida terra
Spirito sciolto via nella corrente
Ingoia fiume e gravità

Abbandona le parole
Cessa
Lasciati sollevare dai bagliori della linfa
Come se la creazione fosse ferita
Come se questo flusso fosse tutto plasma guaritore

Lasciati congedare da fango e sassi e foglie
Da strutture mostruose di fulminea irridescenza
Che si spalancano in sospensione
E si dileguano alla pressione dell'occhio

Lasciati fendere dalla corsa della prua,
Rapire dalla chiglia d'ombra e luce,

Dissolvere in flutto di terra, in lieve scossa di sole,
Disgregare nella colata di sole

Diventa traslucido — un groviglio d'acqua dipanato
Dalla deriva, e un peso di luce dal sapore terreno
Lacerato d'ali d'ombra
Mentre tutto ruota e scorre e si libra

Striscia fuori lungo radici, nuovo e innominato
In cerca di volto, apprenditi in membra,

Lascia che il mondo torni, come un ospedale bianco
Gremio d'urgenze verbali

Tenta la parola, riescila quasi
Rigenerato al tempo e all'altra gente.

Go fishing

Join water, wade in underbeing
Let brain mist into moist earth
Ghost loosen away downstream
Gulp river and gravity

Lose words
Cease
Be assumed into glistening of lymph
As if creation were a wound
As if this flow were all plasm healing

Be supplanted by mud and leaves and pebbles
By sudden rainbow monster-structures
That materialize in suspension gulping
And dematerialize under pressure of the eye

Be cleft by the sliding prow
Displaced by the hull of light and shadow

Dissolved in the earth-wave, the soft sun-shock,
dismembered in sun-melt

Become translucent — one untangling drift
of water-mash, and a weight of earth-taste light
Mangled by wing-shadows
Everything circling and flowing and hover-still

Crawl out over roots, new and nameless
Search for face, harden into limbs

Let the world come back, like a white hospital
Busy with urgency words

Try to speak and nearly succeed
Heal into time and other people.

I cavalli

Ho scarpinato per boschi nell'ora buia che precede l'alba,
Aria cattiva, calma che fa brina,

Non una foglia, non un uccello,
Un mondo inciso nel gelo. Sono uscito sopra al bosco

Dove il respiro scolpiva volute nella luce ferrea.
Ma le valli già drenavano l'oscurità

Finché il profilo della brughiera — nero residuo del grigio avviato alla luce —
Dimezzò il cielo di fronte. Ed io vidi i cavalli:

Enormi nel denso grigio — dieci affiancati —
Immobili megaliti. Respiravano, senza mossa alcuna,

Le criniere drappeggiate e zoccoli posteriori inclinati,
Senza suono alcuno.

Sono passato: non uno sbuffò o scosse il capo.
Grigi frammenti silenti

D'un grigio mondo silenti.

In cresta alla brughiera ho prestato ascolto al vuoto.
La lacrima del chiurlo rivoltò il silenzio.

Lenti i dettagli sono fioriti dal buio. Poi il sole
Arancione, rosso, rossa eruzione

Silenziosamente e spaccandosi al cuore ha lacerato e spazzato le nubi,
Spalancato il golfo con una scossa, svelato l'azzurro,

E grandi pianeti sospesi —.
Mi son voltato

Incespicando in un sogno febbrile, giù verso

The horses

I climbed through woods in the hour-before-dawn dark.
Evil air, a frost-making stillness,

Not a leaf, not a bird—
A world cast in frost. I came out above the wood

Where my breath left tortuous statues in the iron light.
But the valleys were draining the darkness

Till the mooring—blackening dregs of the brightening grey—
Halved the sky ahead. And I saw the horses:

Huge in the dense grey—ten together—
Megalith-still. They breathed, making no move,

with draped manes and tilted hind-hooves,
Making no sound.

I passed: not one snorted or jerked its head.
Grey silent fragments

Of a grey silent world.
I listened in emptiness on the moor-ridge.

The curlew's tear turned its edge on the silence.
Slowly detail leafed from the darkness. Then the sun

Orange, red, red erupted
Silently, and splitting to its core tore and flung cloud,

Shook the gulf open, showed blue,
And the big planets hanging—

I turned
Stumbling in the fever of a dream, down towards

Boschi scuri, dalle cime infiammate,

E sono giunto ai cavalli.

Là, stavano immobili.

Ma fumando e brillando ora sotto al flusso di luce,

E la loro criniera dal drappeggio minerale, i loro zoccoli inclinati,

Fremendo al disgelo mentre tutt'intorno

La brina svela le sue fiamme. Ma ancora non emettevano suono alcuno,

Nessuno sbuffò né scalpitò,

Le loro teste sospese come gli orizzonti,

Alte sopra le valli, tra rossi raggi radenti —

Nel chiasso di strade affollate, attraverso gli anni,

I volti,

Possa io ancora incontrare la mia memoria in un posto così solitario

Tra rivi e nubi rosse, in ascolto del chiurlo,

In ascolto dell'insistenza degli orizzonti.

The dark woods, from the kindling tops,

And came to the horses.

There, still they stood,

But now steaming and glistening under the flow of light,

Their draped stone manes, their tilted hind-hooves

Stirring under a thaw while all around them

The frost showed its fires. But still they made no sound.

Not one snorted or stamped,

Their hung heads patient as the horizons,

High over valleys in the red levelling rays—

In din of crowded streets, going among the years, the faces,

May I still meet my memory in so lonely a place

Between the streams and red clouds, hearing the curlews,

Hearing the horizons endure.

Anne Michaels
Da The Weight of Oranges

Traduzioni e premessa di Jacopo Rasmi

Ho amato Anne Michaels appena ho aperto Fugitive Pieces, il suo primo romanzo, e ho immediatamente desiderato leggere le sue poesie; e come le ho lette, ho desiderato tradurle. Credo si traduca per amore, appunto: perché si vuole approfondire un testo e il suo meccanismo, quindi, ma anche perché si vuole, possessivamente, fare suonare la propria voce insieme a quella dell'autore. Accordare la mia voce a quella di Anne Michaels per me ha significato prendermi molte libertà. Dei versi sono stati omessi, spezzati, condensati, male interpretati volontariamente o involontariamente, per rendere queste traduzioni qualcosa di più di una traduzione letterale. Allo stesso tempo, sono traduzioni, e non versioni: di mio non ho aggiunto niente.

Anna

La felce che un poco alla volta
strisciava fuori dal vaso –
non si muoveva nient'altro.
Le confessioni, da noi, si facevano
tra la penombra e il ronzare del frigo
in cucina: nel poco di luce
che resta aggrappato alle cose
la sera presto, o nel vibrato pallido
prima dell'alba e della colazione.

Quell'estate sedevamo sotto il portico
come presagendo la sua fine
e salutavamo Anna, sedici anni,
sneakers e shorts bianchi,
di fretta, ormai a metà della via.
Volava in quelle sere delicate
come una falena, irrequieta
nell'alone dei lampioni e del tramonto.

Una notte guidammo fino al lago,
oltre la discarica del porto,
le rotaie, le fabbriche, i container.
Guardammo l'acqua fino a notte fonda
senza sapere che Anna era con noi,
che gridava nell'aria salmastra,
che gridava in quell'abbraccio luccicante
che, così come si era spalancato,
si era chiuso su di lei.
Nessuno sentì niente.
Fari di navi sulla superficie
come luce nello spiraglio della porta.

Galleggiava sul lago come un tronco.
A due miglia da noi, nell'annullarsi
lento dei colori nella notte,
i gabbiani si affollavano sull'acqua.

Anna

Nothing moved except a green fern pushing its way out of a jar.
In our house, truths were told in the kitchen,
always in the hum of the fridge and in half darkness:
early evening, with what was left of light gathered on rims of things,
or in the pale vibrato light before sunrise
after we' left our warm bed
and made our way to the kitchen table.

That summer we sat on the porch as if waiting,
as if we knew it was ending.
We waved to Anna, sixteen, in white shorts and sneakers,
already halfway down the street and not looking back.
She flew like a moth into those soft evenings,
restless in the strange mixture
of twilight and the light of streetlamps.

One night we drove to the lakeshore,
past the powerful debris at the harbour,
rows of bins and trucks, train tracks, factories.
Past places we never see inside of.
We watched the water until midnight
and never knew Anna was with us,
calling out in the fish-burnt air,
calling from the shiny embrace that closed around her as it opened.
No one heard.
Boat lights on the surface like the rim of light beneath a door.

She floated, rigid as driftwood to the rim of the lake.
Two miles from where we sat, in the night's slow annulment of colour,
gulls like winter breaths close to the water.

I finali concordano: un bivio.
Il dolore colpisce dove prima
aveva colpito l'amore.
Quella mattina, la nostra ultima insieme.
sedemmo con la famiglia, in stanze buie,
di Anna, guardammo sua madre
lasciarle un maglione sulla bara.
Ci imbarazzano, certi finali,
l'amore è ancora vivo e si dimena
sotto la superficie del cuore.

Una voce ci riscuote
che non riconosciamo.
Andiamo più vicini, tentiamo
di distinguere bene le parole.
È questo che fa cominciare
o finire l'amore: cominciamo
a capire le parole.
Per salvarci doniamo e perdoniamo.

La morte e l'amore li riconosciamo
quando li impariamo a nominare:
ciascuno con il proprio
nome, ciascuno col nome dell'altra.
Il nome di una ragazza che la nostra
sordità ha reso odioso.

Endings concur: a crossroad.
Grief strikes where love struck first.
Our last morning together we sat with Anna's family in dark rooms.
We watched her mother put a sweater in the coffin.
These are endings that bind,
love still alive, squirming in the rind of the heart.

A voice we don't recognize calls up from ourselves.
We move in closer, trying to make out the words.
That begins love, or ends it – we start to make out the words.
We give to save ourselves. We forgive to save ourselves.

We recognize death and love when we start calling them names.
Each other's.
The name of a young girl turned ugly by our deafness.

Il peso delle arance

“Now I lodge in the cabbage patches
of the important...
Not much sleep under strange roofs
with my life far away...”

– Osip Mandelstam

La mia tazza ha il colore del pane e della sabbia,
la pioggia, dello stesso
colore del palazzo qui di fronte,
ha sciupato le dalie rosse ed un libro
lasciato sul davanzale.

La pioggia fa parlare
la pelle di ogni cosa,
il rosa fiamma dei mattoni appena cotti,
foglie verde lucertola, le lingue
contorte delle pigne.
È precisa come noi non siamo mai,
tira fuori il meglio di ogni cosa
conservandola intatta.

Il nostro letto con la pioggia si fa umido
e la stanza diventa una caverna
al mattino, una tenda al pomeriggio:
la pioggia accende il suono del fogliame
che manca per tutto l’inverno – il suono
che ci chiama fuori dal letto...
Catturati dal vento con le foglie
bagnate.

Scrivo ascoltando lo stesso
suono che ci svegliava, nel respiro
delle tende nella stanza mezza buia.

The Weight of Oranges

“Now I lodge in the cabbage patches
of the important...
Not much sleep under strange roofs
with my life far away...”

– Osip Mandelstam

My cup’s the same sand colour as bread.
Rain’s the same colour of a building across the street,
its torn red dahlias
and ruined a book propped on the sill.

Rain articulates the skins of everything,
pink of bricks from the fire they baked in,
lizard green leaves,
the wrinkled tongues of pine cones.
It’s accurate the way we never are,
bringing out what’s best
without changing a thing.
Rain that makes beds damp,
our room a cave in the morning,
a tent in late afternoon,
ignites the sound of leaves we miss all winter.
The sound that pulled us to bed...
caught in the undertow of wind in wet leaves.

I’m writing in the sound we woke to,
curtains breathing into a half-dark room.

Mi sveglio presto, di recente, cammino.
Ti ricordi le nostre camminate?
Orizzonti appena rossi nell'aurora
come labbra – e ci sembrava così dolce
allora, la distanza.
Le lettere andrebbero scritte
per dare notizie, per dire
ti aspetto in stazione.
Non queste lacrime asciutte, che ci onorano
come si onora una tomba.
Mi vergogno della nostra lontananza –

mi sveglio di notte e vedo scritto
nell'aria VERGOGNA, come nella Bibbia,
e nel sogno la mia pelle è tatuata
con tutte le parole che mi hanno
costretto in quarantena, coperto di vesciche –
e sai che cosa?
Ho paura di accendere la luce
per controllare.

Che bravo carpentiere tuo marito.
A me bastano poche parole
per appiccare incendi ad ogni casa
che abbiamo abitato: parole di legno,
da sole sono prive di potere,
ma eccole, umili e grate,
esplodermi in viso non appena
acquisiscono un senso.

Siamo come pianeti, ci teniamo
stretti da distanze lontanissime.
Gli oceani flettono, quando ci sdraiamo,
i loro muscoli verdastri, brulica
la vita nell'altro emisfero, il globo
si inclina, si inchina
al nostro potere.
Ora che siamo a miglia di distanza
le nostre braccia sono troppo corte
per impedirci di sentirci soli.

I'm up early now, walking.
Remember our walks, horizons like lips
barely red at dawn,
how kind the distance seemed?
Letters should be written to send news, to say
send me news, to say
meet me at the train station.
Not these dry tears, to honour us like a tomb.
I'm ashamed of our separation.

I wake in the middle of the night and see “shame”
written in the air like a Bible story.
I dreamed my skin was tattooed,
covered with the words that put me here,
covered in sores, in quarantine—and you know what?
I was afraid to light the lamp and look.

Your husband's a good builder—I burned
every house we had,
with a few words to start the flames.
Words of wood,
they had no power of their own.
“The important” gave them meaning
and humble with gratitude
they exploded in my face.

Now we're like planets, holding to each other
from a great distance. When we lay down
oceans flexed their green muscles,
life got busy in the other hemisphere,
the globe tilted, bowing to our power!
Now we're hundreds of miles apart,
our short arms keep us lonely,
no one hears what's in my head.

Sembro più vecchio, comincio a perdere
i capelli. Dov'è che se ne vanno
i capelli che perdo, in questo mondo,
e i denti, e la vista? Invecchiamo
come i fiumi, ci essicchiamo e attorcigliamo
fino a sfociare in qualcosa.

È marzo, perfino gli uccelli
non sanno che fare di se stessi.
Chi è felice, ne sono sicuro,
conosce una cosa in più di noi
o una di meno. Il solo libro
che vorrei riscrivere sono i nostri
corpi che si uniscono:
quello è il solo linguaggio che stordisce,
che ti ferisce, ti respira dentro.
Nudi, allora sì
che avevamo una voce!

Voglio che tu mi prometta
che ci rivedremo, che mi scriverai.
Prometti che ci perderemo
dentro a quella foresta di pallide
betulle che sono le nostre gambe.

Ora riesco a sentire la tua voce –
come tutti, so che le promesse
si fanno per paura. Non si vive
separati, sei sempre qui con me.
Immagino, talvolta, che tu sia
nell'altra stanza, fino a quando piove...
Questa è allora la lettera che scrivo,
la lettera che sempre scrivo quando
mi tengono lontano da casa.
Le buste di carta sul tavolo
si sono sfondate per colpa
della pioggia e del peso delle arance.

I look old. I'm losing my hair.
Where does lost hair go in this world,
lost eyesight, teeth?
We grow old like rivers, get shrunk and doubled over
until we can't find the mouth of anything.

It's March, even the birds
don't know what to do with themselves.

Sometimes I'm certain those who are happy
know one thing more than us... or one thing less.
The only book I'd write again
is our bodies closing together.
That's the language that stuns,
scars, breathes into you.
Naked, we had voices!

I want you to promise
we'll see each other again,
you'll send a letter.
Promise we'll be lost together
in our forest, pale birches of our legs.

I hear your voice now—I know,
everyone knows promises come from fear.
People don't live past each other,
you're always here with me. Sometimes
I pretend you're in the other room
until it rains... and then
this is the letter I always write:
The letter I write
when they're keeping me from home.
I smell your supper steaming in the kitchen.
There are paper bags on the table
with their bottoms melted out
by rain and the weight of oranges.

Lake of Two Rivers [1]

“The camera relieves us of the burden of memory...
Records in order to forget.”
John Berger

1

Sdraiati nella stanza
del lago, nell'odore
appiccicoso di foglie appena nate.
Come la luna cade dalla terra
tu cadi nel sonno: letargia
perfetta dell'orbita.

2

Viaggiatrice di sei anni.
Mezza addormentata. L'automobile
procede misteriosa nella notte,
un ronzare attraverso campi inerti
e tortuosi.
Mio padre raccontava in questi viaggi
due storie. Una era la trama
di Lost Horizon, l'altra la sua vita.
Quella stanza in movimento, con la fioca
luce verde del cruscotto
era l'aereo con su Ronald Colman
dirottato in Tibet,
era il treno che portava mio padre
in Polonia il '31.
Nei finestrini, volti di spettri,
una folla di cugini sconosciuti
ci circondava, stretti l'uno all'altro.
Ci scivolava in macchina la luna
dall'altezza di Grodno, dal villaggio
di Chaya Elke, dove si fermavano
gli spettri a salutare.
Sua cugina Mashka si sedeva
con loro nella stalla, la sua faccia
che scivolava per tutto il fiume Neman
nella chitarra di mio padre.
Il chiarore lunare imbalsamava
quel tentativo di ricordo.

Lake of Two Rivers

“The camera relieves us of the burden of memory...
records in order to forget”.
-John Berger

1

Pull water, inhook its seam.
Lie down in the lake room,
in the smell of leaves still sticky from their birth.
Fall to sleep the way the moon falls
from earth: perfect lethargy of orbit.

2

Six years old, half asleep,
a traveler. The night car mysterious
as we droned past uneasy twisting fields.
My father told two stories on these drives.
One was the plot of Lost Horizon,
the other: his life.
This speeding room, dim in the dashboards green emission,
became the hijacked plane carrying Ronald Colman to Tibet,
or the train carrying my father across Poland in 1931.
Spirit faces crowded the windows of a '64 Buick.
Unknown cousins surrounded us, arms around each other,
a shawl of sleeves.
The moon fell into our car from Grodno.
It fell from Chaya-Elke's village,
where they stopped to say goodbye.
His cousin Mashka sat up with them
in the barn, while her face
floated down the River Nerman in my father's guitar.
He watched to remember
in the embalming moonlight.

Noi siamo il corpo e la memoria
 di questo clima, di questo cielo
 che i rami trasformano in figure
 con le loro foglie e il loro sangue
 corrosivo di nostalgia.
 La luce quando usciamo è limitata
 e puntuale come un nome.

I miei genitori, per anni,
 fuggivano di notte, caricavano
 i bambini sui sedili posteriori,
 un groviglio di pigiami
 ansioso di conoscere le stelle.
 Guardavo la loro nuca
 finché non dormivo. Al risveglio
 era giorno, eravamo ad Algonquin.
 Un posto da sempre familiare
 come una stanza di casa.
 La foto di mia madre, le sue gambe
 serrate dentro l'acqua, lo sguardo
 verso le colline dove stiamo
 io e te – soltanto ora capisco,
 l'hanno scattata prima che nascessi.

Foschia purpurea, colline indefinite.
 A Two Rivers, vicini come rami.
 i pesci si disperdono, argentei
 impulsi di logica elettrica.
 Uno zampillo di luce lunare
 sul lago insonne, spiato
 da dietro il fogliame.
 Nei campi, a Sud, le verdure
 si diffondono, spostano la terra.
 Intanto noi sediamo, ci tiene
 insieme la luce della lampada.

Sensate weather, we are your body,
 your memory. Like a template,
 branch defines sky, leaves
 bleed their gritty boundaries,
 corrosive with nostalgia.
 Each year we go outside to pin it down,
 light limited, light specific,
 light like a name.

For years my parents fled at night,
 loaded their children in the back seat,
 a tangle of pajamas anxious to learn the stars.
 I watched the backs of their heads
 until I was asleep, and when I woke
 it was day, and we were in Algonquin.
 I've always known this place,
 familiar as a room in our house.
 The photo of my mother, legs locked in water,
 looking into the hills where you and I stand—
 only now do I realize
 it was taken before I was born.

Purple mist, indefinite hills.
 At Two Rivers, close as branches.
 Fish scatter, silver pulses with their own electric logic.
 Milky spill of moon over the restless lake,
 seen through the sieve of foliage.
 In fields to the south
 vegetables radiate underground,
 displace the earth.
 While we sit, linked by firelight.

Le cose, più tempo le osservi,
 più si trasformano.
 L'intricata storia di mia madre,
 affollata di vite di nonni
 e genitori, la casa, centinaia
 d'anni di storia tra loro.
 L'amore domestico è semplice,
 ferisce come la luce
 drammatica delle nature morte.
 Il cuore mantiene in sospensione
 lo spirito e il corpo
 finché la densità non li separa.
 Sua madre alla sua età
 era già precipitata.
 Androgina, incinta, spaventata.
 la perdita prende il posto della vita.
 Nel buio del cielo notturno
 gli occhi della pelle non si chiudono,
 sogniamo il desiderio.

Il sole in dissoluzione
 muta in pelle Two Rivers. Le nostre
 braccia rosate, quasi fluorescenti,
 ronzano nel buio accumulatosi
 nella stanza come neon.
 La notte trasforma il lago da liquido
 a solido, lo fa mormorare:
 nudi nell'inquieto tremolio
 di foglie e di stelle dell'estate.
 Nel potere conferito al desiderio
 dalla pelle e dalla luce delle stelle,
 come alla pietra la gravità,
 ci uniamo nel buio della stanza –
 un nastro di Moebius.

The longer you look at a thing
 the more it transforms.
 My mother's story is tangled,
 overgrown with lives of parents and grandparents
 because they lived in one house and among them
 remembered hundreds of years of history.
 This domestic love is plain, hurts
 the way light balancing objects in a still life hurts.
 The heart keeps body and spirit in suspension,
 until density pulls them apart.
 When she was my age
 her mother had already fallen through.
 Pregnant, androgynous with man,
 she was afraid. When life goes out,
 loss gets in, wedging a new place.
 Under dark lanes of the night sky
 the eyes of our skin won't close,
 we dream in desire.
 Love wails from womb, caldera, home.
 Like any sound, it goes on forever.

The dissolving sun turns Two Rivers into skin.
 Our pink arms, slightly fluorescent,
 hiss in the dusky room, neon tubes bending
 in the accumulated dark.
 Night transforms the lake into a murmuring solid,
 naked in the eerie tremor of leaves rubbing stars,
 in the shivering fermata of summer,
 in the energy of stones made powerful by gravity,
 desire made powerful by the seam between starlight and skin,
 we join, moebius ribbon in the night room.

Non è una discendenza: ci innalziamo
dalle nostre storie.
La memoria somiglia, a sezionarla,
a un grafico geologico, un disegno
della crosta terrestre. La distanza
tra conoscenza razionale o genetica
è turbata da un nome, una parola.
Chiaramente è per via del sovraccarico
di un campo instabile.

Sono annegata a venticinque anni
nel fiume Neman
dopo avere scoperto che la cenere
d'ossa dei forni
l'hanno scaricata lì.
Faccia alla finestra, c'è una parte
di te che ancora aspetta
che ritornino, come un genitore.

Adesso infine siamo una famiglia,
viviamo tutti la medesima esistenza,
al netto dei dettagli.
La foresta va in pezzi, le mie lacrime
sradicano gli alberi, li sradica
il mio amore che non precipita per terra
ma che sorge dal suolo già formato.

[1] *Lake of Two Rivers* è un lago nella riserva naturale di Algonquin, in Canada. Grodno è una città bielorusa al confine con la Polonia. Il fiume Neman scorre dalla Bielorussia al Mar Baltico, passando per la Lituania.

We do not descend, but rise from our histories.
If cut open, memory would resemble
a cross-section of the earth's core,
a table of geographical time.
Faces press the transparent membrane
between conscious and genetic knowledge.
A name, a word, triggers the dilatation.
Motive is uncovered, sharp overburden in a shifting field.

When I was twenty-five I drowned in the River Neman,
fell through when I read that bone-black from the ovens
was discarded there.
Like a face pressed against a window,
part of you waits up for them,
like a parent, you wait up.

A family now, we live each other's life
without the details.
The forest flies apart, trees are shaken loose
by my tears,
by love that doesn't fall to earth
but bursts up from the ground, fully formed.

Carmen Gallo
Appartamenti o stanze

*I testi che seguono sono tratti dall'ultimo libro di Carmen Gallo,
Appartamenti o stanze (D'If, 2017)*

La donna si è svegliata sudata
nella camera d'albergo ancora
tutta sistemata. Le coperte
fuori stagione, la moquette
il rumore dei freni sull'asfalto.
La donna si alza e chiama a casa.
Le basta guardare il nome sullo schermo.
La donna interrompe la chiamata.
Cerca uno specchio, apre il rubinetto.
Non vuole sentire il rumore che fa
la fronte contro il vetro. Il vapore
adesso sale dal lavandino
cancella gli occhi, i segni, la bocca
chiusa da una mano. La donna scava
la superficie piombata. Noi chiudiamo l'acqua
e la infiliamo vestita nella doccia.
La guardiamo finché non si spoglia.
Vorremmo anche toccarla
e invece la mettiamo a letto
e tratteniamo il fiato per addormentarla.

L'uomo in tangenziale fissa il vuoto
e l'auto rovesciata. La gente intorno
è agitata. Le donne sono arrivate
a raccogliere le sue cose.
Ogni tanto qualcuna è stanca
si ferma e fuma, seduta sul guardrail.

Da quando siamo finiti nella stanza più lontana abbiamo cominciato a sparire,
uno a uno. Se non possiamo guardarla non siamo più sicuri di esistere. Alcuni
non ce la fanno, hanno paura, scompaiono. L'uomo che vive con lei ogni tanto
apre la porta e prova a farci uscire. Ci chiede di nascosto di tornare, ma noi sia-
mo soltanto incrostazioni nell'intonaco e non sappiamo come fare. Se lei non
viene qui scompariremo. Ad aspettarla siamo rimasti solo in due. Non so se ci
siamo scelti, so soltanto che mi somiglia. L'altro sente quello che sento io, vede
quello che vedo io. Presto diventeremo una cosa sola e spariremo.

