NUMERO 5 ANNO II - MARZO 1997

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura

Il Novecento in liquidazione

Baiocco - Bignoli - Borgna - Camporesi - Cappi - Corbo - D'Elia
Del Serra - Di Natale - Ferraris - Frene - Gatto - Germani - Giordano
Guzzi - Napoli - Piccini - Quirico - Santini - Vitale - Viviani

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

Sped. in abb. postale comma 27 art. 2 Legge 549/95 - Borgomanero

INDICE

Editoriale

3 Il Novecento in liquidazione
Marco Merlin

L'autore

5 Riproposta di Alfonso Gatto
Francesco Napoli

8 Alfonso Gatto: poesie

Contesti

13 Dal cervello alla creatività poetica
Giuseppe Baiocco

19 Psicologia ed arte
Lorenzo Cimino

20 Psicoanalisi, arte, interpretazione
Caterina Camporesi

22 Poesia e psicoterapia
Katia Santini

24 La malinconia come radice dell'esperienza poetica
Eugenio Borgna

28 Al di là dell'io, al di là dell'Occidente
Marco Guzzi

34 Linguaggio divino
Cesare Viviani

36 Sentieri della Parola
Alberto Cappi

37 La parola dell'Altro
Mauro Germani

Interventi

38 Difendersi dalla poesia
Gianni D'Elia

39 Lo sguardo che salva la parola
Marco Merlin

42 Una crisi d'identità della Poesia?
Nicola Vitale

Saggi

44 Filologia, critica e antropologia letteraria
Giuliano Ladolfi

52 Ritorni di Campana
Maura Del Serra

54 La letteratura italiana del Novecento e l'Europa
Enrico Grandesso

Voci

57 Paolo Bignoli: *Lontano dallo scontro*

60 Aldo Ferraris: *In questa primavera*

62 Giovanna Frene: *Breve ciclo provenzale*

65 Silvia Di Natale: *La parola ritrovata*

68 ***proPosta***
Giuliano Ladolfi

Letture

70 Giuliano Ladolfi: "L'enigma dello specchio"
G. Quirico

71 Gianni D'Elia: "Congedo dalla vecchia Olivetti"
P. Corbo

71 Maria Luisa Spaziani: "I fasti dell'ortica"
G. Ladolfi

73 Paolo Fabrizio Iacuzzi: "Magnificat"
D. Piccini

75 Filippo Ravizza: "Vesti del pomeriggio"
M. Veronesi

76 Gabriel García Márquez: "Notizia di un sequestro"
A. Giordano

77 **Notizia**: Peter Russel
Flavio Degasperis

78 **Premiopoli**
Paolo Bignoli

79 **Rivistando**
Andrea Temporelli

80 **Biblio**

www.andreatemporelli.com

Atelier

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori
Giuliano Ladolfi e Marco Merlin

Redazione
Paolo Bignoli (*caporedattore*), Eleonora Bellini, Gian Mario Comi, Flavio Degasperis, Achille Abramo Saporiti, Andrea Temporelli

Collaboratori
Giovanna Barlusconi, Marco Beck, Roberto Carifi, Maura Del Serra, Carmine Di Biase, Umberto Fiori, Enrico Grandesso, Marco Guzzi, Franco Lanza, Franco Loi, Roberto Mussapi, Daniele Piccini, Marco Roncalli, Davide Rondoni, Paolo Ruffilli, Claudio Scarpati, Matteo Veronesi

Direttore responsabile
Riccardo Sappa

Grafica e illustrazione
Andrea Lacchini

Direzione e amministrazione
C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322/841311

Abbonamento

Per il 1997:	lire 30.000		
Per il 1997-98:	lire 55.000	- sostenitore:	lire 100.000
Numero singolo	lire 8.000	- arretrato:	lire 10.000

L'abbonamento non disdetto entro il 31 dicembre si intende rinnovato per l'anno successivo - I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a: Ass. Cult. Atelier - C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO)

La collaborazione è per invito e per accettazione; il materiale in nessun caso viene restituito. Gli elaborati, bene inchiostrati, devono essere inediti e accompagnati da una nota biografica sull'autore. Le recensioni devono essere concordate a priori.

Stampa
Tipografia Litopress - Borgomanero (NO) - Via Maggiate, 84.

Autorizzazione del tribunale di Novara n. 8 del 23/03/1996

www.andreatemporelli.com

EDITORIALE

Il Novecento in liquidazione

Con l'approssimarsi della fine di questo millennio, ci si ritrova sempre più sommersi da un'esuberante proposta di antologie, percorsi di rilettura del Novecento o di aggiornamento sulle ultime tendenze. Viviamo anni di grande fervore intellettuale, verrebbe da pensare.

*Erano da poco uscite, nel '95, due diversissime – e a loro modo entrambe preziose – antologie, quella a cura di Giuseppe Langella e Enrico Elli (*Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, Interlinea) e quella a cura di Ermanno Krumm e Tiziano Rossi (*Poesia italiana del Novecento, *Banca Popolare di Milano - Skira editore), che proponevano un discorso globale sulla poesia di questo secolo, quando già si annunciavano altre pubblicazioni, questa volta dedicate interamente alla poesia del secondo Novecento o, in particolare, alle ultime tendenze.*

Pareva che, dopo uno stuzzicante antipasto, fosse giunto il momento di sfamarsi con nuove portate sostanziose, per continuare a crescere fino alla maturità della Grande Letteratura incipiente.

*Sono così giunti, attesi come manna dal cielo, i lavori di Roberto Galaverni (*Nuovi poeti italiani contemporanei*, Guaraldi), di Gualtiero De Santi (*I sentieri della notte. Figure e percorsi della poesia italiana al varco del millennio, *Crocetti), di Marco Tornar (*La furia di Pegaso. Poesia italiana d'oggi, *Archinto) e,* dulcis in fundo, *di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi (*Poeti italiani del secondo Novecento [1945-1995], *Mondadori).*

Si tratta di lavori diversissimi l'uno dall'altro, che sarebbe ingenuo liquidare con un semplice elenco.

Ma il compito di parlarne diffusamente non può essere assolto con rapidità giornalistica da chi, come i componenti di questa redazione, ha dato vita ad una rivista che non poteva e non voleva essere espressione dello status quo, *di una determinata appartenenza o di un gruppo presto "etichettabile", ma esattamente l'opposto, cioè il grido di smarrimento di qualcosa di nascente, di fisiologicamente estraneo alle risposte confezionate di chi il Novecento ha avuto il dono (o la condanna) di attraversarlo. Nessuno di noi ha schedine critiche pronte su alcuno e questa mi sembra una condizione insieme di povertà e di privilegio, se è vero che nelle tante pagine critiche appena proposte si respira già aria di vecchio, di scontata ufficialità.*

La depressione culturale che attraversiamo è stata da tempo stigmatizzata, più autorevolmente, anche da Gianfranco Contini, come si rileva da una sua considerazione contenuta nello scritto a lui dedicato nel numero scorso: «Mi sembra che la saggezza regni sovrana: sovrana, imperiosa e leggermente tediosa, [...] manca il granello, il seme di follia. C'è una perfetta diligenza e, comunque, è critica soprattutto erudita. La fusione di critica e filologia ha prodotto questo risultato [...]. Molte oneste persone fanno la critica, non c'è dubbio, come molte oneste persone fanno la letteratura, ma non è più, non è più quella dei nostri tempi, dove si sentiva sempre [...] un grano

www.andreatemporelli.com

di follia. [...] La maggior parte di costoro vanno a letto sapendo o sperando o, piuttosto, essendo certi che si svegliеranno il mattino dopo. E questo, questo... mi lascia un po' perplesso. Io vorrei che qualcuno avesse qualche dubbio, sul suo risveglio».

Consapevoli del fatto che ad «Atelier» un po' di follia non manca (altrimenti non avremmo nemmeno tentato questa impresa) e che anche in queste pagine se ne troveranno i fermenti, confessiamo di sentirci candidamente estranei alle polemiche scatenate da tutte queste pubblicazioni. Passeggiamo invulnerabili dentro al tiro incrociato delle rivendicazioni, delle esclusioni rimproverate, dei vecchi rancori riemergenti.

Ma non si fraintenda il nostro "candore", che è, ovviamente, una provocazione, ma anche un'assunzione di responsabilità, dal momento che da questo nostro orizzonte alternativo siamo chiamati ad esporci, a compiere scelte di cui dover poi rendere conto. Scrivevamo, infatti, nel primo editoriale, un anno fa, che ci sembrava ormai giunto il momento di confrontarsi con tutto il Novecento, nella consapevolezza però che tale ovvietà implicasse un arduo lavoro da cominciare, anzi, da ricominciare, non un semplice "tirare le somme" sulle spalle di chi aveva già iniziato, da dentro il Novecento, quello stesso lavoro.

Così, nel generale clima di nevrotica euforia che respiriamo – come se ci fossimo tutti quanti accorti adesso, d'un tratto, che il secolo attuale è finito e si avvertisse perciò il bisogno di liberarsene al più presto, per aprire al mercato altre frontiere –, ma che nasconde, invece, una preoccupante stagnazione, offriamo ai nostri lettori un numero, presumiamo, ricco di spunti di riflessione, aperto a molte problematiche e, soprattutto, sempre esposto alla critica (tutti sono i benvenuti nel nostro atelier*).*

Pretendere di andare oltre il Novecento con un semplice "oplà" (un gruppetto di poeti schierati di qua, un elenco di incatalogabili di là, i più grandi subito licenziati per rendere visibile i contemporanei, che, essendo nuovi, sono ancora piccoli, ma promettono bene e cresceranno) è il primo passo per rimanervi ingabbiati.

Lavorare davvero per un nuovo sguardo critico che apra anche spiragli imprevisti, significa anzitutto cessare sia la ricerca dell'oltranza ad ogni costo (su un recente numero di «Poesia» si presentavano testi di una undicenne!) sia la consacrazione dell'attualità, e mettersi ad ascoltare con pazienza. Per andare *oltre il Novecento bisogna* stare *nella tradizione, dove più profonde soffiano le correnti del rinnovamento.*

M. M.

www.andreatemporelli.com

Riproposta di Alfonso Gatto

È di imminente uscita per la Casa Editrice Jaca Book di Milano, nella collana "I Poeti" diretta da Roberto Mussapi, una scelta antologica della poesia di Alfonso Gatto a cura di Francesco Napoli. Proponiamo una breve anticipazione dell'evento, che merita un particolare risalto, poiché giunge a colmare una grave lacuna critica nei confronti di un poeta non solo di valore individuale non trascurabile, seppure all'interno di una produzione molto vasta, ma anche di importanza storica indiscutibile per il nostro Novecento ed in particolare per la definizione della «grammatica dell'Ermetismo», come dimostra Napoli, date alla mano, nell'efficace ritratto del poeta che vi proponiamo.

Notizia biobibliografica

Alfonso Gatto è nato a Salerno il 17 luglio 1909, discendente di una famiglia di piccoli armatori e marinai calabresi. «Mio nonno aveva velieri nel porto [di Reggio Calabria], dalle parti del porto abitava prima del terremoto». L'infanzia trascorsa un po' burrascosamente riemerge nelle prose: «ricordo tutto dei miei primi anni [...]. Posso dire che sono diventato scrittore o più propriamente poeta per avere sempre sentito dietro di me, dalla nascita, altre stanze, altri luoghi, altre stagioni in cui ero vissuto», una confessione illuminante per la sua poesia e per la sua biografia.

Si iscrive nel 1926 alla facoltà di Lettere a Napoli, studi che però non segue preferendo frequentare il laboratorio dello zio Saverio, discreto scultore. Nel capoluogo campano, grazie all'interessamento di Gargiulo pubblica nel 1932 per le Edizioni Libreria del 900 la prima raccolta, *Isola,* oggi introvabile. Il libro fu favorevolmente recensito, tra gli altri da Penna, Montale e Apollonio. L'anno dopo è a Milano, la prima di una serie di "altri luoghi" vissuti (Firenze, Roma, Bologna, Torino, Venezia) e riflessi in tante poesie, sbarcando il lunario con i più disparati mestieri (commesso di libreria, istitutore, critico d'arte, giornalista). Nel capoluogo lombardo condivide l'importante esperienza culturale e figurativa di Persico e del suo gruppo, legandosi d'amicizia anche a poeti, quali Sinisgalli e Quasimodo, e pittori, come Cantatore, accomunati dalla medesima origine meridionale. Dopo sei mesi trascorsi nel carcere per attività antifascista, Gatto nel 1937 conferma il suo talento poetico con *Morto ai paesi*, accolta con molta attenzione e lusinghieri giudizi critici (tra gli altri Bo, Jacobbi, Sereni, Vigorelli). L'anno dopo è a Firenze dove fonda, con Pratolini, «Campo di Marte», la rivista di "secessione ermetica" che dura appena due anni, fino al '39. Nel 1941 è a Bologna, professore di Letteratura italiana al Liceo artistico, e raccoglie tutta la sua produzione in versi in un volume di *Poesie* per Vallecchi, riediti poi nel '43. Nello stesso '43 e per lo stesso editore pubblica anche la prima raccolta di prose, apparse nel frattempo su diverse riviste e quotidiani, *La sposa bambina*, poi riedito, notevolmente riveduto e ampliato nel 1963.

Negli anni della guerra partecipa alla Resistenza militando nelle file del PCI fino al 1951. Sono anni in cui continua un'intensa attività poetica pubblicando di seguito: con Scheiwiller *L'allodola* (1943) e l'anno dopo con Rosa e Ballo di *Amore della vita*, *La spiaggia dei poveri* e l'atto unico teatrale *Il duello*. Durante questa prima fase della sua vita letteraria collabora con le principali riviste d'avanguardia: «L'Italia letteraria», «Circoli», «Letteratura», «Primato». Dopo la guerra lavora per «L'Unità», «Milano sera» e poi «Epoca». È del 1947 la raccolta *Il capo sulla neve* e nel 1950 Alfonso Gatto entra stabilmente tra i poeti dello «Specchio» mondadoriano con un volume, *Nuove poesie,* che raccoglie liriche del periodo 1941-'49.

Dagli Anni Cinquanta in poi il poeta salernitano vive prevalentemente a Roma dove svolge un'intensa attività di giornalista e di operatore culturale. Coltiva con-

www.andreatemporelli.com

temporaneamente una costante attività di pittore con varie mostre tenutesi nelle principali città italiane. Nel 1954 pubblica *La forza degli occhi*, mentre è del 1962 *Osteria flegrea*. Sempre nello stesso anno esce *Carlomagno nella grotta*. *Questioni meridionali* ancora con Mondadori, prose saggistico-memoriali d'argomento "meridionalistico". Nel 1966 è la volta del volume *La storia delle vittime*, con le poesie "civili" dei periodi 1943-'47 e 1963-'65, che valse a Gatto l'importante premio Viareggio. Significativa da un punto di vista critico-storico è l'autoantologia del poeta apparsa nel 1972 per gli Oscar Mondadori. L'anno successivo è la volta di *Poesie d'amore* (1941-'49 e l960-'72) per giungere alla raccolta *Rime di viaggio per la terra dipinta* del 1969. Alfonso Gatto ha raccolto in due volumi la sua produzione particolare in versi per bambini: *Il sigaro di fuoco* (1945) e *Il vaporetto* (1963). Infine, ragguardevole la produzione saggistica come critico d'arte, con scritti, tra gli altri, su Soldati, Rosai, Broggini, Guidi e Cagli.

Il giorno 8 marzo 1976 Alfonso Gatto muore in un incidente stradale presso Grosseto. Nel suo studio di Via Margutta a Roma, all'indomani della scomparsa, fu ritrovato un fascicolo che conteneva le poesie di *Desinenze,* il volume apparso postumo nel '77 a cura di Ruggiero Jacobbi e Paola Maria Minucci. E sopra quel fascicolo, scritto nella notte tra il 5 e il 6 marzo fu trovato un foglio che aveva impresso l'ultima poesia di Gatto: «Quante volte mi fu vicina, quante / la morte per sorprendermi quel giorno / che uscendo dalla nebbia, dalle piante / del parco solo me la vidi intorno // una striscia d'azzurro sull'argento / del cielo, alla mia gola con la mano / (stretto) senza più voce mi trovai col mondo. // Non ricordavo il sonno, era passata / la notte sulla ghiaia dei miei denti».

Francesco Napoli
Alfonso Gatto

«Ho scritto la mia prima poesia a vent'anni in una stanza diroccata. Di là dalla finestra c'era il mare, pioveva dolcemente. Avevo visto per vent'anni le montagne chiudere il golfo e contro il cielo una casetta odorare del suo intonaco rosa che la pioggia risvegliava. [...] Questa fu la poesia che mi si rivelò in quella stanza diroccata ov'io ero seduto [...]». Così confessa Gatto sulle pagine del «Politecnico» nel settembre del 1947, accompagnando la pubblicazione di dieci poesie composte tra l'agosto del '46 e il marzo del '47. E se si volessero rintracciare i versi di quella iniziale ispirazione, non sarebbe difficile ritrovarli in *Isola* (1932), la raccolta d'esordio, e segnatamente nella poesia liminare del volumetto, *Sogno del golfo*. Una «limpida marina» così ritratta: «Panorama marmoreo il golfo chiude, /nel desiderio dell'inerzia, il dono/calmo sognato dall'immenso: nude/sorgenti dal profondo al suono//armonioso dell'aria, argentee vette». (vv. 9-13). Stando alla "confessione" del '47, quel «panorama marmoreo» sembra proprio essere quello goduto dalla finestra di casa. Quando poi nel 1941 Gatto riorganizzerà per Vallecchi la sua produzione poetica, sposterà questa lirica, collocandola in penultima posizione nella sezione *Isola*, senza peraltro apporvi altri interventi correttori di rilievo. Tutta gattiana, invece, la capacità di immergere la poesia in un'atmosfera di sospensione resa diafana da sintagmi quali «lucore pallido», «pura mattina», «tenue segno», «fioca cautela», «limpida

www.andreatemporelli.com

marina». Sempre in questi primi versi gattiani si riconoscono qualificanti spie lessicali che segnalano prestiti dannunziani (*lucore*), pascoliani (*abbrividisce*), generiche provenienze dalla tradizione (*plaga*) e anche cardarelliane (*esilarata*). L'attacco di una prosa, anch'essa raccolta in *Isola*, riporta ancora una volta dinanzi agli occhi il medesimo scorcio, questa volta in maniera decisamente più esplicita, e il titolo, *San Liberatore* (nome del picco che s'affaccia sul Golfo di Salerno), elimina ogni possibile dubbio: «Dalla nostra casa si vedeva il mare, nel golfo delle montagne».

La compresenza in *Isola* di poesia e *poème en prose* è un segnale alquanto significativo. Le possibili ascendenze, per un poeta come Gatto dalle molte ma disordinate letture giovanili, non sono univocamente individuabili. Quanto arriva qualcosa d'oltralpe, è sicuramente molto mediato. La suggestione più forte potrebbe essere quella di Campana. Sarà anche utile ricordare come proprio nel 1928 Binazzi aveva curato un importante edizione dei *Canti orfici*. E il Campana presente a Gatto dovrebbe essere soprattutto quello "notturno". Ma non manca la probabile influenza del Cardarelli favolista e, almeno sul piano della scelta formale se non su quello tematico, quella dei "vociani". Caso mai, è interessante osservare come questa tentazione tra prosa e poesia permanga a lungo. Molti ricordano le prose della *Sposa bambina* (1943) ma è ancora più importante ricordare *La spiaggia dei poveri* (1944), sicuramente un'opera sconosciuta ai più. Se è vero che in questo volume le ragioni e le forme della prosa prevalgono su quelle più propriamente poematiche, quanto meno resta originale, per i tempi, la coesistenza di tutte e due. Molte delle prose, inoltre, diventeranno un serbatoio tematico e figurativo per il Gatto successivo, quello "civile" confluito in larga misura nella raccolta *La storia delle vittime*.

Con *Isola* non poteva esserci esordio più felice. Il volumetto, infatti, fu accolto con grande interesse dai maggiori critici del tempo, da Gargiulo - in qualche modo patrocinatore della stampa dell'opera - e De Robertis, da poeti già laureati come Montale («Gatto, come la maggior parte dei lirici d'oggi, è destinato a entrare nella poesia passando per la porta stretta») o, qualche anno dopo, Ungaretti («Nessuna poesia è, più della sua, dorata, succulenta, e fragrante e naturale; nessuna è più della sua nutrita di sole»). L'esordio portava in sé caratteri già ben impressi. Oltre il menzionato uso del *poème en prose*, si riscontra una spiccata adozione delle forme metriche, fondanti così un dato strutturale primario. La presenza e la consistenza di un metro quale idea-forma è qui già percepita come contenitore in grado di raccogliere la processione epifanica di oggetti (e poi di "memorie"). La scelta del poeta, prevalentemente verso l'endecasillabo, ma con importanti deroghe verso il novenario di tradizione pascoliana, è con *Isola* già compiuta e l'esperienza successiva la maturerà appieno: un'opzione in controtendenza anche con i suoi coetanei, così attratti invece dalla libertà metrica di Ungaretti e Cardarelli. Il fine è di un'accurata ricerca, di ispirazione simbolista, della musicalità del verso - «*De la musique avant toute chose*» e «*De la musique encore et toujours*» - dove talvolta la linea del senso viene anche

www.andreatemporelli.com

prevaricata. La medesima rotta di ricerca muove in Gatto l'uso della rima, così netta e costante nel tempo da significare una scelta formale forte. Questa linea lo pone ancora una volta al di là delle scelte di molti poeti a lui coevi sullo stesso punto. Gatto sembra quasi rincorrere una sorta di nuovo valore regolatore e strutturante per la rima e se ne serve assiduamente. Spesso essa funziona come meccanismo necessario a dare ulteriore rilievo all'*enjambement*. Gatto ha senza dubbio in mente, nella scelta, Pascoli, e in misura minore D'Annunzio. Se poi si andassero a fare puntuali rilievi tecnico-formali e lessicali, cioè sulle unità e sugli schemi strofici, oltre che sul rimario stesso, le sorprese non sarebbero poi poche o irrilevanti.

L'altro punto da sottolineare con decisione, date alla mano, è che questa prima prova ha avuto un ruolo determinante nell'ambito dello sviluppo della poetica ermetica. Nel 1932, quando apparve, gli *Ossi* montaliani avevano appena fatto in tempo a vedere la loro stesura definitiva; Ungaretti stava rielaborando le poesie del *Sentimento* e Quasimodo, dopo *Acque e terre*, pubblicava nello stesso anno *Oboe sommerso*. E sono proprio i due testi quasimodiani e quello dell'esordiente Gatto a fondare quella che oggi la critica correntemente definisce la grammatica ermetica, cioè i fondamenti linguistici ed espressivi di un'importante stagione lirica i cui riflessi sono stati a lungo presenti (se tutt'oggi non sono ancora persistenti). Certo, in particolare saranno poi Mario Luzi e i fiorentini a sviluppare e a codificare quel fare poetico che Gatto definiva come ricerca di «assolutezza naturale». Pier Vincenzo Mengaldo ne ha tracciato gli elementi portanti con un'encomiabile primo spoglio lessicale. Emerge comunque dal lavoro del critico tutta l'importanza del primo Gatto nella formazione della *koiné* poetica dell'Ermetismo. C'è da augurarsi allora che questa traccia sia perseguita, sistemando con la massima precisione possibile prestiti, derivazioni e riflessi sull'opera e sugli autori del tempo.