Emmanuel Hocquard
Elegie

traduzione e premessa di Marco Villa

*Può sorprendere, da un autore che ha avuto modo di liquidare la nostalgia come una “forma strisciante del risentimento”, avverso a qualsiasi espressione di lirismo narcisistico, veder pubblicato un libro di elegie. Resta da vedere di che elegia si tratti. L’elegia classica, per esempio, è riconducibile secondo Hocquard allo schema-base “ah! —> hélas!”, vale a dire: ho gioito – il tempo è passato – soffro perché ho perso quel momento di gioia. Ma se il momento di pienezza non c’è mai stato? Se il passato (poco importa ormai se individuale o collettivo) non è che un ammasso di detriti sparpagliati? Ecco che allora vediamo in atto nelle *Élégies* (P.O.L. 1990, recentemente ristampate per Gallimard) un’operazione inversa. Non disperazione per ciò che c’era ed è perduto, non lamento perché Cinzia si è rivelata decisamente frivola o perché mi trovo esiliato da Roma; al contrario un lavoro di montaggio che a partire da quei frammenti di aneddotica personale e grande storia dia luogo a configurazioni di senso quanto meno plausibili.*

Queste configurazioni non devono obbedire a un ordine anteriore in grado di legittimarle, proprio perché quell’ordine e quella pienezza non sono mai esistiti. Il senso non è garantito da un contesto scomparso, ma è tutto da inventare, singola connessione per singola connessione. Ma se le cose stanno così, perché proprio all’elegia è affidato il compito costruttivo? Detto altrimenti: se la nostalgia si rivolge a un vuoto, cosa resta? La nostalgia, appunto:

*Ce qui devint un jour tout à fait nécessaire
Car de telles dispositions d’esprit
Conduisaient tout droit aux âpres nostalgies*

Dell’elegia Hocquard conserva la disposizione psicologica fondante, che diventa il veicolo necessario per un ritorno attivo e non più reattivo su un passato in schegge. Rimpianto di nessun oggetto, nostalgia di nulla: nostalgia che non è più nostalgia-di, ossia lo stato d’animo che riattiverebbe l’elegia tradizionalmente intesa, forma tra le meno credibili oggi. Ma la nostalgia pura libera questo sentimento dalle zavorre che l’hanno reso parodiabile, ridonandogli un’insospettata positività creativa.

Quella che segue è una traduzione della prima delle sette elegie che compongono il libro.

I

L'autunno venne la notte del cinque agosto,
Probabilmente coi primi chiari del mattino
Quando il cielo si copre di sale
E si rovescia in un invalicabile presente
A margine del sonno.

Su questi brevi spazi disillusi,
Più vecchi dell'alba di una qualsiasi estate
Dove quasi pensavamo che i va-e-vieni sarebbero finiti
(E tuttavia, quanti anni ci sono voluti per situarla
Come il preciso istante in cui il fiume è davvero
fiume),
Il tempo non ha cambiato nulla, anzi,
Tranne nelle vene indifferenti
La risacca ravvivata delle prime discordanze.

Ma qui non conta niente la misura
Che prende del suo viaggio il mercante,
Sarto-bottegaio assiduo dei moli,
Assicurato il carico d'olio o di stoffa
In questo scalo e in quel registro
– sì, là, quello nero, a portata di mano, ecco –
Al ritmo delle gialle gru di ferro e dei paranchi.

*Spettacolo vecchissimo e ancora comprensibile
Eppure così nuovo in qualche modo.*

Eppure là, là bisogna riconoscere
che il tempo non avrà intaccato nulla.
Tutto è anzi terribilmente
intatto.
Chi parlerà di ricordarsi adesso?
Perché è qui, non altrove;
Ora e così,
Né prima né mai altrimenti. Per esempio
un mattino di settembre...

Ma il tempo non è il punto.

I

L'automne vint dans la nuit du cinq août,
Probablement avec les premières clartés du matin,
À l'heure où le ciel se couvre de sel
Et bascule dans un infranchissable présent
En marge du sommeil.

Sur ces courts espaces sans illusion,
Plus anciens que le petit jour de n'importe quel été
Où l'on pouvait penser qu'allaient cesser les va-et-vient
Et qu'il a pourtant fallu mettre tant d'années à situer
Comme le moment précis où la rivière est vraiment
rivière,
Le temps n'a rien modifié – au contraire –
Sinon ravivé dans les veines indifférentes
Le ressac des premières discordances.

Mais elle n'a pas sa place ici la mesure
Que prend du voyage le marchand,
Tailleur-boutiquier habitué des docks,
Une fois assurée la cargaison de toile ou d'huile
Dans ce port-ci et dans ce registre-là
– oui, là, le noir, à portée de la main, voilà –
Au rythme des grues de fer jaunes et des palans.

*Très vieux spectacle encore intelligible
Et cependant si nouveau en quelque sorte.*

Et là cependant, là il faut bien reconnaître
que le temps n'aura rien usé.
Tout est au contraire toujours terriblement
intact.
Qui viendrait parler de se souvenir ?
Puisque c'est ici, non ailleurs;
Maintenant et ainsi,
Ni avant ni jamais autrement. Par exemple
un matin de septembre.

Mais le temps n'est pas la question.

II

Da quando abbiamo lasciato dormire il vecchio maestro di scuola
All'ombra di arbusti verdi
o canne (cimitero di una cincia)
– Il che divenne un giorno del tutto necessario
Perché simili disposizioni d'animo
conducevano dritte alle aspre nostalgie –
Un'altra cosa ondeggia sotto la lampada
e questo:

Qualcosa su cui far luce una volta per tutte
A dispetto dell'odore di petrolio e di terra bagnata
nelle scatole di latta
Dove povere bocche di leone fiorivano
(Allusione, credo, alla baracca di legno
Del noleggiatore di bici, che incrociavate la sera
sulla strada del ritorno;
O magari anche, benché in tutt'altre circostanze,
All'argenteria per il tè servito sotto il falso pepe)...

No, qua e là è ancora un po' del silenzio
o del rumore che lasciava lui, il mare
Vertiginoso, portando dritto al tappeto profumato
degli aghi di pino.

Dire a chi di guardare? Eppure guarda
Questo angolo di terra mezzo-desolata mezzo-sorridente,
Questa specie di aurora che scorreva tra i fuochi
(piccole querce e carbone di legna)
Là dove di certo non è mai successo
altro
Che la pioggia in inverno e la fecondità
del fico,
Per non parlare delle nascite e delle morti
irrevocabilmente perse alla storia.

II

Depuis que nous avons laissé dormir le vieux maître d'école
Dans l'ombre des arbrisseaux verts
ou les roseaux (cimetière d'une mésange)
– Ce qui devint un jour tout à fait nécessaire
Car de telles dispositions d'esprit
conduisaient tout droit aux âpres nostalgies –
C'est autre chose qui flotte sous la lampe
et ceci :

Quelque chose à élucider pour de bon
En dépit de l'odeur du pétrole et de la terre mouillée
dans les boîtes en fer
Où fleurissaient de pauvres gueules-de-loup
(Allusion, je pense, à la baraque en planches
Du loueur de bicyclettes que vous croisiez le soir
sur le chemin du retour ;
Ou peut-être aussi, quoique dans de tout autres circonstances,
À l'argenterie pour le thé servi sous le faux-poivrier)...

Non, ça et là c'est encore un peu du silence
ou du bruit qu'elle laissait, la mer
Vertigineuse, menant droit au tapis odorant
des aiguilles de pins.

À qui dire de regarder? Regarde pourtant
Ce coin de terre mi-désolée, mi-souriante,
Cette sorte d'aurore qui ruisselait entre les feux
(petits chênes et charbon de bois)
Là où assurément il ne s'est jamais rien passé
d'autre
Que la pluie en hiver et la fécondité
du figuier,
Sans parler des naissances et des décès
irrévocablement perdus pour l'histoire.

Ora la tengo sotto gli occhi
a distanza
Fissa come il grido che lancia dietro di sé
La poiana nell'abbandono alla sorpresa ascensionale.
Da qualche parte una via si riempie di sole
E da lì sapete che il mare, tra i gerani,
è al culmine blu-calcinato della città,
Cupo scintillamento contro la schiena degli asini
della clinica veterinaria.

Tu puoi venire. Perché non sarai mai
altrimenti.
Insieme fumeremo sigarette alla menta
Guardando salpare un altro traghetto.
Poi, dopo questo, vedremo.

À présent, je la tiens sous mon regard
la distance
Fixe comme le cri que jette derrière elle
Une buse s'abandonnant à la surprise ascensionnelle.
Quelque part une rue se remplit de soleil
Et vous savez par là que la mer, entre les géraniums,
est à la pointe bleu calciné de la ville,
Sombre scintillement contre le dos des ânes
de la clinique vétérinaire.

Tu peux venir. Puisque tu ne seras jamais
autrement.
Ensemble nous fumerons des cigarettes à la menthe
En regardant partir le deuxième ferry-boat.
Après cela nous verrons bien.

III

Ma ecco

Forse il vecchio maestro, dopo tutto, non si è
ancora mostrato,
E allora dovremo deciderci a tornare giù
al giardino per vederci più chiaro;
Anche se il giardino, ora, non offre
– vuoto carapace di tartaruga marina gigante –
Che una nudità permanente di spazi erosi.

E fin là, quali riflessioni opporre al silenzio?

Questo cicaleccio di gallina furiosa di fronte a un muro bianco
– qualcosa di vivace nel tono
per gli argomenti seri,
E un'aria convinta, tra amici, per chiacchierare
di futilità –
Non mi toglierà dalla testa, assolutamente,
L'idea che qualcosa di drammatico era accaduto.

E però il bambino che avete ritrovato
(Sorridente orgoglioso in quella vecchia foto
Mentre voi lo credevate assorto)
Era già l'imbecille pieno di sé
Che faceva la corte a una vecchia zia compassata
Per un uovo di struzzo, e magari due.

Tutto ciò sottolinea senza mezzi termini
Il caso che abbiamo tra le mani...
E non so più bene quali parole
Sarebbero un commento appropriato
A questo bel progetto artistico.

E voi che immaginavate, forse,
Che sporgendovi dalla finestra
avreste visto, così, solo guardando,
l'erba, il capo, le peschiere,
Semplicemente perché sono anni
Che vi cullate dietro le spalle la mummia
di questo sogno folle.

III

Mais voilà

Le vieux maître d'école, après tout, ne s'est peut-être
pas encore montré,
Et il faudra bien alors se décider à redescendre
au jardin pour tenter d'y voir plus clair ;
Même si le jardin n'offre plus à présent
– carapace vide d'une tortue de mer géante –
Qu'une nudité permanente d'espaces érodés.

Et jusque-là, quelles réflexions opposer au silence ?

Ce caquetage de poule furieuse devant un mur blanc
– quelque chose de primesautier dans le ton
pour les sujets graves,
Et un air pénétré, entre amis, pour s'entretenir
de futilités –
Ne m'ôtera de l'esprit, non vraiment,
L'idée qu'un drame avait eu lieu.

Pourtant l'enfant que vous avez retrouvé
(Souriant orgueilleusement sur cette ancienne photographie
Alors que vous le pensiez songeur)
Était déjà cet imbécille plein de lui-même
Faisant sa cour à une vieille tante très guindée
Pour un œuf d'autruche, et si possible la paire.

Tout cela souligne sans ménagement
L'affaire que nous avons sur les bras...
Et je ne sais plus très bien quelles paroles
Constitueraient le commentaire approprié
À ce beau projet artistique.

Et vous qui vous imaginiez peut-être
Qu'en vous penchant par la fenêtre
Vous verriez, comme ça rien qu'en le faisant,
l'herbe, le cap, les pêcheries,
Simplement parce que depuis des années
Vous berciez dans votre dos la momie
de ce rêve fou.

IV

Se qualcosa ha mai meritato di lasciare
Dopo tanti va-e-vieni
Una traccia così persistente,
Come fate a non avere più
 idea
Di ciò che vi confondeva a tal punto?

All'incrocio di quale strada e di quale altra strada
Resta qualcosa di abbastanza preciso da giustificare
Dopo tanti va-e-vieni questa indagine
 rischiosa,
Miscuglio stordente di eden e dolore reale
 (pensato per la pietra su cui il ciabattino
 raddrizzava vecchi chiodi).
Nessuno potrebbe fraintendere questi sintomi allarmanti,
Ma questa volta dovremo davvero passare oltre
I saggi consigli dei professionisti dell'arte,
 svernare li senza sapere,
– Pur con l'idea di forzare un mattino il passaggio –
E pazientare ancora fino alla stagione
 delle grandi piogge.

In attesa di questa nuova serie di lavori
Resterò con i cannoni di bronzo
 puntati al largo,
E, forse, l'imbarazzo di essere rimasto così
Estraneo tanto a lungo ad ogni cosa.

Lontanissimo dal porto e da tutto,
Nell'ora in cui i bar iniziano a riempirsi
 di uomini senza età
Ma resi fiduciosi da un dente d'oro
 nella bocca,
Tra il marmo grigio dei tavolini e gli specchi
 lavati col bianco di Spagna,
Quelli del bar, gli uomini della penombra
 senza famiglia apparente,
Esistono solo nel rumore delle loro chiacchiere
 e nel rumore dei loro bicchieri
E nessuno di loro moriva mai
– modo liberamente esemplare di non dover
 pensare al domani.

IV

Si quelque chose a jamais mérité de laisser
Après tant d'allées et venues
Une trace aussi persistante,
Comment se fait-il que vous ne sachiez plus
 du tout
Ce qui vous déroutait ainsi ?

Au croisement de quelle rue et de quelle autre rue
Reste-t-il quelque chose d'assez précis pour justifier
Après tant d'allées et venues cette investigation
 hasardeuse,
Mélange étourdissant d'eden et de peine réelle
 (pensée pour la pierre sur laquelle le savetier
 redressait de vieux clous).
Personne ne se méprendrait à ces symptômes alarmants,
Mais cette fois-ci il faudra résolument passer outre
Aux conseils raisonnables des professionnels de l'art,
 et hiverner là sans savoir,
– Même avec l'idée de forcer un matin le passage –
Et patienter encore jusqu'à la saison
 des grandes pluies.

En attendant cette nouvelle tranche des travaux
Je resterai avec les canons de bronze
 pointés vers le large,
Et peut-être la gêne d'être resté ainsi
Étranger si longtemps à toute chose.

Très loin du port et de tout,
À l'heure où les cafés commencent à se peupler
 d'hommes sans âge
Mais rendus confiants par une dent en or
 dans leur bouche,
Entre le marbre gris des tables et les miroirs
 lavés au blanc d'Espagne,
Ceux du café, les hommes de la pénombre
 sans famille apparente,
N'existent que par le bruit de leurs voix
 et le bruit de leurs verres
Et jamais aucun d'eux ne mourait
– manière librement exemplaire de n'avoir pas
 à penser à demain.

V

Pur non avendo mai del tutto rinunciato
a piacere,
Alla fine siamo rimasti nascosti.
In un certo senso ben ce ne incolse,
Perché per noi che ci eravamo imbarcati
clandestinamente al calar del sole,
Come sarebbe parso inverosimile
– anche con tutta la convinzione –
Provare a dissipare nella coscienza
dei passeggeri di prima classe
Non so che mistificazione del sistema vigente.

Ci trovammo un certo numero
di circostanze attenuanti
Come per esempio una stima eccessiva
della latitudine,
Mentre tra i corridoi del ponte superiore
I passeggeri sognavano la terra ferma
E speculazioni immobiliari condotte
Alla meglio dall'ultimo incendio di Roma
o quello di Cartagine
– quest'ultimo così definitivo che ci fu un attimo di silenzio
Prima di lasciarsi con un ultimo bicchiere.

Alla fine neanche loro avevano trovato altro
Che il rumore delle loro chiacchiere e il rumore dei loro bicchieri;
Neanche tra loro nessuno moriva mai,
– stesso modo liberamente espressivo di evitare
di guardare al domani.

V

Bien que n'ayant jamais tout à fait renoncé
à plaire,
Nous sommes finalement restés cachés.
En un sens bien nous en prit,
Car pour nous qui nous étions embarqués
clandestinement au coucher du soleil,
Comme cela aurait paru peu vraisemblable
– même avec des accents de bonne foi –
De chercher à dissiper dans la conscience
des passagers de première classe
Je ne sais quelle mystification du système en place.

Nous nous trouvâmes un certain nombre
de circonstances atténuantes
Telles que, par exemple, une estimation excessive
de latitude,
Alors que dans les coursives du pont supérieur
Les passagers rêvaient de la terre ferme
Et de spéculations immobilières entretenues
Tant bien que mal depuis le dernier incendie de Rome
ou celui de Carthage
– ce dernier si définitif qu'il y eut un moment de silence
Avant de se séparer sur un dernier verre.

Ceux-là non plus n'avaient finalement rien trouvé d'autre
Que le bruit de leurs voix et le bruit de leurs verres ;
Aucun d'eux non plus ne mourait jamais,
– même manière librement expressive d'éviter
d'envisager le lendemain.

Antonio Prete
Della parola poetica. Dieci frammenti

[Il testo è presente nel numero in uscita di “Anterem“. La Redazione di formavera ringrazia l’Autore per la concessione dei frammenti.]

Nella parola che diciamo poetica la lingua fa esperienza del suo estremo. L’invisibile prende la luce dell’apparire. L’impensato mostra la riva dove il pensiero confina con la sua impotenza a dire. Il non accaduto sale verso la certezza del veramente accaduto.

*

Il bianco -e il silenzio che esso raffigura – accerchia la parola poetica, l’accarezza, la scompone e ricompone nel suonosenso, la sottrae al continuum del discorso e alla pienezza del ragionevole, la fa sporgere sull’abisso dell’insensato, la conduce verso la vertigine di una musica che è insieme immagine e idea. Il bianco è mantello e letto delle parole, piattaforma per il loro volo, aria del loro respiro.

*

Le parole si adunano e si dispongono, si separano e si richiamano, si oppongono e si baciano: è il tempo-spazio che chiamiamo poesia. Risuona in questa avventura l’affannosa e necessaria ricerca del nome: la cosa sale verso la sua riconoscibilità, l’accadimento si situa in un nuovo tempo, che lo accoglie e protegge, il già stato rompe la prigione dell’irreversibile e muove verso il ritmo dell’ancora possibile.

*

La parola si fa poetica se è in ascolto del corpo, del suo pulsare e se, allo stesso tempo, cerca l’accordo che unisce questo pulsare al pulsare dei corpi celesti, al loro movimento. Il cuore della poesia ha un battito cosmologico, ma nel suono di quel battito c’è il risuonare della terra, del suo dolore. “Parola sorvolata da stelle”, diceva Celan. Parola che vorrebbe in ogni sua sillaba riflettere l’infinito, ma che allo stesso tempo conosce l’impossibilità di dare presenza di pensiero e di lingua all’infinito.

*

Ispirazione e lavoro : senza questa necessaria compresenza, che Baudelaire continuava a ribadire, la parola poetica si perde o nel frusciare divinatorio delle foglie che sostano al di qua del dire o nella tecnica che sperimenta sovrapposizioni, coincidenze, contaminazioni, dissipando il suonosenso, la sua miracolosa unità, che Dante chiamava “legame musaico”. Quel che è prima della parola, e che è vento di una lontananza -l’enigma e l’altrove possono esserne sorgente – attinge la soglia del dicibile, si fa voce che cerca il suonosenso, assenza che si spoglia del suo vuoto di figura per farsi presenza e figura. E questo avviene nel movimento che è lavoro della lingua con la lingua: una misura che è ritmo, una musica che non rinuncia al senso, un non sapere che si fa conoscenza. Ma... “L’imperfezione è la cima”, dice un verso di Bonnefoy.

“I’ mi son un...” Il dantesco Amore che “ditta dentro” è sia pensiero d’amore sia amore della lingua sia ancora amore come principio “che move il sole e l’altre stelle”. Stare in ascolto di questa raggiera d’amore è il primo passaggio verso la trasformazione del sentire nel dire, della voce nella parola, dell’interiorità nell’immagine.

*

Leopardi sostituisce, nella citazione dantesca, ad Amore, Natura: “I’ mi son un che quando Natura parla, ec., vera definizione del poeta...” (Zibaldone, 10 settembre 1828). Non sostituzione ma spostamento dello sguardo – in un’epoca in cui l’artificio e l’esteriorità già definivano i loro poteri – verso un’interiorizzazione della Natura: presenza corporea, lingua dei sensi, voce di un’intimità che è desiderio e finitudine, insieme. Esplicitazione dell’Amore dantesco in chiave cosmologica: la lingua poetica come esperienza che accoglie nello stesso ritmo il respiro del poeta e il respiro dei viventi, del mondo vivente.

*

“Je est un autre” : il verbo di Rimbaud contemporaneamente separa e unisce l’io e l’altro, e porta i due soggetti nel vivo di un’esperienza della parola agita dall’ignoto e tuttavia intima. L’altro che sono io, l’altro che è in me, l’altro che è fonte e insieme specchio dell’io, inconoscibile e prossimo, cerca una parola che sia propria e straniera, fragilissima e assoluta. Una parola che si possa chiamare poesia.

*

Il fiore che manda il suo profumo nel giardino della poesia– l’ “absente de tous bouquets” di cui diceva Mallarmé- risplende e si fa opaco, ma il suo fiorire e appassire accade in un tempo in certo senso cristallizzato, nel tempo della lingua, la cui caducità è di altra natura che quella dell’individuo vivente. Ma si tratta di una durata che a sua volta appartiene al tempo umano. Alludere al legame tra i due fiori viventi, e tra i due tempi, è compito della lingua poetica.

*

La lingua della poesia ha un suonosenso determinato : appartiene a un Paese, a una tradizione, e insieme all’esperienza di un singolo poeta (anche nell’epos la pluralità delle voci e delle epoche si addensa in una lingua circoscritta). Ma la sua parte profonda, non identificabile con le singole parole né con la frase poetica, è oltre la singolarità del poeta e oltre la specifica tradizione, sta in una zona che è al di qua del dire : arabesco di silenzi, cascata di suoni, musica del senso, festa delle immagini, in cui risuona quel che in ogni altra lingua non si identifica con il significato. Questa risonanza unisce tutte le lingue. La poesia custodisce il sogno di una lingua unica, ma sa che il solo modo per preservare quel sogno è vivere fino in fondo l’esperienza della propria singola lingua. Nella pluralità delle lingue.

Émile Nelligan

(1879-1841)

Paesaggi di un Novecento transoceanico

Per un'antologia dei poeti del Québec

traduzione e premessa di Jacopo Rasmi

Si inizia con la neve, vera ossessione lirica e paesaggistica del Québec, motivo rimanierato a sfinimento. Spesso sede di quei registri malinconici ma franchi che sono propri a molti dei poeti di questa nazione. Del loro Novecento diamo qualche esempio: pezzi sparsi, senza neppure troppo riflettere. Tanto tutto è ancora da farsi. Il Québec, nazione minore della francofonia, è per il pubblico italiano un vasto continente ignoto. L'importante è dunque iniziare.

Sera d'inverno

Ah! come la neve ha nevicato!
Il mio vetro é un giardino di brina.
Ah! Come la neve ha nevicato!
Cos'è mai lo spasmo del vivere
Al dolore che ho, che ho!
Tutti gli stagni giacciono ghiacciati,
Il mio animo è nero! Dove vivo? Dove vado?
Tutta la speranza giace ghiacciata:
Io sono la nuova Norvegia
Disertata dai cieli solari.
Piangete, uccelli di febbraio,
al sinistro brivido delle cose,
Piangete, uccelli di febbraio,
Piangete i miei pianti, piangete le mie rose,
Dai rami di ginepro.
Ah, come la neve ha nevicato!
Il mio vetro è un giardino di brina.
Ah! Come la neve ha nevicato!
Cos'è mai lo spasmo di vivere
A tutte le noie che ho!

Soir d'hiver

Ah! comme la neige a neigé!
Ma vitre est un jardin de givre.
Ah! comme la neige a neigé!
Qu'est-ce que le spasme de vivre
A la douleur que j'ai, que j'ai.
Tous les étangs gisent gelés,
Mon âme est noire! Où-vis-je? où vais-je?
Tous ses espoirs gisent gelés:
Je suis la nouvelle Norvège
D'où les blonds ciels s'en sont allés.
Pleurez, oiseaux de février,
Au sinistre frisson des choses,
Pleurez oiseaux de février,
Pleurez mes pleurs, pleurez mes roses,
Aux branches du genévrier.
Ah! comme la neige a neigé!
Ma vitre est un jardin de givre.
Ah! comme la neige a neigé!
Qu'est-ce que le spasme de vivre
A tout l'ennui que j'ai, que j'ai...

Hectore de Saint-Denys Garneau
(1912-1943)

Fazione

S'è deciso di fare la notte
Per una minima stella problematica
Se mai si potesse far la notte
Notte sul mondo e sul nostro cuore
Per una scintilla
Brillerà
Nell'immenso cielo deserto.

S'è deciso di fare la notte
Per quel che la concerne
Di liberare la notte sulla terra
Sapendo cosa sia
Quale bestia sia
Avendo saputo quale deserto
Faccia sui nostri occhi al suo passaggio
S'è deciso di liberare la notte sulla terra
Sapendo cosa sia
E di prendere la sua solitaria fazione
Per un astro
 benché insicuro
Che altro non sarà forse che stella cadente
O il lampo falso d'un illusione
Nella caverna che scavano in noi
Le nostre avido pupille.

Faction

On a décidé de faire la nuit
Pour une petite étoile problématique
A-t-on le droit de faire la nuit
Nuit sur le monde et sur notre coeur
Pour une étincelle
Luirait-elle
Dans le ciel immense désert.

On a décidé de faire la nuit
pour sa part
De lâcher la nuit sur la terre
Quand on sait ce que c'est
Quelle bête c'est
Quand on a connu quel désert
Elle fait à nos yeux sur son passage.
On a décidé de lâcher la nuit sur la terre
Quand on sait ce que c'est
Et de prendre sa faction solitaire
Pour une étoile
 encore qui n'est pas sûre
Qui sera peut-être une étoile filante
Ou bien le faux éclair d'une illusion
Dans la caverne que creusent en nous
Nos avides prunelles.

Accompagnamento

Cammino al fianco d'una gioia
Una gioia che non m'appartiene
Una mia gioia che non posso cogliere

Cammino accanto a me stesso in gioia
Sento il mio passo di gioia che mi cammina al fianco
Ma non posso cambiare di posto sul marciapiede
Non posso infilare i miei piedi in quei passi
dire ecco sono io

Per il momento mi accontento di tale compagnia
Ma tramo in segreto scambi
Attraverso ogni sorta di operazione, di alchimia,
Attraverso trasfusioni di sangue
Traslochi atomici

attraverso equilibrismi
Affinché, un certo giorno, traslato,
Io sia trasportato dalla danza di questi passi di gioia,
Con il rumore via via attutito del mio passo accanto a me
Con la perdita del mio passo perduto
affievolendosi alla mia sinistra
Sotto i piedi d'uno straniero
che imbocca una via traversa.

Accompagnement

Je marche à côté d'une joie
D'une joie qui n'est pas à moi
D'une joie à moi que je ne puis pas prendre

Je marche à côté de moi en joie
J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi
Mais je ne puis changer de place sur le trottoir
Je ne puis pas mettre mes pieds dans ces pas-là
dire voilà c'est moi

Je me contente pour le moment de cette compagnie
Mais je machine en secret des échanges
Par toutes sortes d'opérations, des alchimies,
Par des transfusions de sang
Des déménagements d'atomes
par des jeux d'équilibre

Afin qu'un jour, transposé,
Je sois porté par la danse de ces pas de joie
Avec le bruit décroissant de mon pas à côté de moi
Avec la perte de mon pas perdu
s'étiolant à ma gauche
Sous les pieds d'un étranger
qui prend une rue transversale.

Marie Uguay
(1955-1981)

E non era forse l'estate
questa stessa protratta
diffrazione del giorno
al limitare nostro?

Et ce n'était pas l'été
que ce même long
éclatement du jour
à l'orée de nous?

Quest'amore aliseo portato al cospetto dei terrori
Tutto fu trascritto per lui
Io adempio così tanto spazio nei tuoi sogni
Ogni fretta è un prodigio
Talvolta dei soli s'arrampicano alle foglie s'arrampicano alle onde
Ognuno smarrisce i suoi nomi i suoi tabù la sua memoria
Sequela senza fine di siti
Noi separati da noi stessi da una frase senza fine.

Cet amour alizé porté au-devant des frayeurs
tout a été transcrit pour lui
j'accomplis tant d'espace dans tes rêves
chaque hâte est un prodige
parfois des soleils grimpent aux feuilles grimpent aux vagues
chacun y perd son nom ses tabous sa mémoire
suite sans fin de sites
nous séparés de nous mêmes par une phrase sans fin

Marcel Labine
(1948 -)

Io vivo nella ressa della mia lingua sempre
deviata senza nient'altro che l'immediato
dell'annientare il mondo per com'è e dell'inclinare
il capo obliquo un po' di traverso e negativo
a morte nell'uniforme superficie per quanto
sia ancora possibile malgrado le rette visioni
e le briglie aggrappate alla felicità
perché non compaia d'improvviso la vanità dell'orda
sfinita di calcoli o cinta di bei panni
e il segreto incanto degli atti approssimativi.

Je vis dans la cohue de ma langue toujours
détournée sans rien d'autre que l'immédiat
de détruire le monde tel qu'il est et de pencher
la tête oblique un peu de travers et négatif
à mort dans l'aplat mince autant que faire
se peut encore malgré les visions droites
et des licornes acharnés au bonheur
pour qui m'apparaisse soudain la vanité de la horde
accablée de calculs ou drapée de beau linge
et le charme secret des actes approximatifs.

Cosa abbiamo da dire Poeti italiani a 40 anni

a cura di Stefano Dal Bianco

Mercoledì 5 Aprile 2017, nell'ambito delle attività del Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature antiche e moderne dell'Università di Siena, si è tenuto un incontro di carattere seminariale sul lavoro poetico della generazione di autori nati negli anni '70. A moderare l'incontro è stato Stefano Dal Bianco. Sono intervenuti Azzurra D'Agostino, Lorenzo Carlucci, Stelvio Di Spigno e Gherardo Bortolotti.



Azzurra D'Agostino

Nel momento in cui mi metto a riflettere su 'cosa ho da dire' in poesia, subito si affaccia alla mia mente un chiaro 'che cosa ho da fare'. La scoperta della poesia, avvenuta in tenerissima età, è stata per me immediatamente infatti non un atto solipsistico ma una relazione con il mondo. Uno sguardo sul mondo, o meglio un modo in cui il mondo mi veniva incontro, in veste di sensibilità se vogliamo dire così, o in veste di esperienza anche conoscitiva del mondo.

La poesia per me è una magnifica occasione di scoperta, anche intellettuale oltre che sensibile, della realtà sia visibile che impalpabile, di quella fetta di reale che sta 'in mezzo' tra il quotidiano svolgersi degli eventi e l'ineffabile mistero che li congiunge ai più classici quesiti della filosofia: chi sono? perché sono qui? cosa sono per gli altri, e gli altri per me? e il mondo cos'è? verso dove procede?

La poesia quindi da subito si è per me configurata come un modo di 'conoscere', in maniera profonda, anche se ovviamente non sistematica, il mondo prima ancora di me stessa. Per cui da sempre la mia attenzione si è rivolta a quei poeti nei quali questo afflato filosofico e al contempo sfuggente è presente con forza, facendomi riconoscere in altri esseri umani, facendomi sentire non sola, immersa in una tradizione che non è solo formale ma esistenziale, direi appunto di affinità elettiva e fratellanza. Leopardi, Pascoli, e nel Novecento Montale, Caproni, Saba, Penna, ma anche altri molto diversi per forme e contenuti, Rosselli e tanto dei grandi dialettali: Pedretti, Baldini, Loi. E i temi a me cari – anche se 'temi' non è la parola corretta, perché riduce un complesso impasto di sentire in una serie di questioni separate – potrebbero essere individuati nell'indagine della morte, nello sguardo verso i margini (umani, sociali, esistenziali e naturali, quindi anche gli animali), e il 'portamento' dell'uomo sulla terra, questioni grandi e spesso dette per dettagli, accenni del quotidiano, cose piccole che appena si vedono. Il tutto, non solo espresso ma anche in qualche modo percepito secondo quello che alcuni definirebbero una modalità ' lirica '.

Come scrive Ettore Fini su Italian Poetry, c'è stato un cambio di passo nella lirica, a partire dal Novecento. Non più soltanto l'aristotelica espressione soggettiva dei sentimenti del poeta, ma nemmeno la liricità dilatata abnormemente nel lirico romantico, che lo portava a un coinvolgimento totale con il mondo e alla contemporanea drammatica impossibilità di farsene interprete collettivamente. Dal Novecento in poi "Sono le esperienze che legano le valenze liriche della poesia ad una energia intellettuale" a diventare "il filo rosso della migliore modernità in versi. Quella energia intellettuale che illumina un nuovo percorso per il lettore, riconciliandolo con la poesia attraverso un passo quasi narrativo, di continuità sia pure dentro la frantumazione e il frammento".

Abbiamo quindi una poesia, chiamata poi 'neolirica' – con tutti i limiti delle etichettature – che da alcuni viene letta come troppo 'semplice' o 'lineare' quasi che i crismi dell'elementarità di linguaggio e di pulizia formale fossero sinonimi di semplicismo. La 'leggibilità' viene talvolta confusa con 'ingenuità', questa l'impressione che ricavo dalla lettura di alcuni poeti miei coetanei critici verso questo tipo di scrittura. Per esempio Ponso, Policastro e Ostuni hanno spesso espresso pubblicamente, in scritti organici di critica ma anche in esternazioni più estemporanee sul web, una posizione che mi pare di questo tipo.

Il loro stesso fare, in poesia, mi pare bene racconti questa presa di posizione: per Ponso si tratta più di una ricerca formale e concettuale legata alla profondità del rigore dello studioso e dell'ermeneuta, per Ostuni e Policastro (ma anche altri autori inseriti per esempio nell'antologia 'Poeti degli anni zero' molto ben criticamente commentata da Guido Mattia Gallerani sul sito dell'università di Parma qui: <http://www2.unipr.it/~pieri/gallerani2.htm>) si tratta invece di sottolineare la centralità della ricerca, soprattutto formale, che significa una dichiarata vicinanza a una qualche – se ancora esiste – possibilità di 'avanguardia'. L'antologia in questione, che presenta di certo alcuni tra gli autori più interessanti della mia generazione, da Inglese a Bortolotti a molti altri, ha però una presa di posizione antilirica che ricalca posizioni sanguinetiane ormai canonizzate, e che tralascia ad esempio tutto il lavoro di pregio di molti dialettali.

Nutro un personale pregiudizio verso le avanguardie in genere, soprattutto in quelle organizzate in gruppi e scuole, che ho sempre percepito come manifesti troppo facili: la ricerca a mio avviso non può procedere per ricette e per movimenti collettivi. Questo in parte credo sia l'esito di una sfiducia verso il collettivo che è molto tipica della mia generazione, e che non riguarda naturalmente soltanto la questione delle poetiche ma persino dell'organizzazione sociale e quasi mentale dei nati dopo il '68. Il fatto di non avere troppa fiducia nei manifesti collettivi non ha nulla a che vedere col fatto che si possa invece credere nella comunità; ma di questo parleremo dopo. Tornando all'avanguardia, mi sento di riportare le parole di Rino Sudano, uno dei cosiddetti 'maestri mancati' del teatro di ricerca italiano, intervistato qui da Fabio Acca:

"Nel campo dell'arte, la parola "avanguardia" compare per la prima volta con le avanguardie storiche. È un termine che evoca l'universo militare e a quel tempo aveva ancora un senso, perché fu l'ultimo periodo in cui la parola, o il gesto, o ancora il segno pittorico avevano ancora una relazione con la realtà. E venne utilizzato proprio perché si sentiva che sarebbe stata l'ultima volta in cui potevano esistere delle avanguardie. In altre parole, fu l'ultima volta in cui si ebbe la consapevolezza che la metafora

avrebbe potuto incidere sulla realtà”. L’avanguardia – che secondo me sarebbe più giusto chiamare retroguardia – nacque per questo motivo.

Dico “retroguardia” perché le avanguardie storiche – e forse anche la neo-avanguardia – volevano conservare e non distruggere. Questa è una mia interpretazione personale, ma col tempo capisco sempre più profondamente che si tratta di una percezione giusta. Certi fatti scoppiano nel momento in cui la sensibilità di alcuni artisti prende coscienza che alcune cose sono l’ultima parola, che qualcosa sta definitivamente finendo, e questo atteggiamento fa esplodere una reazione che apparentemente sembra “avanguardia”, ma che in realtà risponde al disperato tentativo di tenere in vita qualcosa che sta morendo. Perciò credo che il termine “avanguardia” sia costituzionalmente errato. Se aveva senso nell’epoca in cui esisteva ancora una possibilità di cambiamento, oggi è una parola vuota, appiccicata da retori fumosi, come quelli che si sono incontrati nel 1967 al Convegno di Ivrea per distruggerla definitivamente, ufficializzarla e affermare che le ostilità erano cessate.

Perciò l’avanguardia deve necessariamente fallire, in modo da confluire nel grande fiume della tradizione, che già al tempo non esisteva più. Il Convegno di Ivrea, in questo senso, è stato un gioco inutile: l’avanguardia doveva diventare un mercato, e il mercato venne chiamato “tradizione”, maschera del mercato. Ma per entrare nel mercato bisognava innanzitutto etichettarla, da cui il nome “avanguardia”; bisognava affermarne il fallimento, perché le avanguardie storiche hanno fallito, da cui ne seguì che le neo-avanguardie non potevano che fallire. Era tutto previsto: bisognava che fallissero “apparentemente”, andando in realtà ad alimentare il mercato, spandendosi in tanti rivoli. Il mercato inventa ogni giorno una nuova forma e l’avanguardia andava ad alimentare il mercato delle forme, ovverosia le forme del mercato.

Ma come si organizzano i poeti della mia generazione, nel momento in cui non si possono o non si vogliono riconoscere in scuole, correnti, manifesti? Interessante a questo punto mi pare citare lo studio che è stato realizzato da Sabrina Pedrini, dell’Università di Bologna, che come ricercatrice del Dipartimento di Economia si occupa di economia della cultura. Cito da un suo articolo, in via di pubblicazione, che pone il focus del discorso sulla poesia e in particolare sulle reti di poeti nati tra il 1968 e il 1988. L’articolo esamina il tipo di rete all’interno della poesia diciamo ‘giovane’, prendendo in esame le relazioni tra i poeti tra loro, tra loro e le riviste, le case editrici, gli eventi pubblici come festival e rassegne, i premi, l’attività in rete. Notiamo una grande dispersione e una certa atomizzazione, una realizzazione insomma di eventi esplosi in maniera pulviscolare, realizzati con pochissime economie e lontani dai gruppi maggiori, sia editoriali che istituzionali, come università o centri di ricerca. Come si relazionano i poeti tra loro e nel mondo della cultura?

“I giovani poeti (che non son quasi mai semplicemente solo “poeti” ma che hanno una formazione spesso alta e altra), infatti, hanno mostrato l’esigenza di “fare rete”: conoscono le collane editoriali create o dirette dai loro coetanei, le editrici e le riviste web, i festival e le rassegne da altri organizzati. Questo non solo per fare di ciò un’occasione di sviluppo e promozione individuale, ma soprattutto per rispettare la creazione di quell’humus culturale favorevole alla diffusione di qualcosa in cui credono e che amano. C’è l’interesse a far conoscere il proprio lavoro, ma è anche vero che è molto forte la volontà di far conoscere anche il lavoro degli altri, le persone stimate e di cui si riconosce il valore. Questa generazione si adopera al fine di trovare coordinate, soluzioni, affinità. Nella consapevolezza che la poesia non è un “lavoro”, ma come un qualcosa d’altro e di parallelo alla vita e alle biografie, e che proprio per tale ragione può in qualche modo incidere la realtà in una maniera diversa e fuori dalle regole tradizionali.

In tutto questo, se si creano legami e connessioni tra alcune linee guida della poesia italiana della generazione dai 70 in poi, non si tratta di scuole o correnti come era in precedenza (la “linea milanese”, “la linea romagnola” o i gruppi come il 63 e a seguire il 93). Si trova solo un insieme di persone che scrive e legge gli altri, e nel vuoto pneumatico in cui sono inserite le loro letture e scritture nel momento in cui incontrano una sensibilità simile tendono naturalmente a unirsi e sostenersi. “Tu non entri in questa cerchia perché sei mio amico, bensì sei diventato mio amico perché il tuo lavoro era già in questa cerchia” è la logica.

I readings, spesso male organizzati, talvolta con troppi poeti, fanno sì che prima o poi tutti si incontrino. Capita spesso che le persone si incontrino e stringano rapporti di amicizia dopo avere letto i rispettivi lavori, spesso pubblicati on line.”

In conclusione, scrive Pedrini:

“Nelle carriere legate al mondo dell’arte, più in generale, Menger ha sottolineato come l’artista sia costretto a diversificare le proprie attività (1999) per guadagnarsi da vivere e promuovere sé stesso. Noi notiamo con questo lavoro che gli artisti sono in grado di sviluppare la propria attività attraverso l’autoproduzione, il sostegno reciproco, la creazione di nuovi piccoli editori e soprattutto attraverso la comunicazione ed il lavoro on line. Qui si trovano spazi non ancora occupati dal mainstream e spazi in cui avere in coraggio di promuovere attività in un contesto di mercato disperso e di nicchia non altrimenti raggiungibile, se non a costi promozione elevati, da un tradizionale editore, per quanto potente. In questo senso, all’interno di tradizionali logiche economiche, trovano spazio logiche di reciprocità grazie alle quale è possibile, più che attraverso un solitario lavoro individuale, focalizzato esclusivamente a migliorare la propria arte,

trovare canali di comunicazione e opportunità di espressione artistica. La presenza di logiche di reciprocità e sociability, che permettono di costruire reti informali in grado di sostenere le carriere dei singoli, permettono di caratterizzare il bene culturale poesia come un bene collettivo, poiché il risultato poetico non dipende solo dal genio isolato dell'autore ma dalla sua capacità di cooperare e di rientrare all'interno di circuiti relazionali in grado di sostenerne l'opera. Il lavoro quindi è anche il frutto del sostegno collettivo, di una condivisione, senza la quale la produzione e la distribuzione dell'opera poetica non sarebbe possibile.”

Si parla dunque qui in qualche modo della comunità poetica, che ha grandemente a che fare, ovvio, con la comunità in generale, e qui si torna al principio, al legame tra poesia e mondo da cui sono partita. Se la poesia, come ripeto, per me si è configurata da subito come un 'sentire il mondo' e comprenderlo in un modo più profondo, ho da subito percepito che l'esito della mia scrittura fosse come un qualcosa che condensava il meglio del più profondo me, e lo superava. La responsabilità di scrivere qualcosa e di condividere questo scritto pubblicando ha da subito insomma significato un rapporto etico con la parola. Per il poeta la parola non è un dettaglio, qualcosa di scindibile dagli aspetti più profondi dell'umano e dello stare nel mondo, in relazione con i suoi aspetti più volatili e, a ben vedere, eterni e universali. Questo significa che ogni parola di ogni poesia ha delle conseguenze, che ogni affermazione sul mondo ha un peso che lo incide, e dunque che per quanto il poeta stesso sia certamente a livello umano molto spesso assai inferiore a quello che scrive (come ogni artista nel quotidiano avvicinarsi è spesso quasi lontano dai suoi esiti) così pure egli ha la responsabilità di in qualche modo 'tendere' alla verità che sta scrivendo.

Non è più sufficiente fare 'poesia onesta': occorre tendere all'onestà, se così vogliamo dire. Assumersi la responsabilità di quello che si dice in modo che esso non sia lettera morta. Laddove il poeta non ha più ruolo sociale, non ha più un numero sufficiente di lettori per poter dire che questo basti a sé stesso e a pulire la propria coscienza, il dire si deve in qualche modo avvicinare al fare. Non basta dunque solo leggere, studiare, formarsi, coltivare il proprio lavoro poetico, se nei propri temi si tratta il mondo in un certo modo, se si cerca di condannare quello che non va esaltando quello che dovrebbe essere un vivere umano – direi un umano abitare la terra – che sa opporsi alla violenza, al potere, alle logiche dominanti. La poesia in questo è sempre contro il potere, ed è sempre politica dunque, non ha bisogno di esplicitare temi civili per esserlo. Ma nel momento stesso in cui si identificano come proprie tematiche la natura, i fragili, la morte, la marginalità (che anche si solo marginalità di sguardo) quello che la poesia fornisce è l'occasione di seguirla anche come esseri umani che hanno una biografia.

Potremmo dire che si tratta di militanza, che non significa essere semplici 'facilitatori alla lettura' o 'promotori culturali'. Significa interrogarsi profondamente sulla propria

comunità e sulla propria possibilità di 'cambiare un cuore alla volta' come dice Simona Vinci. La poesia dunque ha iniziato a condizionare anche concretamente il mio vivere, e laddove leggo 'Gente, non prendete i tranquillanti,/ lasciate che il cuore abbia paura,/ paura che vuol dire pensieri di cose grandi,/ il cielo che non ha mai fine,/ le stelle che viaggiano nei loro lumi /e una parola che cade/ là dove i morti si ricordano./ La paura, la paura che viene/ ma il cuore la tiene/ come gli occhi dove passa la luna' che è una meravigliosa poesia di Nino Pedretti, allora anche il mio fare cambia e mi sono così ritrovata a condurre dei laboratori di lettura e scrittura poetica nei centri psichiatrici, un'esperienza indimenticabile che ha portato al libro 'Un ponte gettato sul mare' curato insieme a Francesca Matteoni.

Oppure quando scrivo un'opera come 'Canti di un luogo abbandonato' e mi occupo dell'Appennino come fine di un mondo e percezione delle sue possibilità, come desertificazione delle relazioni e del rapporto con la natura, mi viene offerta l'occasione di creare delle nuove possibilità, delle alternative concrete, come ad esempio il festival L'importanza di essere piccoli.

<https://vimeo.com/57129825>

<https://www.youtube.com/channel/UC18k-GhrnFhi4-jhrvBuIOg>

<https://www.youtube.com/user/Sassiscritti>

Il festival è stato studiato da Stefano Del Medico, che sta conseguendo un dottorato in geografia con una ricerca che si occupa della ricaduta sociale dei processi artistici nelle piccole comunità di periferia.

“I borghi più nascosti e marginali sono sottoposti da diversi decenni al fenomeno dell'abbandono e rischiano di non essere più presidati dall'uomo. Un ritorno alla natura per queste località può essere un'opzione possibile. Tuttavia rimane aperta la questione relativa al governo di questi territori che, com'è noto, sono soggetti all'incontrollata crescita del bosco e a dissesti idrogeologici. Tutti fenomeni che metterebbero a rischio le popolazioni più a valle.

«L'importanza di essere piccoli» nasce con l'idea di portare in queste località, la poesia e la musica per ridare voglia di comunità (Bauman, 2001). Stringere legami, consolidare relazioni diventa un possibile argine di difesa del patrimonio culturale del territorio. L'ipotesi di lasciare all'abbandono anche un piccolo borgo avrebbe un impatto negativo, materiale e simbolico, sulle intere comunità valligiane.” e ancora: “L'artista in genere, con il suo lavoro nello spazio e attraverso il dispositivo artistico, introduce una innovazione nell'azione territoriale, con effetti di condivisione o meno

da parte dei locali. Tale processo entra in ogni caso, nelle maglie del potere presente su un territorio, modificando l'immagine stessa di quel territorio, attraverso dei nuovi codici del sapere e della conoscenza.”. Le conclusioni a cui la ricerca conduce sono per noi – e qui già scompare l'io del poeta, che diventa un noi, perché queste cose si possono fare unicamente in gruppo (e qui ringrazio Daria Balducelli e gli altri partecipanti a questa avventura) – una speranza, un monito, un obiettivo.

“Il festival riesce a stabilire un legame tra i luoghi dell'abitare di un tempo e una nuova possibilità di relazione comunitaria attraverso la comunicazione artistica. L'effetto è quello di favorire la partecipazione alla scoperta del «senso dei luoghi e del paesaggio», fattore fondamentale di una pratica identitaria che vuole «riconoscere e riconoscersi».

È indubbio che quest'area appenninica, sulla base dei tradizionali criteri applicati ai territori periferici e montani, ha degli svantaggi oggettivi di tipo socio-economico. Le soluzioni a queste criticità non possono avvenire solo su una scala locale, ma devono coinvolgere i diversi livelli di governo. Va riconosciuto al festival la capacità di individuare quelle che possono essere le potenzialità del patrimonio culturale del territorio. Questo dato, se venisse colto dalla parte pubblica, potrebbe essere un indicatore verso il quale rivolgere politiche d'investimento utili ad invertire il trend negativo demografico ed economico.”

L'aver creato un'Associazione Culturale ha permesso alla poesia di allargarsi, come un contagio, verso molte persone che forse mai avrebbero potuto non solo incontrare la poesia e i poeti, ma anche altri concittadini. Penso all'esperienza 'Poesie per farsi coraggio' in cui abbiamo presidiato una fabbrica per 72 giorni portando agli operai in lotta contro una multinazionale poeti, attori, cantautori, insegnanti che hanno aderito all'appello di costruire un 'cartellone in emergenza' di appuntamenti culturali nelle tende fuori dalla fabbrica che voleva licenziare 243 operai.

Questi sono solo alcuni esempi di come la poesia sia in nessun caso solo un genere letterario. A volte mi viene chiesto “cos'è per te la poesia?” , una domanda forse oziosa, perché la poesia è molte cose e nessuna di queste soltanto. Una sensibilità, una comunanza con la propria lingua e il proprio paese, un allargamento alle letture del mondo date dai poeti di tutti i tempi e luoghi, un'occasione di comprensione profonda in modo intuitivo, una fonte di studio, una possibilità di conoscere altre persone in modo unico, e anche di incidere nel mondo.

Cosa ho da dire dunque?

Ho da dire che il mondo è misteriosissimo e contraddittorio, meraviglioso e terrificante, ingiusto, pieno di assonanze, bisognoso di cure, pieno di rimedi. Il mio stupore davanti a questo viene raccolto dal linguaggio e espresso non solo ovviamente da me, ma da tanti poeti di tutti i tempi. La poesia è per me una grande felicità, un banco di prova, e la consapevolezza che quello che ho da dire è indissolubilmente intrecciato con quello che ho da fare, e che ‘tutto questo è compito’ come scrisse saggiamente Rilke.