Alla sua seconda prova, *Morto ai paesi* (1937) Gatto non delude, anzi. Ancora una rapida occhiata alle date, tanto per comprendere in che ambito matura la nuova raccolta. L'opera mette insieme il lavoro poetico del periodo 1933-'37, quando sono appena usciti o escono testi chiave: Ungaretti con il *Sentimento*, Quasimodo con *Erato e Apollion*, Mario Luzi, esordiente anche lui, con *La barca*. Le *Occasioni* montaliane non sono uscite in volume e Sinisgalli, Parronchi e Bigongiari, per restare in area ermetica, ancora devono raccogliere le loro prime cose. Gli amici, non solo poeti, vanno febbrilmente alla ricerca di questa nuova prova, almeno stando alla testimonianza di Alessandro Parronchi che ha rivelato di aver visto il pittore Ottone Rosai «entrare a passi di lupo nella Libreria Beltrami e subito uscirne con un libretto verdolino». Era proprio quel *Morto ai paesi* del poeta salernitano appena giunto a Firenze da Milano. Quelli fiorentini furono anni fecondi. Un solo dato per tutto: «Campo di Marte», la rivista creata e diretta da Gatto e Pratolini, è considerata un'autentica palestra del movimento: Bo, Montale, Luzi, Bilenchi, Betocchi, Bigongiari, Sereni e tanti altri ebbero il loro spazio su quel quindicinale durato appena due anni, dal '38 al '39.

www.andreatemporelli.com

In *Morto ai paesi* comincia a prevalere uno dei pilastri fondanti l'intera poesia di Gatto: la *memoria*, elemento primigenio e costante delle sue figurazioni liriche. Sembra che egli faccia un percorso analogo a quello di Ungaretti, passando da una poesia in qualche modo paragonabile alla sperimentazione surreale e simbolista al forte recupero di una poetica della "memoria", una memoria, però, riscattata da ogni autobiografismo, dalla quotidianità, per cui capace di trasformarsi in autentica poesia. La raccolta, con il suo radicalismo dell'allusione suggestiva e dell'analogia che investe ogni livello espressivo, segna ancora un'altra importante fase dell'Ermetismo. Quando poi nel '41 appaiono da Vallecchi le sue *Poesie,* la strada post-ungarettiana e post-montaliana è ormai ben illuminata anche grazie al Luzi di *Avvento notturno* (1940). Si sono ormai delineate le caratteristiche della poetica e le distanze dai maestri; è ormai ben calcata l'impronta che la futura stagione lascerà. E, come spesso capita, la data della sistemazione di una certa fase poetica coincide con quella della sua fine o, almeno, dell'inizio della fine. Nello stesso 1941 Vittorio Sereni pubblica *Frontiera*. La raccolta segna la demarcazione tra due stagioni portando in sé i segni della precedente e le prime avvisaglie di quanto sarà.

Arriverà anche per Gatto la stagione dell'impegno civile e politico. Partecipa con sentita attenzione al dramma bellico e della dittatura, conservando però ancora nelle liriche di anni così tremendi qualcosa della sua capacità melodica e del tratto surrealista. Basterebbe, a proposito, andare a leggere le liriche della prima parte delle *Poesie d'amore* (1941-49) o quelle del *Capo sulla neve* (1943-47) o di *Amore della vita* (1944). Il poeta ha ormai abbandonato ogni reminiscenza protonovecentesca, pascoliana o qualsiasi altra, a favore di un'autonoma disposizione al canto "civile". Gli esiti, però, vanno sempre traguardati alla luce di anni e di esperienze che oggi ci sembrano pressoché trapassate. Certo, la sua spontaneità e la sua capacità melica sembrano molto più sincere dell'analoga esperienza di Quasimodo.

Attraverso altre raccolte, *La forza degli occhi* (1953) ed *Osteria flegrea* (1961), si arriva alle *Rime di viaggio per la terra dipinta* (1969). Si tratta di una raccolta di cento poesie composte nell'arco di un solo anno parallelamente ad altrettante tempere. Il libro si rivela agli occhi del lettore come prodigioso esempio di uso dell'endecasillabo, e siamo nel '69, aggraziati «nella forma cordiale e familiare della quartina» (Jacobbi). Ritorna in questa raccolta più viva che mai quella dialettica fra senso e ritmo che informa quasi l'intero percorso poetico di Gatto. In questa sorta di diario di viaggio in versi - se così vogliamo intendere le sue parole poste «Per licenza» a prefazione della raccolta - sono sorprendentemente fuse organicità classicista e macchinismo barocco. In alcune liriche prevale il senso cromatico da «natura morta» - la prima che corre alla mano è *Vat 69*; in altre è riconoscibile la miglior tecnica impressionista del paesaggio - di luoghi cari e vicini, *Paesaggio veneziano* ad esempio, o della memoria, *Monterosso* o *La penisola di Sestri* o della propria terra d'origine, e in questo caso sono molti i titoli da poter menzionare ma uno li racchiude tutti *La costiera d'Amalfi*.

www.andreatemporelli.com

Oltremodo ricca la tavolozza per questo viaggio tra pittura e poesia, con colori trattati «per sottili contrapposizioni o feroci accumuli, grazie alla mente che assiste al giuoco libero della mano» (Jacobbi), una mano sapiente come poche. Nelle *Rime* il poeta è riuscito a raggiungere la massima consapevolezza e sapienza formale unita a un «impressionismo decantato e arioso» (Mengaldo) per queste «tele in versi», nature morte e paesaggi, «nate dall'occasione del dipingere» (Gatto). La fusione tra i due differenti tratti artistici è compiuta con straordinaria bravura letteraria proprio sulla carta di questa raccolta di versi, l'ultima a cui Alfonso Gatto poté dare il suo diretto *imprimatur*.

Alfonso Gatto: poesie

SOGNO DEL GOLFO

In un lucore pallido la pura
mattina abbridisce, solitaria:
il tenue segno delle rive dura
in una fioca cautela d'aria.

La limpida marina non resiste
in un tormento d'essere più lieve,
si strugge nell'affioro d'intraviste
serenità remote in calma neve.

Panorama marmoreo il golfo chiude,
nel desiderio dell'inerzia, il dono
calmo sognato dall'immenso: nude,
sorgenti dal profondo al suono

armonioso dell'aria, argentee vette.

Lontano, appare, esilarata plaga
venata azzurra di tranquillo gelo,
quasi soffiata all'aria che la svaga,
la soglia leggerissima del cielo.

In una lenta eternità di vita,
la terra soffre nel confine ansioso
di giungere col vento alla romita
immagine del mondo silenzioso.

SAN LIBERATORE

Dalla nostra casa si vedeva il mare, nel golfo delle montagne.

Il paese saliva con le sue scale verdi, tra gli alberi rugginosi ed incatenati, ad un gran terrapieno a picco sulla valle. Lievito d'acque, a sera, tra le canne ed il fogliame: odore d'erbe, aspro e rapido nel vento.

www.andreatemporelli.com

A petto largo si fiutava lo spazio come un mare. Si capitava così nella notte: gli uomini lenti appendevano i lumi alle case, ed il paese rimaneva approdato ai banchi umidi. Letto di ferro: nella stanza nuda, odore di sorbe. Travi grosse al soffitto, dal balcone aperto il vasto soffio della terra. Intirizzivo nella mia carne, dormivo ridente ed intero.

da *Isola*, poi in *Poesie*

MORTO AI PAESI

Bambino festoso incontro alla strada
del giorno chiamato lungamente
sarò morto nel gioco dei paesi:
prima che la sera cada
porta a porta si sente
la quiete fresca del mare, stormire.

Il bambino festoso dove muore
nel suo grido fa sera
e nel silenzio trova bianco odore
di madre, la leggera
sembianza del suo volto.

Resta vergogna calda sulla fronte,
a rare
voci ritorna
lungo le porte ad ascoltare
il paese cantato sui carri.

da *Morto ai paesi*, poi in *Poesie*.

IL 4 È ROSSO

Dentro la bocca ha tutte le vocali
il bambino che canta. La sua gioia
come la giacca azzurra, come i pali
netti del cielo, s'apre all'aria, è il fresco
della faccia che porta. Il 4 è rosso
come i numeri grandi delle navi.

da *Poesie d'amore*.

A SE STESSO

Nell'ora del crepuscolo ove il freddo
del marezzo notturno sfiora i pesci,
nel silenzio che l'aria beve d'occhi
sempre più grandi, al nulla ti confidi

www.andreatemporelli.com

che altri di là fingendo uguale lume
di memorie nel vento t'accompagni.

A restar solo, come il golfo sporge
una torre già nera, aspetti l'altra.
E d'amore alla morte doni il volto
che ti fu dato, credere non puoi
di vederla più calma del tuo sguardo.

da *Il capo sulla neve*, poi in *La storia delle vittime*.

LE COSE

Un giorno busseranno ad ogni casa,
chi vive è già colpevole d'avere
la sua vita segreta. Scende il buio
della notte, si resta dietro ai vetri
ad aspettare come giunge il vasto
assurdo della quiete. È nelle cose
di sempre ferme al loro posto il nuovo
sguardo impietrito: l'angolo deserto
mette in salvo il fuggiasco o per lo scarto
gli affaccia la sua muta. Sembra un vano
delirio questo credere alle cose.

da *Giornale di due inverni*, poi in *La storia delle vittime*.

VAT 69

Il colore che attinge dalle cose
la memoria superstite o rispose
la verità dell'essere che chiama
nel nome la sostanza di che s'ama

la brocca, la bottiglia, quel peocio
di violetto marino giallarancio?
Rimase sul pennello questo slancio
rapito, questo ridere precoce.

da *Rime di viaggio per la terra dipinta*

www.andreatemporelli.com

Questa nuova rubrica è dedicata al confronto interdisciplinare fra poeti e studiosi su particolari argomenti, suggeriti dal dibattito culturale contemporaneo o da specifici interessi della rivista che meritano un approfondimento. Siamo convinti che, seppure il testo *resta il punto di riferimento specifico per la valutazione di un'opera, un autore "non scrive nel vuoto", ma la sua parola si inserisce in un* contesto*, dentro una trama di relazioni culturali ed esperienze storiche che determinano il suo stesso rapporto con la scrittura.*

L'esperienza psichica della creatività *è il primo tema affrontato; seguirà, nel numero di settembre, un confronto su* Poesia e canzone.

L'esperienza psichica della creatività

Il problema dell'esperienza psichica della creatività implica parecchie questioni che i saggi seguenti ci aiuteranno a delineare. I concetti di psiche, di critica psicoanalitica, di rapporto tra cervello e pensiero sono oggetto di studi di carattere diverso che vanno dall'ambito biologico e a quello filosofico, religioso, psichiatrico, letterario. Per questo motivo l'esame di un tale argomento non può essere limitato adun'indagine della critica ma deve affondare le basi su precise ricerche scientifiche allargando i suoi orizzonti di intelligibilità.

I saggi che presenteremo rispondono a quest'esigenza "pluriprospettiva" che, senza pretesa di esaurire il tema, mira a comunicare l'idea della complessità del fenomeno in un percorso che parte dall'esame dei meccanismi cerebrali che si pongono alla base dei processi creativi. Il saggio di Giuseppe Baiocco, da una parte, aiuta a fare giustizia di concetti a cui la tradizione classica e romantica ci ha abituati, come furor poeticus o come ispirazione, dall'altra si mantiene rigorosamente lontano da ogni concezione riduzionistica dell'uomo.

In una seconda prospettiva Lorenzo Cimino affronta sotto il profilo storico il problema delle relazioni tra psicologia e critica, che nell'ultimo secolo, grazie alla psicanalisi, ha individuato nuovi strumenti di interpretazione critica. Freud stesso, come dimostra Caterina Camporesi, ne ha fornito l'esempio.

Il settore letterario, soprattutto per la saggistica psicologica americana, negli ultimi decenni è diventato un campo di indagini per lo studio dell'uomo . Gli psicologi, quindi, considerano la poesia e il romanzo come un vero e proprio universo di senso dalle illimitate possibilità di esplorazione. L'arte riacquista, dunque, quella "portata conoscitiva" che l'estetismo aveva bandito. La ricerca dello studioso può individuarvi le dinamiche dei conflitti adolescenziali (Katia Santini) o rintracciare in particolari stati d'animo come la malinconia gli elementi fondanti della creazione artistica (Eugenio Borgna) o cogliere nel nuovo modo di "fare poesia" i segni di un mutamento epocale (Marco Guzzi).

L'ultima tappa del percorso si concentra sul mistero della creatività attraverso un genere particolare, l'aforisma. Per delineare questo «evento imprevedibile» il saggio sarebbe insufficiente. La conoscenza, quindi, viene delegata ad alcuni "bagliori di vita" che suggeriscono al lettore di guardare dentro di sé per osservare l'arcano sorgere della luce della parola dal buio dell'interiorità in un cammino che dall'"accaduto" (Cesare Viviani) attraverso sentieri interni (Alberto Cappi) giunge ad essere parola dell'Altro (Mauro Germani).

Giuseppe Baiocco

Dal cervello alla creatività poetica

1. In questo articolo si cercheranno di descrivere i meccanismi cerebrali alla base dei processi creativi poetici e del rapporto tra questi e la loro comprensione psicologica.

Le attuali conoscenze scientifiche del problema ci consentono di affermare che uno dei due emisferi in cui il cervello è suddiviso (quello di destra), entra in azione quando un soggetto ascolta della musica, osserva il viso, la mimica, la gestualità di una persona; l'altro invece esamina la realtà secondo modalità logiche, deduttive ed analitiche. Ciò significa che una

www.andreatemporelli.com

sezione è in grado di cogliere il significato dei segni semantici convenzionali (quali appunto sono le parole), di afferrare i nessi logici che legano più proposizioni, di recepire i singoli passaggi di un discorso, mentre la comprensione globale ed il senso è afferrato dall'altro emisfero, detto anche musicale, che è portato a fare le sintesi, a cogliere le analogie associando le idee in base a legami emotivi, a procedere per induzione.

Nel presente studio si cercherà di discutere se sia ipotizzabile che la poesia, pur essendo basata sulla forza espressiva della parola, utilizzi a livello cerebrale modalità operative e di linguaggio di quella parte di cervello che in teoria non avrebbe "competenza" su di essa.

È probabile che in ciò consista la straordinaria esperienza soggettiva prodotta dall'ascolto di un brano poetico. Ma approfondiamo il discorso.

È possibile che nel cervello del poeta avvenga l'esatto opposto di quel che avviene nella materia grigia di un pianista professionista. Studi condotti con sofisticate metodiche elettroencefalografiche computerizzate hanno evidenziato che, se un soggetto appassionato di musica ascolta un brano d'opera, è la parte destra del suo cervello ad essere stimolata, ma, se è un pianista ad ascoltare la musica che egli stesso suona, accade l'opposto. Anche in questo caso entra in azione l'emisfero "sbagliato" Ciò avverrebbe perché il musicista professionista elabora l'esperienza interna della musicalità a partire dalla "lettura" delle note sul pentagramma e non dalle immagini mentali dei suoni. La sua prestazione artistica parte dall'analisi di segni convenzionali (le note) che "legge" sullo spartito; per questo motivo la parte del suo cervello attivata è la sinistra, come avviene in un qualunque individuo intento nella lettura delle parole sulle righe di un libro.

Si è ipotizzato che nel nostro cervello esista un centro di smistamento capace di discernere i segnali verbali da quelli non verbali. In condizioni di veglia vigile all'emisfero destro arrivano i suoni e i rumori umani, le vocali, la musica e i segni non verbali del linguaggio, mentre al sinistro arrivano le parole, le consonanti, le cifre. In particolari situazioni quali l'estasi, la meditazione trascendentale, l'ispirazione creativa, i due emisferi, riceverebbero contemporaneamente entrambe le categorie di stimoli realizzando quello stato fisiologico e mentale definito "pensiero divergente'', che potrebbe corrispondere all'esperienza soggettiva dello stato creativo, mistico o immaginativo. Sappiamo che alcune droghe, come i derivati dell'acido lisergico, eccitano le capacità creative e mistiche di un individuo. In questa condizione, i messaggi smistati dalla parte destra verso quella di sinistra non sono analizzati e trasdotti in linguaggio digitale (basato cioè sulle parole): è come se la parte sinistra del cervello e la sua modalità operativa venissero eclissate da un'esuberanza funzionale della parte "musicale". Nell'emisfero destro, «domina l'immagine e dunque anche l'evocazione di immagini appartenenti al ricordo e le sensazioni che a ciò si ricollegano» (Watzlawick).

A differenza di quanto avviene nella percezione visiva del mondo nelle ordinarie condizioni mentali, le immagini interne si associano in base a quello che nel lessico psicanalitico viene definito "processo primario": ecco perché la poesia fa continuamente ricorso alla similitudine, che è una figura

www.andreatemporelli.com

poetica prodotta da un pensiero strutturato per categorie primarie.

Vale la pena di spiegare brevemente questo concetto. Il "processo primario" è un tipo di pensiero caratterizzato dal rapportarsi con la realtà in base a schemi affettivi primordiali ed arcaici basati sulla paleologica. Quello della paleologica è un mondo in cui, perché l'identità fra due soggetti sia soddisfatta, è sufficiente che essi abbiano un particolare affettivamente pregnante in comune (ad esempio il predicato) perché siano considerati uguali.

Facciamo un esempio: *Il passero solitario* può essere il poeta stesso in quanto egli ha in comune con esso il predicato "solitudine". Infatti il passero è solo, Leopardi è solo: Leopardi ed il passero sono soggetti sovrapponibili eseguendo l'operazione logica di identità a livello del predicato "solitario".

È questo un modo di organizzare il pensiero basato sulle categorie primarie. Nel caso citato all'interno della categoria "solitudine" si possono ritrovare infatti sia i poeti che gli uccelli, purché "soli". Il processo primario sarebbe collegato con le modalità operative dell'emisfero destro (Arieti).

Per chiarire meglio i concetti espressi, ricordiamo che in condizioni di veglia una persona in uno stato fisiologico di coscienza, svolge i normali processi del pensiero in base alla logica comune detta anche "aristotelica" (termine che corrisponde al concetto psicanalitico di "processo secondario"). Sappiamo dalla filosofia classica che le operazioni che un essere pensante fa per valutare la validità dei suoi enunciati sono basate sui principi di identità, non contraddizione e del "terzo escluso". Cioè un uomo sano nel pensare riconosce come valide solo le identità fondate sui soggetti (esempio: Io posso essere solo Io, Io non posso essere contemporaneamente Io ed un altro). Se invece un individuo esegue operazioni di identificazioni a partire dalle qualità ("predicati") della sua persona, come precedentemente abbiamo fatto parlando del Leopardi e della sua qualità "solitudine", allora operiamo secondo meccanismi di logica arcaica (paleologica).

La differenza essenziale sta nel fatto che lavorando con le categorie (pensiero secondario) un gatto può essere identificato solo all'interno della classe dei "felini", mentre, se utilizziamo le "qualità", esso può essere identificato con qualunque altra cosa, essendo teoricamente infiniti i "predicati" possibili a lui attribuibili (baffi, fiocco rosso, occhi ecc.).

Questo secondo tipo di logica è sostanzialmente differente da quella "aristotelica", anche perché le associazioni vengono eseguite in base a caratteristiche emozionali che ognuno attribuisce alle qualità del soggetto a seconda delle sue condizioni psicologiche (quindi anche di salute psichica).

Per inciso, questo modo di operare è tipico di diverse malattie cerebrali caratterizzate dall'incapacità di organizzare il pensiero in forme di linguaggio coerente, sequenziale, logico (schizofrenia paranoidea, sindrome alogica di Reich, afasia di Wernicke ecc.). Anche nel sonno REM (cioè quando si sogna), la produzione onirica segue il processo primario a differenza di quanto avviene nei sogni non-REM (che avvengono nel sonno cosiddetto "a onde lente"), in cui questi hanno caratteristiche logiche dette "pensiero-simile". È esperienza di tutti noi l'assurdità dei sogni effettuati nella fase REM;

www.andreatemporelli.com

in modo particolare spesso siamo colpiti dal fatto che una certa persona entrata nella trama della nostra attività onirica abbia contemporaneamente le caratteristiche di un altro individuo (manifestando così una rottura del principio di non contraddizione del tutto "fisiologica" nel sogno).

Ricordiamo infine che un'ulteriore caratteristica funzionale di questo emisfero è quello di operare secondo il principio della *pars pro toto*. Questa funzione, collegata con modalità di pensiero induttivo, ci consente di risalire dal particolare all'universale, permettendoci ad esempio di riconoscere un individuo da un suo particolare significativo, come avviene in certi giochi enigmistici. Una delle più classiche figure poetiche, la sineddoche, trova certamente in ciò la sua base cerebrale di funzionamento.

Ma torniamo a parlare dei nostri stati emozionali e del modo in cui questi in particolari condizioni cognitive possano entrare a far parte del vissuto creativo del poeta. Un'emozione può essere avvertita sia attraverso la sua componente viscerale (il cuore che "s'ingrossa", la pelle che si accappona ecc.) sia psicologicamente attraverso la produzione di immagini che hanno la caratteristica di presentarsi con la vividezza di un film la cui pellicola scorre non nel senso della temporalità, ma della spazialità psicologica: in questo caso infatti le scene non hanno "un prima ed un dopo", sono cioè puntiformi riguardo al tempo, si sovrappongono fra loro in un'istantanea comprensione della totalità e globalità di tutte le immagini visualizzate. È come se i fotogrammi anziché scorrere l'uno dopo l'altro sullo schermo (aspetto logico-sequenziale), fossero proiettati tutti insieme, simultaneamente, essendo stati fra loro sovrapposti come le carte di un mazzo (aspetto sintetico-atemporale). In questo modo le dimensioni e lo spessore visuale di tali rappresentazioni interne sono psicologicamente talmente dense da occupare tutto lo "spazio mentale" dell'individuo colto da una forte emozione. Ciò avviene nella cosiddetta "memoria panoramica" delle crisi epilettiche del lobo temporale e nello stato psichico alterato di una persona sana che si trova improvvisamente in immediato pericolo di vita; i soggetti che hanno vissuto tale esperienza raccontano di aver rivisto in pochi secondi "eterni" tutta la loro vita.

Ma torniamo ora agli aspetti cognitivi fin qui descritti, che sono tra loro del tutto differenti, ma che hanno in comune il fatto di vedere coinvolto la parte destra del nostro cervello. Questi stati corrispondono ad esperienze (cioè a materiale psichico ancora amorfo e grezzo, non comunicabile con chiarezza semantica per via verbale).Tutti noi abbiamo esperienza del modo in cui le immagini prodotte mentalmente siano sfuocate, prive di sfondo, di profondità di campo e siano sbilanciate riguardo l'equilibrio compositivo della figura: la visualizzazione cioè è ingigantita in alcuni suo particolari ed è priva di altri.

Da diversi autori viene riportato che certi schizofrenici (come anche i ciechi nati che acquistano la vista da adulti), non riescono ad organizzare la visione nella sua totalità e globalità. Questo disturbo è collegato ad un'alterazione della parte destra del cervello, la cui funzione è quella di far sì che

www.andreatemporelli.com

l'insieme di *input* percettivi "in entrata" venga elaborato in modo totale e globale, altrimenti i singoli percetti attiverebbero le aree cerebrali della visione in modo così frammentario da polverizzare l'unitarietà psicologica dell'esperienza visiva.

Altre regioni del cervello, invece, hanno il compito di fungere da analizzatori della percezione, fondendo i segnali in ingresso arrivati in frazioni di tempo diverse, rimontandoli in un processo visivo simultaneo cosicché il tempo psicologico del "vedere" risulti unico. Questi meccanismi di adattamento cerebrale alla componente cognitiva del processo visivo saltano nelle allucinazioni oniriche della fase REM del sonno, in cui la pregnanza affettiva di alcuni elementi percettivi fa sì che questi siano più "salienti" rispetto ad altri che rimangono, per così dire, "in ombra".

C'è quindi una similarità tra le caratteristiche delle immagini mentali della veglia e del sonno e la percezione distorta degli schizofrenici (malattia caratterizzata, tra l'altro, da un cattivo "dialogo" fra le due parti cerebrali). Ciò potrebbe significare che i due tipi di distorsione percettiva siano il prodotto degli stessi meccanismi arcaici di funzionamento psichico cerebrale. A differenza dello psicotico, però, nell'individuo sano questi fenomeni avvengono solo in particolari e ben definite condizioni di regressione, fra le quali appunto vi sono la creatività, il sogno, l'ipnosi, gli stati mistici. In questi casi si verificano delle modificazioni cerebrali che permettono la riduzione della distanza "Io" - "non Io" (concetto ben esemplificabile con la frase: «Sogno o son desto?»), l'attualizzazione dei ricordi, la liberazione delle immagini mentali, l'accesso al mondo della paleologica; si costituisce così lo stato mentale necessario per la messa in moto dell'*out-put* espressivo artistico.

2. Tramite il linguaggio la coscienza interpreta il mondo esterno ed interno traducendo non solo gli oggetti, ma anche le emozioni in parole. Nella comunicazione ordinaria la condensazione significato-significante (cioè la fusione in un unico simbolo verbale della cosa in sé e del termine che convenzionalmente la definisce in una data lingua), conserva il valore di strumento operatorio del pensiero logico-digitale. Lo scollamento di tali componenti viene poi operato al momento dello smistamento dell'*input* tra i due emisferi (es. il nome è riconosciuto a sinistra, mentre il volto della persona cui quel nome corrisponde, viene riconosciuto a destra).

È ipotizzabile dunque che nella poesia la parola sia "trattata" dal cervello come nel linguaggio non verbale; deve perciò essere disincarnata del suo valore semiotico e caricata dei contenuti del vissuto emotivo del quale forma il contenitore semantico. Solo così tali contenuti possono venire trasmessi e comunicati con un tipo di linguaggio che ne rispetti integralmente l'aspetto puntiforme, endocettuale, paleosimbolico, atemporale. La poesia cerca così di comunicare per segni verbali, mantenendo però la spazialità, l'immediatezza, la globalità dell'esperienza "interna" che l'ha prodotta e che è intraducibile in linguaggio digitale. Per questo motivo, quando si cerca di spiegare un verso, ci si accorge che mancano le parole per decifrarlo completamente.

www.andreatemporelli.com

Il problema centrale della poesia è infatti la trasmissione di espressioni verbali usate come segni dotati di valore semantico e come aggregati di suoni capaci di indurre rappresentazioni mentali, endocetti, immagini, emozioni.

Questo avviene perché un verso poetico non può essere costituito semplicisticamente da suoni onomatopeici, ma deve esser fatto di parole, le quali, in quanto segni significanti, sono prive di per sé di risonanze emozionali, che possono però essere acquisite grazie all'amalgama con gli "artefatti analogici" (rime, metrica, allitterazioni, prosodia, ritmo, pause, assonanze, sonorità ecc.). Questa fusione, momento tecnicamente molto delicato e "magico", costituisce il passaggio dall'"oggetto interno" informe del momento ispirativo, alle forme semanticamente strutturate del verso compiuto, il quale appoggia il suo "corpo verbale" sugli "artefatti analogici" dei quali costituisce l'impalcatura fonemica, riuscendo così a restituire al lettore la forza visionaria dell'emozione concepita a partire dal versante espressivo dell'atto creativo. Si decompongono così le "forme", cioè il linguaggio logico-verbale ed i suoi segni significanti che fanno da supporto comunicativo ai contenuti della poesia, fino a scomporle, disciogliere, fluidificarle, liquefarle per ottenere un magma omogeneo trasmissibile come contenuto immediatamente, globalmente, simultaneamente, totalmente percepibile. Una vocale cessa di essere lettera per divenire grido, gemito, sussurro, vento.

Ecco quindi che la poesia nello spostarsi sempre più sul versante analogico della comunicazione riduce di molto la distanza fra il significato ed il segno ad esso strettamente connesso (cioè la parola che lo denota). Infatti nel linguaggio verbale rimane sempre una deconnessione, una scissione, fra significato e parola ed in particolare tra emozione e simbolo.

Così il processo tutto mentale della visualizzazione trascende in suoni semanticamente strutturati, costituiti da sonorità in modo che l'immagine visuale da essi evocata si sovrappone, incarna, riveste quella sonora al punto che la parola con la sua "rumorosità", può divenire un tutt'uno con l'immagine visiva che incarna.

In questo modo il vissuto emotivo viene veicolato tramite segni semantici nei circuiti comunicativi di tipo non verbale, che a questo punto sono gli stessi dell'emisfero "musicale".

3. In sintesi possiamo quindi affermare che anche fenomeni psichici appartenenti alla sfera del "trascendente", rappresentano in realtà il frutto della imprevedibile e continua interazione dinamica tra patrimonio cromosomico, cervello ed ambiente, contribuendo a dar corpo psicologico al vissuto dell'individuo, alla sua storia ed al suo «processo di individuazione» (Jung).

In ognuno di noi avviene un'amalgama universalmente unica e irripetibile di esperienze ed elaborazioni cognitive che coinvolgono la coscienza, il suo Io e le strutture diacroniche della personalità (cioè il "film" della storia della nostra vita).

Scopo di questo lavoro è stato anche quello di mostrare come una lettura biologica delle emozioni e dell'arte di esprimerle (la poesia) sia tutt'altro che deterministica e prigioniera di un riduzionismo da "psichiatria molecolare".

www.andreatemporelli.com

Lorenzo Cimino

Psicologia ed arte

Nella tradizione italiana, almeno fino ai primi Anni Cinquanta, il dominio assoluto nel campo dell'analisi della creazione artistica e letteraria è rimasto nelle mani dell'estetica crociana; anzi si dovrebbe parlare di dominio dell'idealismo filosofico. I meriti di questa corrente filosofica furono inestimabili, se si pensa al periodo storico in cui fiorì a cominciare dall'inizio del presente secolo. Rispetto alla rigorosa, ma asfittica filologia ottocentesca, l'idealismo filosofico sembrava schiudere orizzonti intravisti, almeno per quanto riguarda la letteratura e l'arte, da pochi studiosi del secolo scorso, per esempio da Francesco De Sanctis.

Tuttavia, l'idealismo aveva un limite costituito dal rigetto della scienza come attività teoretica, poiché i suoi metodi solo per opportunità pratica considerano il mondo come retto da leggi che, in realtà, sono pseudoconcetti.

In questo quadro si colloca il netto rifiuto della psicologia scientifica. Per esempio un grandissimo critico d'arte crociano come Roberto Longhi (1890-1970) non tenne conto delle potenzialità della cosiddetta psicologia della Forma (*Gestaltpsychologie*) nel vasto campo da lui indagato. Eppure tale branca sul versante psicofisico rappresentava un punto di vista altamente innovativo rispetto alla psicofisiologia ottocentesca. Il Longhi riuscì ad ignorare persino la psicoanalisi.

Infatti, si dovette attendere almeno fino agli Anni Cinquanta, dopo il cosiddetto Neorealismo, per vedere in Italia affermarsi la psicoanalisi non solo come ispiratrice di trame di romanzi e di film, ma anche e soprattutto come riferimento per la critica letteraria.

Per descrivere il grande contributo di questo metodo nell'ambito della critica letteraria mi servirò della famosa *Trinità* di Masaccio che si trova nella chiesa fiorentina di Santa Maria Novella. Vi è rappresentato il Padre e il Figlio. Ma lo Spirito Santo dov'è? A domande come questa la psicoanalisi tenta di rispondere accostandosi al mondo dell'arte. Come lo Spirito Santo è rappresentato dal genio toscano come una prospettiva che sembra forare il muro, così lo psicoanalista cerca di forare il testo letterario.

Tuttavia l'applicazione della psicoanalisi nel mondo letterario ha sempre trovato un limite nel tendenziale mettere tra parentesi l'importanza degli statuti linguistici. Anzi, il contatto con l'opera letteraria è visto dagli psicoanalisti come campo di conferma delle tesi su cui ogni singola scuola psicoanalitica fonda la sua prassi terapeutica. Ciò spiega il motivo per cui ogni opera letteraria viene considerata dagli psicoanalisti alla stregua di un virtuale paziente. Freud stesso, se nel saggio su Leonardo da Vinci (1910) si era lasciato andare a questa tentazione, nel saggio sul *Mosé* di Michelangelo (1914), trascurando qualsiasi preoccupazione di psicoterapista, aveva dato prova di assoluto rispetto per l'opera d'arte di cui si stava occupando ed era giunto addirittura a concludere che essa ha diversi possibili significati. È

www.andreatemporelli.com

noto che il filosofo Paul Ricoeur, che negli Anni Sessanta si occupò di Freud, ha sostenuto proprio quest'ultima tesi nell'opera *La metafora attiva*).

Del resto, piuttosto recentemente gli eredi della psicologia della Forma si sono rivolti verso un campo di studio che ancora oggi non è riuscito a trovare concordi i lessicografi nel designarne l'orizzonte semantico. Mi riferisco all'"emozione" che, comunque, sta mettendo a dura prova i ricercatori nel campo della psicologia tendenzialmente portati a tradurre ogni problema in termini di percezione, loro tradizionale campo di studio.

Questa novità interessa direttamente proprio il mondo dell'arte poiché al centro dell'indagine vengono poste le opere che si vedono nelle mostre, che si ascoltano nelle sale da concerto, che sono scritte da autori viventi. È questa la vera novità nel rapporto tra psicologia ed arte.

Per la psicologia il vantaggio in quest'impresa è costituito dal fatto di poter far tesoro delle nuove prospettive generali della scienza che addirittura avvicinano il ricercatore scientifico all'artista.

Come si vede, volutamente non si è fatto alcun cenno in questo schizzo storico ai problemi dell'industria culturale, i quali appartengono ad un altro livello di discorso. Tuttavia, sia gli psicoanalisti sia i ricercatori psicologi non possono non tenerne conto nei loro rapporti con il mondo dell'arte. In caso contrario ci si presta alle manipolazioni di cui è malauguratamente maestra l'industria della cultura e dello spettacolo. Si prenda la musica per esempio. Le multinazionali del disco ed alcune corporazioni del settore hanno deciso, a quanto pare, di cancellare le tracce della ricerca musicale contemporanea e, comunque, sono riusciti ad emarginare grandi figure di musicisti quali Berio e Boulez. Gli psicologi non devono, dunque, prestarsi alle manipolazioni di chi è interessato a raggiungere obiettivi di questo genere fondati solo sulla difesa di giri d'affari e, nel migliore dei casi, indifferenti ai valori della cultura.

Caterina Camporesi
Psicoanalisi, arte, interpretazione

Ogni nuova scoperta della scienza aumenta sia il livello generale del sapere sia quello specifico pertinente al campo al quale si riferisce. In più le nuove scoperte portano con loro elementi nuovi e fertili in grado di mettere in moto, grazie al rapporto critico e dialettico, un processo di riorganizzazione e di ristrutturazione anche nello statuto conoscitivo degli altri saperi.

Un rapporto critico e dialettico particolarmente vivace è quello che si è sviluppato tra il metodo clinico dello psicoanalista, alle prese con le dinamiche in atto nel soggetto segnato attraversato dalle potenti forze dell'inconscio, e quello del critico, anch'egli alle forze con le dinamiche in atto nell'opera d'arte, segnata ed attraversata da un potente e misterioso respiro.

Rispetto a questo misterioso ignoto entrambe hanno improntato un metodo d'indagine che trova nel dettaglio, nell'insignificante apparente il suo punto di forza. Entrambe hanno a che fare con la dissimulazione e l'inganno, da cui deriva la necessità di non lasciarsi fuorviare dai falsi indizi, di

www.andreatemporelli.com

sapere tenere conto del lavoro della censura e dell'azione del processo di distorsione.

Entrambe devono recuperare il rimosso disseminato nel soggetto o nell'opera d'arte, a seconda del caso; entrambe devono ri-costruire una storia delle vicissitudini, dotata di senso.

Freud, consapevole degli contributi originali che la psicoanalisi poteva dare in questo lavoro di svelamento e di ricostruzione, in occasione del premio Goethe, nel 1930 così si esprimeva: «La psicoanalisi può apportare chiarimenti che non è possibile ottenere per altre vie e mostrare così nuove connessioni nella trama meravigliosa che si stende tra le disposizioni pulsionali, le esperienze e l'opera di un artista».

Tuttavia in Freud l'atteggiamento critico è sempre stato attivo. Consapevole dei limiti di un sapere in divenire, non ha mai pensato ad un'applicazione puramente strumentale della psicoanalisi, che avrebbe avuto fra l'altro funzioni riduttive, negli altri campi; né è mai stato preso più di tanto da smanie imperialistiche e colonialistiche. Di più, ha riconosciuto alla poesia un fascino al quale arrendersi e ai poeti ed agli scrittori di essere in anticipo rispetto alla scienza. «Essi, dice, sono degli alleati, essi sono soliti sapere una quantità di cose fra cielo e terra che la nostra sapienza scolastica neppure si sogna [...] poiché attingono a fonti che non sono ancora state aperte alla scienza. La psicoanalisi non spiega l'enigma del dolo meraviglioso che contraddistingue l'artista e non potrebbe aiutarci a comprendere meglio il valore delle sue opere e l'effetto che esse suscitano».

Freud, dunque, è totalmente sedotto dal piacere estetico e quasi arreso al mistero, anche se poi intorno a questo mistero si avvicina con gli strumenti a sua disposizione. Così ciò che accomuna lo psicoanalista e il critico nel loro lavoro di esplorazione è l'oscurità e soprattutto la capacità di sostare per un tempo indeterminato in questa oscurità.

Sarà allora possibile, affidandosi alla ragione e alla fantasia, unendo e integrando ciò che è rimasto come traccia, prima avvalendosi di semplici intuizioni azzardare ipotesi e poi elaborare delle ri-costruzioni parziali e provvisorie, che naturalmente verranno via via abbandonate lungo il percorso quando altre ricostruzioni più convincenti e più esaustive compariranno all'orizzonte.

Secondo questa visione la verità non è che l'ultimo degli errori. Ciò che è importante è che si metta in moto un processo conoscitivo critico e dialettico che nella dinamica trasformi sia il soggetto sia l'oggetto implicanti nella conoscenza. La pretesa di poter raggiungere una verità unica, assoluta, decisiva, da svelare e rivelare dovrà essere abbandonata.

Alla frammentarietà e pluralità del soggetto corrisponde la molteplicità e la frammentarietà del reale e come controparte anche le rappresentazioni scientifiche, filosofiche, artistiche non potranno essere che frammentarie e pluralistiche. Una perenne incompiutezza, un'«infinita interminabilità» è ciò che consegue alla *crisis* europea dei primi del Novecento. L'illusione dell'unità è irrimediabilmente frantumata e tutto il pensiero che verrà dopo

www.andreatemporelli.com

deve tenere conto di questo dato. Questa frattura attraverserà la scienza, la filosofia, la letteratura, la pittura, l'arte in genere, mettendo a repentaglio una volta per tutte la pretesa di arrivare ad un sapere oggettivo, unitario ed omogeneo.

La stessa psicoanalisi è nata all'interno di questo disagio radicale del sistema conoscitivo ed essa stessa è stata costretta a fare i conti soprattutto con la scissione del soggetto. Essa tuttavia ha avuto il coraggio di immergersi in questo disagio radicale, attraversarlo, interpretarlo e governarlo. In questa situazione incerta e lacerata anche il linguaggio non poteva non subire traumi. Esso ha dovuto abbandonare la linearità, la chiarezza, l'esaustività del dire per affidarsi ad una tortuosità, ambiguità ed allusività. Paradossalmente, tuttavia, proprio per l'impossibilità di potersi affidare ad un tutto la "domanda" ha dovuto spostarsi sempre più in là, sicura di non essere mai messa a tacere. E proprio grazie a questa inesausta ricerca, il desiderio può mobilitarsi e continuare a circolare, la curiosità espandersi, lo spirito di ricerca avventurarsi.

Il linguaggio poi con le infinite possibilità combinatorie può riuscire come nel sogno a realizzare tutte le produzione che vuole, attingendo l'energia dai propri fantasmi in condizioni di libertà, giacché chi crea non sa da dove gli derivino l'energia e la materia per la sua opera.

Le potenzialità del linguaggio sono straordinarie e, come nel caso del bambino nel gioco del rocchetto di Freud, che con un semplice *Fort* (via) e *Da* (qui) faceva scomparire e ricomparire l'oggetto del suo amore (la madre), riuscendo in questo a padroneggiare attivamente e creativamente la perdita subita (l'assenza della madre), così l'artista sana la sua perdita e supera i limiti imposti dal reale con i segni della sua opera. In questo senso la cultura, la scienza, l'arte sono costruzioni umane, il cui fine ultimo è quello di riparare e sanare creativamente una profonda e feroce ferita conseguente allo strappo dall'unità originaria e primordiale. Esse costituiscono modalità dignitose e onorevoli di consolazione alla resa ad essere frammenti impazziti nel caos dell'universo.

Katia Santini

Poesia e psicoterapia

«Ecco... Le ho portato alcune mie poesie da leggere...». E. è un adolescente in crisi, in preda alle turbolenze di questa fase della vita, ai chiaroscuri emotivi che costellano la sua storia personale, ai dubbi che diventano certezze e alle certezze che si trasformano in dubbi. Mi ha chiesto di aiutarlo a mettere un po' di ordine nella matassa ingarbugliata delle sue emozioni e naturalmente ho accettato di accompagnarlo nel viaggio, talvolta inquietante ma sicuramente prezioso, dentro se stesso.

L'esplorazione del mondo interno mi ha sempre affascinato, perché lo considero uno spazio metaforico paragonabile ad un teatro privato, popolato da "oggetti interni/attori" carichi di affetti, pensieri, valori, in relazione o in conflitto tra di loro. Le dinamiche tra queste "parti" di noi - la parte onnipotente, la parte diffidente, la parte bambina che non vuole crescere, la parte

www.andreatemporelli.com

narcisistica ecc. - condizionano lo stato della nostra mente e quindi il nostro modo di relazionarci con il mondo esterno.

La poesia o l'arte in genere, così come il sogno, sono momenti privilegiati per mettere in scena i protagonisti del nostro palcoscenico mentale e «portare dal cuore sensazioni indecifrabili», come scrive lo stesso E. La creazione artistica diventa allora spazio intermedio tra *Sé* e l'*Altro*, diventa possibilità "d'incontro" tra due mondi di solito nettamente separati.

Scrivere, per E., è anche un modo di prendere una certa distanza da vissuti invasivi che tormentano senza tregua, depositandoli fuori da sé, fornendo loro uno spazio e un tempo che ne delimitano i contorni e ne contengono il potere ansiogeno: «Un'altra notte / un altro ricordo. / Davanti agli occhi / un foglio bianco / oltre, / sfuocato, / un sole sorge. / Cicli, / eterni ritorni / all'identica farsa / mi colmano / di vuoto. / Albeggia: / scrivo ancora, / il demone / va rinchiuso. / Comincia il giorno: / dormirò, / la città / non mi vedrà».

Attraverso le poesie di E. è possibile seguire la trama di tutti quei vissuti che scaturiscono dall'esperienza adolescenziale. Con meravigliato stupore mi accorgo che i termini presenti nel vocabolario clinico, così precisi ma "impersonali" e schematici - pensiamo solo a "crisi d'identità" - acquistano attraverso il linguaggio poetico la forza e l'intensità del travaglio interiore. «Lo specchio / di riflesso, / il mio volto, / la morte. Guardarsi, / scorgere / un volto / senza futuro/ e gridare / la disperazione / di una vita. / senza tregua. // Riuscite a vedermi? / Sono qui, / sotto la maschera, / nascosto al dolore, / cerco una vita / Soffoco, l'emozioni / non passano... / La maschera, / intanto, / si sgretola / per lasciare spazio / ad un uomo /senza volto».

Mauro Mancia, psicanalista, nel suo libro *Il sogno come religione della mente* (1987) afferma che le figure genitoriali depositate nella realtà psichica dell'uomo rappresentano «gli dèi e i diavoli del suo universo mentale; [...] il modello della mente proposto può allora essere definito come *teologico,* in quanto dominato da figure interne che, per il valore affettivo ed etico che veicolano, entrano di diritto nella sfera del sacro che viene così a permeare tutta la realtà psichica dell'individuo». Proprio in questo modo E. personifica le sue istanze genitoriali, accanto ad un'inevitabile necessità di allontanarle da sé per costituirsi come individualità differenziata: «Infelice / il vostro destino, / Dei. / Esiliati / da Paradisi / ormai inconcepibili, / riposate / in atee leggende / e modeste poesie. // Perché non piangi anche tu del mio destino? / Eppure sei la causa principale del mio dolore / e in fondo un po' di rispetto me lo devi ! / Ti odio... no, non ci riesco: / ti amo alla follia, / a quella stessa follia / che mi suggerisce queste parole. / E il mio amore lo urlo al mondo / e lo grido a quel Dio / che, essendone l'artefice, si compiace della mia infelicità. / Ma in fondo, quel suo cuore di luna, / piange perché ha scoperto / di non essere l'unico Dio dell'infinito. / Una nuova divinità si erge da questo mondo / ed stata generata dalle ceneri del mio dolore / per trasformarsi nella solitudine dello spazio, in amore. / Questo é l'unico vero Dio, eterno e immortale».

L'adolescenza è una fase di "trapasso", di trasformazione, di esplosioni interiori più o meno deflagranti; come in tutti i momenti cruciali dell'esistenza, per poter far posto a qualcosa di nuovo, è necessario scostare oggetti cari ma pur sempre ingombranti, lasciando alla memoria il compito di custodirli. Ma talvolta il peso di "ciò che è stato" sembra oscurare ogni possibilità

www.andreatemporelli.com

reale innovazione: «Il passato, / davanti a noi, / ci guarda / e fa, del futuro, quello che vuole».