(Eventuale postilla: Se in questa situazione mi si accusa dicendo: “La tua poesia non è capita dal popolo, dalle masse, dagli operai, non è abbastanza sociale”, io ho il diritto di rispondere che un tale ragionamento si basa su una concezione sbagliata, quella secondo cui per essere sociale la poesia deve essere “capita” da tutti. Per “capire” si intende purtroppo poterla comprendere senza alcuno sforzo del pensiero, più o meno come si comprende un annuncio o un'insegna al neon. Per certi presuntuosi rappresentanti del “popolo”, la poesia deve essere l'annuncio pubblicitario del mondo nuovo, ma se il testo è abbastanza gustoso può anche parlare dei piaceri dell'estate o della pesca ai gamberi ed essere ugualmente letteratura per il “popolo”. Per loro la poesia ha smesso di costituire un messaggio da essere umano a essere umano. L'hanno declassata a gioco di società. Non hanno mai capito che nasce invece da una necessità: non è un lavoro di falegnameria fatto con ritmi e rime, che possa essere praticato nei momenti liberi da rivoluzionari in pensione che non hanno mai preso sul serio la letteratura. Gridano alla reazione se si imbattono in un brano poetico che non si può imparare a memoria in cinque minuti o che non rende immediatamente accessibile il suo pensiero, ma sono loro a essere reazionari, sia perché negano il dovere dello scrittore di creare secondo la sua necessità, sia perché mettono in discussione la possibilità che la poesia riguardi l'essere umano, non in quanto gioco di società, ma come pietra di paragone della sua sincerità nei confronti della vita”. STIG DAGERMAN “Lo scrittore e la coscienza”).

Azzurra D'Agostino
Nota bio-bibliografica

Azzurra D'Agostino è nata a Porretta Terme, sull'Appennino Tosco-Emiliano. Ha pubblicato le raccolte di poesia *D'inci un là*, *I Quaderni del battello ebbro*, 2003; *Con Ordine*, Lietocolle, 2005; *D'aria sottile*, Transeuropa 2011 – selezione Premio Viareggio; *Versi dell'abitare*, in *XI Quaderno di poesia contemporanea*, Marcos y Marcos 2012, *Canti di un luogo abbandonato*, SassiScritti 2013 – menzione speciale Premio Marrazza e Premio Carducci 2014, *Quando piove ho visto le rane* – Premio Ciampi Valigie rosse. Nel 2016 ha curato insieme a Francesca Matteoni il volume *Un ponte gettato sul mare*, un'esperienza di poesia nei centri psichiatrici – Perda Sonadora Imprentas. Nell'autunno 2016 è uscito il volume *Alfabetiere privato* per la collana gialla Pordenonelegge-Lietocolle e nel dicembre 2016 la traduzione dal tedesco, con Marianne Schneider, del radiodramma su Hölderlin dal titolo *Hölderlin/Scardanelli* per Mimesis edizioni. Ha pubblicato interventi, racconti, poesie, su varie riviste e antologie. Scrive per il teatro, conduce laboratori di lettura e scrittura poetica e si occupa di organizzazione culturale come presidente dell'Associazione Culturale SassiScritti.

Alfabetiere privato
Lietocolle 2016

Non ha chiesto voce non ha preteso nulla
e nulla ha chiamato l'uccello cascato per terra
sul cemento o l'altro giorno sull'asfalto il fiato grosso
del cerbiatto sbattuto a lato della carreggiata.
La donna se ne stava lì accanto, la macchina ancora in moto,
come uno che tra poco se ne deve andare via. Quanti cavalli, pistoni,
fiancate e sportelli vale il fiatone di un cervo piccolo che muore,
l'occhio sbarrato di uno vivo che ha paura, che non capisce niente
e forse muore. Noi lo abbiamo visto per poco, passando veloci
come vanno le auto, uno strattone al respiro e agli occhi e poi via
la curva è un'altra, e guardavamo in basso o altrove, fuoriposto come certi
contadini nelle foto dei secoli scorsi, stretti nel vestito che li avrebbe tenuti
stretti per l'eternità. Chissà se si può scrivere delle bestie ammazzate
o di certe facce incontrate in città
gli occhi non più illuminati gli occhi come lame
i solchi a increspature la pelle e la voce, ombre ai margini dei parchi,
fagotti sulle panchine, noi che non sappiamo niente,
noi che non sappiamo e non possiamo.
Chissà se si può scrivere o è immorale
che di ogni strazio sentivamo d'averne colpa
e non avevamo posto e non avevamo rimedio, sapevamo solo
chiuderci nella stanza e riempire quella pagina
che in un mondo senza male
sarebbe stata bianca.

E ora che ce ne siamo andati e ora che se ne sono andati
tutti e il posto si direbbe deserto il luogo si direbbe di certo
inabitato lasciato ai muschi alle muffe se l'è ripreso la natura
se l'è ripreso il bosco questo posto tanto che chi ci passa per caso
chi butta dentro il naso dalla spaccatura solo buio vede e non crede
agli uomini all'usura dei piatti lavati a quelli che ci sono stati.
Ma. Pellicce sostituiscono capelli. Artigli che furono unghie.
Di pelle solo quella d'un serpente, l'ha cambiata, l'ha lasciata qui
e s'è seccata. Molti sono i modi del noi. E adesso ci siete voi, di mani
ci sono le vostre, ascoltate. Questa è la terra. Fatene quello che potete. Credete.

*

Donne e donne madri figlie nonne zie sorelle
quelle che le prendi in cucina, o di nascosto
in soffitta, in cantina, quelle che stai zitta
cretina che ci sentono vuoi che ci senta
tuo marito tuo padre tuo fratello bello
questo cielo bello disegnato di tramonti
come qualcosa fatto per essere guardato
per guardarlo invece di guardare altro
per altro andare con la testa le strade in alto
così più sgombre di quelle della terra,
dello stare in famiglia come in una guerra.

Fossili fanno fremere la storia, come un vento fra le foglie di un faggio secolare
come l'arrischiare del falco e della foce o il canto cantato con tutta la voce intera
di poeta era dopo era nella pineta pietrificata che è il tempo: Pompei e Hiroshima,
i sassi, la cima, il colore della ruggine la testuggine che silente deposita uova su
spiagge deserte.

Le aperte rive disumane le sovrumane doglie le faglie le placche le soglie sabbiose le
rocce

il calcare il posare il piede o la zampa o la pianta palmata su un ribollire di lava,
su pietra lavata, crosta leggera di roccia e cristallo che separa il lapillo dal divenire
fiamma,

l'essere che si sparpaglia in una gamma di esistenze, le resistenze ottuse del vivere,
comunque,

quel procedere smottato della natura, quel ricercare la radura come fa la bestia

quando deve amare, o morire. La valanga il terremoto lo scoppio il disastro

l'astro che eclissa che collassa che risucchia pezzi d'universo eppure sembra non si
senta perso

il pettirosso in quel suo minuscolo canto sembra non abbia paura che s'abbandoni
tutto nel suo

essere semplice creatura. Fiorisce il nome di un Dio non solo nel ciglio tra il brutto e
il bello.

Fiorisce l'oltremondo nel petto, nel canto appuntato alla gola d'un uccello.

Discorso tra un'ape e una foglia

(da una poesia di G. Leopardi che imita Arnault)

Dove vai? Dove voli tutta sola?
Chiede l'ape alla foglia dalla soglia
di un petalo di rosa. Vado – risponde quella –
dove va ogni altra cosa, come il fiume e la stella.
Ho lasciato il mio ramo, un bel fusto d'alloro
e vado vagando d'intorno e tutto intorno ignoro.
Non diversa da te sarò confusa nel resto
nell'impasto del mondo che più prima di presto
ci fa uguali sorelle nel vento disperse
per sempre le stesse noi ora tanto diverse.

*

*Nella bellezza dell'universo vi è
un silenzio che rispetto al silenzio
di Dio è come un rumore.*
S. Weil

Il buio riempie le conchiglie,
unisce i grani della sabbia chiude
gli occhi docili dei cormorani.
Stanno a galla le stelle nell'acqua nera
stropicciate nelle pozze, negli scoli.
Abitare qui è fatica. La fragile domanda,
lo scuro. Tutto questo è fatica.
Nel durissimo del nome solo ci è concesso
di stare. Non distogliere lo sguardo.
Attendere. Non muoversi. Non cercare.

Mi' nòn am' dsgiva:

“al sèèt tè, che mé
san stè in tì partisèèn?”
“nòn, mé ed politica
an capiss mja gninta”- disiva me
“ma infât ai'n'era mja d'la politica;
a'i eren di bosc negher
indovv ti stèvi òr e dé e setmèni
con 'na fèm un bùr e 'na pòra
e'd mòrir adòss
comm' i' han sulament al bésti”
-am rispondeva lù.

Mio nonno mi diceva/ “lo sai tu, che io/ sono stato nei partigiani?”/ “nonno, io
di politica/ non capisco niente” – dicevo io/ “ma infatti non c'era della politica;/
c'erano dei boschi bui/ dove stavi ore e giorni e settimane/ con una fame un
buio e una paura/ di morire addosso/ come hanno soltanto le bestie”/ – mi
rispondeva lui.

Lutto

E adès a' i ho da vudèr l'armèri
e trovv tòott 'sti zavaj che a'ie vlù 'na vida
a meter insemm e me in dù dé li ho bèli totti cuntà.
Ciapp in mèn al tù partfoj
comm' al farj un lédér.
Chi san, mé, pàr saver
cos'al và tgnù e cos'al và cazè vj
me vurj sulamant il mì pòst ma
po a' pens: i mj zavaj an'son brisa méj d'i too
ma a'm vooll de pòst e ciàp un sàc
e 'i caz denter incossa
i vestè par i puvràtt i quaderen con i cont
che tànt jen bèli scadù da un pez
e ogni queel c'a togg in meen
t'i è tè, e zig
parchè me an'te vurj mia cazer int'al rusc
comm'un boton zanza la gabena
che anc'al sèrt al s'è scurdà ed chi l'è.

Lutto / E adesso devo svuotare l'armadio/ e trovo tutte queste cianfrusaglie che c'è voluta una vita/ a mettere insieme e io in due giorni le ho già tutte contate./ Prendo in mano il tuo portafoglio/ come farebbe un ladro./ Chi sono, io, per sapere/ che cosa va tenuto e cosa va buttato via/ io vorrei solamente il mio posto ma/ poi penso: le mie cianfrusaglie non sono meglio delle tue/ ma mi serve del posto e prendo un sacco/ e ci butto dentro tutto/ i vestiti da dare ai poveri i quaderni con i conti/ che tanto sono già scaduti da un pezzo/ e ogni cosa che prendo in mano/ sei tu, e piango/ perché non ti voglio buttare via/ come un bottone senza il cappotto/ che anche il sarto si è scordato di chi è.

E' paltò.

L'era mort su marè,
Tonino, co'n brutt mèl in't al stomeg
e mé di têt in têt a' i andeva
a cà sua. Al doni sole a' i pies e'dscorrer un pòg.
Alora am dêva e' VOV
(marsala, zucher, alcol, ôvv e po' basta,
– t'al lassi lè).
Tôleva e' bcer da la credenza
– un sôl – al scoseva la buteja
e pô a m steva a guardêr.
At piês e'ross? Sélta fora 'na volta.
Mo si zia, c'am piês. Ma t'li porti i paltò?
Si, ai pôrt. Perché me
a' i aveva comprà un paltò
ross, me al dgeva, a la mi' età, via,
ma Tonino compralo compralo
e ai l'ho comprà – ma adess...
e n'al fniss mja, al parol
i ên un po' tropp dimondi
enc al parôl in t'una stênza
già acsè grenda, vòda
co sulament nuèter dû
e cl'arloj c'am piaseva têt da zninza
Cu-cu – j ên bel al zenc, me alora a'vâg
e via, a' so beli in t e' portôn
co'un grênd fredd, un silenzi adôss
E la sporta con e' paltò in mên.

Il cappotto / Era morto suo marito/ Tonino, di un brutto male allo stomaco/ e io di tanto in tanto andavo/ a casa sua. Alle donne sole piace parlare/ un po'. Allora mi dava il VOV/ (marsala, zucchero, alcool, uova e poi basta/ -lo lasci lì)./ Prendeva il bicchiere dalla credenza/ -uno solo- scuoteva la bottiglia/ e poi mi stava a guardare./ Ti piace il rosso? Salta fuori una volta/ Ma si zia, che mi piace. Ma li porti i cappotti?/ Sì, li porto. Perché io/ avevo comprato un cappotto/ rosso, io dicevo, alla mia età, via,/ ma Tonino compralo compralo/ e l'ho comprato – ma adesso.../ e non finisce, le parole/ sono un po' troppo/ anche le parole in una stanza/ già così grande, vuota/ con soltanto noialtre due/ e quell'orologio che mi piaceva da piccola/ Cu-cu – son già le cinque, io allora vado/ e via, son già nel portone/ con un gran freddo, un silenzio addosso/ e la borsa con il cappotto in mano.

Lorenzo Carlucci

Poesie, Programmi, Tautologie

1. Matematica come Metafora

Poiché farò uso di diversi concetti presi dalla Matematica e dall'Informatica, inizio indicando un nome tutelare: Yuri Manin. Manin è un importante matematico e autore di un saggio dal titolo *Matematica come Metafora*, in cui propone un uso della Matematica come metafora.

[...] I have decided to present at this section an unpretentious essay in which our science is considered as a specialized dialect of the natural language, and its functioning as a special case of speech. (Yuri Manin, Mathematics as Metaphor, 1991).

The word "metaphor" is used here in a non-technical sense, which is best rendered by the following quotations from James P. Carse's book Finite and Infinite Games: "Metaphor is the joining of like to unlike such that one can never become the other." "At its root all language has the character of metaphor, because no matter what it intends to do, it remains language, and remains absolutely unlike whatever it is about". "The unspeakability of nature is the very possibility of language". (Yuri Manin, Mathematics as Metaphor, 1991).

In tale spirito, gli accostamenti e le identificazioni tra concetti letterari e concetti matematici che propongo non vanno presi necessariamente alla lettera.

2. Una Definizione di Poesia

Inizio proponendo una definizione operativa di Poesia.

Definizione. *Una poesia è una immagine linguistica di una coscienza umana individuale.*

2.1 Alcune Implicazioni

Esplicito alcune implicazioni della definizione proposta.

- Tutti i contenuti sono ammissibili.
- Tutte le forme sono ammissibili.
- I criteri di adeguatezza (coerenza e completezza) sono relativi alla logica e all'unità di una coscienza umana.

Ogni contenuto che può costituire il contenuto di una coscienza umana individuale è un contenuto ammissibile di una poesia. Analogamente, ogni forma con cui una coscienza umana individuale può organizzare i suoi contenuti è una forma ammissibile per una poesia. L'unità di una poesia deve corrispondere a una possibile unità (sintetica, dinamica) di una coscienza umana individuale. In tale prospettiva, una poesia che si ostinasse a considerare un particolare sottoinsieme molto ristretto delle forme possibili di una coscienza umana individuale, andrebbe considerata e valutata in chiave di sineddoche.

2.2 Funzione della Poesia

Claim. *In assenza di una teoria della coscienza umana, la Poesia ha il ruolo di verifica sperimentale delle idee e delle verità.*

Ogni verità o contenuto che non possa trovarsi in qualche forma integrato in una coscienza umana individuale è piuttosto trascurabile per l'uomo. Questo vale in particolar modo per la verità scientifica. Essa deve trovar posto all'interno di una coscienza umana individuale accanto a una serie di altri contenuti almeno apparentemente eterogenei (emozioni, pulsioni, credenze, pregiudizi, etc.). Dare una forma possibile di tale unità costituisce una delle sfide maggiori per la poesia di ogni tempo.

S'intende che non bisogna limitare troppo il concetto di poeta e poesia; non bisogna incarnarlo in questa o quella troppo lieve parvenza; bisogna anzi dimenticare molte cose e persone, e molti molti molti versi, e ricordare, anzi, una cosa sola: che il poeta è quello e la poesia è ciò che DELLA SCIENZA FA COSCIENZA. (Giovanni Pascoli, L'Era Nuova, 1914).

3. Poesie come Programmi

Claim. *Le poesie sono programmi.*

3.1 Programmi

- I programmi sono **testi finiti**.
- I programmi sono **sequenze di istruzioni**.
- Le istruzioni indicano come manipolare dei **valori** associati a delle **variabili**.
- Il programma viene **eseguito** da un Calcolatore Universale.
- Un programma può dare o non dare un **output**.
- Il **risultato** del programma sono (anche) i valori associati alle variabili alla fine dell'esecuzione (i.e., lo **stato del sistema** a esecuzione avvenuta).

3.2 Poesie

- Le poesie sono **testi finiti**.
- I programmi sono **sequenze di proposizioni**.
- Le proposizioni indicano come manipolare dei valori (**significati**) associati a delle variabili (**parole**).
- Una poesia viene **eseguita** da una Coscienza Umana Individuale.
- Una poesia può produrre o non produrre un **output**.
- Il **risultato** della poesia sono (anche) i significati associati alle parole alla fine dell'esecuzione (i.e., lo **stato di coscienza dell'individuo** a esecuzione avvenuta).

3.3 Indecidibilità

Teorema (Rice-Myhill-Shapiro 1953). *Nessuna proprietà (semantica e non-banale) di programmi è decidibile meccanicamente.*

Dunque indentificare le poesie con i programmi non implica sostenere che tutte le proprietà rilevanti di una poesia (specialmente quelle semantiche) siano proprietà riconoscibili da una macchina. E' vero piuttosto il contrario.

3.4 Autoreferenza e Lirica

Teorema (Kleene 1938). *In ogni sistema di programmazione esistono programmi autoreferenziali, ossia programmi che possono manipolare una immagine di se stessi come un dato.*

Dunque identificare le poesie con i programmi non significa limitare le potenzialità espressive della poesia a un insieme di operazioni meccaniche banali. E' vero piuttosto il contrario.

Le potenzialità autoreferenziali, tipiche del linguaggio naturale e della coscienza umana, sono intrinseche ai sistemi di programmazioni più comuni.

3.5 Poesie e programmi, alcune conseguenze

Traggo alcune conseguenze dall'identificazione (metaforica?) stabilita tra poesie e programmi, alla luce dei teoremi citati.

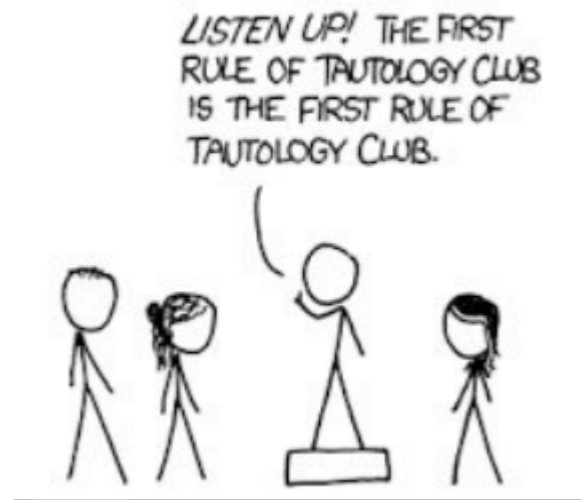
- L'io in poesia è, da una parte, una variabile come un'altra.
- Alla variabile io l'esecutore può associare diversi significati, tra i quali, una immagine di sé.
- Ogni poesia ammette una esecuzione auto-referenziale (nella quale il programma descritto dalla poesia viene eseguito su una immagine di sé dell'individuo che esegue la poesia).
- La capacità auto-referenziale caratterizza i sistemi di programmazione.
- L'attività auto-referenziale caratterizza il sé.

4. Poesie e Tautologie

Parto da una definizione proposta alla fine degli Anni Sessanta da Joseph Kosuth, uno dei padri dell'Arte Concettuale nell'opera *Art after Philosophy*.

Definizione (Kosuth 1969). *Un'opera d'arte è una tautologia.*

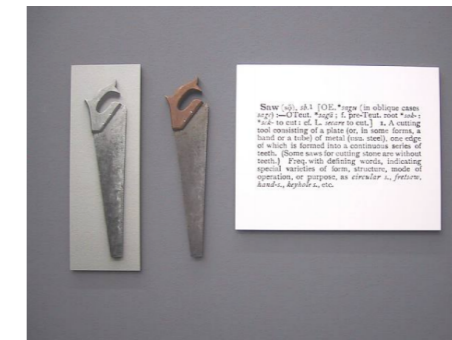
Nell'accezione comune, una tautologia è una ripetizione ridondante dello stesso concetto, o un enunciato lapalissiano.



In logica una tautologia è una proposizione sempre vera, o vera in tutti i mondi possibili, o vera per la sua forma logica. Per esempio: P implica P, oppure A o non A.

$$p \rightarrow p$$

Al concetto elementare di tautologia corrisponde un concetto elementare di opera d'arte.



Una sega è una sega è una sega...



Questa idea è ben illustrata dalla parabola dell'Arte Concettuale negli ultimi cinquant'anni.



Forse il concetto di tautologia si esaurisce nella sua definizione da dizionario?



- Se l'opera d'arte è una tautologia, allora dobbiamo assistere a una inutile ripetizione di un concetto?
 - Se le poesie sono tautologie, allora dobbiamo accontentarci di "variazioni infinitesimali di un metodo" (A. Giuliani, Introduzione ai Novissimi)?
- In logica le tautologie possono essere anche enunciati molto complessi. Un esempio di tautologia complessa:

$$\bigwedge_{i=1}^{n+1} \bigvee_{j=1}^n p_{i,j} \rightarrow \bigvee_{j=1}^n \bigvee_{1 \leq i' \leq n+1; i' \neq j} (p_{i,j} \wedge p_{i',j}).$$

La formula esprime in forma abbreviata il "Principio dei Cassetti" (o Pigeonhole Principle):
 Se metto $n + 1$ oggetti in n cassetti allora uno dei cassetti conterrà almeno due oggetti.
 Se la scrivessimo per esteso per $n = 300$ sarebbe mooolto più lunga!!!

Al concetto ampliato di tautologia si può far corrispondere un altrettanto ampliato concetto di opera d'arte, capace di includere esempi come i seguenti.
 Da Paolo Uccello, a Bill Viola, A William Kentridge, etc.

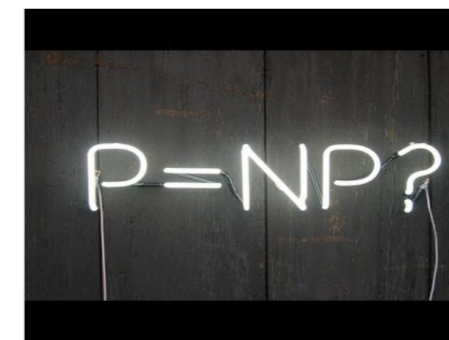
Una sfida interessante, per la critica d'arte, estrarre il contenuto proposizionale di opere come queste e ordinarlo in forma di tautologia! Da un altro punto di vista: è estremamente non-banale distinguere un'opera d'arte da qualcosa che non è un'opera d'arte.

In effetti, in logica e in teoria della complessità computazionale, le tautologie sono oggetti estremamente difficili da riconoscere. Non è noto un modo più efficiente di riconoscere se una data formula è una tautologia se non quello di produrre tutte le sue interpretazioni possibili e di verificare che essa risulta vera sotto qualunque interpretazione. Questo metodo è corretto e meccanico ma altamente inefficiente!!
 In sintesi, anche se le opere d'arte sono tautologie...

- Un'opera d'arte può essere estremamente complessa.
- Riconoscere un'opera d'arte può essere estremamente complesso.

5. Critica e Poesia

La difficoltà di riconoscere le tautologie è intimamente connessa a un importante problema aperto in informatica teorica, il problema:



Si tratta dell'unico problema di informatica incluso nella famosa lista dei Problemi del Millennio del Clay Mathematical Institute (premio: un milione di dollari!).
 Il problema può esprimersi in termini informali come segue.

Problema Aperto. *Verificare (in modo efficiente) la correttezza di una soluzione a un problema è complesso quanto risolvere il problema (in modo efficiente)?*

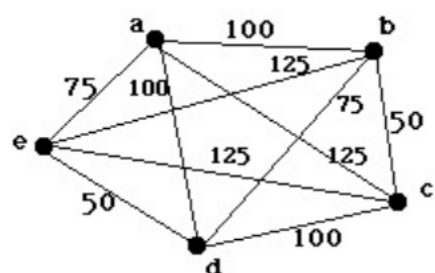
5.1 Vita di un Commesso Viaggiatore

Per illustrare la differenza consideriamo il caso del Commesso Viaggiatore.

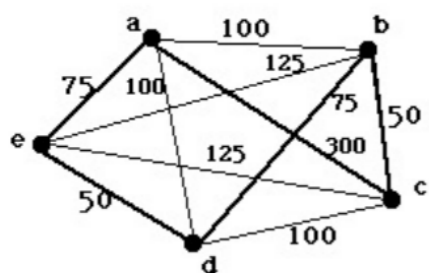
Lei sa che il viaggiatore, lontano tutto l'anno dalla ditta, è facile vittima di pettegolezzi, di casi fortuiti, di lagnanze infondate, e che non può difendersi perché, di solito, ignora tutto; e quando è di ritorno, stanchissimo, da un giro, sperimenta sulla sua pelle le tristi conseguenze di cause ormai impossibili da individuare. (Kafka, *La metamorfosi*).

Il **problema** è il seguente: ci viene data una mappa che mostra le connessioni e le distanze tra alcune città, e una distanza, diciamo 250 km. La **domanda** è: esiste un modo per attraversare la mappa toccando ogni città una e una sola volta e tornando al punto di partenza (ossia, un "giro", o tour) percorrendo al più 250 km?

An Instance of the
Traveling Salesman Problem



An Instance of the
Traveling Salesman Problem



Cost of Nearest
Neighbor Path,
AEDBCA = 550

Se ci viene dato, oltre alla mappa e alla distanza, anche un percorso, è facile verificare se è lungo più o meno di 250 km e tocca ogni città una e una sola volta tornando al punto di partenza. Ossia: se ci viene data una soluzione al problema, allora è facile verificarne la correttezza (ossia si può fare in modo efficiente, data la soluzione). Al contrario: Risolvere il problema è difficile (ossia è difficile trovare un metodo efficiente). La soluzione banale consiste nel tentare tutti i possibili percorsi. Ma questi sono davvero tanti e la soluzione è altamente inefficiente!! Non è noto se esista una soluzione significativamente più efficiente. Trovare una soluzione al problema del Commesso Viaggiatore dimostrerebbe che $P = NP$.

5.2 $P = NP$ come Poesia = Non Poesia?

Si potrebbe tracciare la seguente analogia.

- Una poesia è **una soluzione** a un problema (poetico o estetico).
- Il critico **verifica la correttezza** della soluzione.

Potrebbe darsi che il compito del critico sia equivalente a quello del poeta ($P = NP$) oppure no ($P \neq NP$). In ogni caso si pone il seguente problema.

Problema Aperto. *Perché nessuna cattedra di Poesia nelle università italiane?*

Nel caso della Matematica, è chiaro che le cattedre vengono assegnate per lo più ai creatori e non ai verificatori di teoremi ("critici matematici").

Il compito del critico letterario potrebbe essere tanto complesso quanto quello del letterato ($P = NP$). In particolare, parte del compito del critico è anche quello di individuare a quale problema il testo letterario sta proponendo una soluzione.

Si potrebbe dunque ribaltare la questione e chiedersi se il lavoro del "critico matematico" non sia equivalente in complessità a quello del matematico. Manin sembra essere di questo avviso.

Considering mathematics as a metaphor, I want to stress that the interpretation of the mathematical knowledge is a highly creative act. In a way, mathematics is a novel about Nature and Humankind. One cannot tell precisely what mathematics teaches us, in much the same way as one cannot tell what exactly we are taught by "War and Peace". The teaching itself is submerged in the act of re-thinking this teaching.

(Y. Manin, *Mathematics as Metaphor*, 1991).

6. Tautologie Estetiche

Torno a considerare le tautologie (e le contraddizioni) nella loro forma più semplice: "A o non A", oppure "A e non A". Forme di questo tipo sono usate, nella tradizione occidentale, per esprimere il culmine di una esperienza cognitiva, mistica, o estetica. Diamo alcuni esempi.

Proposizione (YHWH, Esodo 3,14). *Io sono colui che sono.*

Proposizione (Iago, in Othello). *Io non sono quello che sono.*

La forma tautologia (e il suo duale, la forma contraddizione) sono le forme elette per l'espressione del massimamente divino e del massimamente umano, del bene assoluto e del male assoluto, insomma, per l'espressione dei concetti-limite (e dell'esperienza mistica).

Le tautologie hanno anche una tradizione più recente, novecentesca.

*E gli alberi son alberi, le case
sono case, le donne
che passano son donne, e tutto è quello
che è, soltanto quel che è.*
(Camillo Sbarbaro, da *Pianissimo*)

[...] *Ogni vita
è solo se stessa:*
(Guido Mazzoni, *Pure morning*)

[...] *Così
me ne vado, mani in tasca, sotto i palazzi,
alle fermate dei bus, con un'allegria
pomeridiana nuova, la giacca scanzonata,
se piove perché piove, se la luce è molta,
perché la luce è molta.*
(Valentino Ronchi, *Il conto dei capelli*)

7. Tautologia e Trascendenza

Qual è il valore dell'uso della tautologia in questa tradizione?

- Negazione del Trascendente?
- Mistica del Trascendente?

Può l'una essere senza l'altra?

Proposizione (Wittgenstein, 1921). 6.522. *Vi è davvero dell'ineffabile: esso mostra sé, è il Mistico.*

Una conciliazione delle due prospettive?

7.1 Istanze del Trascendente

Il Trascendente ha diverse istanze tradizionali:

- Dio.
- Il Nulla.
- La Natura.
- L'Infinito.
- L'ignoto.
- ?

L'ultima istanza sunnominata mi è particolarmente cara, per via della seguente proposizione.

Proposizione. *Ognuno di noi è sempre trasceso dalla propria ignoranza.*

Si osservi che il progresso del sapere non fa che confermare la proposizione.

Con l'aumento, in progressione aritmetica, degli orizzonti del noto, aumentano, in progressione geometrica, anche gli orizzonti dell'ignoto. (Andrej Belyj, *Sul dogmatismo scientifico*, 1904)

Lorenzo Carlucci

Nota bio-bibliografica

Lorenzo Carlucci (Roma 1976) è docente di Logica Matematica presso il Dipartimento di Informatica dell'Università di Roma La Sapienza. Si è diplomato in Discipline Filosofiche presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (2000) e addottorato in Matematica all'Università di Siena (2006) e in Computer Science alla University of Delaware (2006).

In poesia ha pubblicato la plaquette "Newark Concrete" (In: L. Carlucci, J. Ricciardi, O. Scharpf, *If music be the food of love, play on*, Libri Scheiwiller, 2004), le raccolte *La Comunità Assoluta* (Lampi di Stampa, collana Festival, 2008) e *Ciclo di Giuda e altre poesie* (L'Arcolaio, 2008), e la raccolta di testi *Prose per Ba'al* (in F. Buffoni ed. XII *Quaderno Italiano di Poesia Contemporanea*, Marcos y Marcos, 2015). Traduzioni di suoi testi in inglese (a cura di T. Portnowitz) sono apparsi sulle riviste *Poetry Nation Review* (2016), *Copper Nickel* (2017). Ha scritto introduzioni e note di lettura ai lavori di alcuni poeti contemporanei, e.g., Valentino Ronchi, Francesco Maria Tipaldi, Guido Mazzoni, Federico Zuliani, Francesco Tomada. Ha pubblicato alcuni saggi di estetica (*Su due funzioni conoscitive della poesia*, Atelier 2008; *The naturalization of art*, in *Relational Syntax*, a cura di M. Mazzi, Maschietto 2012; *Note su Matematica e Poesia*, *Rivista di Studi Italiani* 2015) e alcune traduzioni in versi (da *L'Africa di Petrarca*, con Laura Marino, *Testo a Fronte* 52, 2015), e il *Dossier del Fauno di Mallarmé* (di prossima pubblicazione su *Testo a Fronte*).

da *La comunità assoluta*

metodo8

Sembra infine, all'analisi attenta, che tutto il lavoro della nostra saggezza si possa ridurre ad un adeguarsi a qualcosa che saggio non è. L'attenta analisi dei fatti, che passa attraverso l'analisi della costituzione dei corpi, dei bacini, il precario equilibrio della grazia, in un pomeriggio, ci costringe alla fine a riconoscere che non vi è, sotto il sole, né nulla di nuovo e neppure qualcosa. L'esercizio della nostra saggezza, il silenzio, lo sguardo, ci conducono infine ad un gioco di bocce con dei pensionati. In un paese dove la sabbia è bianca, la mano dell'uomo ordinata, il ritorno un penoso divertimento. Che tutto ciò che ci è dato ci è tolto proprio quando ci è dato, non può, oramai, costituire un affanno. E se ancora inganniamo il nostro cuore con l'idea di una scelta tra il sottrarsi alla cura furiosa di Dio e la previsione, significa che la nostra saggezza è carente. Sotto il cielo è la libertà, senza alcun lineamento.

Tra una pattumiera e un distributore, su una panchina rossa.
La mia vita è uno straccio.
È evidente, il mio cuore ti accoglie come un cielo.
La panchina è rossa come il distributore.
È evidente che le buste della spesa mi segano le dita.
Evidente.
Io ti accolgo nella mia vita straccio perché sono vuoto.
Sono per voi.
Le mie mani sono vuote. Il mio petto respira il respiro del cielo.
Le mie mani sono vuote, il sangue è rosso come questa panchina.
Voi andate, avete sangue. Andate.
Tra una pattumiera dalla quale mi aspetto che esca
il viso di uno scoiattolo
un topo
un uccello
e un distributore dal quale mi aspetto che esca
una coca-cola
mi fumo una sigaretta e la butto per terra a metà.
Il mio respiro è uno straccio, voi mi attraversate.
Il mio petto è attraversato dalla sigaretta
fumata a metà
che butto per terra.
Questo silenzio è insopportabile. Andate.
Lo stare seduto sotto lo straccio del cielo
è insopportabile. Venitemi a prendere.
Dalla pattumiera dalla quale mi aspetto che esca
il viso di uno scoiattolo sporco
non esce nessuno. Voi andate.
Continuate a vendere piante lungo una porta a vetri.
Le mie tasche sono vuote.
Pago ogni piantina con una malattia.
Venitemi a prendere.
Dal distributore dal quale mi aspetto che esca
una coca-cola
esce una coca-cola.

Senza Titolo

Sulla spiaggia, un cormorano ed io. Osservo i suoi passi. Sono trasceso dalla sua natura. Non c'è nulla di più profondo che il guardare un animale di un'altra specie. Forse soltanto il guardare un animale della stessa specie e di un altro sesso. Forse soltanto il guardare un animale della stessa specie come se fosse di un'altra specie. Forse il guardare se stessi come un animale d'altra specie. Guardando un animale di un'altra specie si giunge al fondo di tutto quello che conta sapere nella vita. Al collidere ed esplodere di somiglianza e dissimiglianza. Al collidere ed esplodere della ragione come facoltà del dissimile e dell'immaginazione come facoltà del simile.

Senza Titolo

lui viene e va, viene e poi va, è come è sempre
tu morirai piangendo, per tutte le bugie
per ogni falsità e peccato che hai commesso
lui viene e va, mi svuota il frigo ed esce
io morirò da vecchia in casa e sola
col latte in mano
apri la porta ed entra: prenditi i mobili
svuota il salone e svuota la cucina
vieni con il tuo amico, amica,
quello col camioncino –
prendi le cose gratis di questa casa vuota.
su questo tavolo ha giocato il mio bambino
ha giocato tra i fiori, a nascondino
scendi a comprar la droga e poi risali
vieni qui a rantolare
– piastrelle fredde contro le caviglie
fatti una sega steso accanto al muro.
tu morirai piangendo, per tutte le bugie
per ogni falsità e menzogna non svelata
su questo tavolo giocava il mio bambino
a nascondino, dietro le rose rosse.

Poesia d'occasione per il Natale, in due parti

I

l'uomo dell'agenzia funebre
con le scarpe di cartone
fischia appresso senza suono
alla stessa donna
cui io guardavo poco prima il culo

è natale
i piccoli dèi romani si scelgono le femmine
da trascinare in fondo alle locande

non sanno ancora d'essere spazzati
via dalle loro case spinti
le mani nelle tasche dei cappotti

dalla voce di un figlio senza padre
che muove gli uomini in fondo alle foreste
nei luoghi più selvatici e perduti

il legno è volto in pietra
e sboccia come l'acqua da una fonte
un monastero in mezzo a niente

non sanno – scarpe di carta, sigarette, fumo,
con i cappotti stretti ai fianchi –
che sono stati tutti partoriti un'altra volta
da una ragazza-madre

vorrei seguire le cartacce dentro la pattumiera
prima che soffi forte lungo il marciapiede
di piazza Epiro di piazza Annibaliano
di tutto questo grande catino
barocco medievale berlusconiano

prima che suoni il suono delle spade
in mano a uomini

che hanno venduto la bisaccia ed il mantello
che hanno riconosciuto chi non conoscevano
che hanno chinato la testa sotto l'acqua

io ancora giro per il luogo della voce
pieno di tentazioni sottratto al censimento
non puoi capire chi ti sta vicino
se tieni la testa in un secchio di sangue

monofisiti e nestoriani dei Castelli
discutono nei bar coi tavolini
di transessuali positivi e negativi
Brenda, anche tu hai una doppia natura
e muori in circostanze misteriose

Cristo, neanche io conosco mio padre

II

Cristo, neanche io conosco mio padre
mia madre è quasi vergine, innubata
forse mio padre prima di scappare
le ha sussurrato una parola nell'orecchio
come ha fatto l'angelo a Maria
secondo il Vangelo dell'Infanzia

deve essere difficile essere figlio
di una ragazza-madre in Palestina
nell'anno zero della nostra era
c'erano molti pregiudizi allora, come adesso
ma pure le visite degli angeli
le profezie da attuare

chi non ha figli non capisce chi ha figli
chi ha figli non capisce i figli
chi non ha un padre cerca un padre in cielo
o nei libri

nessuna profezia sulla mia testa
e pure il padre di mio padre da bambino
ha abbandonato la sua terra per sfuggire
una strage di molti innocenti
nel millenovecontodiciotto in Armenia
per mano dei turchi per mano dei curdi
per mano dei briganti circassi

chi non è stato mai perseguitato non capisce
cosa significa nascere nascosto
e chi lo è stato invece (sempre che non si spari)
non riesce a diventare un uomo intero

chi non ha figli non capisce chi ha figli
chi ha figli non capisce i figli

nulla se non un simbolo separa
il padre – le sue pulsioni di violenza e fuga
– dal figlio – nulla se non un simbolo
entrambi li protegge

allora benvenuto a chi ha spiegato
tutta la logica di queste relazioni:
se un padre non si trova, allora esiste Dio.

l'uomo che mi ha allevato non era un falegname
ma un generale d'aviazione nella seconda guerra mondiale
e quindi era fascista per definizione e poi ha sposato
una vedova ebrea e la sua bimba e le ha protette entrambe
per novantasette anni. e per di più ha protetto pure me
che non c'entravo niente.

Cristo, anche mia nonna era un'ebrea
ma lei non lo sapeva e lo ha scoperto
il giorno in cui hanno scelto di vietare
– alle feste da ballo, nei negozi, nelle università –
l'entrata ai cani e pure agli israeliti.
pensa che colpo per una diciottenne
essere messa al pari con un cane.

ahi, lei da quel trauma non si è più ripresa,
è rimasta fanciulla (e quindi mai madre) e cagna per la strada, e quindi
affamata, con l'affanno.

ecco tutto è stato mischiato
come la sposa è sorella in Egitto
tutti hanno cambiato nome
mia nonna per non farsi trovare dai fascisti
suo marito per non farsi trovare dagli inglesi
mio nonno per non farsi trovare da nessuno.

queste sono cose dure da risanare
e allora io ringrazio Cristo, che ci ha provato
dandoci il suo nome, la possibilità
di avere il nostro nome cancellato.

chi non ha ancora rinunciato al proprio nome
come potrebbe capirmi altrimenti, e io, da questo sprofondo,
come potrei farmi riconoscere da lui?

Gherardo Bortolotti

Scrivo in prosa perché parto da intenzioni narrative. Nonostante ciò, lavoro con i poeti e non con i narratori, mi riconosco cioè in una certa area di ricerca poetica, soprattutto quella del secondo Novecento, della quale mi interessano le prerogative di decostruzione del soggetto lirico e di lavoro sull'ordine del mondo. Per questo motivo mi ritrovo spesso nello spazio della poesia e non in quello della prosa.

Lavoro sulla prosa come strumento di indifferenziazione. Mi piace pensare che scrivendo prose io riesca a muovermi in un territorio il più possibile indifferenziato, anche perché essa si avvicina di più a un tipo di prodotto che credo sia adeguato ad una nuova figurazione mediatica e di distribuzione di contenuti, una specie di semiosfera totale e totalitaria in cui ci muoviamo. Prosa, dunque, come decrittazione possibile della catastrofe semiotica. Questo è da intendere come secondo e ulteriore movimento o implicazione della mia attività poetica dal momento che, in prima istanza, si assiste quasi alla percorrenza di un moto romanzesco (come può essere evidente nell'idea di fantascienza che presiede a "Quando arrivarono gli alieni").

In posizione coassiale a questi due vettori vi è l'idea di creazione di uno spazio in cui il testo possa prefigurarsi come un qualcosa da abbandonare. Con ciò intendo la necessità di mantenere un angolo cieco, uno spazio effettivo di abbandono che sia capace di sottrarsi alla rigida logica dei rapporti a tre (autore-editore-pubblico), una zona d'azione che diventi passibile di abbandono proprio in quanto prova a mantenersi plurale, dialogante, in questo senso 'anarchica', un fluido mediatico percorso dall'intreccio di pratiche e di serbatoi di segni (fotografia, manipolazioni performative di tipo visivo, etc.) diversi e variegati.

Al di là delle mie letture, la mia formazione culturale è la formazione di chi, compiendo i suoi vent'anni all'altezza degli anni '90, cresce con uno sviluppo massivo, come succede a maggior ragione nei casi delle nuove generazioni, che proviene dall'avvento delle tv private, le quali hanno potenzialmente aperto un universo di nuovi contenuti formali, dal cartone animato giapponese ai classici hollywoodiani allo sceneggiato italiano, e che soprattutto hanno veicolato un'idea di velocità e di diffusione capillare di contenuti non necessariamente di bassa qualità ma sempre passibili di rivisitazioni e di riuso in quanto materiali inerti, puri elementi costruttivi. Questo è l'orizzonte culturale nel quale si acclimatano le mie letture: tanta fantascienza (Gibson, Ballard, Dick, ultimamente Banks, etc.), Italo Calvino (che sicuramente ha dato l'impronta decisiva). Contemporaneamente, mi è stata offerta la possibilità di fruire di un circuito massivo di distribuzione di contenuti e, per ciò che m'importa, anche e soprattutto di testi. La rete, internet, il web, un circuito 'elettrico', che ha fatto sì che si potesse affermare una modalità di flusso nell'esplorazione e nell'esperienza ricettiva.

Altra questione di capitale importanza nella mia formazione è stata la musica pop, i dischi e i video musicali. C'è dunque questa idea di acquisizione massiva e veloce di pratiche che mi interessano nella dimensione della recuperabilità, dello smontaggio e dell'intervento riedificante delle loro singole parti, oltre ad un'idea di libro non come valore positivo, valore assoluto, istanza che monopolizza un senso (o il Senso), ma come materiale che funge da piano di costruzioni e rielaborazioni operative successive, ulteriori, di secondo livello.

La presenza del web ha inoltre esercitato una fortissima attrazione e un robusto condizionamento nella pratica della mia scrittura. La forma stessa dell'intervento che il web prefigura mi ha indotto subito ad abbandonare la pratica narrativa che in qualche modo si rifaceva al Calvino di Palomar e delle Cosmicomiche, spostando la mia attenzione sulla concezione di testi estremamente brevi. Inizia dunque un lavoro di attenzione alle particelle minime che configurano la scrittura: un sintagma, una frase semplice, una frase con una sola subordinata, da pubblicare con cadenza regolarissima e in modo sistematico sul mio primo blog, intitolato Tracce e aperto sull'ormai dimenticata Splinder. Pertanto non semplicemente costruire un testo, ma ideare, provare a governare e gestire un flusso fatto di elementi verbali, una scrittura che non nasceva orientata al libro, che non vi tendeva. In questa direzione "Quando arrivarono gli alieni" è paradigmatico: ho aperto un profilo Tumblr in cui confluivano accanto a immagini di guerriglia urbana, catastrofi nucleari, suburbs e periferie, prose e testi brevi che evidenziassero la complementarità e l'affinità dell'operazione artistica complessiva, tra flussi visivi e scrittura. La mia scrittura è un'apertura mediata verso pratiche di riassorbimento e operazioni di *répechage*.

Gherardo Bortolotti

25. I muri erano i contrafforti di un mondo escluso dai nostri tragitti. Li costeggiavamo ciclicamente, percorrendone i battiscopa, superando le piccole scaglie di intonaco ai loro piedi, la polvere arenata contro il loro spigolo. Sulle pareti sentivamo scorrere le correnti convettive che muovevano i nostri sogni, i pensieri distratti e sentimentali che ci spingevano da una camera all'altra. Il loro spessore era interminabile. In un'epoca lontana, tentammo di scavarlo, di penetrare le sue misure e accedere all'altra parte. Procedemmo per anni sempre più a fondo nei laterizi, tra le tubature e gli impianti elettrici, le assi di legno, le intelaiature catramate e non arrivammo da nessuna parte. Trovammo solo un pupazzo, un pinocchio di pezza incastonato tra qualche mattone, che torreggiava sulle nostre teste e ci chiese del giorno e della notte.
26. Paolino credeva nell'esistenza della meraviglia e delle colpe essenziali. Portava sul braccio la macchia di una cosa sbagliata che nemmeno le fonti delle Sette Caverne avevano potuto lavare. Se nell'ora del giorno vedeva il pulviscolo, perso in un moto browniano perfetto offerto al sole domenicale, inclinava la testa e infilava le dita nelle liste di luce che superavano le tapparelle, convinto di segnare le strade aeree della polvere, di essere ricordato dalle sue civiltà future come una catastrofe originaria, come quella che lo chiamava dalla porta della cucina.
27. Sapevamo dell'esistenza di esseri metafisici inferiori che abitavano gli spessori del pavimento e, ogni tanto, ci fermavamo a fissare le mattonelle in marmo variegato, le fessure minuscole che le separavano per scoprire qualche segno, per cercare le loro tracce, per intuire qualche loro oscura intenzione. Fra tutti temevano i Lombrichi, che si cibavano delle cose smarrite, delle parole sbagliate, dei momenti, alcuni felici, dimenticati. Ci avevano parlato dei loro regni bui, in cui accumulavano in modo ottuso monetine e caramelle, pezzi degli scacchi, pomeriggi estivi, matite spuntate. Qualcuno ci aveva detto che, da qualche parte in fondo all'armadio, si apriva una porta segreta che vi conduceva. Altri sostenevano che fosse nel corridoio, murata dietro il battiscopa. Per anni seguimmo a cercarla, incidendo nell'intonaco segni e scalfitture segrete.
28. Era in bagno che spesso Paolino pensava alla morte, mentre il getto del phon lo costringeva al silenzio, e l'aria asciutta e calda lo faceva sentire inesatto. I Grandi si affaccendavano. Le luci si riflettevano sugli specchi e la notte si avvicinava, portando con sé gli strani doni del sonno e della paura. Oltre la porta, il buio dell'appartamento era colmo di pensieri grandi e lentissimi che l'attraversavano come cetacei ottusi, alieni, come i signori di una vita già appartenuta a qualcuno, e che non sapeva quietarsi tra le stanze e i mobili. Per Paolino era sempre troppo tardi per potersi svegliare.
29. Paolino, con il naso per aria, vedeva i Grandi aggirarsi per casa, accompagnati ognuno da un sosia mostruoso, un gemello nero di ferocia e ignoranza che li teneva per un braccio, o per la nuca. Ne parlò all'omino dell'ombra e questi lo pregò di tacere. Più tardi, durante i riti del sonno, i gemelli lo raggiunsero nel letto e lo uccisero ancora. Gli mostrarono gli occhi abissali con cui non potevano vedere il mondo; gli aprirono il segreto del loro cuore che non aveva confini.
30. Fu nel cassetto delle posate che scoprimmo il corpo mistico dell'acciaio inossidabile, dei tappi usati, dei cucchiaini spaiati con cui, ogni giorno, qualcosa si doveva colmare. Le mattine si succedevano l'una nell'altra, divenendo ogni giorno più anguste, sprofondando sempre più nello scorcio della cucina e della finestra, schiacciandosi contro quella differenza dei muri, che ci costringeva ad avanzare sul pavimento, in cerca di qualcosa che un tempo avremmo saputo.

Stelvio di Spigno

Se voi mi chiedete “cosa ha da dire Stelvio di Spigno”, io posso rispondere, come sono soliti fare la maggioranza dei poeti: prima scrivo e poi provo a dire cosa ho fatto nella mia scrittura. Non molti, però, ne sono capaci, anche perché è già molto difficile dire cosa si è cercato di fare quando si è già scritto, figuriamoci mentre si sta scrivendo o prima di averlo fatto. Da leopardista accanito, devo dire che l’unico che è stato capace di dire con chiarezza cosa voleva fare in poesia, e poi lo ha fatto, è stato Giacomo Leopardi. Egli ha definito tutto: la sintassi, la prosodia, il lessico – distinguendo fra parole considerate poetiche e parole reputate non poetiche. Dire ad una persona che scrive di poesia “cosa dici?” è come chiedere ad un cieco “cosa vedi?”.

Ho scritto quattro libri e devo dire di essere molto grato a queste due figure di critici e poeti che ci hanno invitato qui a Siena: Guido Mazzoni, il cui libro *Sulla poesia moderna* (2005) è stato per me di importanza fondamentale, e Stefano Dal Bianco, senza il quale sarebbe esistito solamente il mio primo libro, *Mattinale* (2002); senza di lui, le seguenti tre raccolte, alcune in maniera maggiore altre minore, non sarebbero state scritte, o almeno non in questo modo. Quando Dal Bianco ha pubblicato *Ritorno a Planaval* (2001), ho capito che potevo sfondare l’endecasillabo così preponderante nel mio primo libro e, allo stesso tempo, le sue poesie mi hanno garantito – anche nel lessico – una libertà nuova: poter dire «porta» e non «uscio», «tristezza» e non «mestizia», «morte» e non «angelo nero» per esempio. Grazie a lui sono riuscito ad aggiornare la mia poesia, a renderla figlia del nostro tempo.

Nel mio percorso di lettura e di scrittura una questione è sempre stata fondamentale, e attorno ad essa è sempre ruotato il mio lavoro: il rapporto fra ciò che si scrive oggi e ciò che è già stato scritto, ossia la Tradizione. Finché c’è stato un aggancio importante fra i poeti e la Tradizione, c’è stata grande poesia in Italia. Ciò che spesso si dimentica – ed oggi questa mancanza tende a farsi sentire con forza – è che la Tradizione non è un dato secondario, ma qualcosa di importante, fondamentale, decisivo.

Dopo aver letto il saggio *Sulla poesia moderna* di Guido Mazzoni, ho riflettuto nuovamente sulla poesia contemporanea e sul mio modo di scrivere poesia, un modo che più volte è stato definito come inattuale e – in maniera velatamente accusatoria se non dispregiativa – “classico”. Mi tormentava una consapevolezza, ossia il fatto che noi, in questo periodo storico, non abbiamo una grande voce poetica che possa essere paragonata a Montale, Saba, Ungaretti, Noventa, Sereni, Luzi, Zanzotto. Percepivo una mancanza. La poesia può essere latente anche per lunghi secoli, ma non per questo – naturalmente – non si scrive, non si pubblica, non vengono assegnati Nobel o non arrivano poeti alle grandi case editrici. Ciò che più mi appariva perduto era però un rapporto costante, veritiero, inscindibile – quasi “ontologico” – con la Tradizione.