Allora il dolore diventa lacerazione e l'angoscia di esserne inesorabilmente travolto mobilita difese psichiche, una sorta di "trincea mentale" dentro la quale riprendere fiato e nuovo vigore. «Luce, / gioia e colori: / i demoni / non possono / sopravvivere. / Buio, / agonia e dolore: / natura malvagia / emerge / per divorare. / Falene del dolore, / i ricordi / e le possibilità / mi ricordano / il tuo viso. / Uno sguardo, / un sorriso / ed un'amara risata / ti mostrano/ il mio regno: / follia e inferno. / Non temere, / nulla mi può ferire: / non i tuoi occhi, / supplicanti, / non il tuo cuore, / innocente / non la mia coscienza, / sconfitta».

Per far fronte alla sofferenza, alla confusione, all'angoscia che invade tutto, l'adolescente sempre più spesso, purtroppo, cerca nell'evasione o meglio nel "non pensiero", un'illusoria via di scampo, credendo di sedare momentaneamente gli spasimi, creando, in realtà, ulteriori crepe nel suo fragile assetto interiore, alimentando le parti più "tossiche autodistruttive" della sua persona. «Fumo. / Densa nuvola / di gioia / e ricordi, / si leva / per la stanza. / Alcool, / dolce compagno / di serate / e nottate, / mi porta via / verso il deserto. / Vita, / animale feroce? / non voluta, / non amata, / mi attanaglia. / Cosa sorgerà / domani?»

Ma in fondo ciò che rende l'adolescenza straordinaria è il fatto che rappresenta l'età dove "tutto è ancora possibile", dove i vissuti possono essere elaborati affinché non lascino tracce indelebili, dove la condivisione - anche attraverso le poesie, come in questo caso - di ciò che consuma interiormente, diventa punto di partenza per consolidare dentro di sé un nuovo modo di vedere le cose e di vivere la vita. «Rifiorire alla vita / colmo di speranze / e conscio dei dolori: / non una soddisfazione / ma una rinuncia / alle possibilità / di una gioia / improvvisa. Sempre meglio / di un sogno all'alba».

Eugenio Borgna

La malinconia come radice dell'esperienza poetica

1. Che cosa ci dice, che cosa ci può dire la letteratura sulla psichiatria e come la psichiatria può contribuire alla comprensione dei meccanismi psicologici che intervengano in alcune opere poetiche o narrative?

Come ha scritto Karl Jaspers, psichiatra e filosofo insigne, non c'è psichiatria che possa fare a meno degli orizzonti conoscitivi a cui giunge l'esperienza letteraria; ma, in ogni caso, *non* di questo vorrei ora parlare limitandomi a indicare *come*, nel contesto del discorso critico (ma anche in quello poetico ovviamente) di Giacomo Leopardi e del discorso poetico di Charles Baudelaire, la malinconia (esperienza psicologica e umana alla quale non si può assegnare una mera significazione di malattia) si costituisce come struttura portante del loro straordinario discorso creativo.

Alcuni testi letterari ci dimostrano come i temi essenziali della psichiatria (la malinconia, la tristezza, l'angoscia, la nostalgia, lo smarrimento, la estraneità, il *taedium vitae)* abbiano a radicarsi davvero nel cuore della condizione umana e abbiano a nutrire le sorgenti misteriose e sconvolgenti della esperienza creativa (poetica e narrativa).

www.andreatemporelli.com

La riflessione sulle correlazioni fra psichiatria e letteratura *non* fanno parte di un discorso astratto e teorico, ma ci aiutano a cogliere gli aspetti talora nascosti dei modi di essere delle esperienze psicopatologiche (della malinconia come malattia e come stato d'animo) e delle loro eventuali connessioni con il processo creativo.

2. La depressione (la malinconia), come esperienza umana e psicologica ineliminabile dalla condizione umana e come sorgente di riflessione creativa, è stata vissuta e descritta da Giacomo Leopardi con la sua vertiginosa capacità di autoanalisi e la sua sconvolgente profondità.

Vorrei, ora, stralciare due frammenti da due celebri lettere inviate dal poeta a Pietro Giordani, nelle quali gli aspetti essenziali della condizione malinconica riemergono con grande trasparenza straziante evidenza.

Nella prima lettera del 30 aprile 1817 egli scrive: «A tutto questo aggiunga l'ostinata nera orrenda barbara malinconia che mi lima e mi divora, e collo studio s'alimenta e senza studio s'accresce. So ben io qual è, e l'ho provata, ma ora non la provo più quella dolce malinconia che partorisce le belle cose, più dolce dell'allegria, la quale, se m'è permesso di dir così, è come il crepuscolo, dove questa è notte fittissima e orribile, è veleno, come Ella dice, che distrugge le forze del corpo e dello spirito».

La malinconia si accompagna alla noia, si trasforma in esperienza di noia con il suo impantanarsi in una temporalità che non ha più passato e nemmeno futuro; e di questo modo di vivere la malinconia è testimonianza lacerante ed emblematica la conclusione della lettera inviata a Pietro Giordani il 19 novembre 1819, che vorrei ora ritrascrivere nella sua *Stimmung* (nel suo stato d'animo) di profonda lacerazione interiore e di consumazione di ogni speranza: «Questa è la prima volta che la noia non solamente mi opprime e stanca, ma mi affanna e lacera come un dolor gravissimo; e sono così spaventato della vanità di tutte le cose, e della condizione degli uomini, morte tutte le passioni, come sono spente nell'animo mio, che ne vo fuori di me, considerando ch'è un niente anche la mia disperazione».

Quando ci confrontiamo, dentro o fuori della psichiatria, con una persona che abbia in sé esperienze di tristezza, *non* dovremmo dimenticare le cose che Giacomo Leopardi ha così mirabilmente rivissuto e descritto. Solo se la psichiatria tiene presenti i contenuti *interiori* di una esperienza psico(pato)logica, i modi soggettivi con cui è rivissuta una malinconia o una nostalgia, essa realizza fino in fondo i suoi orizzonti di significato e, in questo senso, le considerazioni del poeta recanatese assumono una radicale significazione umana e psicologica.

Da Giacomo Leopardi vorrei passare, ora, a Charles Baudelaire: richiamandomi ad un bellissimo libro-saggio sulla malinconia allo specchio di Jean Starobinski che ha analizzato l'esperienza lirica del grande poeta francese alla luce della malinconia, dalla quale la lirica baudelairiana sembra nascere radicalmente. La malinconia di Baudelaire è analizzata e decifrata nelle sue articolazioni tematiche e nelle sue ascendenze storico-ermeneutiche nei confronti di altre forme malinconiche. In particolare, nella malinco-

www.andreatemporelli.com

nia dello scrittore francese si sovrappongono la malinconia dolce e stremata di Jaques che nello shakespeariano *As you like it* si china piangendo sulle acque del fiume e riflette in esse la sua immagine disperata e anche la malinconia ironica e allegorizzata che la sfrenata fantasia di E.T.A. Hoffmann rappresenta in uno dei suoi racconti più felici.

Certo, in Charles Baudelaire la malinconia è immersa nel lago oscuro dell'angoscia. In una delle sue poesie più belle e famose, *Spleen*, descrive l'anima schiacciata che geme nella infinitudine del suo *taedium vitae* e la terra che si trasforma in una prigione inondata dall'umidità, mentre la speranza piange sconfitta e frantumata e l'angoscia innalza la sua nera bandiera.

La tristezza di Baudelaire è più crudele di quella leopardiana, ma essa in ogni caso ci offre un'*altra* immagine, ugualmente significativa della tristezza: la malinconia nelle sue infinite metamorfosi. Sia la tristezza leopardiana sia quella baudelairiana sfiorano, benché da orizzonti infinitamente più ampi e sconvolgenti, temi depressivi (modi di essere della depressione, della tristezza, o della malinconia: sono termini interscambiabili) che si osservano anche nella tristezza di ciascuno di noi: sia quando la nostra è una tristezza motivata e comprensibile sia quando essa è una tristezza immotivata. Anche qui, direi, la letteratura consente alla psichiatria di cogliere le realtà psicologiche e umane nella loro profondità e nella loro difficile sondabilità.

Nel discorso lirico di Charles Baudelaire, dunque, la tristezza e l'angoscia, come emozioni radicalmente costitutive dell'animo umano, sono l'una intrecciata con l'altra, benché, ovviamente, con articolazioni semantiche diverse di poesia in poesia.

La *tristezza* e *l'angoscia*, presenti in molte liriche del poeta francese, sono radicalmente diverse da quelle leopardiane, poiché immerse in un linguaggio più discorsivo e più aspro (più desolato e più crudele) che mette in correlazione antitetica *angoscia* e *speranza*.

Come nell'ultimo *Spleen*, dal quale vorrei stralciare la prima e la seconda strofa:

> Quando, come un coperchio, il cielo baso e greve
> schiaccia l'anima che geme nel suo tedio infinito,
> e in un unico cerchio stringendo l'orizzonte
> fa del giorno una tristezza più nera della notte;
> quando la terra si muta in un'umida segreta
> dove, timido pipistrello, la Speranza
> sbatte le ali contro i muri e batte la testa
> nel soffitto marcito;

Ma nella quarta e nella quinta strofa le immagini della disperazione e dell'angoscia si fanno ancora più intense e graffianti nelle loro tematiche così vicine a quelle che contrassegnano l'angoscia psicopatologica:

> furiose a un tratto esplodono campane
> e un urlo tremendo lanciano verso il cielo,
> così simile al gemere ostinato
> d'anime senza pace né dimora.
> Senza tamburi, senza musica, dei lunghi funerali

www.andreatemporelli.com

sfilano lentamente nel mio cuore: Speranza
piange disfatta e Angoscia, dispotica e sinistra
pianta sul mio cranio riverso la sua bandiera nera.

Questa, che direi una inaudita fenomenologia dell'angoscia e della disperazione, giunge a cogliere gli aspetti radicali (*eidetici*) di queste esperienze umane ed esistenziali allargandone vertiginosamente i confini della conoscenza al di là di ogni psicopatologia. Nell'incandescente descrizione baudelairiana dell'angoscia rinascono e si frantumano in schegge arroventate le sue strutture portanti. Come non afferrare immediatamente le dimensioni della tristezza e dell'angoscia e le loro stratificazioni esistenziali? Le tematiche del discorso lirico le fanno riemergere con una straordinaria pregnanza semantica: l'anima schiacciata che si lamenta (geme) nell'infinitudine del suo inenarrabile *taedium vitae*; la tristezza che dilaga ancora più oscura e più nera della notte; la terra che si trasforma in una prigione inondata dall'umidità; la speranza che, come un pipistrello (ma la *timidezza* del pipistrello toglie ogni ombra e ogni desolazione all'immagine), si fa male battendo con la testa nel soffitto disfatto e cadente; la speranza che piange sconfitta e frantumata e, infine, l'angoscia (delineata con termini agghiaccianti) che innalza la sua *nera* bandiera. La *Stimmung* dell'angoscia è contrassegnata da questo esplodere delle campane e da questo urlo terrificante che esse lanciano verso il cielo. L'ultima immagine, la più dolente e la più nostalgica, direi, è quella del gemere *ostinato* delle anime che sono senza pace e senza dimora.

3. Vorrei concludere questo mio discorso sulla malinconia, come radice possibile di una alta creatività, richiamandomi a quello che Giovanni Macchia ha scritto, in un capitolo, *Malattia e creazione*, di un suo bellissimo libro, *L'angelo della notte,* dedicato a Marcel Proust.

Incentrando la sua analisi su questo tema il critico dice: «In Proust la malattia è stata ammessa nell'organizzazione stessa della propria vita di creatore», aggiungendo che «[...] le sue crisi di malato entravano nella sostanza dell'opera e ne erano per così dire il prolungamento, ed egli evadeva da quelle crisi per ricominciare a scrivere». Certo, l'esperienza creativa e immaginativa dello scrittore francese, benché fortemente condizionata dalla malattia (l'asma bronchiale e le profonde risonanze psicologiche che l'asma trascina con sé), non può essere confrontata con le forme di originalità e di creatività, che si osservano nelle pazienti e nei pazienti segnati da una esperienza psicotica, nondimeno l'esperienza creativa di Marcel Proust è un'emblematica testimonianza delle connessioni possibili e concrete fra esperienza psicopatologica ed esperienza creativa delle influenze reciproche fra l'una e l'altra.

Misteriosa nella sua genesi è, in fondo, ogni esperienza creativa e ugualmente misteriosa è ogni esperienza psicotica; consideriamole entrambe nella loro dimensione alta e vertiginosa e nella loro espressione di umanità e di trascendenza.

Marco Guzzi

www.andreatemporelli.com

Al di là dell'io, al di là dell'occidente

L'orizzonte psicologico transegoico della poesia d'inizio millennio

1. La grande poesia, dalla metà dell'Ottocento in poi, diviene oscura, astratta, inquietante. Hugo Friedrich, nella sua trattazione fondamentale sulla *Struttura della lirica moderna*, dice giustamente che i versi di un Rimbaud o di un Mallarmé non sono stati ancora assimilati dal grande pubblico, nonostante le infinite edizioni e traduzioni. La poesia di un TrakI o di un Dylan Thomas risulta ancora ostica, difficilmente comprensibile, ci parla di cose oscure in modo oscuro, ermetico e bizzarro, altro aggettivo che diventa positivo da Baudelaire in poi. Emerge e si privilegia inoltre l'orrido, il laido, lo smembrato, la scissione, l'angoscia, la distruzione, la dissonanza, la nausea, la putrefazione e poi ancora lo spaesamento, lo *shock*, l'informe, l'eccesso e l'eccessivo comunque. È da un'accensione bruciante e lacerante del linguaggio che si attende l'irruzione di un senso ancora comunicabile e non da una sua sapiente articolazione. Tra Goethe o Leopardi da una parte e Rilke o Campana dall'altra non passano soltanto alcuni decenni, ma si apre una frattura eonica, una cesura cosmico-storica che è ben lungi dall'essere stata compresa adeguatamente.

2. Che cosa succede in Europa tra Ottocento e Novecento? Che cosa si annuncia nelle esperienze psico-poetiche degli artisti e dei pensatori di questa fase cruciale del destino dell'Occidente?

Potremmo dire così: la coscienza ego-centrata dell'io cristiano-occidentale giunge al compimento delle proprie possibilità evolutive e si sfalda. La grande poesia segnala il collasso psichico dell'egoità (come figura dell'io perfezionatasi lungo il processo di razionalizzazione della modernità) e l'irruzione nell'orizzonte di questa coscienza sfilacciata di contenuti che non a caso la psicoanalisi, nascente in quel periodo, avrebbe definito "inconsci".

Allentandosi le recinzioni psichiche costruite a difesa e ad edificazione dell'io ego-centrato, l'uomo entra in contatto con zone, con emozioni, con energie e con esperienze che non sa più di dove provengano né quale natura posseggano. Ci si identifica col cosmo (da Whitman a Ungaretti), con animali feroci (da Rimbaud a Nietzsche), con i morti (Rilke), con entità spirituali superiori o addirittura con Dio. Si raggiungono stati di ebbrezza e di illuminazione, di sconvolgimento interiore e di gioia estatica, in cui lo stesso limite della morte sembra superato: «O resurrezione, resurrezione di quel che è - / pensai nel suo pensiero dove la morte manca» (Luzi). Nell'ordine "allucinato" del poeta-veggente si dilata uno sguardo transmortale: «Bisogna andare attraverso la morte per emergere davanti alla vita, nello stato di modestia sovrana» (Char).

3. Gli studi sul mistero abissale della nostra psiche sono andati molto avanti negli ultimi decenni e probabilmente le più recenti ricerche sugli stati alterati di coscienza possono aiutarci a comprendere la traiettoria poetica del nostro secolo. Lo psichiatra Stanislav Grof, ad esempio, dopo più di

www.andreatemporelli.com

trent'anni di sperimentazioni e di studi sistematici sulla psicologia transpersonale, è giunto alla convinzione che la coscienza non sia affatto un prodotto accidentale dei processi neurofisiologici del cervello, quanto piuttosto il "campo energetico" intelligente, presente e operante nella vita di tutto l'universo, per cui in stati di coscienza non ordinari l'uomo potrebbe «trascendere tempo e spazio, attraversare i confini che ci separano dalle varie specie animali, sentire come propri i processi del regno vegetale o del mondo inorganico e addirittura esplorare realtà differenti, per esempio, quelle mitologiche, che prima non sapevamo neppure esistessero».

Alcuni poeti, come abbiamo visto, hanno effettivamente sperimentato queste alterazioni transegoiche, queste sfasature dell'identità, questi affondamenti nel grande sogno cosmico (Nerval). Carl Gustav Jung, d'altronde, già negli Anni Trenta distingueva una poesia "psicologica", elaborata all'interno di ciò che ci è immediatamente comprensibile, da una poesia "visionaria": «Qui tutto si capovolge: il tema o gli eventi che formano il contenuto della rappresentazione artistica non sono più materia conosciuta; la loro essenza ci è estranea e sembra provenire da un remotissimo sfondo di epoche preumane o da sovrumani mondi di luce o di tenebra».

La grande poesia, in realtà, è divenuta tutta "visionaria" lungo il Novecento, tutta transegoica e quindi cosmica, mistica, spirituale, tutta protesa alla sperimentazione di stati della coscienza (e quindi dell'essere) che oltrepassino la datità empirica della rappresentazione egorazionale della realtà. Scriveva a tal proposito Ungaretti nel 1926: «Abbiamo dell'innocenza, non più come nell'Ottocento, un desiderio filosofico, ma un'esperienza diretta; possediamo una conoscenza mistica della realtà».

4. Il fatto che esperienze trans-egoiche, visionarie o caotiche, diventino l'unica sorgente poetica di un'epoca intera significa che quest'epoca sta attraversando, nel mistero del senso complessivo (antropo-cosmico) della sua temporalità, una iniziazione trans-egoica. Perciò possiede ancora potenza poetica, e quindi propellenza storico-spirituale, solo ciò che promani da orizzonti psichici dilatati rispetto alla coscienza ego-centrica. L'Occidente scende nelle profondità dei propri inferi rimossi, deve confrontarsi faccia a faccia con tutti quegli aspetti oscuri che la ragione moderna credeva di avere superato solo perché li aveva occultati nelle segrete del proprio inconscio. Lungo tutto il Novecento siamo stati chiamati ad incontrare il nostro Hyde, il nostro nascosto scimmione (alter-ego del razionalissimo e moralissimo Dottor Jekill) e a tentare di integrarlo in una figurazione più ampia e più matura di noi stessi. Il più delle volte però queste integrazioni non sono state neppure avviate, per cui le energie caotiche primarie (liberate dall'esplosione "nucleare" dell'egoità e non integrate) hanno semplicemente sconvolto menti e nazioni incendiando come Furie il pianeta. L'estremo pericolo di queste irruzioni demoniche ci spinge adesso, alla fine del millennio, a rinvenire al di là dell'io ego-centrico e oltre il caos degli elementi lasciati a loro stessi, un nuovo principio ordinatore, un nuovo "Io" cui affidare il compito di sintetizzare una nuova figurazione psichica dell'uomo e una (conseguente) organizzazione del mondo, più giusta e più armoniosa.

www.andreatemporelli.com

5. L'esperienza poetica da Rimbaud in poi, ma a partire in realtà dalle primissime intuizioni di Novalis e frammentazioni linguistiche di Hölderlin, non fa dunque più parte della storia della letteratura occidentale, ma realmente di una nuova storia, di un'era incipiente che non è altro che la temporalità di una inedita figurazione dell'identità umana. Tutto questo si chiarirà sempre di più, quanto più ci inoltreremo nella nuova età abbandonando i gusti, la letteratura e la stessa forma psichica della nostra vecchia identità ego-centrata. Anche il pensiero di Nietzsche o di Heidegger non appartiene più alla storia della filosofia occidentale, cosa che, d'altronde, era per loro del tutto evidente e costituiva anzi proprio la questione centrale di tutto il loro sforzo creativo. Purtroppo ciò che è evidente nella luce del pensiero resta obliterato nelle tenebre dell'erudizione accademica e le biblioteche universitarie continuano a riempirsi di ricerche "scientifiche" sulla fine della filosofia e su altre amenità del genere. Così come la frattura eonica insita nell'esperienza poetica del Novecento, così evidente e drammaticamente vissuta da un Campana o da Celan, resta del tutto ignota o comunque non adeguatamente focalizzata (perché non sperimentata) per moltissimi altri autori "da antologia" e per la quasi totalità della critica letteraria contemporanea che, non a caso, è oggi quanto mai incapace di indicare un qualsivoglia principio teoricamente fondato per le sue scelte di (pessimo) gusto. Si procede così in pieno sonnambulismo teorico, utilizzando strumenti e concetti ottocenteschi, privi di qualsiasi residuale significato, come se la fisica teorica continuasse a discettare della natura in termini newtoniani dopo le scoperte di Heisenberg o di Bohr.

È tempo che si comprenda meglio la portata eonica della frattura rivoluzionaria che, annunciatasi alla fine del Settecento, mostrò la sua dirompenza psico-storica apocalittica lungo il nostro secolo. Ed è tempo che in questo sforzo interpretativo la poesia comprenda il proprio ruolo, anche politico e sociale, nella transizione antropologica in atto.

6. In questa fase trans-figurativa potremmo dire che l'esperienza poetica divenga una specie di segnaletica dei passaggi della nostra iniziazione alla nuova figura di uomo (planetario) che si sta configurando.

Una poesia è riuscita, è bella, se in essa si incarna perfettamente e cioè in una risonanza fisico-linguistica perfetta, uno stadio preciso della trans-figurazione di quel poeta. L'estrema particolarità esistenziale e biografica coincide in questo caso con la maggiore universalità del discorso, poiché il nuovo io scopre e rivela la cosmicità intrinseca della propria più intima identità. Più la mia coscienza si dilata alla misura del mio nuovo io, e cioè si trans-figura, e più *io sono* la terra, i morti, le stelle, gli amici, il mondo nel suo moto trasformativo, in quanto *io sono* che ci sta assimilando a sé è cosmico di per sé, collettivo, comunitario, planetario, e l'Uomo che riunifica l'intera umanità nell'unità dell'Unico Genere di cui già parlava Trakl (*ein Geschlecht*), e che costituisce l'orizzonte di tutta la speranza messianica ebraico-cristiana.

Superata la prima fase novecentesca, caotica e destrutturante, del passag-

www.andreatemporelli.com

gio trans-figurativo, possiamo oggi tentare *come poeti* e insieme agli psicologi, ai pensatori, ai fisici, ai biologi, ai cosmologi e ai medici dell'era nuova che avanza, una prima mappatura degli stati trans-egoici che attraversiamo nell'itinerario iniziatico della nostra trans-figurazione. La poesia, infatti, anticipa le tappe dell'iniziazione, le "immagina" e cioè configura (incorpora) in immagini quei sottilissimi stati psichici ed emotivi e così ci consente di esperire, sia pure nella fulmineità dell'istante contemplativo, quelle stazioni trasmutative che poi dovremo percorrere e ripercorrere faticosamente con tutta la pesantezza dei nostri corpi. L'intuizione istantanea, però, *Atemwende* celaniano, il fulmineo *retour à mont* di Char, ci donano intanto l'ossigeno indispensabile lungo la via, rinfrescando a tratti il ricordo del suo compimento già occultamente (ed eternamente) presente.