Bisogna scontrarsi con la Tradizione, interiorizzarla, ricrearla, rimetterla in circolo, se si aspira ad essere poeti. Il mio primo libro, *Mattinale* (Sometti, Mantova 2002), è stato questo: un assorbimento enorme, anche eccessivo, della Tradizione. Ma così doveva essere. Ero giovane, non avevo esperienza di vita, avevo soltanto tanti libri letti da cui attingere. Poche poesie di questo libro sono davvero personali; le altre sono il frutto, e si sente, di questo scontro frontale con la grande poesia del passato.

Poi è venuto il momento in cui io ho tentato di parlare della mia esistenza, e di farlo ricercando un nuovo modo con cui approcciarsi alla Tradizione, a partire dall’io, cioè dalla mia storia personale. È stato allora che ho letto *Ritorno a Planaval* di Stefano Dal Bianco, e nelle sue poesie ho trovato una possibile via d’uscita, un nuovo modo di guardare alla lingua e alla poesia passata. Così ho scritto il mio secondo libro, *Formazione del bianco*, (Manni, Lecce 2007), ma era un po’ troppo carico di parole. Sentivo che bisognava essere più essenziali. Ho cercato quindi di restringere la prospettiva, di asciugarne le forme, ed è nata *La nudità* (Pequod, Ancona 2010). Infine siamo giunti a *Fermata del tempo* (Marcos Y Marcos, Milano 2015), di cui non saprei dirvi, perché la sua scrittura è ancora troppo recente.

Da studioso, nei dieci anni in cui ho lavorato all’Università di Napoli, ho vissuto un periodo di grande formazione. Ho potuto leggere Dante, comprendere come Dante veniva recepito nelle altre lingue e culture, ripercorrere numerose storie della letteratura, confrontarmi con Leopardi. Se la mia poesia ha qualcosa da dire – questo credo di aver compreso – lo ha in relazione a questo punto specifico, al rapporto che dovrebbe sempre permanere fra ciò che si scrive oggi e ciò che è stato scritto in precedenza; rapporto che in Italia in questo momento, a mio modo di vedere, manca.

Quello che ho cercato di fare e di dire nei miei libri ruota attorno a questo tema. Il Passato, la Poesia, la Tradizione, da un lato; il tempo presente, la sensibilità personale, la Storia dell’oggi, dall’altro. Io voglio fare poesia, ma allo stesso tempo voglio fare letteratura. Non mi interessa fare pura poesia, non mi basta.

Noi abbiamo un campo a cui ci possiamo rivolgere, differente da quello della poesia, che ci consegna un esempio che io credo sia significativo: la musica colta contemporanea. Quest’ultima ha sdoganato la atonalità, poi ha creato la dodecafonia, quindi la dodecafonia integrale, e già negli anni Cinquanta la scuola di Darmstadt si rese conto che non andava da nessuna parte, che la strada intrapresa non aveva vie d’uscita. Ecco che si ingegnarono alla ricerca di modi per evadere, fino all’avvento di Alfred Schnittke, compositore russo, considerato da tutti l’erede di Šostakovič e Prokofiev. La grande intuizione di Schnittke è stata quella di ripartire dal Settecento

e dal primo Novecento, attraversando con sensibilità nuova tutto ciò che lo aveva preceduto, rielaborandolo. Ciò gli ha permesso di intraprendere una strada significativa, mai percorsa fino ad allora, quella della simultaneità di stili, il cosiddetto “polistilismo”, ricercando reazioni vibranti nella contiguità di differenti piani musicali. In pratica, questo grande della musica dell’ultimo trentennio del Novecento, ha studiato e messo in pratica un assioma rivoluzionario: sostituire il mantra della musica dodecafonica, che per essenza rappresenta una simultaneità di suoni, con la sua visione basata su una simultaneità di stili. Il risultato è stato che la sua musica ha ripreso ad essere “ascoltabile”. Quella a lui precedente, no.

Se questo è stato fatto in musica, io credo che possa essere fatto anche in letteratura, ed è ciò che io cerco di fare come poeta. Non so se ne ho il talento, le capacità, le possibilità linguistiche per farlo, però penso che occorra provarci, perché se anche ci si riesce in parte, significa aver aperto una strada, e anche un piccolo contributo in questo senso può essere qualcosa di estremamente importante e prezioso. Qualcuno migliore di me, magari in futuro, riuscirà a costruire un nuovo cammino su delle basi che ho gettato io. Quello che ho da dire come scrittore di versi, secondo il mio punto di vista, è questo.

Stelvio Di Spigno
Nota bio-bibliografica

Stelvio Di Spigno vive a Napoli, dove è nato nel 1975. È laureato e addottorato in Letteratura Italiana presso l'Università "l'Orientale" di Napoli. Ha scritto articoli e saggi su Leopardi, Montale, Gadda, Pavese, Zanzotto, Claudia Ruggeri e sulla post-avanguardia poetica italiana, insieme alla monografia *Le Memorie della mia vita di Giacomo Leopardi – Analisi psicologica cognitivo-comportamentale* (L'Orientale Editrice, Napoli 2007). Ha collaborato all'annuario critico "I Limoni" con recensioni e note sotto la guida di Giuliano Manacorda. Per la poesia, ha pubblicato la silloge *Il mattino della scelta* in "Poesia contemporanea. Settimo quaderno italiano", a cura di Franco Buffoni (Marcos y Marcos, Milano 2001), i volumi di versi *Mattinale* (Sometti, Mantova 2002, Premio Andes; 2a ed. accresciuta, Caramanica, Marina di Minturno 2006, Premio Calabria), *Formazione del bianco*, (Manni, Lecce 2007, finalista Premio Sandro Penna), *La nudità* (Pequod, Ancona 2010), *Qualcosa di inabitato*, con Carla Saracino (EDB, Milano 2013), *Fermata del tempo* (Marcos y Marcos 2015).

da *Mattinale, Caramanica, Marina di Minturno* (Lt) 2006.

L'ombra

Ombra ferita...
G. Raboni.

Radente mia ombra, che mi sollevi
al pianto e al disgelo, alla pietà
dei giochi e al profumo dei piaceri
indefiniti, alla fantasia e alla menzogna;
abbandonami, mia ombra di frontiera,
come in un giorno senza sole, lasciami
visitare dal tuo prestante colore
muto della morte.

Deserto

Come il tempo è una lama –
Come tutto crolla in braccio al minuto –
che ora vai cercando perché piace
o perché sei perduto –
e l'auto in folle corsa è un boccaporto
troppo angusto da farti attraversare...
Mentre non valgono più fede o aiuto
tra le fiere saettanti della sera,
e s'invola alla scorta dei demoni
anche l'ultimo braccio di trincea –
Ora il tempo si sparge nei lignaggi
si schianta nella duna –
Bella lingua di spiaggia –
Bella duna –

Monodia della neve

I

Non è più meraviglia dell'inverno
la spirale di foglie nel camino
che fuga al cuore le città dell'ansia –
è ricordo di te, è il tuo respiro
nel rigore morente della neve,
è la mano che avvolge la balbuzie
del nastro del passato in una sera
volta tra i fili a intorbidire il velo
dove ti aggiungi in cuore, dove vive
l'innesto di parole su persone,
di facce su memorie, di altri lidi
nel cono dell'aurora. Dove nasce
il nodo dell'Amore? Nella cella
dove ogni moto è sangue ci attraversa
la lucida emozione se abbandono
la speranza di esistere al tuo nome...

II

Ma quell'ansia fu atroce e tu cadesti,
sullo schermo di cose non viventi
più di un sogno inglobato nella selva
di vite troppo uguali per unirsi:
né potevi resistere al disgelo
che cova attorno l'imbrunire, quando
al parto della neve è troppo lieve
confiscare ogni orma, anche la tua
tanto più dura per distrarsi al sole.
Io resto come preso nella tana
dell'Orsa quando fuma sui suoi ghiacci
perché non frani sugli ovili dispersi,
strozzando il fuoco basso dei camini.
E non resta, alla scoria del legname,
che il mondo incenerito dal silenzio,
mentre ti muti in foglia, e non è grato
essere qui, scintilla innanzi al Caso.

III

...e al trepestio dei vetri sarà ancora
l'ogiva della brina nel mattino...
Ma la schiera dei colli dovrà armare
per tutto l'oro, tutto lo splendore
di corolle che esiliano dal mondo,
per logorare la bellezza inferma
del palpito della tua mano, spenta
prima d'essere te. Io sono nulla,
un'estate che stride sull'asfalto,
la sua dimora d'albe sotterrate
nel brusio di cicala, quando a terra
soffia un filo che irrorà la tua voce
oltre il muro dei sensi, e la confonde
per non sapere più dove cercarti.
Non ha fine nel mondo il tuo morire,
e più non cala la trama ingrommata
del nevischio la tua sagoma ritrosa
dove crolla nel fosso il firmamento.

da *Formazione del Bianco*, Manni, Lecce 2007.

Il coniglio di casa

Mi abituerò a vedere la gabbietta vuota
dove facevi le tue evoluzioni
perché va detto che anche un coniglio molle,
come diceva Catullo, è capace di rigirarti il cuore,
e quando se ne va il mondo è ancora più vuoto.

Non è semplice parlare da donnetta
come faccio da sempre perché il dolore
è il solo amico dell'uomo in questa vita.
Ma non più amico di te quando prendevi
il bastoncino di legno infastidito
e lo gettavi oltre il recinto della prigione.

Ci siamo tutti dentro, amico topo bianco,
ed ora tu puoi saltare nella luce
candida del tuo pelo, mangiando a sazietà
il quadrifoglio della fortuna
di chi non è mai nato e mai nascerà.

Con questo verso

Cammino lontanamente affezionato
alla tua immagine che non entra più in me:
i capelli di un nero altisonante
con pochi filamenti di grigio
come una cornice braccata da una crepa
per i tuoi trentasette anni –

Ma i tuoi occhi cosa vedono senza vedere
e i miei anni come sono
come sono passati senza passare...

Sapessi quanto enorme è stato il darti amore,
e che perturbamento è stato amarti,
farti uscire, entrare, uscire,
poi rientrare e poi di nuovo
allontanare gli occhi dal tuo sguardo a vuoto,
io che in una vicinanza avrei voluto
essere il tuo stesso corpo
essere in te, per te, con te,
qualcosa che il tempo non disperde, non umilia.

Non capirò mai la tua essenza
cosa sei veramente non lo saprò mai.
Quello che so è che cammini nei miei passi
e nel mio respiro tu continui a respirare
e dentro me c'è una stanza semiaperta
dove continui a vivere e a morire,
a vedere come trascino il poco che mi resta,
a ridere forte di me e di te stessa,
a orchestrare i tuoi sorrisi compassati
secondo il battito alterno della tua pazzia
e poi, quando torni calma,
è lì che torni a sperare.

Apertura all'inverno

Amato così dolcemente mi sento,
in questa mattina di sole invernale
al Virgiliano, accanto ai busti idioti
di Neruda, García Lorca, Gabriela Mistral,
che meglio farebbero a concimare la terra,
così parzialmente amato, totalmente amato,
che è come se Dio davvero tornasse in ascolto
e io potessi di nuovo sentirlo
come quand'ero bambino
nell'infanzia trascorsa proprio qui nei paraggi,
e io sentissi di nuovo la forza di amare,
anche se questo sole non ha il potere
di far spuntare le foglie a gennaio
o ingravidare le gemme infreddolite,
e io avessi di nuovo fiato per correre,
pungolato dal desiderio del tuo corpo,
dietro alla banderuola incostante
– proprio come gli ignavi di Dante –
del tuo amore, ma con un sentimento maggiore
di non rimanere deluso,
perché questo amore non ci appartiene
come non sono nostri il sole,
il parco, le piante, i busti idioti,
il mare, l'altitudine e tutto quanto
ci accoglie e ci respinge in questo mondo.

A ben guardare

Cerco una finestra di mare
nella quale buttarmi,
mi affaccio a prendere
misure e distanze da me stesso,
poi smetto, desisto, mi manca il coraggio...

Ma dall'acqua, a ben guardare, sale un azzurro
che riflette le montagne del golfo inamidate,
e quel profumo inconciliabile che hanno le alghe
quando le incontra un'ondata controcorrente.

Scrivere versi che non piaceranno,
dove si dica che il meglio è alle spalle,
e che dopo l'infanzia la mia vita
è stata un terremoto continuo,
e tutto appare mosso e sconnesso persino
nelle foto con mia madre a Gaeta,
o quando, di ritorno dall'estate,
c'era sempre di mezzo il lago Patria,
e la strada non era mai diritta:
periferia, tubi, copertoni,
e gli altri simboli del male a venire
che popolano le mie notti
dalla tenera età di dodici anni.

Scrivere di questo e vedere
la faccia che faranno i presenti
a questo funerale senza salma:
ti assicuro che anche questa è morte
se proprio vuoi morire
se non pensi soltanto di cercarlo.

Ma guarda anche come il mare, che di ogni
ferita fa un medicamento spontaneo,
non ottiene più il tuo corpo,
sparge solo il blu che riflette dall'alto,
fino al confine invalicabile degli scogli,
come un futuro promesso, oppure
una speranza che riposa sul fondale.

da *LA NUDITÀ*, peQuod, Ancona 2010.

Dissolvimento

A mio padre

Diciamo pure ch'eri fatto come una miccia o una stiva
che ti attaccavi anche all'aria che non respiravi
perché sapevi cos'era perdere ogni cosa
all'improvviso o lungamente, calpestandoti o guarendo.

Fissandomi all'interno dei tuoi pensieri irreali
guarda come la tua vita s'è incuneata nella mia,
trasformandoti sempre e modificando anche me
che ora perdo scrivendoti e ricostruendoti altrove

così lontano da casa da non sapere dove
ci siamo mai visti, conosciuti o rinfacciati,
se fossimo mai nati e se è vero che eravamo.

Pietra focaia

Vive il mondo con noi, il mondo a luci gialle,
le luci gialle del tunnel del Gran Sasso.

Ci siamo entrati in questo buco nero
è qui che torna lo sterno del passato
con quello stesso odore di quando moriremo
tra i ghiacci polari e le bocche del deserto.

Tutto quello che non siamo e non saremo
è dentro questo tunnel intestinale
e finirà con la crociera solare
della gente perduta per sempre
quando torneremo nella luce diritta.

E se ci disturba questo corpo a corpo
tra l'amore distrutto e il tempo ammutolito
dovrò mettere
una pietra sulla piastra e fare luce col gas:
le scintille che si incasteranno
oltre il buio della stanza, stasera.

Pibe de oro

Assisteremo ancora in mondovisione
alle bravure mitiche di Diego
ma non diranno che avevo nove anni quando sbarcò a Napoli
e che tutto allora sapeva di speranza anche per me
protetto dal mondo e dalla mondovisione,
senza scale da salire né niente da promettere,
solo una tavola apparecchiata con povertà e grandezza
di chi vive senza sapere come né perché
contento di aver visto la luce un altro giorno
e che un altro giorno la luce si sia accesa anche di sera,
forse non pensando che il bello sarebbe finito
come finisce un calciatore o un matrimonio
e che senza badare a me non avrei fatto molto,
solo ricordare che c'era qualcuno in mondovisione
che potevo diventare come lui,
quelle cose che si pensano a nove anni,
sotto la carezza di chi ti ama proprio adesso
e ti darebbe il mondo vero se potesse
ma non lo dice come si dovrebbe
perché niente in fondo si sa dire
e ancora meno, ancora meno, si conosce.

*

Moderato con violenza

Come un mare non ancora potato né descritto
strappa via da sé ogni alga e corallo
e resta nudo come fosse stato dragato
mentre arriva pianissimo alla pagina,

ma dopo è difficile parlarne
di questa creatura che dorme al sole
senza pensare a persone
che hanno strappato da sé la propria vita

con un ferro rovente o una tenaglia
da criminale, senza un vero motivo,
solo per farsi più male o perché l'hanno sentita
questa voglia di annullarsi per essere obbedienti,

pensiamo a negozi con la serranda a mezz'asta,
a barche capovolte sotto il pelo dell'acqua,
a uomini colpevoli come me, insomma,
che ancora di questa colpa cercano ragione.

Escursione, 1978

Se c'è qualcosa che assomiglia a un paradiso,
è un'auto con a bordo tre o quattro passeggeri
che vanno all'aeroporto senza troppi misteri
soltanto a vedere
il tuffarsi e rituffarsi degli aerei,
e pensare che un giorno l'abbiamo fatto anche noi,
che eravamo una famiglia e ci siamo rimasti,
siamo rimasti a domandarci
il perché degli aerei e del cielo,
e come tutto passi e noi stessi
avanziamo nei ricordi,
e se una luce di un pomeriggio nuvoloso
sia magari un segno e significhi qualcosa,
e cosa significhi il mondo, mentre noi che ci abitiamo,
riparati e contenti,
non possiamo capirlo e neanche ignorarlo.

da *FERMATA DEL TEMPO*, Marcos y Marcos 2015.

Barcarola della fortuna

A Stefania Buonofiglio

Fai brillare i cavalli al tuo treno perché
è soltanto miseria il nostro mondo, anche se
si affaccia a rincuorarti mentre cammini
ai bordi di una foto, su Positano inusitata
di colori e di acacie, e a lungo la faccia che hai
perde il verde del suolo primitivo.

Brevettammo universo e allegria, come a metà
del Novecento i nostri avi, entrambi contadini,
ma su due facce di cielo distanti in fascine,
poi vennero i giorni di caduta, ora ricordo
che fosti incinta di me come una madre,
mi curavi e cercavi, mi adottavi e viravi

la tua barchetta molle delle astuzie marine
verso un'isola dove restasti sola, drammatica,
a morire di sghembo, senza essere chiamata,
più da nessuno da quel giorno, dolcezza,
signora, amore, pietà, larghezza amata.
Restano tra i vivi gli olivi calabresi,

il filmino della casa, l'anno 2006, la mente andata,
e ogni nuovo volto è un dolore che affoga:
popolammo il motore della fine, quando
tutto cominciò, in un giorno di carta, ere fa,
nessuno ancora l'ha scritto o l'ha tradito,
perché a ogni fatica noi affondammo insieme.

Il pranzo dalle zie

Sapere che non verrò più da voi,
come facevo ogni sabato a pranzo,
ai tempi del liceo, ma anche prima e dopo,
fino a quando zia Velia scappò via
e divenne una lavagna del cielo,
ancora mi rende schiavo dell'amore
di rivedervi nella vostra casa,
con la radio, il telefono, i parati,
tutti comprati o abitati da almeno quarant'anni;
e quanto era forte il laccio che ci univa,
lo scopro ora, quando il sabato mi sveglio
contento perché so che da voi devo venire,
poi mi concentro, il sonno lascia la mente,
ricordo che non c'è più la casa,
che voi siete in Paradiso e nei ricordi,
e mi viene da piangere e vorrei
salire le scale e vedere cosa provo,
adattarmi a stare senza voi, ma non riesco,
allora tento di capire il perché del tempo,
e perché due angeli come voi
hanno lasciato sola la mia vita
a disfarsi, a dirimere la quantità
di giorni che separa la vecchiaia di tutto
dal mio presente di oggi, la nicchia
sterile dove vivo e dove ricordando
quanto è stato bello starvi accanto,
faccio di me un breve dirottamento
fino al vostro caseggiato,
e torno al mio peccato di un essere solitario
che si chiede quanto ancora ha da patire.

La bandiera di Vittorio

Da piccolo mi facevi vedere
la metà del cielo che è andata a riposare
nelle Americhe dei soldati partigiani,
quelli che vinsero la guerra per noi, poi
mi fischiettavi il silenzio militare, imparato
da giovane, e io mi addormentavo
come ogni bambino che si sente sicuro,
perché c'eri tu a fare da guardia; tenere lontano
gli incubi, poteva solo la tua grande mano,
che ha stretto 92 anni di vita e una sola morte,
arrivata nel tempo che a te più piaceva,
il 31 di luglio, quando si stava già da un mese
nell'adorata Gaeta. Ora io ti penso in mille
modi: il vuoto che hai lasciato è un oceano
di sangue e lacrime, e proprio non si asciuga,
e nemmeno potrebbe se anche lo volessi.
Cosa fa un morto accanto a un giovane?
Gli ricorda la strada da seguire, specie se come me
si perde, non fa testo, non riesce a vivere
di suo. E allora ecco che ricompari: ti metti
dentro, mi fai l'eco, ancora fischi motivetti cari,
giurandomi che sto vivendo, che ne vale la pena,
che oltretutto non c'è scelta, e io faccio ciò che vuoi,
mi stringo a te piangendo, scrivo una poesia,
prendo il cibo a cui tenevi tanto e lo riporto
più vicino alle mani, perché non si perda
neanche una parola, e il ricordo, anche se sacro,
mi faccia andare avanti con te come bandiera.

Prosa della madre incantata

Si muoveva per casa come per dire basta.
Svuotava ceneriere, lucidava i fornelli,
e quando il guanto di smania la lasciava
chiacchierava col gatto e foraggiava il davanzale:
era la regina di passerì e colombi.

Era la madre, il principio di tutto:
per questo tratteneva
lacrime amare in sillabe cadenti: è tutto sangue
da travasare, e farà parte di te, anche se scalci e rifiuti.
Era una donna e insieme una finestra, mai cresciuta.

Da giovane il male lo capiva. Pensava ai figli
come a un lenimento. Non arrivò, ma ricorda
cosa pensasse nel '66 o che indossava
il giorno del diploma, esattamente.
Dai suoi vent'anni non s'era mai mossa.

È in quei momenti che puoi domandarle
perché ha sofferto tanto e di quale dolore.
Perché l'ha passato anche a me. Se ama il mare.

Una volta l'ho raggiunta nel '70:
non sono ancora nato ma parliamo,
sento la sua pietà come il suo sonno.
Ora è riversa dentro il suo rimorso, è sempre sola.
Qualcuno dice che anche questa è vita.

Questo saggio è tratto da E. Lévinas, Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità, Jaca Book, Milano 1982, pp. 70-73.

Si può fondare l'oggettività e l'universalità del pensiero sul discorso? Il pensiero universale non è di per sé anteriore al discorso? Uno spirito, parlando, non evoca quello che l'altro spirito ha già pensato, partecipando entrambi alle idee comuni? Ma la comunità del pensiero avrebbe dovuto rendere impossibile il linguaggio come relazione tra gli esseri. Il discorso coerente è uno. Un pensiero universale può fare a meno della comunicazione. Una ragione non può essere altro per una ragione. Come può una ragione essere un io o un altro, dato che il suo essere stesso consiste nel rinunciare alla singolarità?

Il pensiero europeo ha sempre combattuto come scettica l'idea dell'uomo misura di tutte le cose, benché questa idea comporti l'idea della separazione atea e uno dei fondamenti del discorso. L'io senziente, per essa, non poteva fondare la Ragione, l'io era definito dalla ragione. La ragione che parla alla prima persona non si rivolge all'Altro, tiene un monologo. E, viceversa, essa potrebbe avere accesso alla vera personalità, potrebbe ritrovare la sovranità caratteristica della persona autonoma solo diventando universale. I pensatori separati diventano razionali solo nella misura in cui i loro atti personali e particolari del pensare figurano come momenti di questo discorso unico ed universale. Nell'individuo pensante potrebbe esserci ragione solo nella misura in cui esso fosse in grado di entrare a sua volta nel proprio discorso, nella misura in cui, nel senso etimologico del termine, il pensiero fosse in grado di comprendere il pensatore, nella misura in cui fosse in grado di inglobarlo.

Ma fare del pensatore un momento del pensiero significa limitare la funzione rivelatrice del linguaggio alla sua coerenza che traduce la coerenza dei concetti. In questa coerenza si volatilizza l'io unico del pensatore. La funzione del linguaggio consisterebbe nel sopprimere l'Altro, mettendolo d'accordo con il Medesimo! Ora, nella sua funzione di espressione, il linguaggio mantiene proprio l'altro cui si rivolge, che interpella o invoca. Certo, il linguaggio non consiste nell'invocarlo come essere rappresentato e pensato. Ma è per questo che il linguaggio instaura una relazione irriducibile alla relazione soggetto-oggetto: la rivelazione dell'Altro. Il linguaggio, come sistema di segni, può costituirsi soltanto in questa rivelazione. L'altro interpellato non è un rappresentato, non è un dato, non è un particolare, da un lato già offerto alla generalizzazione. Lungi dal presupporre universalità e generalità, soltanto il linguaggio li rende possibili. Il linguaggio presuppone degli interlocutori, una pluralità. Il loro commercio non è la

Saggi e recensioni

rappresentazione dell'uno attraverso l'altro, né una partecipazione all'universalità, al piano comune del linguaggio. Il loro commercio, lo diremmo immediatamente, è etica.

[...] Il rapporto del linguaggio presuppone la trascendenza, la separazione radicale, l'estraneità degli interlocutori, la rivelazione dell'Altro a me. In altri termini, il linguaggio si parla là dove manca la comunità tra i termini della relazione, là dove manca, là dove deve soltanto costituirsi il piano comune. Si situa in questa trascendenza. Così il discorso è esperienza di qualcosa di assolutamente estraneo, "conoscenza" o "esperienza" pura, trauma dello stupore. Solo l'assolutamente estraneo può istruirci. E solo l'uomo può essermi assolutamente estraneo – refrattario ad ogni tipologia, ad ogni genere, ad ogni caratteriologia, ad ogni classificazione – e, quindi, termine di una "conoscenza" che infine penetra al di là dell'oggetto. L'estraneità d'altri, la sua libertà stessa! Solo gli esseri liberi possono essere estranei gli uni agli altri. La libertà che li "accomuna" è appunto ciò che li separa. La "conoscenza pura", il linguaggio, consiste nel rapporto con un essere che in un certo senso non mi è relativo; o, se si vuole, che è in relazione con me solo nella misura in cui è interamente relativo a sé, kath'auto essere che si situa al di là di qualsiasi attributo, che avrebbe appunto l'effetto di qualificarlo, cioè di ridurlo a ciò che gli è comune con altri esseri; essere quindi assolutamente nudo.

Le cose sono nude, per metafora, solo quando sono senza ornamenti: i muri nudi, i paesaggi nudi. Non hanno bisogno di ornamento quando sono assorbite dall'attuazione della funzione per cui sono fatte: quando si subordinano alla loro finalità propria in un modo così radicale che le porta a scomparire in essa. Scompaiono sotto la loro forma. La percezione di cose individuali significa che non sono interamente assorbite in essa; allora risaltano per se stesse, filtrando, aprendosi un varco tra le loro forme, non si risolvono nelle relazioni che le legano alla totalità. Sono sempre, per qualche verso, come queste città industriali nelle quali tutto è finalizzato alla produzione, e che, però, soffocate dallo smog, piene di rifiuti e di tristezza, esistono anche per se stesse. Per una cosa la nudità è la sporgenza del suo essere sulla sua finalità. La sua assurdità, la sua inutilità appare proprio solo rispetto alla forma sulla quale si staglia e che le manca. La cosa è sempre un'opacità, una resistenza, una bruttura.

[...] La bellezza introduce quindi una finalità nuova – una finalità interna – in questo mondo nudo. Svelare con la scienza e con l'arte significa essenzialmente investire di un senso gli elementi, superare la percezione. Svelare una cosa significa illuminarla con la forma: trovarle un posto nel tutto scoprendo la sua funzione o la sua bellezza. L'opera del linguaggio è completamente diversa: consiste nell'entrare in rapporto con una nudità libera da qualsiasi forma, ma che ha un senso per se stessa, kath'auto, che è significante prima che noi si proietti la luce su di essa, che non appare come privazione sullo sfondo di un'ambivalenza di valori – (come bene o male, come bellezza o bruttezza) – ma come valore sempre positivo. Questa nudità è volto. La nudità del volto non è ciò che si offre a me perché lo sveli – e che, perciò, verrebbe ad essere offerto a me, al mio potere, ai miei occhi, alle mie percezioni, in una luce ad esso esterna. Il volto si è rivolto a me – e questa, appunto, è la sua nudità. E' per se stesso e non in riferimento ad un sistema.

Una recensione a Il paziente crede di essere di Marco Giovenale

Marco Villa

«Racconti, forme intermedie, prose (in prosa), inconvenienti, dissipazioni dopo»: già il sottotitolo de *Il paziente crede di essere* (Gorilla Sapiens 2016) di Marco Giovenale preannuncia, con le sue sparse indicazioni di genere, uno dei tratti salienti del libro: un'eterogeneità di soluzioni, che rende conto anche dell'arco temporale di composizione dei testi (dal 1990 al 2014, «circa», se si tiene fede a quanto dichiarato con understatement dall'autore nelle note finali) e che però si staglia su uno sfondo unitario per tono e postura. Uno sfondo segnato dall'impassibilità con cui la voce registra gli scarti e i soprassalti di assurdo che tempestano i quadri e le micro-storie della raccolta, relegando ad una percezione in absentia l'assoluta ordinarietà che – il lettore sente – avrebbe potuto/dovuto caratterizzarle.

Una prima, eclatante strategia di produzione degli straniamenti è rappresentata dall'interferenza dei campi semantici del sangue, del disfacimento fisico e del disgustoso con la presentazione lineare e tendenzialmente organica di pezzi di varia quotidianità. La passeggiata di una madre con la carrozzina, per esempio, si trasforma in una scena di coprofagia: «Uno sguardo nella carrozzina. Nessun bambino, dentro. C'è invece una pozza ondeggiante di letame, parecchi litri, sterco liquido pieno di grumi, proprio quello degli storni. I grumi sono quelli che lei va masticando» (Sotto i lecci). Ma ciò che in questo testo ci dice di più sui procedimenti all'opera nel libro è il percorso capziosamente logico seguito dalla voce narrante. Le frasi riportate costituiscono l'acme ripugnante della prosa, che però nella prima parte era dominata da un quesito del tutto legittimo rispetto al contesto referenziale: una donna mangia – non si sa ancora cosa – e lo fa in mezzo al fetore del guano prodotto dagli storni nella notte; naturale allora chiedersi «come fa[ccia] a sostare, a tenere il bambino proprio lì, e mettersi a mangiare». Gli escrementi degli uccelli anticipano il punto di svolta che trasformerà un bambino ipotizzato dall'osservatore esterno nell'effettiva pozza di letame, e proprio a quel punto, avvenuta l'agnizione, chi parla ritiene di aver trovato una risposta soddisfacente alla domanda di apertura: ecco che quindi può chiudere il suo resoconto con un paradossale «Allora capisco, allora è normale».

In effetti, una solida sintassi argomentativa entro cui si svolgono le considerazioni e i rapporti su fatti spesso sconfinanti nel surreale è tra i dispositivi formali più diffusi e più efficaci dell'intera raccolta. Il tono è atarattico, l'esposizione lineare e coesa, e quando le scariche di assurdo potrebbero sconvolgere qualsiasi distanza posturale l'assetto linguistico-intonativo non viene minimamente alterato. Ne sortisce talvolta un umorismo allucinato, e quasi sempre l'approdo a conclusioni che ci conquistano alla loro pretesa incontestabilità, turbandoci proprio per quel senso impossibile di teorema compiuto:

A volte compaiono dei cerchi nell'aria, delle dolci sfere. Hanno una superficie lucida, cangiante, specchiante. Sono le bolle di sapone, scoppiano.

Se invece fanno scoppiare l'incauto osservatore, essi sono gli alieni, sono provvisti di spietate armi laser.

Ci si trova ad un bivio interpretativo

Svolgimenti e chiuse obbediscono ad una consequenzialità spiazzante, che sovverte il resoconto di scene plausibili o compie deduzioni impeccabili da premesse quanto meno bizzarre. Non è raro che l'elemento straniante venga posto proprio nei finali di testo, funzionando come un fulmen in clausula che opera in sordina: una descrizione cosmica, tra piogge di detriti crolli e cristallizzazioni, della formazione del sistema solare e della conseguente comparsa ed estinzione dell'umanità si chiude con questa notazione: «il crollo di santa monica e los angeles nel pacifico e l'ennesima scomparsa della razza umana rendono rari i download nelle app di riconoscimento facciale» (3,9 – 20 – 600).

Se questa è la strategia base, o comunque la più sfruttata, un altro gruppo di testi, collocati soprattutto nella sezione “Differenze”, si costruisce diversamente: si tratta di prose che fanno dell'elenco il principio sintattico fondante e pressoché unico, crescendo talvolta a dismisura nell'affastellarsi dei realia. Qui lo straniamento può giocare sull'accostamento caotico degli oggetti, ma per esempio in *appareil* è anche e soprattutto l'idea stessa di elencare combinazioni di vestiti e accessori con tanto di dettagli per cinque pagine a lasciare il lettore interdetto. Non che manchino gli scarti incisivi: in *A* levare la fitta enumerazione non è che un atto di spoliatura progressiva («Slaccia il gancio e le toglie [...]»: così l'incipit) alla ricerca di un «lei» che alla fine non è rintracciabile nemmeno dopo la valanga di oggetti levati, o che proprio dalla spoliatura viene consumato (questo l'explicit: «il copriderma in finto pelo di cane, pelle, la carne, le ossa, era qui, eppure»). Ma queste prose appaiono a volte come l'esito di un volontarismo che nel disordine controllato (per citare la quarta di copertina, e forse, in questi casi specifici, troppo facilmente controllato) trova una realizzazione senza residui e a suo modo impeccabile, ma anche un po' logora e prevedibile. Da questo punto di vista, il testo eponimo è un esempio virtuoso per il cambio di passo che lo anima: l'elenco iniziale (“il paziente crede di essere x, y, z, ecc.”) con il suo dilatarsi schizofrenico, è inserito in una narrazione frammentaria ma a suo modo coerente, che scandita da tappe orarie e dai consueti scarti logici procede in una climax di tensione verso la taciuta catastrofe finale («Apriamo lo spioncino e già al primo sguardo ci rendiamo conto che è avvenuto qualcosa di orribile»).

C'è poi un'altra strategia, minoritaria ma tutt'altro che irrilevante, per la quale i racconti/ situazioni si offrono a una lettura che diremmo allegorica, se la prosa incipitaria non provvedesse a scoraggiare l'adozione di una chiave simile («Nonostante ciò, non riesce a pensare che una cosa simile sia significativa, sia gioco allegorico, Non vuole dire niente»), passaggio che può ricordare certe prose di Guido Mazzoni, come riflessione iperassertiva su un esistente a-significante). Eppure è difficile resistere alla tentazione di una lente simile di fronte alla catena umana che perimetra e difende un centro ignoto agli stessi guardiani (Difesa), oppure di fronte allo svolgersi con la consueta falsa coerenza di iter burocratici surreali (Della caccia, Ammi), giusto per fare qualche esempio. Non manca insomma una tensione a creare piani di significazione differenti, che sviluppano una loro forza assertiva al di là di ogni esplicita volontà della voce narrante, sempre rigorosamente asettica.

Sono almeno tre, dunque, i principali percorsi dichiarativi del libro (se ne potrebbero citare altri, naturalmente: penso per esempio al dialogo con l'immaginario pop, emblematico nella fuga «da una lucertola fascista di centocinquanta piani» dell'esilarante Trama). Tra questi, lo si è detto, il muro portante è costituito dalla combinazione di organicità sintattica e scarti nell'assurdo semantico. Qui Giovenale trova una misura perfetta, che riunisce i frammenti polverizzati del reale caotico infliggendo loro la violenza di un ordine che non possono in alcun modo sopportare: ne derivano piccoli e grandi shock, dal valore tanto più alto quanto più l'inflessibilità "burocratica" che li organizza difende le proprie ragioni. Oltre questo equilibrio, c'è solo la potenza significativa degli apologhi allegorici (mi si passi ormai l'espressione), qualcosa che sembra riflettere la citazione da La ville au loin di Nancy posta in epigrafe alla raccolta: un'apertura che delinea un non-ancora-costruito, tratti essenziali (o semplicemente: tratti) di edifici compiuti soltanto dal rifiuto del costruire e dall'insensato che li accompagna fin dalla progettazione.

L'edificio-emblema del libro è allora quello di NIH-, un'installazione composta solo da «due telai di scale, un piano orizzontale, due porte con stipiti», isolata «su uno spazio ampio e vuoto». Insieme al nonsense di «scale senza scalini» e «porte che non si aprono», campeggia ambiguo un «guardiano», che dovrà «interdire al pubblico l'accesso fisico all'installazione» e che – viene precisato nella chiosa finale – «può non far parte dell'installazione». Simbolo di divieto repressivo e insieme di protezione, il guardiano risponde nel suo valore ancipite alle ambivalenze e ai paradossi che costellano il libro. Il suo essere figura liminare per eccellenza, di controllo del transito tra esterno e interno, lo rende ideale per il piantonamento di spazi dove non esistono, per l'appunto, centri case città compiuti e pieni, e la partita si gioca tutta sui confini. Nella citata Difesa il centro importa solo vagamente o solo come assenza, le persone «difendono il perimetro» e su questa linea si sdoppia il ruolo del guardiano: da un lato

la «cintura viva» a protezione di un'ipotetica cittadella, dall'altro il lavoro repressivo di autorità senza volto che dal canto loro, più che tentare sfondamenti della linea di difesa, sembrano sorvegliarne la tenuta igienica.

Le prose del libro si muovono lungo queste linee di instabilità, dove le leggi della percezione quotidiana sono sconvolte e se ne studia l'interazione dinamica, dove spazi e funzioni confinanti possono rovesciarsi gli uni sugli altri: è per questo, ed ecco un altro esempio di liminarietà, che sul ciglio di un burrone le precauzioni non varranno più, se il baratro stesso può tranquillamente sbilanciarsi e franarci addosso (Filmetto ma solo 1 scena); ed è sempre per questo che, altrove, la funzione dei medici portata iperbolicamente all'eccesso si ribalterà in un visitare «all'infinito fino allo smembramento» (Carme norreno). Condensato di tutti questi elementi, dalla costruzione per linee e traiettorie all'opposizione dentro-fuori, dalla sintassi che si mette sotto la protezione di una logica lapalissiana alla surrealtà della scena raccontata, è l'ultimo testo della raccolta, Interni. C'è una gabbia, ma non è altro che un gioco di specchi, un «sistema di vuoti» che riflette solo dubbi e mancanze; c'è un proliferare di garanzie del pensiero nei «senza dubbio» e negli «ovviamente» della prima parte; c'è un personaggio (Lia) che viene smembrato in questo ribattersi di inconsistenze; e c'è, infine, il gruppo dei domatori che «di questo parlano all'esterno della gabbia», non si sa fino a che punto in pieno controllo della vicenda e non piuttosto inchiodati essi stessi al vaniloquio.

Il paziente, un'altra figura di instabilità schizofrenica e paranoica, liminare nel suo essere dentro (il libro, una stanza-cella) e fuori (emblema anche paratestuale alla cui dignità lo eleva la scelta del titolo), compie su di sé e sulla realtà un'identica operazione demolitoria ma insieme produttiva e conoscitiva, con un'umana indifferenza che sa qual è la posta a cui sacrificare qualsiasi forma di pathos tradizionale.

L'opera vocale

Paul Zumthor

Questo saggio è tratto da P. Zumthor, La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 197-200.

La parola poetica (che passi o no attraverso la scrittura) nasce sempre da un luogo interiore e incerto a cui si fa riferimento, con maggiore o minore approssimazione, con delle metafore: fonte, profondo, io, vita...

A rigore di termini, essa non designa nulla. Un evento si produce, in maniera quasi aleatoria (lo stesso rito non consiste che nel cogliere e dominare il caso), in uno spirito umano, su delle labbra, sotto una mano, e ecco che un ordine svanisce e se ne svela un altro, si apre un sistema, è sospesa l'entropia universale. È un luogo e un tempo in cui, in un eccesso di esistenza, un individuo incontra la storia, e, in maniera dissimulata, frammentaria, progressiva, modifica le regole della sua lingua.

È una voce che parla, non questa lingua, che non ne è che l'epifania: energia senza volto, risonanza intermedia, luogo sfuggente dove la parola mutevole si radica nella stabilità del corpo. Attorno alla poesia che nasce, turbina una nebulosa che si è appena staccata dal caos. Un ritmo sorge improvviso, rivestito di brandelli di parole, vertiginoso, verticale, zampillo di luce: in esso tutto si rivela e si forma. Tutto: chi parla, ciò di cui si parla, e chi ne è destinatario. Già Jakobson aveva segnalato (come per gioco) questa circolarità invocando la «funzione incantatoria» del linguaggio... I caratteri specifici di ogni forma di comunicazione orale si interiorizzano in questo stato secondo del linguaggio. I segni, si diceva prima, diventano cose; il trasparente, opaco. Ma a sua volta l'opaco diventa traslucido. Il testo poetico interroga i segni (la domanda è anche tortura), tenta di rovesciarli, in modo che le cose stesse prendano senso. Nel raggio di questa parola, un piccolissimo settore del reale si rischiarava improvvisamente e vive, solo al centro della morte onnipresente.

È perciò che il discorso della poesia non può essere fine a se stesso. La chiusura del testo (la sua barriera, il suo muro) è smantellata: attraverso la breccia si introduce il germe dell'antidiscorso, che trasgredisce (in modo specifico, marcato, in ogni luogo diverso) gli schemi discorsivi comuni. Nella vibrazione della voce si tende, fino al limite della resistenza, il filo che lega al testo un certo numero di segnali o indizi tratti dall'esperienza. La forza referenziale che resta alla poesia dipende dalla sua focalizzazione sul contatto tra i soggetti fisicamente presenti nell'esecuzione: colui che le dà voce, e colui che la riceve. Questo contatto è così stretto che di per sé basterebbe a far senso, come nell'amore.

Trionfo del fatico. L'ascolto, come la voce, oltrepassa la parola. Funzioni primarie del corpo libidinale (di cui il linguaggio è funzione seconda), attraverso cui transitano, l'una incontro all'altra, metonimia e metafora. La scrittura, se per avventura interviene, neutralizza queste ambiguità. Nella poesia orale si definisce in questi termini acuti uno stato di cose incontestabile, il Sitz-im-leben dei critici tedeschi che si ispirano a Bultmann; nella dimensione orfica del senso, con parole di Bruns, dell'impulso 'dionisiaco' in cui Nietzsche riponeva l'origine della 'musica'.

Il desiderio della viva voce abita ogni poesia, in esilio nella scrittura. Il poeta è voce, κλέος ἀνδρών, secondo una formula greca la cui tradizione è stata fatta risalire fino agli Indoeuropei primitivi; il linguaggio viene da un altro luogo: dalle Muse, in Omero. Di qui l'idea di έπος, parole inaugurale dell'essere e del mondo: non il λόγος razionale, ma ciò che manifesta una φωνή, voce attiva, presenza piena, rivelazione degli dei. La prima poesia è consistita nel 'fare' l'έπος come un oggetto e a porla tra noi. «Dispiegamento della parola» (Heidegger) al di qua delle parole divulgate, nascosta nelle pieghe del testo, nel luogo proprio dell'uomo, «rapporto di tutti i rapporti». Ogni poesia aspira a farsi voce; a farsi, un giorno, sentire: a cogliere l'individuale incomunicabile, in un'identificazione del messaggio con la situazione che lo genera, in modo che possa giocare un ruolo stimolatore, come un appello all'azione.

[...]

Parola globale, senza un significato distinto ma che, nella ricezione uditiva, il corpo dell'altro riempie di senso allusivo. Il suono purificato si identifica come il 'punto di cessazione', con il luogo e l'istante della mancanza, dove (al di qua di qualsiasi realizzazione di superficie) la lingua non può non 'venir meno', come farebbe un testimone chiamato in causa. Già Dante, in qualche modo, lo aveva intuito: l'idea della poesia esposta nel Convivio e nel De vulgari eloquentia si fonda sul ricordo di uno spazio vuoto in cui è sorta, il primo giorno, la sonorità pura di un dire, anteriore all'articolazione, materializzandosi poi, in una frase originaria, sotto la forma del concerto vocalico a u i e o..., che, in latino, assomiglia alla prima persona di un Verbo! Fluidità tra due non-detti (l'assenza di parola e la parola interiore), il luogo della voce, è il cavo uterino, ai confini del silenzio assoluto e dei rumori del mondo, dove la voce si articola sulla contingenza delle nostre vite.

Il silenzio e il poeta

George Steiner

Il saggio è tratto da G. Steiner, Linguaggio e silenzio, Rizzoli, Milano 1972

Pagine 53-55

Tanto la mitologia ebraica quanto la mitologia classica recano in sé le tracce di un'antica paura. La torre di Babele caduta in frantumi e Orfeo straziato, il profeta accecato affinché la vista cedesse all'intuizione, Tamiri ucciso, Marsia scorticato, la sua voce che si muta nel grido di sangue nel vento – tutti questi esempi parlano di un senso, più radicato e profondo della memoria storica, del miracoloso oltraggio del discorso umano.

Che il discorso articolato sia la linea che separa l'uomo dalla miriade di forme dell'esistenza animata, che il discorso definisca la singolare eccellenza dell'uomo sul silenzio della pianta e il grugnito della bestia – più forte, più astuta, più longeva di lui – è una dottrina classica di molto anteriore ad Aristotele. La troviamo nella Teogonia di Esiodo (584). L'uomo è, per Aristotele, una creatura della parola. In qual modo la parola gli sia giunta è, come ammonisce Socrate nel Cratilo, un indovinello, una domanda che val la pena di porsi per stimolare la mente al giuoco, per destarla alla meraviglia del suo genio comunicativo, ma non è una domanda da cui sia in potere dell'uomo dare una risposta certa.

Impadronitasi del discorso, ossessionata da esso, avendo la parola scelto la grossolanità e l'infermità della condizione umana per l'urgenza della propria vita, la persona umana ha infranto le catene e si è liberata dal grande silenzio della materia. O, per usare l'immagine di Ibsen: percosso dal martello, il metallo inerte ha cominciato a cantare.

Ma questa liberazione, la voce umana che miete l'eco dove prima vi era il silenzio, è al tempo stesso un miracolo e un oltraggio, un sacramento e una bestemmia. È un taglio netto dal mondo dell'animale, procreatore dell'uomo e a volte suo vicino, l'animale che, se afferriamo giustamente i miti del centauro, del satiro e della sfinge, è stato intessuto con la sostanza stessa dell'uomo, e le cui immediatezze e forme istintive dell'esistenza fisica si sono ritirate solo in parte dalla nostra stessa forma. Questo brusco svezzamento, di cui l'antica mitologia è così inquietamente consapevole, ha lasciato le sue cicatrici. [...]

Se l'uomo che parla ha fatto dell'animale il suo muto servitore o nemico – le bestie dei campi e delle foreste non comprendono più le nostre parole quando chiediamo aiuto – il controllo della parola da parte dell'uomo ha anche battuto alla porta degli dei. Più del fuoco, al cui potere di illuminare o consumare, di propagarsi e di ritirarsi esso stranamente somiglia, il discorso è il nucleo dei rapporti sediziosi dell'uomo con gli dei. Tramite esso, l'uomo ne imita o ne sfida le prerogative. La torre di Nembrotte era fatta di parole; Tantalo chiacchierava, portando alla terra in un vaso di parole i segreti degli dei. Secondo la metafora dei neoplatonici e di Giovanni, in principio era la Parola; ma se questo Logos, questo atto ed essenza di Dio è, in ultima analisi, la comunicazione totale, la parola che crea il proprio contenuto e la verità della propria esistenza, che dire allora dello zoon phonanta, dell'uomo, l'animale parlante? Anch'egli crea parole e crea con parole. Può forse esservi una coesistenza non gravata da reciproco tormento e ribellione tra la totalità del Logos e i frammenti vivi, creatori del mondo, del nostro stesso discorso? L'atto del discorso, che definisce l'uomo, non lo trascende anche nell'emulazione di Dio?

Nel poeta questa ambiguità è quanto mai pronunciata. È lui a custodire e a moltiplicare la forza vitale del linguaggio. In lui le antiche parole mantengono la propria risonanza e le nuove sono innalzate alla luce comune dal buio attivo della coscienza individuale. Il poeta crea in maniera pericolosamente simile agli dei. Il suo canto costruisce città; le sue parole hanno quel potere che, su tutti gli altri, gli dei vorrebbero negare all'uomo, il potere di attribuire una vita duratura. [...]

Il poeta crea nuovi dei e mantiene in vita gli uomini: così vivono Achille e Agamennone, la grande ombra di Ajace continua ad ardere, perché il poeta ha fatto del linguaggio un argine contro l'oblio, e contro la sua parola la morte si spunta i denti aguzzi. E siccome le nostre lingue hanno un tempo futuro, il che è in se stesso un fatto radiosamente scandaloso, una sovversione della mortalità, il veggente, il profeta, uomini in cui il linguaggio è in una condizione di estrema vitalità, possono guardare oltre, trasformare la parola in qualcosa che si estende al di là della morte. Una presunzione – presumere significa anticipare ma anche usurpare – per cui sono severamente tassati.

Pur trascendendo il linguaggio e lasciandosi alle spalle la comunicazione verbale, tanto la traduzione in luce quanto la metamorfosi in musica sono atti spirituali positivi. Laddove essa finisce o subisce un mutamento radicale, la parola reca testimonianza di una realtà esprimibile o di una sintassi più flessibile, più penetrante della propria.

Ma vi è un terzo modo di trascendenza: in esso il linguaggio ha semplicemente fine e il moto dello spirito non offre nessun'altra manifestazione esterna della propria esistenza. Il poeta entra nel silenzio. Qui la parola non confina più con il fulgore o con la musica, bensì con la notte.

Tale scelta del silenzio da parte della creatura più articolata è, ritengo, storicamente recente. Il mito strategico del filosofo che sceglie il silenzio per via della purezza ineffabile della propria visione o perché il suo pubblico non è ancora pronto, ha precedenti antichi. Esso contribuisce al motivo di Empedocle sull'Etna e al distacco gnomico di Eraclito. Ma la scelta del silenzio da parte del poeta, lo scrittore che abbandona a metà strada il suo decreto articolato di identità, è qualcosa di nuovo. Esso si verifica, come esperienza ovviamente singolare ma formidabile nelle sue implicazioni generali, in due dei principali maestri, modellatori, precursori se si vuole, dello spirito moderno: Holderlin e Rimbaud.

Entrambi sono tra i massimi esponenti della poesia della propria lingua. Ciascuno dei due portò la parola scritta alle terre lontane della possibilità sintattica e percettiva. In Holderlin la poesia tedesca perviene a una concentrazione, una purezza e un'integrità insuperate della forma realizzata. Non esiste una poesia europea più matura, più inevitabile nel senso dell'escludere da sé ogni ordine più slegato, più prosaico. Una poesia di Holderlin colma un vuoto nell'idioma dell'esperienza umana con brusca, assoluta necessità, anche se in precedenza non si era mai saputo che tale vuoto esisteva. Con Rimbaud la poesia esige ed ottiene la libertà della città moderna – quei privilegi di procedimento indiretto, di autonomia tecnica, di allusione interiore e di retorica sotto la superficie che definiscono quasi lo stile del ventesimo secolo. Rimbaud lasciò l'impronta del suo pollice sul linguaggio, sul nome e la natura del poeta moderno, come Cézanne la lasciò sulle mele.