7. Una primissima mappatura molto schematica degli stati trans-egoici che la poesia ci ripropone in infiniti testi e che corrisponde in buona parte alle analisi di alcuni stati non ordinari di coscienza, elaborate, ad esempio, da Tart e da Wilber, può essere questa:

a) coscienza ordinaria: identificazione egoica
linguaggio logico-discorsivo
b) collasso e morte dell'egoità
crisi del discorso egoico-logico
c) irruzioni caotiche
smembramento del tessuto semantico ordinario del linguaggio
onirismo, veggenze confuse, demonismo, surrealismo
d) coscienza cosmica, oceanica
esperienze estatiche di identificazione con il Tutto
decantazione progressiva del linguaggio
e) coscienza spirituale di un nuovo io
che incontra un Tu come referente di una relazione dialogica
più originaria dello stesso mondo creato:
la realtà cosmica si rivela come un gioco creativo
operato tra persone (divino-umane)
che parlano tra loro, che si "scambiano la parola".

La successione degli stati naturalmente non è mai un processo cronologico (né nei testi né nella vita) lineare. Ciascuno di noi vive contemporaneamente su diverse lunghezze d'onda, anche se propendiamo poi a stabilizzarci ad un certo livello iniziatico. L'intera civiltà occidentale, ad esempio, "vibra" lungo il Novecento tra una coscienza egoica sempre più collassata e irruzioni caotiche sempre più devastanti e incontrollabili. In tal senso il suo baricentro è proprio il rovesciamento dell'identificazione egoica e noi non troveremo pace né sensatezza, se non supereremo questo punto critico e non arriveremo a creare almeno gli embrioni di una civiltà irrorata dalla coscienza cosmica e spirituale che ci attende dopo la *cata-strophé* dell'Ego.

8. Ogni grande poeta ha dato corpo nella sua opera ad un momento particolare della transizione psico-cosmica in atto. In Leopardi, ad esempio, già

www.andreatemporelli.com

si annuncia la crisi teorica ed esistenziale dell'io egoico, che però resta sostanzialmente il soggetto del suo (triste) discorso, mentre in Rimbaud lo sfaldamento dell'ego-centratura va molto oltre, fino al punto che l'ego è propriamente "tolto di mezzo", per cui si può passare a volte dalle sue lamentazioni e dalle sue disperazioni infernali alle *Illuminazioni* della nuova coscienza che preme per irrompere in noi e nella storia. Ecco perché i poeti che dopo Rimbaud si stanziano sul livello egoico della coscienza, anche se per modulare le tonalità tragiche o ironiche del suo esaurimento (nervoso), restano comunque poeti "minori": da Pascoli all'ultimo Montale. I poeti più significativi sono, al contrario, quelli che hanno saputo percorrere il più ampio spettro della trasmutazione iniziatica, senza bloccarsi in nessuno stadio intermedio, ma compiendo perfettamente ogni passaggio. Perciò è più importante Char di Valéry, Trakl di Rilke, e, venendo a noi, Luzi di Zanzotto. Ci sono poi alcuni poeti che hanno raggiunto vertici iniziatici altissimi, ma solo in rarissimi momenti e al prezzo di una caotizzazione assoluta di tutto il resto della loro lingua, della loro mente e della loro vita, come, per esempio, Dylan Thomas o Artaud, per non parlare dei modelli supremi di queste iniziazioni squilibrate: Hölderlin e Nietzsche. Dobbiamo comprendere da questi esempi psichiatrici che il processo iniziatico verso la coscienza spirituale del nuovo io è un metabolismo esistenziale complessivo. Detto in altri termini: *la poesia non basta*.

All'istante illuminativo deve seguire la fatica dell'incarnazione, in tutti gli ambiti della nostra vita, di quella luce. Il nuovo livello di coscienza, poeticamente raggiunto, deve trasformare la nostra coscienza ordinaria, deve anzi piano piano divenire proprio la nostra ordinaria visione (percezione emotiva) delle cose: *questa è la svolta dei tempi in atto*.

E questa fatica dell'incarnazione feriale della nuova veggenza darà una misura "umana", terrena e politica, alla nostra poetica, evitando gli squilibri e le scissioni novecentesche. È tempo che la parola profetica, in cui riprende a parlare il principio (Blanchot), torni a plasmare la terra e umiliandosi, si sottragga alle tentazioni luciferine di chi pretendendo di rimanere pura luce, conquista alla fine soltanto le tenebre.

9. Stiamo elaborando i presupposti di una nuova cultura in senso antropologico. Questa cultura viene elaborata da ciò che in noi è "coscienza cosmica" e "coscienza spirituale dell'io".

Che l'uomo possa espandersi fino a sperimentare il livello cosmico della propria coscienza non è più soltanto l'intuizione folle di un Blake, ma è ormai una certezza scientifica fondata sulle ricerche più avanzate della fisica. Erwin Schrödinger, ad esempio, premio Nobel e coideatore della meccanica quantistica, scrive: «Per quanto possa sembrare inconcepibile al senso comune voi, e tutti gli altri esseri senzienti, costituite un tutto indivisibile. Quindi la vita che state vivendo non è semplicemente una parte di tutta l'esistenza, in un certo senso essa è *il tutto*... Così potete gettarvi sulla terra e abbracciarla sicuri di essere una cosa sola con essa, ed essa con voi. Siete forti e invulnerabili come la terra, anzi mille volte più forti e invulnerabili.

www.andreatemporelli.com

Domani essa vi inghiottirà, e il giorno dopo vi trascinerà verso nuove lotte e nuove sofferenze. E ciò non avverrà soltanto "un giorno": Adesso, oggi, ogni giorno essa vi dà alla luce, non una sola volta, ma migliaia e migliaia di volte, proprio come ogni giorno migliaia di volte essa vi inghiotte».

Siamo esseri cosmici e siamo esseri spirituali in un senso ben lungi dall'esserci chiaro. Capiremo veramente chi siamo soltanto diventandolo. E lo diventeremo soltanto imparando a dialogare con quell'Altro (Celan) che è prima del mondo, *adesso*, che è questo Essere Presente che *ora* mi dà la parola, prima del mondo e del tempo, ma dentro di essi, nel loro principio, affinché io li ridica, li benedica e mi salvi così con tutte le cose trans-figurandole, manifestandole nella loro eterna gloria.

La più grande poesia del Novecento, nelle sue scalate vertiginose e nei suoi abissamenti, ha conosciuto a vari livelli questo "Tu" e lo ha anche lasciato parlare a volte. Quest'altra voce (Bonnefoy) chiama, infatti, risucchia, convoca, indirizza. La poesia del prossimo millennio sarà soltanto un servizio pubblico della sua rivelazione. Finita la storia della letteratura e chiusi tutti musei dell'Occidente, la parola poetica diviene una delle forme conoscitive e delle prassi iniziatiche trans-figurative dell'Uomo Nascente. Niente di meno e niente di più.

Quanto tempo ci vorrà perché tutto questo possa diventare cultura comune? Questo non ha molta importanza. Il tempo è già maturo, ma i tempi della manifestazione di ciò che è maturo sono spesso lunghi e comunque imprevedibili. A ognuno di noi però è chiesto *ora* di scegliere tra le sicurezze di un livello di coscienza e di un assetto di mondo che continuano certamente a dominare, ma che sono intrinsecamente e irrimediabilmente esauriti, o più propriamente estinti, e l'avventura psichica e storica dell'Uomo Nascente, con i suoi inevitabili pericoli. Io credo che sia meglio naufragare alla ricerca dell'Isola del Tesoro piuttosto che marcire con tutti gli onori nella schiavitù dell'Egitto. La mèta, infatti, la promessa, è qualcosa cui è giusto offrire tutto. Il resto sarà dato in sovrappiù.

Quando sono giunto fuori,
assolutamente fuori di tutto,
al di là di ogni vestigia, allora
sono risorto, ponendo il piede
su un altro mondo,
risorto, compiendo una resurrezione,
risorto, non rinato, ma risorto,
con lo stesso corpo, di prima,
nuovo al di là della conoscenza
di ciò che è nuovo,
vivo al di là della vita,
orgoglioso al di là di qualsiasi
idea di orgoglio, vivendo
dove la vita era immaginabile,
qui, nell'altro mondo, ancora terrestre
io stesso, lo stesso di prima
eppure indicibilmente nuovo. (D. H. Lawrence)

www.andreatemporelli.com

Cesare Viviani

Linguaggio divino

Non esiste creazione senza materia.

Ma il pensiero dell'utilità, che spinge ad afferrare a man bassa, impedisce il contatto con la materia.

Quando si parla di materia della creazione, si intende una condizione della mente non più artefice, ma come decentrata in una relazione di parità con l'esistente.

Quando la materia dice al pensiero che può fare a meno di lui, ciò che il pensiero risponde si muove nel senso della creatività.

Complessa è la localizzazione della funzione psichica che accompagna l'azione creativa: è un arco che va dalla mente dell'autore, attraverso il braccio e la mano, fino al luogo della materia, inchiostro di scrittura o colore di pittura o altro materiale che sia. Né c'è da pensare che lungo questo arco sia una la direzione in cui si forma l'azione creativa, ma è doppia.

C'è una distanza incolmabile tra la conoscenza e la vita – pur tra le forme più penetranti della prima e le più semplici della seconda. Ecco che la dimensione creativa e il lavoro artistico permettono la percezione di "bagliori di vita", e dunque l'esperienza di ciò che altrimenti non sarebbe sperimentabile né conoscibile.

Ognuno cerca sempre negli stessi luoghi, mentre sono tanti i luoghi da conoscere, e dove cercare.

Ponendo la questione nei termini di soggetto e oggetto, verrebbe da chiedersi se nell'esperienza psichica della creatività venga prima l'uno o l'altro. Si può pensare che sia l'oggetto a provocarla o, al contrario, che premessa necessaria sia un soggetto che riesce a non pensare l'oggetto.

Niente a che vedere con l'immaginazione, o libera associazione, o generica spontaneità, o improvvisazione, o addirittura spensieratezza e vuoto mentale, la creatività, invece, è un *evento imprevedibile*, non collegato a nessun requisito o condizione particolare o preparazione: ma un evento nel quale *presenza e assenza coincidono*.

Dice il Vangelo: «... poiché non hai il potere di fare bianco o nero un solo capello».
Così la creatività, che è imprevedibile, e i suoi frutti, che non possono essere classificati in quanto a valore da nessuna oggettività, da nessun improvvisatore: tutto ritorna nel flusso perenne della vita.

Invenzione del pensiero, dell'arte, della scienza: la stessa creatività, che non è condizione preliminare all'atto creativo, ma si identifica in esso.

www.andreatemporelli.com

Bisogna annullare ogni gerarchia sovrapposta, perché possa emergere quella vera, l'unica accettabile, quella tra Dio e gli uomini.

Allora il linguaggio dell'invenzione non siamo noi a crearlo; solo ci siamo disposti ad accogliere e a trasmettere quel *linguaggio divino* che appunto nessun codice sa tradurre o interpretare: solo l'atto creativo mantiene in sé quella traccia, quella qualità, quella luce che indefinibili, inspiegabili, nutrono l'arte e ogni altra invenzione umana.

Così l'esperienza psichica della creatività non riguarda solo l'"autore" (scrittore o altro che sia), ma nella stessa misura d'intensità il lettore, lo spettatore, chiunque insomma aderisca a ciò che legge, vede, sente con *assoluta fede*. Proprio una fede senza interferenze, senza prudenze è quel balzo, quello scatto che apre la dimensione creativa.

Giuseppe, avvertito in sogno dall'Angelo sulle malvagie intenzioni di Erode, al risveglio non chiede consiglio a nessuno: fa quello che l'Angelo gli ha indicato, parte immediatamente.

C'è chi, da buon combattente, cerca le contraddizioni nello scritto altrui, e chi invece trova nel testo il punto dove la tessitura cede e si apre una strada inesplorata...

Invenzione non è darsi una possibilità in più, ma una in meno, e poi un'altra in meno ancora, e così avanti, finché si arriva ad averne una soltanto, l'unica, e allora non resta che aderirvi completamente.

Tutti possono dire: «Io sono creativo», tutti possono dire: «Ho scritto una poesia».

Dato che è impossibile una misura certa di valutazione dell'arte, così come definirne l'essenza, la vera gloria non è passare alla storia (nei luoghi eletti: musei, antologie), ma piuttosto questa generale possibile gioia e soddisfazione di sentirsi capaci di creare qualcosa.

C'era una volta un re. Un giorno, nella stagione più ariosa, uscì dal castello senza accompagnatori, e con calma e tra la meraviglia dei passanti si diresse al porto. Entrò nella casa di un umile pescatore e gli disse: «Ecco la mia corona, te la cedo, ti nomino mio successore». Il povero non capiva e, di fronte alle insistenze del sovrano, rifiutò tanto onore: «Non voglio cambiare la mia vita», disse.

Intanto a corte si era riunito il Gran Consiglio e già aveva provveduto a eleggere successore il figlio del re, il primogenito. Da quel giorno il re, divenuto povero, vagò per il mondo.

Ciò che era accaduto nella sua mente avrebbe dovuto interessare a tutti, e invece non interessò a nessuno.

www.andreatemporelli.com

Alberto Cappi
Sentieri della Parola

DIRE

La parola in poesia nasce. Non perché venga alla luce, piuttosto perché vede tutta la luce della sua attesa. Proprio per questo, nella segreta scrittura tra ritmo e senso, la poesia trova voce al dire.

L'ORRORE, L'ERRORE

Gli orrori della realtà possono spegnere la poesia? Non si ha realtà nel poetico. Una tragedia o ferita originaria lo inaugura. Non si accosta all'errore ma lo incorpora. Questo farsi errore non evita l'opacità del mondo né la giudica. Legge la sua legge in un segno che di per sé è salvezza.

IL LIBRO, IL NOME

Il libro porta il nome per abbandonarlo. La sua parola è fraterna ad altri nomi, altre parole, in altre territorialità. Lì si intrattiene. Poi si consuma restituendosi al silenzio. Allora senza cannibalismi d'immagine la poesia lo parla.

IL VELO

Il velo non media, né procrastina, non oscura né lascia intravedere, non distingue né coniuga o congiunge. Velo avviene come potere del verbo, quale flash che offre al fare e all'interpretare la possibilità dell'articolazione e della finzione. Riflesso della divinità, viene consegnato agli umani solo nella sospensione e nell'attesa di storia.

RETORICA

La retorica non solo veste ed orienta la parola poetica, ma lo anima come pura *dynamis*. Al loro porgersi, le figure che si slacciano nel verso sono immediatamente operative. Così l'evento si compone in un atto che non contempla divisioni.

www.andreatemporelli.com

Mauro Germani
La parola dell'Altro

Il silenzio dell'Altro ci parla continuamente.
*
Custodire la parola non significa solo ascoltare la sua rivelazione, ma anche il silenzio da cui proviene.
*
Da sempre luogo della solitudine e dell'esilio, il deserto è quella terra del silenzio e dell'attesa che precede la parola, l'origine di ogni preghiera possibile.
*
Nessuno scrive da solo, nessuno scrive per gioco.
*
La verità della poesia sta nell'abisso dell'Altro.
*
Chi scompare nell'Altro incontra il proprio mistero.
*
Ognuno di noi porta dentro di sé un segreto che ignora, ma che è a fondamento della propria verità.
*
Vivere nel tremore della fine, non volere nient'altro che la verità.
*
C'è sempre un tempo che sta per scadere, una domanda che sale dal petto. C'è una piaga segreta che non si rimargina, un dolore che torna. C'è l'Altro.
*
Questa parola di carne e di sangue, questa parola che tace nel dolore e grida nella speranza, questa parola sospesa tra l'ombra e la grazia...
*
L'amore è l'Altro in noi, il mistero del suo dono.
*
Non c'è poesia senza destino, non c'è poesia senza l'Altro.
*
Accogliere nella notte l'Altro e finalmente sentire nel sangue e nella voce il dono della sua rivelazione. Custodire il suo mistero.
*
Scrivere per l'Altro, scrivere per tutti.
*
Il sacrificio è la nostra libertà.
*
La parola non è nostra, è dell'Altro.

www.andreatemporelli.com

La prodigiosa incolumità del poeta

Nel numero scorso Daniele Piccini, in un intervento intitolato Prodigiosa incolumità, *proponeva alcune riflessioni intorno alla figura sociale del poeta, al suo mestiere, invisibile ai più, di servitore della parola. «Lo sguardo del poeta ha prodigiosa incolumità. Nasce interno alle fibre della vita, si sottrae alle imposture dei fabbricanti di immagini. [...] Non c'è folla, per lui, di astanti, di curiosi e interlocutori. Oggi che non esiste un popolo, non esiste nemmeno un popolo per i poeti», scriveva.*

La "lettera aperta" di Gianni D'Elia risponde alla provocazione lanciata da quell'articolo e ribadisce ancor più la necessità di una parola che smetta di dire se stessa per tornare, pasolinianamente, a interrogarsi sulla realtà, a configurare il mondo. Seguono il suo amichevole invito all'impegno altri due interventi. Il primo, di Marco Merlin, solleva la questione dell'esigenza di un interlocutore per il poeta, che, riscattato dalle insidie di una platea, nondimeno ha bisogno di dover rendere conto ad un volto segreto del proprio gesto. Sarà questo sguardo a dare la giusta misura alla sua parola, salvandola da tutte le interferenze solipsistiche, letterarie, intellettuali dell'ego. Lo scritto di Nicola Vitale, invece, riporta la questione della crisi della figura sociale del poeta entro gli ampi orizzonti della condizione della civiltà occidentale, contraddistinta da una saturazione del pensiero oggettivante ovvero dello sguardo razionale e scientifico.

Gianni D'Elia
Difendersi dalla poesia

Pesaro, 9 gennaio 1997

Caro Daniele Piccini,
oltre che di «prodigiosa incolumità» dello sguardo poetico, parlerei anche di stanchezza, personalmente. Stanchezza di udire e leggere sempre e soltanto le parole *poeta* e *poesia,* quando si parla di poesia. Leggendo il tuo invito a discutere su «Atelier», colgo, al di là di un lessico e di una sintassi in cui si dichiara "la nobile fede", una certa precisione di racconto incarnato (la scena della modella fotografata, come apologo svolto sull'artificiosità delle vite e dei messaggi contemporanei) che mi interessa di più.

Anche la definizione di colui che scrive versi mi convince: «coscienza e sofferenza di uomo che ascolta e restituisce storie, voci, ombre». Bisognerebbe ripartire da qui, per parlare di poesia, e cioè parlare d'altro: cose, realtà vissute, problemi e questioni aperte, se stanno a cuore davvero le cose più delle parole (o, nel caso contrario, dichiarare di nuovo l'idolatria novecentesca della forma, nel solco del simbolismo, e praticare un distacco formale assoluto).

Se si guarda alla scena poetica italiana, la stanchezza si tinge di un certo disgusto, a questo proposito: il partitino del mito antico, la setta nominalistica dell'avanguardia postuma: classicismo e avanguardismo a specchio, culto della Parola o del Linguaggio/smontaggio. E gli stessi poeti, come "cani sciolti", ai convegni o sugli schermi televisivi, che cosa comunicano, se non una generica difesa della poesia (ma quale?) e il proprio malcontento per il ruolo (inteso come spazio di udienza pubblico) ad essi assegnato dai poteri giornalistici e massmediali? L'abdicazione a idee e contenuti, con la scomparsa della critica, ha portato a questa insignificanza generica della poesia, che gioca il gioco dell'ideologia dominante nella vieta contrapposizione tra "l'anima bella" e il mercato. Ed è invece lo stesso meccanismo di falsa coscienza che andrebbe descritto, quando i poeti tacciono dello scranno

www.andreatemporelli.com

occupato nell'istituzione e delle loro carriere in via di definizione, per quanto economicamente risibili.

A questo punto, più che una difesa della poesia, bisognerebbe difendersi da *questa* poesia e da *questi* poeti, che continuano a parlare di poesia in astratto, tacendo in concreto di se stessi, di come sono, vivono, operano davvero.

Difendersi dalla poesia, sì. La crisi è molto forte, perché mancano dei progetti d'opera, e dunque le poetiche arrancano (se è la poesia all'opera a produrre la poetica, e mai il contrario). È come se un medico o un ingegnere, invece di occuparsi del malato e della sua malattia o del palazzo da fare e dei calcoli delle fondamenta o che altro, si mettesse a ragionare dottamente di medicina e di ingegneria! Non se ne può più di questa autoreferenzialità, per di più vaga, generica, sociologica, e peggio ancora mitica, mistica, originaria (il fondamento, che non sappiamo). Mandel'stam, nel suo *Discorso su Dante* (Anni Trenta) o Pasolini, nel suo *Pascoli* (1955) sono al contrario di una concretezza esemplare: scrivere fondandosi sul parlare vivo, umano; criticare la riduzione della realtà (e della vita) alla sua funzione estetica, al mito di una vita interiore che ignora la forma storica della vita di relazione.

Trovo scritto, nelle *Rime* del Petrarca (edizione 1856), appuntato a matita da mio padre: «per Dante la poesia è missione, per il Petrarca la poesia ha in sé sola il suo fine» (Momigliano).

È inutile dirci da che parte stiamo?

Direi che non resta che l'opera, il suo progetto, il movimento del suo materiale, la sua fatica. Né le riviste soltanto, né la discussione (tra sordi), né la piccola critica di cabotaggio. Immersi nella vita alienata, nel mondo delle cose seriali, tra le «imposture dei fabbricanti di immagini» (come dici), ma per interrogare tutto, guardare e sentire, pensare a fondo l'epoca, viaggiando dal privato lirico al pubblico epico, se, come ha osservato Eliot poeta è chi «nello scrivere se stesso scrive il suo tempo». Per fabbricare la nostra visione del mondo, la nostra ideologia in atto, facendo anche di questa crisi un oggetto poetico, ricordando che «poesia è linguaggio carico di significato» (Pound).

Buon lavoro a noi tutti, con amicizia,

Marco Merlin

Lo sguardo che salva la parola

Da troppo tempo, in ogni occasione pubblica di confronto sulla condizione della poesia nella società contemporanea, emerge la solita, annosa ed essenzialmente fuorviante intenzione: riuscire ad attivare il pubblico potenziale di poesia ovvero i milioni di «replicanti» – per usare il termine con cui Giovanni Raboni ha definito, durante il convegno *Per la poesia tra Novecento e nuovo Millennio*, organizzato dalla rivista «Letture» lo scorso autunno, quelli che in gergo altri chiamano pseudo-poeti, letterati della domenica, sottobosco letterario, cultura di serie B ecc. Con forme apparente-

www.andreatemporelli.com

mente meno sprezzanti (ma forse solo un po' più sofisticate), l'obiettivo implicito in tutte queste manifestazioni si potrebbe riformulare così: riuscire a interpretare questa proteiforme diffusione di poeti, capire di quale disagio culturale o errore del Sistema sia sintomo, quindi proporre una nuova serie di opere che pongano rimedio a tale disguido. La domanda, rispondendo alla quale si risolverebbero i problemi di tutti, è fondamentalmente questa: come trovare l'Opera, l'Autore, la Lingua della Poesia del Terzo Millennio, il punto di contatto fra la Massa e la Qualità?

Tuttavia, sembra che, sotto la crosta dei bellissimi interventi che si tentano ormai in ogni dove (il concetto di *nuova epoca* è emerso persino in chi si dichiarava a priori contro i discorsi apocalittici finiseculari e contro la categoria romantica della *novità*, facendosi corifeo di istanze di rinnovata classicità) si sia insinuata la sensazione che tale quesito, in ultima istanza, resti un mero passatempo teorico. L'intento con cui ci si affaccia sulla tanto deprecata emarginazione della poesia (idea sfuggente che richiederebbe parametri a misura non della cultura che commetterebbe tale sacrilegio, ma della stessa poesia che è, in sé, cultura alternativa) dai piani alti dell'*establishment* del nostro Paese, si rivela pregiudizievole. Parlare vagamente di pubblico in questo settore risulta fuorviante per l'inevitabile astrattezza. Perché non andare invece a smascherare il destinatario verso il quale un preciso autore si rivolge? Forse perché è molto più "costoso"? Piuttosto che crogiuolarsi in vane elucubrazioni teoriche, ogni autore vada a incontrare personalmente, scavando al fondo del proprio pensare poeticamente, il suo interlocutore e provi a chiedersi che cosa *costui* si attende dalla sua parola.

Chi scrive non ha diritti, ma doveri. Ogni opera, ogni ricerca espressiva, ogni scelta fra possibili varianti, implica un interlocutore; ogni stile inventa il suo lettore, in quanto ipotesi di civiltà (uno stile essendo *in nuce* un'interpretazione del mondo). Così si esprimeva Franco Brevini, proprio in un intervento su «Letture» che seguiva le tesi del convegno sopra ricordato: «Continua a essere elusa la domanda che occorrerebbe perentoriamente porre agli artisti, senza pudori, né soggezioni: ma per chi scrivete, dipingete, suonate, chi *davvero* vi leggerà, vedrà, ascolterà? Ipocrisia e filisteismo si insinuano anche nelle più radicali esperienze estetiche: l'artista si comporta come se, vuol credere dialogo il suo monologo, chiama libertà espressiva la dorata gabbia rituale in cui la società lo ha annoiatamente rinchiuso». Ma la domanda dovrebbe farsi più radicale.

Non ha senso che si ponga il problema della funzionalità dell'arte chi scrivendo non affronta l'incognita del proprio destinatario. Tra l'altro, non è detto che sia un male scrivere beatamente senza affrontare tale quesito, resistendo entro una innocenza della scrittura che il Novecento parrebbe aver compromessa, segregata nel dialetto o soffocata in eccessiva autocoscienza, dentro poetiche troppo chiare a sé stesse (e dunque postume, giacché postuma non è la poesia, ma l'applicazione di una poetica determinata a priori). Sempre il destinatario, non l'autore chiede visibilità, quando la parola poetica è veramente tesa verso un altrove, una alterità.

Suppongo inutile specificare che l'interlocutore cui alludo non risulta

www.andreatemporelli.com

tout court il destinatario occasionale di un testo, anche se l'occasione può fare l'uomo poeta. Al di là di qualsiasi contingenza, credo che ogni ricerca espressiva sia orientata *da* uno sguardo e, quando si sfugge al solipsismo letterario entro cui è pur possibile compiere un percorso significativo, *verso* uno sguardo. *L'ostrabismo cara* di Cesare Viviani non ha la stessa polarità interlocutoria ideale (dia-logica) dell'*Opera lasciata sola*, e la differenza non mi pare applicativa. La scoperta, ma anche forse solo la ricerca, dello sguardo che sostiene la parola, di colui che rende giustizia all'opera e la salva, si pone all'origine del sentire in poesia. C'è un'ombra dietro la schiena del poeta, mentre scrive, un'ombra diversa per ognuno. Nessuno scrive da solo, per sé, ovvero nel vuoto. Il poeta scrive nel segreto, certo, ma perché là sia visto scrivere da qualcuno.

Da un altro sé stesso? Da qualcuno che non lo conosce? Dall'altro in quanto tale? Da una figura perduta (non necessariamente in senso biografico) che ha, in qualche modo, attivato quel dialogo segreto nella sua vita? Queste domande chiedono una risposta personale: umana, non culturale.

Nell'ansia di non perdere funzionalità entro l'attuale sistema culturale, la poesia si è rivolta sempre di più allo specialista, al critico, a sé stessa. Esiste, terribile e concreto, il rischio che un giovane scriva per i poeti che lo precedono, per divenire visibile almeno per loro. Ed è, a ben vedere, una dannazione sia per i veri e autistici replicanti della letteratura sia per i loro finti padri, se davvero, come ha osservato Viviani, i poeti paiono ormai artisticamente incapaci di figliazione, di dare spazio al diverso da sé, ed estinguono in sé stessi l'intera tradizione.

A chi si rivolgono tanti funambolismi linguistici contemporanei? Che prezzo umano chiedono all'autore certe opere? Chi, tra i poeti di oggi, mette davvero in gioco sé stesso offrendo un destino al suo destinatario, non rischiando soltanto il prestigio personale, il *bonus* per entrare in quell'antologia o pubblicare in quell'altra casa editrice?

La risposta circa l'interlocutore di un gesto di poesia rimane, dunque, terribilmente soggettiva; il poeta potrà, così, anche rifiutare questa *responsabilità*. Ma se, osando la ricerca delle radici che inducono a pensare e ad esprimere in poesia, giungerà ad una agnizione, lo stile, la concezione dell'opera (vorrei quasi dire il suo concepimento) potrebbe anche subire un rivolgimento significativo. Per il poeta del prossimo millennio il Novecento è lì a testimoniare che non c'è più, per lui, un popolo, come sottolineava Daniele Piccini. Riconoscere ogni volta il proprio interlocutore – magari perennemente cangiante e sfuggente, purché con una identità connotata, davvero interlocutoria – significa fattivamente, ritrovare la realtà, la storia, la lingua: smettere di "fare letteratura".

Se ogni pagina di poesia è ipotesi – o sofferta utopia – di civiltà, essa non potrà che dannarsi nell'incompiutezza finché non raggiungerà quell'unico lettore che veramente conta, la cui attenzione assoluta salva dalle distrazioni e dagli infingimenti che una platea finirebbe per imporre, falsando la parola all'origine. Non è importante, è anzi deleterio e impossibile, parlare *a* e *per* tutti; ma è fondamentale parlare davvero a qualcuno.

www.andreatemporelli.com

Ognuno smascheri il proprio angelo.

Nicola Vitale
Una "crisi d'identità" della Poesia?

Gli interrogativi circa una supposta crisi d'identità della poesia, affiorati nel recente convegno *Per la Poesia, tra Novecento e nuovo Millennio*, organizzato da «Letture» (ed. San Paolo) mi paiono rimandare direttamente a problematiche più ampie dalle quali è difficile prescindere. La crisi generalizzata della cultura occidentale è il piano di grande complessità sul quale occorre valutare i problemi del nostro tempo. Non credo possa dare alcuna risposta feconda l'interrogarsi sul linguaggio specifico della poesia, tanto meno sulla sua utilità e riconoscibilità sociale, se non visti come espressione sintomatica di ciò che sta accadendo nella coscienza individuale e collettiva. La crisi della poesia rappresenta forse il punto nevralgico del dramma occidentale come riflesso nel linguaggio di un appiattimento della coscienza dovuto all'utopia di una radicale oggettivazione del mondo. Non si vuole qui discutere l'importanza del sapere razionale che ha connotato e caratterizzato la cultura occidentale, ma la sua ipostatizzazione che ha condotto ad una tensione razionalizzante così forte da invadere anche quelle discipline che non solo per tradizione, ma nella loro stessa essenza custodiscono un sapere autonomo legato all'altra metà della coscienza, bollata dai contemporanei con il marchio dispregiativo di soggettività. È innegabile come proprio la poesia abbia dovuto subire i più impensabili sezionamenti anatomici, come nella nostra società letteraria i poeti, per acquistare credibilità, abbiano dovuto mostrare di possedere strumenti critici. I testi rimangono adombrati da questo sterminato discorso intorno alla poesia, che tenta di spiegarla, capirla, oggettivarla; e alla lettura, alla penetrazione della verità poetica si accorda un'attenzione sempre più frettolosa e marginale. In questo moto univoco, illusoriamente globalizzante a cui si è abbandonata la nostra cultura, si è creduto che la parte del senso intuitivo-affettivo, in cui si costituisce l'aspetto statico del valore, sia una facoltà acquisita e indelebile, e che potesse seguire l'altra parte della coscienza, quella razionale e pratica, in ogni sua evoluzione e sperimentazione. La coscienza dei moderni viene costruita con questa illusione, non si forniscono ai giovani gli strumenti per uno sviluppo armonico della personalità, modelli e discipline per esercitare il riconoscimento della qualità e della verità. La soggettività richiederebbe lo stesso sforzo che in decenni di studio è dedicato all'aspetto razionale del pensiero, ma negletta, non differenziata, decade evidentemente ad un sottoprodotto di senso.

Gli esiti sono ben visibili: la perdita di abitudine ad una partecipazione totalizzante alle forme espressive e ai riti, indebolisce fatalmente il senso della vita in sé come pienezza estatica dell'esistere, non vi è più scopo comune per gli uomini di costruire e comunicare in questa pienezza. In questo stato di cose la poesia, che nella cultura laica era il primo strumento per l'esercizio e la costruzione di una coscienza sovrapersonale, perde progres-

www.andreatemporelli.com

sivamente il peso della parola, il suo spessore ontologico, semplicemente perché non più percepibile. La parola in sé smarrisce il suo valore, tanto che occorrerà modificare radicalmente la struttura del linguaggio poetico per produrre un senso, fino all'estenuante sperimentalismo degli Anni Sessanta e Settanta che pone tutta l'attenzione sull'aspetto linguistico. Mi sembra che questo senso cercato ossessivamente nel linguaggio sia stato lungo l'arco del Novecento come (scusatemi il paragone) lo spremere un tubo di dentifricio semivuoto e che il senso fosse solo portato nei modi di come spremerlo, senza pensare di produrre la materia prima *ex novo*. La cultura occidentale sta pagando ora lo scotto di questa posizione estrema, che ha portato a tralasciare la produzione del senso nel soggetto: e nella parola poetica questo senso proviene da una parte dal riflesso nel linguaggio del peso di una coscienza profonda della vita raggiunta attraverso una vera esperienza, e dall'altra da un costante ascolto interiore di cui la poesia stessa è un veicolo importante.

Siamo dunque in un circolo vizioso perché la cultura moderna, identificando l'esperienza col dolore, si è costituita come cultura della non esperienza: non esperienza nella vita, non esperienza nell'arte intesa come disciplina di conoscenza, imponendo da una parte uno specialismo professionale analitico e settoriale e dall'altra un inconsistente dilettantismo. Nella poesia, in particolare, decade la possibilità di comunicare ad un livello alto di pienezza della parola, così la necessità di sperimentare il linguaggio porta inesorabilmente ad una frattura di quella leggibilità immediata che la univa al vasto pubblico come primo livello di senso. Nel mondo della musica leggera, più di una volta si è asserito che i testi delle canzoni hanno oggi sostituito quello che un tempo era il ruolo della poesia: è per un certo verso vero, ma questo accade al livello basso di percezione nel quale siamo immersi e in cui vive ignara la collettività, che rifiutati i modelli esoterici della sperimentazione, tende sempre di più a confondere la cultura col puro edonismo. I mezzi di diffusione, trasformatisi in industria, si sono adeguati a questo gioco contribuendo, con l'inseguimento del gusto facile del vasto pubblico, ad uno scadimento generale.

Per concludere, non credo che la poesia abbia perso il suo ruolo nella società contemporanea, piuttosto penso che l'Occidente, sposando un credo interamente pratico e allontanandosi dal senso profondo dell'arte e della religione, abbia progressivamente incrinato le sue fondamenta sorte su un'eredità culturale che si è creduta trascurabile. Paradossalmente non è la poesia che sparisce, ma è la cultura moderna che soffoca; soffoca per una sempre più accentuata alienazione dell'azione dal senso. La poesia, le arti e le pratiche artigianali, screditato il vecchio sistema della mercificazione e del potere e riscattate dalla sottomissione al concetto, credo potranno riacquisire, nella prospettiva di una vera cultura del soggetto, il ruolo di discipline spirituali, unico mezzo oggi più che mai indispensabile all'uomo contemporaneo, per ritualizzare la propria esistenza e ricostruire la verità del mondo.

www.andreatemporelli.com

Giuliano Ladolfi

Filologia, critica e antropologia letteraria

Il seguente saggio si propone di suscitare un dibattito sugli attuali metodi di interpretazione artistica, la maggioranza dei quali si dimostra incapace di esprimere sulle opere valutazioni convincenti generando insoddisfazione e sfiducia nei confronti dell'estetica attuale. L'autore traccia un percorso di interpretazione che, da una parte, induca gli studiosi a fare chiarezza sui limiti e sugli ambiti delle loro ricerche e, dall'altra, apra una nuova via di intelligibilità in grado di esprimere giudizi di valore. Il lavoro lascia aperti molti interrogativi al fine di invitare i lettori ad una riflessione dalla quale dovrà scaturire un'accresciuta consapevolezza della necessità di impostare il problema in modo radicalmente diverso.

1. I problemi della critica attuale

Una delle necessità più urgenti che gli studi letterari oggi devono affrontare è la chiarezza di impostazione dei fondamenti e delle metodologie.

A partire dal Romanticismo, quando l'estetica ha subìto una vera e propria rivoluzione rispetto al classicismo, si sono intensificate le dichiarazioni di poetica da parte degli artisti. Si tratta di un fenomeno positivo, per il fatto che costringe ad un lavoro di chiarificazione che si riverbera positivamente sull'attuazione pratica e suscita dialogo, discussione e confronto.

Questo fatto, tuttavia, comporta un grave pericolo assai poco discusso, che sta alla base dell'incertezza e della confusione nella critica contemporanea. Infatti ogni tipo di poetica ottiene il riconoscimento alla sola condizione di autogiustificarsi. Se uno scrittore giustifica (e non è affatto difficile trovare motivazioni coerenti) l'urlo, il taglio della tela, il foglio bianco, il gioco di parole, il descrittivismo minimo, la banalità e trova un critico affermato che lo esalta, viene considerato un grande autore. In conseguenza di tale statuto, *quia nominor leo*, viene riconosciuto come capolavoro ogni sua manifestazione. Si innesta così un circolo vizioso che nel settore letterario si configura come intreccio editoria-giornalismo-università e nel campo artistico mercato-critica, che celebra i riti della "consacrazione" da una parte imponendo precise scelte ed orientamenti culturali quando non ideologici, dall'altra emarginando sia concezioni sia artisti di posizioni contrarie.

Le Avanguardie e le Neoavanguardie sono esempi eloquenti. «Parole in libertà» (uso citazioni di autori passati non per *insaevire in mortuos*, ma per richiamarmi a situazioni universalmente note): il Futurismo ha motivato l'accatastamento di parole. I Dadaisti firmavano quello che trovavano o tiravano i colori contro la tela. Ma è sufficiente scrivere manifesti per consacrare un'opera d'arte? Basta l'idea per giustificare la validità di un'opera?

Tale situazione si può generare solo in presenza di una debolezza della critica incapace di uscire, usando un'espressione di Luigi Pareyson, dal pensiero "espressivo" per attingere al pensiero "rivelativo". Nel primo caso ci troviamo all'interno di una situazione "storicistica" che nega alla filosofia e quindi all'estetica ogni valore di giudizio, riconoscendo all'arte unicamente l'attributo di "espressione del proprio tempo". E proprio solo in questo senso si possono qualificare le manifestazioni di cui si è parlato. In realtà alla base di ogni esercizio critico si pone come *condicio sine qua non* il ricorso ad un principio diverso da quello criticato, altrimenti si cade (e si è

www.andreatemporelli.com

caduti) in valutazioni tautologiche. Ad esempio, arte è registrazione mimetica dell'inconscio; se l'inconscio non produce nulla, è arte il silenzio.

Una simile situazione può essere superata distinguendo la poetica dall'estetica e ritrovando in quest'ultima i criteri di valutazione, anche se le due realtà vanno colte nella diversità solo nel momento riflesso, nell'atto della critica, non certo nella pratica compositiva in cui sono "coessenziali".

In realtà in ogni critica un livello estetico è sempre implicato sia quando viene ridotto alla poetica generando astratti discorsi (come è avvenuto nelle Avanguardie) sia quando è semplicemente (talvolta volutamente ed ideologicamente) sottinteso in esercizi che apparentemente si presentavano come analisi di un testo. Ogni atto, in cui si fornisce un'interpretazione, inevitabilmente supera il puro e semplice "dato". Nessuno, penso, può obiettare al fatto che l'analisi formale o filologica, deve limitarsi a fornire un elenco di informazioni riguardanti il contenuto, la struttura, il lessico, la metrica, le rime, le figure retoriche, il significato storico di un termine, al massimo si può giungere ad una valutazione relativa all'evoluzione del genere letterario, ad un esame delle varianti, a notizie biobliografiche o ad un'analisi intertestuale. Ma, nel momento in cui si compie un'operazione di interpretazione di tali dati, si cade fatalmente in un'operazione intellettuale che supera il puro e semplice fenomeno artistico, coinvolgendo inevitabilmente convinzioni estetiche, giustificate in altre sedi.

2. Livelli di approccio critico

La filosofia contemporanea ha iniziato una lunga riflessione sulle possibilità di giungere a un giudizio motivabile con Husserl, che nei primi decenni del secolo ha compiuto una vera rivoluzione epistemologica. Il filosofo tedesco ritiene che il pensiero e la scienza debbano ritornare alle cose stesse, per il fatto che la speculazione moderna, da Galilei al Positivismo, aveva trascurato una categoria fondamentale della realtà, la "complessità", provocando una divaricazione tra teoria e prassi e dimenticando il «mondo della vita». E questo limite speculativo permane ancora nella critica: lo strutturalismo, la semiotica, la critica psicanalitica ignorano la complessità della realtà in cui "vive" o "è vissuto" un testo con tutti i riferimenti all'autore, al periodo storico, alla tradizione, all'ambiente culturale, politico, economico, alle credenze religiose, al rapporto con il lettore, componenti che trascendono la "storicità" di un prodotto artistico.

Ma accanto alla comprensione fenomenologica Martin Heidegger sostiene la necessità di un secondo elemento, l'interpretazione. Queste modalità rappresentano «il fenomeno costitutivo ed originario dell'esistenza umana, la quale interpreta se stessa precisamente come "comprensione" ed "interpretazione". Il comprendere non è più un atto tra i tanti del pensiero, l'apprendimento neutrale di qualcosa di dato oppure un comportamento che occorre organizzare in forma metodica o strutturare scientificamente, ma costituisce il tratto essenziale, il carattere più proprio dell'esistere, è il carattere ontologico fondamentale della vita umana stessa. Il modo originario dell'Esserci, cioè di quell'unico ente che si pone il problema dell'Essere

www.andreatemporelli.com

come essere nel mondo, vale a dire l'uomo, è la comprensione, sicché l'interpretazione è "l'articolazione della comprensione" che ci costituisce come esistenti»[1]. L'unione dei due elementi permette di giungere al livello "rivelativo", piano su cui si possono esprimere giudizi critici.

E Hans George Gadamer accentua il carattere particolare di tale posizione sottolineando le caratteristiche dell'"ascolto" e dell'"annuncio" del linguaggio dell'essere: «L'essere che può venire compreso è il linguaggio» nel senso che questo linguaggio non è descrizione distaccata, ma «evento dialogico» che coinvolge tutti gli interlocutori e, quindi, anche il lettore.

Paul Ricoeur riprende il problema dell'interpretazione che viene concepita come disvelamento di sensi nascosti. Si deve, cioè, trovare una "sovradeterminazione" di quei segni che si offrono all'interpretazione e che sono simboli, come il male, la colpa.

Dalla corrente di pensiero fenomenologico-ermeneutico si possono ricavare tre distinti livelli sinergici di comprensione-interpretazione dialogica:

a) un ambito di lavoro che mira a spiegare, ad attribuire significato a dati precisi: una parola, un'espressione, una metafora, il testo insomma;

b) un secondo ambito che cerca di comprendere il significato di un'opera, di un autore all'interno del periodo culturale in cui è vissuto;

c) un terzo settore, concepito come ricerca intorno all'uomo, «quell'unico ente che si pone il problema dell'Essere come essere nel mondo»: in questo caso, però, l'approccio ermeneutico si identifica con la filosofia. Lo studio del fenomeno diventa ricerca della condizione umana «attraverso l'esplicitazione del senso implicito nel rapporto dell'uomo con i prodotti dell'attività simbolica, diventa domanda intorno alla ragione di questo costitutivo trascendimento del segno in un senso ulteriore»[2]. Personalmente, tuttavia, sarei incline a delegare questo ultimo settore alla filosofia e alle scienze umanistiche sempre più propense a una visione interdisciplinare a cui la letteratura e la poesia collaborano.

3. Le fasi della ricerca.

La critica artistico-letteraria non si identifica in nessuno dei singoli livelli, se vuole superare posizioni riduttivistiche. Se ci si limita al primo punto, come la semiotica, il testo è ridotto a segno, se ci si limita al terzo, come nell'ermeneutica, il testo diventa solo simbolo.

a) Il primo passo della critica consiste nella spiegazione di un testo, di un quadro, di una scultura, di un film, di ogni prodotto dell'arte secondo prospettive filologiche, formali, linguistiche, strutturali attinenti all'oggetto in esame. Questa ricognizione permette di risalire al mondo fantastico ed umano dell'autore, alla sua *Weltanschauung*, alla sua unica ed irripetibile visione della vita, all'integralità della sua esperienza umana individuale e sociale. In questo lavoro saranno di aiuto le notizie biografiche, i dati relativi all'ambiente artistico, culturale e storico in cui è vissuto, le convinzioni umane e religiose, in altre parole lo studio dell'ambiente dedotto da testimonianze dirette e indirette. Duplicità di punti di osservazione richiede diversità di strumenti di indagine (filologia, psicologia, sociologia, storia, antro-

www.andreatemporelli.com

pologia culturale, estetica, poetica, pedagogia ecc.) strettamente correlati, separabili soltanto in sede di definizione, che rappresentano solo mezzi per accostarsi al testo, il fine privilegiato, anzi unico, del lavoro del critico. Il testo, in ogni caso, non risulterà dalla somma dei singoli elementi, ma da un "scatto" superiore, individuale, proprio della personalità dell'autore, irriducibile alle singole parti.

b) Per uscire da una poetica che si autogiustifica e per tentare una valutazione, bisogna far ricorso alla seconda fase, la sola che permette al giudizio di divenire "rivelativo" e, quindi, di spezzare il circolo chiuso.