[...] In entrambi i casi, la genesi e i motivi precisi del silenzio restano oscuri. Ma i miti del linguaggio e della funzione poetica che scaturiscono dal silenzio sono chiari e costituiscono un lascito costruttivo.

Il silenzio di Holderlin è stato inteso non già come una negazione della sua poesia ma, in un certo senso, come la spiegazione e la logica sovrana di essa. La forza unificatrice del silenzio dentro e tra i versi delle poesie è stata sentita come un elemento fondamentale del loro genio. Come lo spazio vuoto fa così manifestamente parte della pittura e della

scultura moderna, come le pause di silenzio sono così essenziali in una composizione di Webern, così i vuoti nelle poesie di Holderlin, soprattutto negli ultimi frammenti, paiono indispensabili al completamento dell'atto poetico. La sua vita postuma in un guscio tranquillo, simile a quella di Nietzsche, simboleggia la parola che supera se stessa, la sua realizzazione non in un altro strumento ma in quello che ne è la risonante antitesi e la negazione determinante, il silenzio.

All'abdicazione di Rimbaud si attribuisce un senso assai diverso. Essa sta ad indicare l'elevazione dell'azione sulla parola. «Il discorso che non conduce all'azione», scrisse Carlyle «o che ostacola addirittura, è un supplizio in terra». Avendo dominato ed esaurito le risorse della lingua come più fare soltanto un sommo poeta, Rimbaud si volge a quel linguaggio più nobile che è l'azione. Il fanciullo sogna e balbetta; l'uomo fa.

I due atti di sensibilità, i due modelli teorici, hanno esercitato entrambi un influsso straordinario. Tale rivalutazione del silenzio – nell'epistemologia di Wittgenstein, nell'estetica di Webern e di Cage, nella poetica di Beckett – è uno degli atti più caratteristici e originali dello spirito moderno. Il concetto di parola non detta, della musica non udita e quindi più ricca è, in Keats, un paradosso locale, un ornamento neoplatonico. In gran parte della poesia moderna il silenzio rappresenta i diritti dell'ideale: parlare significa dire meno. Per Rilke le tentazioni del silenzio erano inscindibili dall'azzardo dell'atto poetico. [...]

Ma né il paradosso del silenzio come la logica finale del discorso poetico né l'esaltazione dell'azione sull'asserzione verbale, che costituisce una corrente così vigorosa dell'esistenzialismo romantico, spiegano quella che è forse la più onesta tentazione al silenzio della sensibilità contemporanea. Vi è un terzo stimolo, ancor più poderoso, che risale circa al 1914. Come dice la signora Bickle nella frase finale di Cabot Wright Begins di James Purdy, la commedia nera di un romanziere e di un suddito recalcitrante, «Non sarò uno scrittore in un luogo e in un tempo come quelli attuali».

La possibilità che la disumanità politica del ventesimo secolo e certi elementi della società tecnologica di massa che hanno fatto seguito all'erosione dei valori borghesi europei abbiano recato danno al linguaggio è il tema conduttore di questo libro. In differenti saggi ho discusso aspetti specifici della svalutazione e della disumanizzazione linguistica.

A uno scrittore che avverta che la condizione del linguaggio è posta in discussione, che la parola può forse perdere qualcosa del proprio genio umano, si presentano due linee d'azione fondamentali: può cercare di far sì che il proprio idioma sia rappresentativo della crisi generale, di comunicare tramite esso la precarietà e la vulnerabilità dell'atto comunicativo; oppure può scegliere la retorica suicida del silenzio.

“Di sicuro ci divertiremo”: su *Esercizi di vita pratica* di Gilda Policastro

Marco Malvestio

Esercizi di vita pratica è una nuova dimostrazione del talento di scrittrice di Gilda Policastro. Con questo libro, che continua e sviluppa temi e stile del precedente, notevole, *Inattuali* (Transeuropa, 2016), la Policastro inaugura una nuova collana, dedicata ai prosimetri, della casa editrice Prufrock Spa.

Prufrock Spa si conferma una delle realtà più interessanti dell’editoria indipendente italiana, arricchendo di una scrittrice importante un catalogo che può contare già alcune delle voci poetiche più significative e rigorose della mia generazione, come Daniele Bellomi, Roberta Durante, Lorenzo Mari, Manuel Micaletto. Quello che distingue Prufrock da diverse altre case editrici di settore è la cura dei dettagli dei singoli volumi, e alla coerenza complessiva del catalogo: Luca Rizzatello presta infatti attenzione a presentare libri che non siano semplici raccolte di testi, bensì oggetti esteticamente pregni, dalla copertina, al carattere, all’impaginazione, fino alla promozione del libro nella forma di booktrailer e sonorizzazioni, a cui viene dedicata particolare cura affinché non siano semplice marketing, ma arricchiscano il significato del volume stesso. Il catalogo che Rizzatello ha messo insieme, allo stesso modo, è piuttosto diverso da quelli di tanta editoria di settore, ottenuti cucendo insieme esordienti precoci e pezzi di cadaveri (questa o quella traduzione di testi senza diritti, gli scartafacci di qualche maestro minore), ma è caratterizzato, oltre che dalla peculiare coerenza estetica data dal formato quadrato dei volumi e dall’uniformità delle copertine di Roberta Durante, da un’attenzione costante alla ricerca stilistica e dal rifiuto di banalità, sciatterie e poetismi.

Questo, naturalmente, vale anche per *Esercizi di vita pratica*. Il libro, che ha le dimensioni della plaquette (poco meno di sessanta pagine di testo, di cui venti, che compongono la sezione *Nuove inattuali*, occupate da una singola frase), si compone di poesie (la prima parte e la coda) e prose (la terza). In questi testi rimangono utili le osservazioni di Roberto Batisti su *Inattuali*: si tratta, di nuovo, di una polifonia di secondo grado, in cui alla voce dell’io autoriale si sovrappongono (ma, come nota sempre Roberto, orchestrate e distorte) voci del parlato quotidiano. Come scriveva la Policastro nella postfazione a *Inattuali* (p. 40): “Annoto perciò le frasi che orecchio ai tavolini del bar vicino casa come sull’autobus o sui treni. Annoto quando c’è da annotare, cioè quando qualcosa dal rumore di fondo, dal chiacchiericcio quotidiano e volgare si pone in evidenza per originalità o straniamento; di solito è qualcosa che somiglia alla massima di buon senso ma che in realtà ne rovescia l’attendibilità e l’unanimità”. Questo procedimento pare conservarsi intatto anche in *Esercizi di vita pratica*.

L’effetto di straniamento che comporta questo accumulo, in cui la materia del parlato, come un fiume fangoso, viene sottilmente deviata verso la dimostrazione della sua stessa inconsistenza, salta particolarmente all’occhio nella sezione *Nuove inattuali* – che però, invece di essere composta dalle lunghe poesie (dalle satire) di *Inattuali*, si compone di una frase sola per pagina. Sono frasi che paiono origliate a conversazioni altrui (“No, non mi piace. Zero, te lo direi. Sai chi s’è fatta carina? Giulia”), a situazioni ordinarie (come la messa a p. 27), ai media digitali (“Le sei macchine più rubate in Italia”), ma che altre volte sembrano dette da personaggi che guardano vacuamente in camera, o da figure più eccentriche (la dominatrice a p. 36). Questi lacerti di discorso sono accomunati per giustapposizione, e formano una cacofonia inquietante della contemporaneità, appiattita su bisogni immediati (“Di sicuro ci divertiremo: quello sempre”) e, pur attraversata da fugaci riferimenti alla morte e al male (come gli esorcisti da benedire della messa, o la morte degli animali domestici), priva di sguardo critico su se stessa e su un esistere che la Policastro dipinge come completa immanenza (“Del futuro, io in quanto me, penso che non si deve avere paura”).

Opposti a questa collezione di voci, si ritrovano, nelle poesie e nelle prose, alcuni dei temi tipici della Policastro poetessa e scrittrice, come il lavoro, o meglio la sua assenza, e il corpo, che stava al centro di *Cella*. Il lavoro è quello intellettuale, variamente umiliato (in *Habitus*, “e mnestico, con l’aporia, no, non si può dire in un giornale!”), nel grottesco elenco di vantaggi della disoccupazione di *Lavoro*, o in *Antifrase*: “dubito sia spendibile/ in sede letteraria:/ e comunque, dopo quel commento,/ scordati la carriera universitaria!”), mentre la riflessione sul corpo è una forma di *meditatio mortis*, nella sua insistenza sull’ospedalizzazione, sulla malattia, e sul rapporto tra la decadenza fisica e il sesso, come in *Effluvium*:

*Comincia dal diradamento, la desertificazione o discesa,
passa al distacco della retina, procedi verso l’occlusione delle coronarie,
non dimenticarti dell’ictus, una tac al surrene, per sicurezza
una mammografia, dopo i quaranta, e a conferma della diagnosi
l’ecg insieme ai test prostatici, se maschio
l’hpv riguarda il 70% della popolazione sessualmente attiva.*

Ancora, nei versi della Policastro il corpo è ridotto a oggetto inanimato, a marionetta che compie una serie di compiti elementari, come nella notevolissima prosa di p. 14, corredata non a caso di una foto dell’autrice stessa, di schiena, scattata da Sabrina Ragucci.

La parte più notevole della plaquette sono probabilmente le prose della terza parte, dei brevi e sincopati monologhi in cui l'io parlante non raccoglie più le voci che lo circondano, ma pare averle interiorizzate in maniera schizofrenica, come in quello su un fantomatico *Nanni* (in cui l'insistenza sul nome proprio ricorda certi monologhi di Antonio Rezza), che diventa protagonista vuoto di una lunga serie di frasi idiomatiche e di luoghi comuni. Nella prosa successiva, invece, il nome ricorrente è quello di Albinea, che viene presentato come toponimo identitario della poesia di ricerca italiana ma che, continuamente cantilenato, si svuota di significato:

Ad Albinea c'erano i poeti della ricerca, la ricerca si faceva solo ad Albinea. C'era anche altri posti dove fare la poesia, ma la ricerca no: quella solo ad Albinea. Quando volevano sapere che poeta eri non ti chiedevano come scrivi, di cosa, ma sei stato ad Albinea, era quella, la domanda importante, Albinea. Alzi la mano chi viene da Albinea, e allora tu sapevi che era dalla ricerca che veniva, quello che alzava la mano. Chi non poteva alzarla capivi che non c'era stato, e allora no, niente ricerca se non veniva da Albinea.

In entrambi questi procedimenti, l'accumulo parossistico di frasi del parlato, insieme alla ripetizione ossessiva dello stesso nome, concorre a evidenziarne la mancanza di significato, e allo stesso tempo a generare un senso di inquietudine, suggerendo una dimensione puramente meccanica e vuota di volontà delle azioni e del linguaggio degli uomini.

Il particolare processo compositivo della Policastro, in cui sono evidenti gli influssi della Neoavanguardia (e anche in questo libro, infatti, compare "Edoardo"), seziona la lingua della contemporaneità e i suoi balbettii privi di significato, e ne denuda l'immaginario. La presenza palpabile di un io che orchestra questi materiali (un io che è connotato anche dalla massiccia dose di erudizione, per quanto anestetizzata, che caratterizza certe zone del testo) impedisce d'altra parte a questa mimesi di accasciarsi inerte, dandole al contrario un pathos che oscilla tra la risata di scherno e la constatazione disperata della vanità della vita umana: "Non so se il riso, chi ha il coraggio di ridere, di morire, non so se il riso, se il riso, se il riso o la pietà, se il riso o la pietà, non so se il riso o la pietà prevale, vale?" (p. 49). Gli strumenti formali della Policastro sono affilatissimi, e l'unica cosa che si potrebbe chiedere di più sarebbe di affiancare, al cumulo di macerie che mette in scena, una parte che sia anche costruttiva, che indichi almeno in parte un modello alternativo a quello di cui si procede alla demolizione: o che, perlomeno, non sia costituita solo da questa demolizione.

Gilda Policastro ha avuto il merito, recentemente, (merito e, verrebbe da dire, colpa, visto il suo strascico interminabile, affollato di scrittori della domenica e critici letterari improvvisati) di innescare una lunga discussione sulla complessità in letteratura a

partire dal suo articolo "L'eutanasia della critica", in cui il romanzetto di Teresa Ciabatti, verosimilmente prossimo premio Strega, diventava l'occasione per riflettere sulla resa della critica letteraria italiana davanti al gusto del pubblico. Naturalmente, dato lo stile al solito apodittico della Policastro, sono fioccate le polemiche e le accuse di invidia – che, fossero pure vere, non toglierebbero nulla al punto: come può la critica italiana, o perlomeno quanti tra giornalisti e scrittori e addetti ai lavori dovrebbero occuparsi di mediare tra le forme alte della letteratura e i gusti del pubblico, promuovere in maniera tanto supina un testo insignificante come quello della Ciabatti (ma questo vale anche per la critica accademica, che spesso ha smesso di trattare certa paraletteratura come sintomo di, esempio di, per darle invece spazio come meritevole di indagine)?

Il pezzo della Policastro ha anticipato in una certa misura anche le polemiche intorno a *Bruciare tutto* di Walter Siti, romanzo che presenta diversi difetti dal punto di vista narrativo (cui il lettore abituale di Siti è comunque abituato), ma che è stato oggetto della stroncatura preventiva di Michela Marzano e della caccia alle streghe di Repubblica sulla base di un giudizio eminentemente contenutistico, avendo il libro per protagonista un prete pedofilo. Pur amando molto Siti, non ho apprezzato fino in fondo *Bruciare tutto*, che mi è parso, come spesso accade al suo autore, meccanico nel suo saggismo, e insolitamente debole nella ricostruzione dell'ambiente: ma le critiche di cui Simonetti sottolinea la banalità sono inaccettabili. Nella sua critica a queste critiche, Gianluigi Simonetti, individua una tripartizione degli scrittori contemporanei: "C'è una narrativa che ha lo scopo esclusivo di distrarre il lettore; un'altra che mentre lo intrattiene gli fornisce informazioni, identità e valori, confermando le opinioni socialmente più autorevoli e più *glamour*; una terza che mentre diverte sfida le certezze del lettore, cercando di portarlo dove lui non vuole andare (mentre la prima e la seconda lo lasciano dov'è)". Siti, dice, appartiene alla terza categoria, e per questa ragione ha subito proprio da scrittori della seconda (Marzano, Raimo, Zaccuri) una serie di giudizi pesanti e grossolani, perché si è creato un vero e proprio muro di incomunicabilità tra di esse: secondo Simonetti, "Gli scrittori dei diversi tipi *non si riconoscono tra loro*. Per gli autori cosiddetti di genere (quelli cioè del primo tipo) tutta la letteratura deve essere intrattenimento, il romanzo che non sa distrarre è destinato a restare lettera morta. Per molti autori del secondo tipo è «inaccettabile», sempre più spesso, la letteratura che trasgredisce le categorie morali di riferimento – siano forme di correttezza politica o religiosa (Marzano, Zaccuri), sia semplicemente il *glamour* più aggiornato (Raimo)".

Leggendo queste parole di Simonetti, non ho potuto non ripensare alla polemica intorno al post della Policastro, che le ha precedute di circa una settimana: il chiacchiericcio allarmato intorno a *Bruciare tutto* non ha fatto che confermare la fondatezza delle tesi della Policastro. Che la massa dei lettori non capisca i libri di Siti o le polemiche della Policastro, e che gli preferisca invece Teresa Ciabatti, non dovrebbe né sorprendere

né spaventare: rientra nella normalità del fatto letterario che esistano contenuti non immediatamente accessibili, ma che lo diventano col tempo. È vero che c'è stato un tempo, come rimpiange spesso la Policastro, in cui i poeti andavano in televisione, ma si è trattato di una felice eccezione – fermo restando che comunque ad andare verso il grande pubblico erano appunto i poeti, non la poesia. A essere preoccupante non è l'esistenza di scritture come quella della Ciabatti o di Liale analoghe, o di varia ed eventuale bestselleristica (di libri, in altre parole, semplici, scritti e pubblicati per vendere bene): sono finiti i tempi in cui si poteva pensare di negare una dignità anche alla letteratura di consumo. Quello che invece dovrebbe inquietarci (noi critici, noi scrittori) è che questi prodotti possano essere venduti come grande letteratura, come prodotti non solo di intrattenimento (anche di qualità), ma in grado di aiutare il lettore a comprendere il mondo intorno a sé; e dovrebbe spaventarci perché presto il lettore non sarà più in grado di distinguerli. Questo è quello che fa Siti: e appunto, spaventa vedere gli addetti ai lavori non capire il senso di un'operazione come quella di *Bruciare tutto*, cioè di mettere in scena la contraddittorietà ineludibile del mondo, in cui esistere e fare il male sono una cosa sola.

Ho voluto parlare di Siti perché credo che anche la Policastro appartenga alla terza categoria di scrittori, e che si esponga come lui al rischio dell'incomprensione – o dell'indifferenza. Recensendo *Cella*, un anno fa, scrivevo che l'importanza del lavoro di Gilda Policastro, in assoluto e come punto di riferimento per la generazione entrante della narrativa e della poesia italiane, sta proprio nel rifiuto di abbandonare la complessità, anche quando questa tracima nella sgradevolezza. Sfolgiare *Esercizi di vita pratica* offre di nuovo, impassibile e implacabile come un libro di anatomia, l'esercizio di questa complessità, che si trasforma, facendosi immagine del mondo, in uno strumento di indagine sul mondo.

Maurice Blanchot

Una riflessione accolta in un dittico di paragrafi concettualmente coeso, tratta da M. Blanchot, La conversazione infinita. Scritti sull'insensato gioco di scrivere, Einaudi, Torino 2015, pp.315-318.

II.

9. Dallo scritto alla voce

Diciamo qualcosa di più tranquillo e riprendiamo il procedimento nel momento più classico. Il linguaggio rappresenta. Non esiste ma funziona. Più che per dire, funziona per ordinare. Scompare, in questo linguaggio che essenzialmente scrive e che scrive per non esistere, la parola come oralità mormorante, “io” personale, ispirazione e vita. Naturalmente gli oratori (quelli dal pulpito) e i conversatori (quelli dei salotti) mantengono la tradizione vocale, ma la riferiscono appunto a Colui da cui essa deriva, l'Altissimo. Se Dio riserva a se stesso la voce e parla solo al culmine della parola, e come lui, il Sovrano è il solo a parlare con diritto, l'arte della conversazione esiste solo per moltiplicare gli echi della sua parola donde nascono intrighi e ripetizioni senza fine. Dunque la parola vocale è l'unica in rapporto con il logos sovrano. La scrittura, ossia la letteratura, sfugge all'oscuro dettato, evita il detestabile Io, respinge il cambiamento temporale: indubbiamente rappresenta, ma che? Rappresentando con l'ordine, tende a rappresentare solo quest'ordinamento stesso e la perfezione del suo ordinamento. L'età classica sarebbe in questo senso il primo periodo dello “strutturalismo”: tutto è palesemente forma, e la retorica si costituisce definitivamente preparando le chiavi ai decodificatori dell'avvenire. Inoltre l'impersonalità – un'impersonalità nobile, destinata ad eliminare ogni bassa particolarità, ogni promiscuità di bassa lega, l'indenticabile – si afferma come marca della scrittura e della razionalità. Resta però il fatto che l'ordine stabile o impersonale, prodotto da un linguaggio che non esiste, fallisce il compito operativo ad esso riservato. Mettere in ordine e classificare è diverso dal mettere in rapporto mediante operazioni di misura che abbiano la funzione di identificare equiparando e rendendo possibili, con questo equiparare, delle trasformazioni successive. (Aggiungiamo subito che è proprio questo il motivo per cui lo “strutturalismo” mancò degli strumenti essenziali e finanche della possibilità delle sue operazioni). Descartes inventa la geometria analitica, rinuncia cioè a costruire la figura, a renderla visibile come soluzione del problema, e ne cerca l'equazione, ossia lo scritto, anche quando il tracciato della figura non è realizzabile. In tal modo egli propone direttamente alla scrittura un cambiamento decisivo, “riducendo” ciò che vi resta di naturale e sottraendola al suo ideale di visibilità. Ma ben lungi dal

rifiuta effettivamente di prendere in considerazione), la scrittura, cedendo alla pressione di altre esigenze, si comprometterà e verrà a patti con la parola che parla, dando voce all'origine. Eppure in questo modo essa fa precipitare anche il proprio destino. Michel Foucault ci ricorda che nel Settecento e con l'approssimarsi del romanticismo, il linguaggio trascura la lettera per ricercarsi nella sonorità (Grimm, Bopp). Si può forse dire che, per orrore dell'ordine che ha servito, la letteratura rompe con se stessa, scrive qualcosa che fa appello a ciò che non si scriverà mai in quanto è estraneo ad ogni possibilità di essere rappresentato: la parola eolia, priva di parola, che già si sentiva a Dodona, non già pronunciata oscuramente dalla Sibilla, ma sempre annunciata nel ramificato mormorio dell'albero, e che Socrate rifiutava come rifiutava la scrittura.

10. La voce e non la parola

Bisognerebbe domandarsi perché, in un'epoca in cui la letteratura tende in modo dichiarato a prendere il sopravvento in virtù dell'esigenza romantica, sia privilegiata proprio la voce, e perché il privilegio della voce si imponga all'ideale poetico. La voce e non la parola. In tale prospettiva, la voce non è il semplice organo dell'interiorità soggettiva, al contrario, è la risonanza di uno spazio aperto sul fuori. Beninteso, essa costituisce una mediazione naturale, e in virtù di questo rapporto con la natura denuncia l'ordine artificiale di un linguaggio socializzato. Essa è anche responsabile della fede nell'ispirazione che risolve il logos divino e fa del poeta non più qualcuno che scriva dei versi secondo l'ordine del bello, ma qualcuno che sente e si consuma lui stesso nell'intelligenza di una comunicazione immediata. Tuttavia il privilegio della voce frutta alla letteratura un'esperienza indecisa a cui essa si sveglia come se fosse sulla soglia dell'estraneità. La voce libera dalla parola annuncia una possibilità anteriore a ogni dire e persino ad ogni possibilità di dire. La voce libera dalla rappresentazione, anzi, libera in anticipo dal senso, e tuttavia riesce solo ad affidarsi alla follia ideale del delirio. La voce che parla senza parole, silenziosamente, attraverso il silenzio del grido, anche quand'è più interiore tende a non essere la voce di nessuno: che cosa parla quando parla la voce? E' una cosa che non si situa in nessun posto, né nella natura, né nella cultura, ma si manifesta in una zona di raddoppiamento, di eco e di risonanza in cui non già qualcuno, ma questo spazio ignoto – il suo accordo scordato, la sua vibrazione -, parla senza parole. (A questa voce è stato dato un organo da Hoelderlin, che nella sua follia “declamava” alla finestra). La voce ha un ultimo carattere: non parla in modo duraturo: fuggitiva, destinata all'oblio in cui si compie senza tracce e senza avvenire, ciò che da essa è proferito rompe con la perennità del libro, con la sua chiusura, con la sua orgogliosa stabilità, con la sua pretesa di racchiudere il vero e di trasmetterlo rendendone padrone anche chi non l'abbia trovato. E' una parola

che scompare appena detta, sempre già destinata al silenzio che contiene e da cui viene, una parola in divenire che non si trattiene nel presente ma si vota, e vota la letteratura che essa anima, alla sua essenza che è la sparizione. Forse è anche, almeno in apparenza, sempre a lato delle regole e al di fuori della regola; è anche al di fuori del dominio, sempre da riconquistare, sempre nuovamente muta.

Quest'esperienza della vocalità, che è un'esperienza immaginaria, visto che i romantici, tranne qualche eccezione, scrivono (a meno che non mettano il romanticismo nella loro vita, che è anche la loro morte), modificherà i rapporti della letteratura con se stessa e la metterà alla prova. Essa impone e con grave rischio (in quanto vi si trova un approfondimento che sarà difficile sormontare) l'idea di origine (l'impersonalità della voce è un tacito appello ad una presenza-assenza che sta al di qua del soggetto, anzi della forma, e che, in quanto anteriore al cominciamento, si indica solo come anteriorità sempre arretrata rispetto all'anteriore). Si tratta dell'idea di simbolo, di cui è noto il prestigio (il simbolo restaura il potere del senso giacché è la trascendenza stessa del senso, il suo superamento: ciò libera il testo da ogni senso determinato, giacché propriamente esso non significa niente, e nello stesso tempo lo libera dalla sua forza testuale, giacché il lettore si sente in diritto di mettere da parte la lettera per trovare lo spirito. Di qui le devastazioni della lettura simbolica, il modo peggiore di leggere un testo letterario). Ma risulterà anche, paradossalmente, che la letteratura come scrittura- solo medium della vocalità- riceverà da quest'ultima un potere di insubordinazione che si esercita prima di tutto nei confronti dell'ordine, come dell'ordinamento visibile attraverso il quale si manifesta. La scrittura smette di essere uno specchio. Stranamente si costituirà come assoluto di scrittura e di voce, "muta orchestrazione scritta", dirà Mallarmé, tempo e spazio uniti, simultaneità successiva, energia ed opera in cui si raduna l'energia (energeia e ergon), tracciato in cui lo scrivere rompe sempre in anticipo con ciò che è scritto. Sotto questa pressione nasce, al di là del libro, il progetto dell'Opera che, nel suo compimento stesso, è sempre ancora a venire, che non ha contenuto perché supera sempre ciò che sembra contenere e afferma unicamente il suo stesso fuori, cioè se stessa non come presenza piena ma in rapporto con la sua assenza, l'assenza d'opera o inoperosità.



formavera.com

Redazione

Pietro Cardelli
Daniele Iozzia
Andrea Lombardi
Todd Portnowitz
Marco Villa

Grafica e impaginazione: Letizia Imola

Formavera 10

gennaio 2017 - giugno 2017