In questa seconda fase le opere vengono analizzate in rapporto all'epoca in cui sono state prodotte, anche perché l'individuo-autore vive nel flusso del divenire storico-culturale, con il quale intesse un rapporto dialettico di reciproco condizionamento e perciò di reciproca spiegazione. Un'opera presenta validità nella misura in cui diviene interprete del divenire del pensiero umano, nella misura in cui presenta precisi elementi che caratterizzano un'epoca, i quali ci permettono di comprendere mediante essi il passato. E, per rintracciarli, occorre uscire dal testo per verificarne la loro presenza in altri ambiti: negli altri settori artistici, nello sviluppo della speculazione filosofica soprattutto, nella storia del pensiero scientifico, sociologico, psicologico, in ogni modello, insomma, in cui si è manifestata la cultura, intesa in senso antropologico.

Ora, se la storia dello spirito umano è mossa dal pensiero, la struttura di questa impostazione sarà la filosofia, intesa nel senso di sistema portante, di elemento epistemologico di tutto il sapere di un determinato periodo storico-culturale, anche come attuazione in strutture civili, in modelli comportamentali e non solo come opere prodotte da autori particolari. Per esempio, solo la presentazione chiara e corretta del pensiero medioevale può aiutare ad intendere la *Divina Commedia* e la recente acquisizione da parte della critica dell'interpretazione figurale di Erich Auerbach conferma questa ipotesi. È necessario, tuttavia, non cadere nel difetto simile, anche se opposto, alla critica marxista: la letteratura non è il *rispecchiamento* della filosofia. Non si tratta di una ripresa dello schema della critica sociologica con la semplice variazione rispetto all'economia. Non si può dimenticare la presenza di una personalità che rielabora in modo originale gli elementi desunti dal contesto di vita e di determinate codificazioni retoriche e stilistiche che caratterizzano il fenomeno letterario.

Questa metodologia rivaluta anche la portata conoscitiva dell'arte: se l'arte rappresenta un modo di conoscere la realtà, lo studioso deve coglierne il significato. E proprio in questo secondo momento si riesce ad introdurre un elemento di valutazione che esce dal circolo vizioso di una poetica autogiustificatrice per trovare all'esterno un criterio. Nell'analisi delle opere lo studioso dovrà essere in grado di scoprire se sono presenti elementi che permettono di comprendere il momento epocale, in cui esse furono composte oppure se non riescono a sollevarsi dal fatto contingente. Infatti ogni tipo di produzione descrittiva-cronachistica o semplicemente letteraria lontana dalla vita è "espressiva" di un avvenimento, di un sentimento, di strutture, di

www.andreatemporelli.com

modelli, di generi letterari: non aiuta a conoscere. Invece possiede valore conoscitivo la produzione che "rivela" una situazione o storica o epocale o intellettuale o, soprattutto, esistenziale.

Vincenzo Monti rimarrà nella storia della letteratura come un minore, perché il suo Neoclassicismo si esaurì in un'interpretazione tecnico-formale; Ugo Foscolo, invece, nel mito classico seppe proiettare le inquietudini, il bisogno di senso, le cocenti disillusioni proprie e di un'intera epoca di passaggio tra Illuminismo e Romanticismo. Nelle sue opere troviamo la consapevolezza dei limiti della spiegazione razionale dell'uomo, della vita e dell'universo e la necessità di un'interpretazione diversa, in cui trovassero posto anche il "senso della vita", i valori umani della bellezza, della patria, dell'amore, della famiglia, della poesia, le famose "illusioni". Anche Kant nello stesso periodo avverte il limite della Ragion Pura e la presenza del mondo della Ragion Pratica, ma, come il poeta italiano, non riuscì, pur tentando nella *Critica del Giudizio*, a gettare un ponte tra i due regni.

Non si può accettare la posizione di chi sostiene, ad esempio, che nella realtà il Romanticismo non esiste: esistono solo scrittori, pensatori artisti romantici e non perché si creda che la categoria del Romanticismo si sia incarnata nel concreto o che dal concreto si possa astrarre la categoria logica. Il Romanticismo rimane sempre e solo una denominazione che, come tale, aggrega come in una rete di comprensione una molteplicità di fenomeni particolari i quali presentano qualche elemento comune, richiesto, se non altro, da una necessità basilare di comunicazione. Se non si trovano legami tra la filosofia dell'Idealismo e le manifestazioni contemporanee italiane occorre, per coerenza, adottare denominazioni diverse senza alcun timore reverenziale nei confronti della tradizione.

Per giungere alla valutazione di un autore si richiede una stretta collaborazione tra i due livelli: la filologia fornisce il punto fermo da cui partire e a cui operare costante riferimento; la critica mediante l'azione di interpretazione fornisce la possibilità di intelligibilità e di giudizio guidato dall'estetica, ma il testo rimane l'oggetto di studio inesauribile. In questo modo si supera non solo il circolo vizioso della poetica autogiustificatrice, ma anche la debolezza della critica semiologica e filologica e, all'opposto, l'interpretazione psicanalitica e simbolica.

c) Il terzo livello è costituito, secondo le indicazioni di Ricoeur, dalla ricerca sull'uomo, sulla sua lotta tra bene e male, sul suo cammino di civiltà e sul suo rapporto con l'Eterno. A questo punto entra in gioco l'interpretazione simbolica e la sua ricerca di un'ulteriore dimensione.

La parola stessa ne è testimonianza: «*Symbolon* in greco significava originariamente la parte di un oggetto spezzato, che serviva come segno di riconoscimento tra ospiti o tra famiglie. Come il troncamento di questa tessera rimandava all'esistenza di un'altra tessera, così la mentalità simbolica postula un'altra realtà: accanto al presente l'assente, al passato il futuro, alla materia lo spirito, all'espressione il pensiero, all'"enigma" la realtà che si cela dietro "lo specchio". Il simbolo non solo è traccia di "altro", ma indica anche che quell'"altro" conta di più. E solo nel recupero della dimensione

www.andreatemporelli.com

del sacro è possibile un tipo di poesia che attraverso il simbolo diventi scoperta della totalità della realtà. La concezione materialistica, infatti, permette, al massimo, l'uso di una simbologia linguistica o immaginifica, mai rivelatrice»[3].

D'altra parte, come giustamente sostiene Huizinga, il simbolismo medioevale poteva essere spiegato dalla frase di San Paolo ai Corinzi: *Videmus nunc per speculum et in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*. La realtà terrena era considerata solo lo "specchio" della vera realtà. L'uomo dell'Età di Mezzo riusciva con riferimenti ai testi classici o biblici a riscoprire il significato della realtà fenomenica. Alla base di questa mentalità allegorica si trovava una salda visione religiosa, che interpretava l'*ex-sistere* secondo due condizioni legate da un nesso di causa effetto, quella temporale e quella eterna.

Quest'ultimo approccio, tuttavia, non entra a rigore, come già si diceva, nella critica; al massimo potrebbe essere definita antropologia letteraria, perché il testo non possiede quella proprietà di costante riferimento richiesto. Non si tratta di un'operazione illegittima, ma di altro tipo di studio che si giustifica su basi diverse. Se per l'analisi formalistica, strutturalistica e semiotica il testo è tutto e, se per noi, il testo è la struttura portante di una rete di senso, per l'antropologia letteraria il testo è solo un simbolo.

4. L'interpretazione

A questo punto è indispensabile fissare l'attenzione sul problema dell'interpretazione per ogni tipo di azione intellettuale che si proponga di rintracciare una struttura di senso.

Perché l'intero discorso assuma una convincente coerenza logica, è indispensabile che si chiuda l'*arco significativo* di cui parla Ricoeur. Si tratta di un'operazione distinta in tre fasi: il primo momento si attua nella conoscenza del testo e di tutta quella serie di nozioni che rientrano nel primo livello; nel secondo momento si formula l'ipotesi di interpretazione con il supporto di conoscenze anteriori; nel terzo si opera un vero e proprio *experimentum crucis* e cioè ci si pone alla ricerca di puntuali e precise corrispondenze esterne in altri settori culturale ed interni mediante la verifica sul testo da cui si è partiti. Se l'operazione produce risultati positivi, si è chiuso l'arco significativo e l'ipotesi è dotata di senso.

È evidente il riferimento al metodo scientifico-galileiano, anche se la verifica assume un significato assai diverso, perché non sarà mai soggetta alla "verificabilità" di cui parlavano Schlick e il «Wiener Kreiss» né il risultato avrà mai valore di legge, ma sempre e soltanto di interpretazione. Quindi, sembra opportuno anche nel campo letterario proporre come metodo l'adozione dei *paradigmi* di Thomas Kuhn.

Ma, come già è stato sottolineato, ogni tipo di interpretazione, a qualunque livello si presenti, esige uno "scarto" tra gli elementi assunti in esame e le conclusioni, perché il fatto è muto.

Il problema è delicato perché coinvolge la sfera soggettiva. Osserva Martin Heidegger: «Il circolo della comprensione non è un semplice cerchio

www.andreatemporelli.com

in cui si muova qualsiasi forma di conoscenza, ma è l'espressione della *prestruttura* propria dell'Esserci stesso». L'importante, però, «non sta nell'uscir fuori dal circolo, ma nello starvi dentro nella maniera giusta».

Secondo Gadamer, per l'essere umano limitato e finito comprendere significa interpretare ed ogni interpretazione richiede un «movimento anticipante» che delinea l'opera all'interno di schemi prestabiliti forniti dagli studi, dalle tradizioni, che non solo non costituiscono un ostacolo, ma ne rappresentano l'ineliminabile presupposto fecondo. «La soggettività è solo uno specchio frammentario: l'autoriflessione dell'individuo non è che un barlume del compatto fluire della storia». E l'anticipazione di senso «non è un atto della soggettività, ma si determina in base alla comunanza che ci lega alla tradizione. Questa comunanza, però, nel nostro rapporto con la tradizione è in continuo farsi. Non è semplicemente un presupposto già sempre dato; siamo noi che la istituiamo in quanto comprendiamo, in quanto partecipiamo attivamente al sussistere e allo svolgersi della tradizione e in tal modo portiamo noi stessi avanti». In questo senso anche l'esercizio della critica e l'adozione di particolari paradigmi è "rivelazione" dell'epoca stessa in cui si compie tale operazione.

L'interpretazione, quindi, non solo è un'operazione legittima, ma anche è l'unico modo di comprendere e tale legittimità è sancita dalla "natura storica" dell'essere umano che riceve e rielabora una tradizione.

La comprensione di un'opera, perciò, si configura come un compito senza fine, che richiede di mettere continuamente a prova i giudizi mediante la gadameriana «fusione di orizzonti» che costringe l'interprete a modificare il suo pensiero. Interpretare equivale, quindi, ad aprirsi alla dimensione dell'alterità, a colmare la distanza che separa dall'autore facendo emergere le possibilità implicite nell'opera, ad operare un continuo dialogo con altre posizioni per arricchirsi dell'apporto conoscitivo altrui. «Sotto questo profilo l'ermeneutica gadameriana si propone come l'esperienza concreta e privilegiata per cui nessun evento della realtà è intesa come un fatto accaduto una volta per tutte, ma come un'offerta di significato che spetta alla coscienza di far accadere in tutta la sua ricchezza»[4].

Per superare la distanza tra l'interprete e l'opera occorre che egli «metta tra parentesi» i suoi pregiudizi e si apra alle tendenze di significato ricuperando i concetti che «includano in sé il nostro stesso modo di pensare» (Gadamer).

5. Conclusione.

A questo modello interpretativo si possono muovere molte obiezioni. Mi limiterò a discuterne due.

In primo luogo si potrebbe osservare che in realtà la soluzione presentata non risolve il problema della poetica autogiustificatrice, perché l'estetica stessa si comporta nello stesso modo spostando semplicemente il problema. La questione è importante, perché riconduce il problema ai princìpi primi. Pur essendo consapevole che ogni tipo di sapere si basa su alcuni elementi assunti come significativi, ma indimostrabili, sono convinto che questa posi-

www.andreatemporelli.com

zione arricchisca di senso il testo per alcuni motivi: chiarisce le diverse fasi del giudizio distinguendo l'analisi testuale dall'interpretazione, conserva l'umiltà di non presentare per oggettivo quanto invece è puramente soggettivo, non pretende di giungere a conclusioni definitive, ma a proposte e, infine, dichiara i propri limiti e la propria povertà.

Si può obiettare anche che in questo modello di critica si perde la specificità dell'arte: un musicista, un pittore, uno scrittore alla fine si equivalgono, se presentano elementi di comprensione del loro momento culturale.

Senza dubbio, la distinzione delle singole manifestazioni viene considerata soltanto nella prima fase, perché arti diverse possono esprimere medesime caratteristiche di un determinato periodo storico; non a caso si è più volte espressa la necessità che ogni ipotesi deve venire convalidata mediante riferimenti a contenuti provenienti da ambiti culturali differenti. Evidentemente non è indifferente il fatto che ci si trovi di fronte a un poema o a un romanzo, a una sinfonia o a una stampa, a un quadro o a un edificio architettonico, a un'opera di filosofia o a una sintesi antropologica perché si tratta di espressioni e linguaggi particolari, ma la loro "significatività culturale" non dipende dal settore specifico a cui si ascrivono.

Il testo, quindi, continua a mantenere la sua validità con i suoi problemi di ermeneutica, di genesi, di struttura formale, ma diventa «anche» segno di un discorso più generale, che trova nella storicità della condizione umana il suo denominatore, il suo senso e il suo obiettivo finale. I diversi momenti, quindi, non si pongono come *aut aut*, ma come *et et* in una convergenza di intenti, che salvaguardano l'autonomia e contemporaneamente la sinergia di ogni livello. Si tratta di segmenti dello stesso arco interpretativo.

In questa prospettiva il valore dell'opera dipenderà dalla possibilità di «chiusura dell'arco ermeneutico»; se un solo segmento cede, tutto l'edificio ne resta coinvolto. Se l'opera non corrisponde a criteri di validità artistica, non può rappresentare un modo originale secondo cui l'autore ha interpretato il periodo in cui visse e la sua realtà di uomo unico e irripetibile. Ugualmente la sola perfezione formale, se non è segno di un cammino generale, rimane sterile e priva di significati.

Per questo motivo sono grandi artisti coloro che nella loro individualità unica e irripetibile hanno saputo elaborare opere d'arte divenute testimonianza del cammino percorso dall'umanità.

In questo senso la critica risulta momento di intelligibilità non solo del testo, ma anche di chi lo compone e in questo modo il critico diventa l'*homo quaerens,* il ricercatore inesausto di senso e di verità.

NOTE

[1] PATELLA GIUSEPPE, *Percorsi storici*, «Nuova Secondaria», Brescia, La Scuola, XIII, 6, p. 33.

[2] RIGOBELLO AUGUSTO, *Il concetto, la struttura interna, i problemi*, «Nuova Secondaria», Brescia, La Scuola, XIII, 6, p. 28

[3] LADOLFI GIULIANO, *La poesia al bivio*, nel testo*La poesia e il sacro alla fine del Secondo Millennio*, Milano, San Paolo, 1996, 30.

[4] PIERETTI ANTONIO, «Nuova Secondaria», *cit*. p. 36.

www.andreatemporelli.com

Maura Del Serra

Ritorni di Campana

Il nostos *ulissico, archetipo depositato nell'inconscio collettivo occidentale, in Campana si sublima in una* recherche au fond de l'inconnu *in cui teoresi e prassi trovano una sublimazione mediante la vertiginosa esperienza poetica dell'"armonia".*

Figlio unico dell'animo del poeta, libro fatto d'anima se mai ce ne furono, dopo oltre un ventennio di frequentazione esplicita o "carsica", i *Canti Orfici* mi toccano profondamente ad ogni rilettura e ripensamento per il *pathos* sacrificale che ne vivifica la coincidenza fra vita e poesia, facendo dell'opera un'ipostasi magica della persona: coincidenza che fu bruciante per il poeta-*martyr* e che può essere abbagliante per il lettore, fino a generare, dalla luce incandescente dell'empatia, la luce nera o addirittura l'oscurità dell'equivoco critico (molti se ne sono accumulati, dissipati e ciclicamente riaddensati nell'ottantennio intercorso fra la nascita dell'opera e la sua consacrazione a *cult book* propiziatorio del Novecento europeo). Ciò che avvince incessantemente il lettore alla sostanza di questo libro-poeta non è solo l'attraversamento della complessa eredità decadente e simbolista che vi si compie agonicamente, talora magmaticamente, a strappi e sussulti ritmici alternati ad "arie" dove il lacerto etico della prosa lirica vociana si fa, senza perdersi, puro cromatismo musicale; è anche e soprattutto l'attraversamento della stessa letteratura nel nome assoluto della poesia, il cammino dell'anima e della parola, senza altre guide sapienziali oltre alle forze primigenie di *Eros* e *Thanatos* alla ricerca nostalgica del segreto, della visione del reale. Il *nostos* di Campana ingloba con drammatica fecondità il modello nordico-ulissiaco del Faust goethiano, attivo soprattutto nella *Notte* (il «piccolo Faust con accordi di situazione e di scorcio» che gli *Orfici* avrebbero dovuto essere) incrociato con la solarità mediterranea del cosiddetto ciclo di Genova: ma il *nostos* ulissiaco di Dino - a differenza di quello dannunziano della *Laus vitae*, che ha la sua patria nell'auto-mitizzazione letteraria - è novecentescamente spatriato; il suo germanesimo, nietzscheanamente "inattuale" e polemico, è un tentativo dichiarato e disperato di radicamento nei valori («cercavo idealmente una patria non avendone») che neutralizzasse la "rettorica" dannunziana; il suo demiurgismo problematico e dolente, che esplode a contatto col gorgo bellico in cui affondò biograficamente quasi tutta la generazione vociana, lo slancio dei suoi poeti-albatros o pellicani (Boine, Rebora, Jahier, Slataper, Serra ...) ha appunto il fascino struggente dell'offerta di sé alle energie cosmiche, al farsi e disfarsi turbinoso delle antinomie interiori, che si avvitano su una scala a spirale ancora classicamente e dantescamente tesa al cielo dell'armonia epifanica, ma modernamente composta di "frammenti lirici" - per usare il titolo fraterno di Rebora: Campana parlava di «effetti lirici qua e là lasciati a lo stato di natura» - di gradini conoscitivi che si cancellano dietro i passi del poeta, trasformando la metafora del viaggio per mare, incarnata con tanta aderenza biografica dall'erratico Dino nell'epoca storicamente migratoria della "grande proletaria" pascoliana, in un vero viaggio iniziatico au *fond de l'inconnu,* con le sue figure-guida archetipiche (gli "aiutanti" magici della

www.andreatemporelli.com

fiaba) per lo più femminili, le ambigue Arianne-Beatrici, custodi del labirinto gotico-mediterraneo (per queste figure mitiche rinvio ai miei rispettivi interventi al Convegno campaniano di Roma del 1988, ora nel vol. degli Atti, Roma, Ed. Officina, 1992, e a quello genovese del '92, ora in «Resine», n. 58-59, 1994) - figure custodi del dantesco, purgatoriale "pellegrinaggio": la Chimera, Manuelita, l'ancella e la matrona, la zingarella e la prostituta, l'amata Sibilla poi fantasticamente rovesciatasi in persecutrice, sullo sfondo della città anch'essa femminile e marina per eccellenza, la Genova già nietzscheana che sarà poi frénaudiana e caproniana, viscerale città-destino del "silenzio" e della "melodia infinita".

È dunque il fascino cruciale del viaggio quello che Campana ci ripropone ad ogni lettura, che subito diventa comunione con il suo testo: cruciale anche e soprattutto in senso simbolico - non solo in quello dell'autoidentificazione con un lacerato Dioniso della creatività, ma anche in quello chiastico dell'incrociarsi di un viaggio orizzontale e labirintico (un "oltre" di ascendenza whitmaniano-dannunziana) e di un viaggio verticale, appunto orfico e rimbaudiano, nel *gouffre* interiore: «nel fuggire la stretta oppressione dei contrari si crea l'arte», suona un'annotazione del *Taccuinetto faentino* che mi è cara per l'aforistica lucidità con cui Campana addita la sintesi sublimante, teoresi e prassi insieme, ovvero "armonia", per usare un'altra sua parola prediletta, quale meta del viaggio. Quella di Campana è sì un'arte della fuga, ma nel senso musicale assai più che in quello profano di "arte di fuga" ("poesia in fuga" è la celebre definizione montaliana che cinquant'anni fa lo ha preziosamente incapsulato come un insetto nell'ambra): se un'arte di fuga c'è in Campana, cioè un'arte letteraria, di consolazione affabulante, è sempre riscattata, (come dicevo in uno scritto campaniano del 1985, comparso su «Salvo Imprevisti») dal rifiuto istintivo, spesso irritato dalla *vis* polemica antifilistea, «di ogni illusorio conforto ideologico capace di convertire la creatività esaltante e dolorosa in menzogna vincente sul piano societario». Necessarie, forse inevitabili, ma tendenti altrettanto inevitabilmente a far centro sull'eccesso antiborghese del personaggio, sul Campana "puro folle" o boinianamente "pazzo sul serio", sono state le crescenti rivisitazioni susseguitesi da un decennio a questa parte e dilagate dalla letteratura nelle arti visive: resta comunque prioritaria ad ogni "operazione Campana", che miri ad una sua *captatio* collettiva, una lettura che sia metessi profonda, rispecchiamento, ossia traduzione silenziosa di sé nel testo poetico e di questo in se stessi, in un processo "magico" di scambio di energie che è sempre e solo personale, nel senso in cui lo è l'idioletto di ognuno rispetto alla lingua comune che lo nutre.

Il famoso "senso dei colori", anzi il suono-colore della poesia campaniana (che molto mi ha appassionato nelle mie prime ricerche sul nodo impressionismo-espressionismo) la «purità di accento» della sua «parola che sale», musicalmente tesa in uno sforzo costante «dalla melodia all'armonia», per usare un'espressione congenere di Rebora, toccano in testi come *Piazza Sarzano*, *Genova*, o *Arabesco Olimpia* i noti vertici di rifrazione fonosimbolica ed analogica, che sta tra la tragica dissociazione psicotica e la primigenia equazione sacrale fra suono e senso, testi che riportano ancora e sempre il lettore degli

www.andreatemporelli.com

Orfici di fronte all'esperienza incipitale e ad un tempo ultimativa del «sogno della vita in blocco», di una drammatica *comédia* della carne e dello spirito, di un viaggio infero e supero, terrestre e celeste (per parafrasare l'ultimo Luzi, che di Campana molto si è nutrito, come del resto tutta la sua generazione, e che ha notato la recente rinascita del «potere mitico dell'esistenza e della parola» della «cometa Campana»): un viaggio di segno contrario - e perciò più che mai indispensabile - al minimalismo etico che oggi insidia in forme rassegnatamente o cinicamente dimissionarie la ragione occidentale giunta al traguardo simbolico di una sfida di morte e rinascita identificata nella fine del secolo e del millennio. La sirena affabulatoria dell'estetismo finiseculare - quello del secolo precedente al nostro, che Campana ha visto finire ed ha faticosamente attraversato - era teso a fare della vita un'opera d'arte: Campana e con lui i poeti offertoriali del successivo Novecento europeo (Blok, Esenin, Pasternak, la Cvetaeva, Hopkins, Rilke, Trakl, Celan; da noi Rebora, Onofri, Betocchi, Pasolini, per citare pochi fili scarlatti di un grande arazzo) è teso a fare dell'arte un'opera di vita, a far sentire «l'anima che si libera». Il punto di approdo conoscitivo di questa ricerca di Campana risiede per me nella quieta vertigine contemplativa del frammento *L'infanzia nasce...,* lasciato dal poeta come testamentario messaggio in bottiglia ai futuri naviganti, sulla soglia del suo disperato e rassegnato approdo a Castel Pulci:

L'infanzia nasce da un ritorno di se stessi giacché in uno strano eco s'immobilizza e s'allontana dai giorni; anzi nasce proprio da una cosa "specchiata" con le ridenti spighe gialle e con i campanili conoscenza eterna (di poco tempo) e sempre a sapersi da un tempo infinito come a stare sempre sulla riva di un giorno.

Qui la folgorante, intuita e poi subito perduta unità della parola e della coscienza, dell'immagine e della sostanza, del tempo e dell'eternità, ci è additata con la commovente, semplice certezza della visione, senza più speranze o proiezioni soggettive, attraverso multiple e concentriche rispondenze di armonici orfico-platonici, hölderliniani, nietzscheani e persino proustiani: quella «riva di un giorno» suona insieme parmenidea ed eraclitea, dantesca e taoista, e circolarmente rinvia tanto al primo titolo degli Orfici (il dannunziano *Più lungo giorno* del solstizio estivo nel *Forse che sì forse che no)* quanto al «più chiaro giorno di Genova», lasciandoci la sua fragile luce empirea come pegno non fallace della nostra fedeltà a lei ed al suo poeta.

Enrico Grandesso

La letteratura italiana del Novecento e l'Europa

Alla tavola rotonda Letteratura*:* una via per l'Europa unita*, tenutasi ad Alassio nell'ambito del premio «Un autore per l'Europa», abbiamo intervistato Peter Hainsworth, docente all'Università di Oxford e il Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Urbino, il francesista Giovanni Bogliolo. Abbiamo loro posto alcune domande sull'incidenza della letteratura italiana contemporanea in Francia e in Gran Bretagna.*

Quali sono gli scrittori italiani del Novecento che hanno avuto il maggiore impatto nella letteratura e nella cultura francesi ed inglese?

www.andreatemporelli.com

BOGLIOLO**:** È difficile fare una graduatoria e trovare scrittori italiani del nostro secolo che in Francia abbiano avuto un peso significativo. Anche D'Annunzio, Svevo e Pirandello non sono mai riusciti a vincere del tutto la diffidenza o a scuotere il disinteresse che l'intellettuale francese nutriva per la nostra letteratura. Per personale esperienza posso dire che negli Anni Sessanta della letteratura italiana erano conosciuti solo Giovanni Guareschi e Lionello Fiumi; li consideravano rispettivamente il più grande romanziere e il più grande poeta e pensavano che il resto fosse una specie di deserto che non valeva la pena di esplorare. Poi le cose sono cambiate. Calvino è andato a stare a Parigi, i libri di Sciascia hanno avuto successo, negli Anni Ottanta c'è stato addirittura un *boom* della letteratura italiana. Ma è stata più una moda che l'inizio di un vero processo di conoscenza.

HAINSWORTH: Gli scrittori italiani del Novecento che hanno avuto il maggiore impatto in Inghilterra, sono quasi tutti romanzieri. L'unico drammaturgo è Pirandello, il quale poi è conosciuto solo per quattro o cinque commedie. Fra gli autori della prima metà del secolo il drammaturgo siciliano e Svevo sono gli unici che continuano ad essere letti e stimati; direi totalmente fallito il tentativo, fatto un paio di anni fa, di rilanciare D'Annunzio. Nell'immediato dopoguerra Silone veniva ampiamente tradotto e citato nei dibattiti politici, ma ormai si è perso di vista. Negli Anni Cinquanta e Sessanta Moravia e Pavese godevano, fra lettori che si ritenevano aggiornanti, di una buona reputazione come scrittori innovativi, forse anche scandalosi. Moravia, per *La Romana* soprattutto, ebbe un successo popolare come nessun altro autore italiano del dopoguerra, direi, a parte forse Guareschi. Qualche anno dopo anche *Il Gattopardo* ebbe successo ed è sempre citato come classico della letteratura europea moderna. Moravia, Pavese, Guareschi e Tomasi di Lampedusa hanno fornito ai lettori inglesi l'immagine di base degli Italiani e dell'Italia di questo secolo. In seguito Bassani si è guadagnato un certo pubblico e un certo rispetto, anche prima della fortunata riduzione cinematografica dei *Giardini dei Finzi Contini,* soprattutto come autore nostalgico-autobiografico. Gli altri autori che hanno avuto un notevole successo in lingua inglese non mirano alla rappresentazione della realtà sociale italiana, ma sono piuttosto romanzieri cosmopoliti o genericamente moderni Penso all'ultimo Calvino e a Eco: *L'isola del giorno prima* è stato in cima alle classifiche di Oxford nel periodo di Natale. Sciascia, benché tradotto per la maggior parte, è poco letto, e lo stesso può dirsi per Vittorini, Landolfi, Pizzuto, Ginzburg, Consolo, Bufalino, Busi e tanti altri, tutti tradotti ma parcamente recensiti e difficilmente trovabili.

Si può parlare per la letteratura italiana contemporanea di successo nel suo Paese di una scuola o di un genere letterario, o si è invece affermata l'opera di singoli autori?

BOGLIOLO**:** Rovescerei la domanda: ci sono stati nel Novecento in Italia una scuola o un genere letterario che potessero legittimamente aspirare a un successo fuori dai nostri confini? Quanto ai singoli autori, le loro fortune francesi, modeste per altro, sono state sempre piuttosto casuali, temporanee e non corrispondenti alla seppur approssimativa gerarchia di valori in cui li

www.andreatemporelli.com

collocano la critica e l'opinione italiana. Ma lo stesso stupore che proviamo nel verificare le presenze e le assenze di scrittori italiani nelle biblioteche e nelle librerie francesi lo provano i Francesi (e gli Inglesi, i Tedeschi, gli Spagnoli ecc.) quando scoprono ciò che conosciamo - e soprattutto ciò che ignoriamo - della loro attualità culturale.

HAINSWORTH: Sono stati autori singoli ad avere, a parte Eco e Calvino, un (quasi sempre) limitato successo. Forse negli anni del Neorealismo ci fu un tentativo di creare un successo di scuola, che tuttavia direi fallito quasi per intero, come poi è avvenuto con il "nuovo" romanzo degli Anni Ottanta.

I giudizi e i riconoscimenti della critica hanno coinciso con quelli del pubblico dei lettori?

BOGLIOLO**:** Poco. Almeno nel senso che all'interesse e qualche volta all'entusiasmo della prima non è quasi mai corrisposta una durevole attenzione del secondo.

HAINSWORTH**:** Mi pare che critici e pubblico siano andati più o meno d'accordo. I critici (cioè i recensori) non hanno voluto rischiare giudizi azzardati, tacitamente rivivendo il complesso d'inferiorità dei letterati italiani. Come è successo anche in Italia, sono rimasti un po' storditi dal successo di Eco. Comunque Calvino e Sciascia hanno sempre i loro fautori. Ciò detto, bisogna assolutamente riconoscere che nelle università c'è un vivo interesse per la letteratura italiana moderna sia fra gli studenti sia fra i loro professori e che i relativi corsi sono tra quelli seguiti con più entusiasmo.

Per quanto riguarda la poesia, quale tra i nostri poeti del Novecento sono stati più tradotti, letti e criticati?

BOGLIOLO: Non ho dati statistici, tanto più che in Francia come in Italia la poesia circola in un ambito ristretto di lettori. Ci sono però poeti italiani che, grazie anche alla mediazione di traduttori prestigiosi, godono di una notevole considerazione: Ungaretti e Montale naturalmente, ma anche Luzi, Zanzotto, Spaziani. Di recente la *Bibliothèque de la Pléiade* ha pubblicato un'antologia bilingue della poesia italiana: un'occasione tardiva e purtroppo sprecata per la banalità delle scelte, per la piattezza delle traduzioni e soprattutto per il modesto rilievo assegnato alla poesia del nostro secolo.

HAINSWORTH: Nessuno dei poeti italiani del Novecento ha suscitato lo stesso interesse di un Milosz, di un Brecht o di un Lorca. Ungaretti godeva di una certa popolarità quando partecipava alle feste di poesia che si tenevano a Cambridge negli Anni Sessanta. Pasolini è conosciuto soprattutto fra i giovani, forse perché è l'unico poeta italiano di indubbia importanza che abbia voluto parlare apertamente di temi scottanti. Ma gioca un ruolo importante anche la sua fama di regista, di personaggio pubblico ecc. Gli altri, da Montale a Bertolucci, sono stati quasi tutti tradotti e giudizi favorevoli sono stati espressi da alcuni dei maggiori critici. Ma la poesia italiana in generale - Dante incluso, anche se nuove traduzioni della *Divina Commedia* si susseguono sempre più rapidamente - non passa con buona grazia nella lingua inglese. Comunque anche per la poesia moderna bisogna dire che nelle accademie l'interesse è veramente notevole e che l'ultimo volume di un Loi o di un Zanzotto è accolto con piacere dagli intenditori - pochi ma, direi, buoni.

www.andreatemporelli.com

Paolo Bignoli - **Lontano dallo scontro**

Le liriche, che qui presentiamo, del giovane Paolo Bignoli rivelano molti elementi originali che contraddistinguono una personalità letteraria già matura.

Per questo scrittore la poesia si lega in modo indissolubile alla vita non solo incarnandosi in luoghi, ricordi, presenze, assenze, ma anche in un linguaggio "oggettualmente" metaforico che condensa l'incandescente materia sentimentale nell'uso di un lessico concreto, visibile e palpabile. Questo deriva sia dalla personale modalità di approccio con la realtà sia dalla frequentazione di opere moderne e classiche, in modo particolare dell'Inferno dantesco, e assicura un robusto senso del verso, sempre attentamente sorvegliato grazie al possesso degli strumenti tecnici, che, nobilitando il dettato, dimostrano un sincero rispetto per la poesia.

In Bignoli la visione della vita si traduce in un aspetto prettamente agonistico; anche quando pare prevalere la tregua, la lotta rimane in agguato, pronta a dilatare "la tragedia" umana in cui la poesia si configura come messaggio «Lontano dallo scontro».

SUL VIALE BOMBARDATO.

Torino giace nella fossa orrenda
che tutto ingoia e il vento
che lambiva sporca guazza
di neve e sangue resta chiuso,
eterno nel ghiacciaio della rupe.
L'ultima sirena si è venduta
i tacchi a spillo e vive ingenua
nel sogno di un amore che non torna.
Erano i giorni in cui scampanellava
il tram folto di gambe svelte
quando le gonne corte
m'accendevano la primavera
anche se il grigio intorno mi bucava
lo scudo ai pensieri crudi.
Mendico il viale bombardato:
non ci voleva questa guerra
coi bagliori sopra la collina
e le notizie, orrende, portavano
soltanto morte da ogni fronte.
L'ho persa, ma una vita o cento
non sono nulla dopo il grande balzo.
Resta soltanto un picco d'aspro,
la vista delle membra senza uomo,
i gridi d'anime e piccioni
e l'altalena nel giardino
che cigolava orrenda.
Torino muore e ancora non è giorno;
taglio coi fari ruderi ormai spenti
e quante volte ho stretto queste curve
cercando la speranza, la collina.
Non ho trent'anni ancora, ma ho pensato
come ne avessi cento.

www.andreatemporelli.com

Non ha cessato mai il ronzio sottile
accompagnato alla più tenue mossa
e dilatando la tragedia
mi sono ucciso mille volte, spento.
Sono un museo d'inutili parole
osceno e decadente.
Sotto i bombardamenti non ho pianto.

LONTANO DALLO SCONTRO

Quassù non sento più i boati
dove si strazia il corpo
e menti nei rifugi inventati
per scongiurare l'ultimo massacro.
Neppure l'eco vestita di morte
del colpo svelto che non lascia traccia
trova rimbalzo nelle frane scure
dell'ultima cima che ancora imbianca.
Sono davvero uccelli, macchie d'ombra
a disegnare il nulla sulla neve
e la memoria affonda nel silenzio,
riparo seppur breve che mi sazia
dove non bruciano le case stinte
portando via la vita in uno scoppio
e il tuo soffrire è niente quando vivi
pur mutilato e l'anima non morde:
Il mondo intero tace, quella guerra
che qui non sembra essere mai nata;
dev'esserci qualcosa sopra i venti
mentre più in là si muore...
ma che importa.

PAUSA SULL'ACQUA.

(a Morena)

Il primo tramonto è sceso per gioco
al di là dell'uomo appeso
da sempre al motoscafo;
nulla aveva nome oltre il ronzio,
oltre il cerchio improvviso del pesce.
Nella carezza delle gardenie
d'un tratto s'addolcì il precipizio,
mentre i nostri pensieri segreti
scendevano docili al molo.
A Ponte Vecchio non pioveva.
Quando ho posato lo sguardo
nelle luci frementi

www.andreatemporelli.com

sull'onda impercettibile e su, in alto,
dal faro il gabbiano
vegliava sull'acqua, sui petali
che hai lasciato cadere...
o forse erano parole.

ISOLA DI SAN GIULIO.

Davanti è l'isola,
camino di pietra scoppiettante;
lo sguardo fitto nel fuoco
dei fari nascosti tra i rami
e non distogliere
dalle finestre misteriose,
dall'aria densa di preghiera
o altro, lontano da noi.
Un mondo a un passo,
irraggiungibile e avvolgente.
Canti del mattino
che solo sacri uccelli
possono spiare dalle grate,
mentre l'onda del primo scafo
sveglia i petali e i pontili.
Tu fai più belle queste siepi
ammaestrate dai piccoli gioielli,
gloria divina, mani sapienti
che nulla bramano di nostro.
Vivi questo vento ancora freddo,
brezza d'un mare più grande;
l'acqua non teme ora
intrepidi, sacrileghi bagnanti.
L'assurdo non è qui,
l'oscena confusione,
la folle corsa che opprimeva.
Lo strazio delle notti giace
sommerso da quest'acqua fiera,
mentre dal porto più vicino
ci culla il chiacchiericcio delle cime.

www.andreatemporelli.com

Aldo Ferraris - **In questa primavera**

«Qualcosa di oscuro e forte / preme in questa primavera». Il destino nei versi di Aldo Ferraris è silenzioso e garbato, aspetta con il suo respiro leggero, certo che a lui tocchi il gesto definitivo, quello che «ruota / le maniglie» per schiudere l'orizzonte alla «quinta direzione», inevitabile, è vero, poiché siamo noi gli «spettatori inconsolabili che guardiamo / la terra fino a restarne sepolti», ma non tragico, perché si veste di inconsueto candore, così «sicuro di esser perdonato». Si tratta di una riflessione priva di dialogo, puramente contemplativa, piacevole e delicata come una pioggia sottile che «non bussa ai vetri» come in un violento temporale.

La voce del destino di ode molto di più
di quanto non si veda la sua figura.
Maria Zambran o

Qualcosa di oscuro e forte
preme in questa primavera
un ospite troppo conosciuto
e mai visto che ancora punta

il dito e poi lo ripiega
che fuori aspetta guarda
e mai bussa ai vetri come
pioggia raccontata lungamente.

- - -

Si ripara sotto grondaie di inviti
accettati come lamenti l'ospite così
esile da risultare inestirpabile
atteso padrone dei nostri sbagli

indica dai quattro punti cardinali
una quinta direzione ignota a noi
spettatori inconsolabili che guardiamo
la terra fino a restarne sepolti.

- - -

È la presenza dal respiro leggero
che ci segue nella stanza più
ingombra di silenzio e ruota
le maniglie nel gesto definitivo

del carceriere, ma con dolcezza

www.andreatemporelli.com

sicuro di essere perdonato come
si perdona il dolore passato
e mai vinto, l'altrui rimorso.

- - -

È il giocatore nascosto a cui arrendere
lo sguardo tante sono le promesse
abbandonate con noncuranza
come abiti smessi, tanti sono

gli inviti infilati sotto le porte,
brevi messaggi senza mittente
indisponibili oggetti d'inganno
mai sillabati per meraviglia.

- - -

Pochi conoscono la sua voce
come il significato delle cantilene
che rabbrividiscono al suo passaggio
nessuno il corpo proteso perché

è lui che aspetta insonne il mattino
le mani come maschera sul nostro viso
lui così certo che nulla esiste
se prima non viene sognato una volta.

www.andreatemporelli.com

Giovanna Frene *- **Breve ciclo provenzale**

«Queste poesie fanno parte di un gruppo più ampio di testi esplicitamente ispirati dalla poesia provenzale e dalla teoria, molteplicemente sviluppata da essa, dell'amore cortese. I canoni di quest'ultimo vengono però accentuati e stravolti, trasportati idealmente in una ipotetica vicenda poetico-amorosa contemporanea. Mai, allora, il poeta avrebbe potuto infatti esprimere una tale solipsistica coscienza esistenziale da un lato, e dall'altro un accento così espressivamente esplicito sul dolore e sulla morte legati all'amore; senza contare che l'oggetto amoroso era preferibilmente non raggiungibile, e dunque non perdibile.

La vicenda che qui si snoda parla di un'attesa e di una perdita, ma non del raggiungimento. Per esso non vi sono parole, ma solo silenzio» (G. F.)

AUTORITRATTO

Questa immobile fissità sono io?
È ancora la mia bocca questa furente serie di carni?
Sedimenti di petali fra le fessure – se fino a ieri
era tutto perfezionato al meglio mentì
questa evanescenza fluidità chiamata
tritacarne? Negare di preferire qualsiasi
preferenza fingere di fingere la finzione
del non sentire proferire perfetti
simulacri attinti al tutto della totalità:
soltanto così riflessi dietro lo specchio
percepire d'un tratto un uno.

(29. IV. 1994)

ELOGIO IN MEMORIA DELL'AMANTE
ricordando il (24. II. 1993 Ceneri)

Ti ho riconosciuta arrivare, sorella,
perché ti attendevo da tempo sopra
la porta della mia casa dove
mentre fisso lo sguardo al vuoto
della terra e del cielo
nella lingua in bocca stretta dal terrore
di perdere così chi dorme tenebrosa
nell'altra stanza distesa nel letto
più piccola del solito grano di polvere
penetra di nascosto tra le parole
rinsecchite della carne tra i denti. Ti rivedo
nel giardino nebbioso dove fummo bambine.
Sei morta e cresciuta con me. Per questo,
follia, ritorni ora.

(8. II. 1994)

www.andreatemporelli.com

EPOCHÉ

Farò della pazienza una sorella fedele,
della fedeltà un fratello paziente.
Ricordi sono immagini che sbiadiscono,
nel senza-immagine tenero e dolce
putrefaggono col senno del posteriore
si aprono e si chiudono soltanto
parentesi. Farò della parentesi
una madre-materna per il mio
ventre padre-paterno cachetico.
Farò del fare un non-fatto – fino a che
germoglieranno i segni.

(22. X. 1994)

- - -

Poi tutto si è cancellato mentre ero seduta
sulle false ginocchia del grembo della madre
come vapore sul vetro della cassa
che non mi fu detta in principio.
Poi tutto si fu consumato nel fango della stagione del freddo
privato del suo sole cellula dopo cellula
il biancospino si sfilò il guanto della vita:

tu me lo desti in pegno quel mattino
mentre sedevo ai bordi del letto.

(29. XI. 1993)

LA PARTE MORTA

Quando penso alla parte morta che vive in me
tale è l'orrore di questo essere vivente
che il mio cervello ridiventa fango
e dentro il corpo in avanzamento
mossa da dissonanza superiore la mia mente
si infiltra nel corpo tuo imbalsamato
posteriore al presente da cui sono uscita

allora bacia chiunque povero tuo corpo assente
che non amo più io

(10. XI. 1993)

www.andreatemporelli.com

DESIRE OF BURIALS NEAR HER SISTER
(Desiderio di sepolture vicino a sua sorella)

Fai dell'arte tua madre: così mi disse
il tempo che dimorava dall'inizio dentro di me
e mi dormiva accanto a dita incrociate
nel letto della nostra infanzia
tu non sapevi chi ero o con quale voce
ti avrei parlato nei perenni giorni dell'esilio
ma già mi amavi senza sosta con il tuo respiro
nel mio esile stato terreno: io non ho più
sorelle vive e di quell'Unica Morta
prego sorellastra assenza di trattenere le ceneri
per la bara indivisa
privata madre

(12. III. 1995)

REQUIEM (PER UN AMORE)

Per salvare il mio cervello gonfio
di parole, per salvare l'assenso
di polvere umida,
per essere profondamente
volente: per questo e per
tutto il resto, saluto in te
la mia bambina morta

perché la volontà non vuole
volere

(26. I. 1993)

* *Pseudonimo di Sandra Bortolazzo*.

www.andreatemporelli.com

Silvia Di Natale - **La parola ritrovata**

«Soli nella grande sala che si fa fredda / ci stringiamo intorno al tavolo». Silvia Di Natale ritrova la sua voce negli spazi abbandonati, nelle piazze attraversate da «qualcuno» che altro non è che simulacro di uomo, informe. Anche dove l'ambiente dovrebbe chiudersi in una piacevole familiarità, si fa spazio la tragedia, l'inutile delicatezza di «quel fingere attenzione per la vita». Ciò che scompare non ha ritorno, si resta inevitabilmente «in bilico tra due stagioni» senza possibilità di rivalsa, un inutile dibattersi nel vuoto. La parola non schiude spiragli alla speranza, ma si avviluppa nella memoria inghiottita dagli «angoli d'ombra» fino all'unico destino: «dimenticanza». La caducità sconvolge ogni cosa: «Gli ultimi fiori», «un bagliore di neve "impigliato" a una cima», finché anche la parola ritrovata diventa bisbiglio e si perde in un più profondo, consapevole, vuoto.

ARGILLA

Si è fatta plasmabile tra le mie dita
la parola ritrovata, cede docilmente
alla pressione dei polpastrelli.

Di questa argilla voglio
sia fatta la mia vita:
si consolidi all'aria
si rafforzi al calore
cambi consistenza e colore

ma mantenga la forma
che le ho dato
con la mente e le mani.

VETRATA

Non ho radici io
solo una breve filigrana
di ricordi.

Datemi un filo di rafa
per cucire le losanghe di tela grezza
della mia memoria.

Datemi un filo di piombo
per saldare gli esagoni di vetro smerigliato
della mia vita:

voglio che un fascio di luce li attraversi
a scoprire gli angoli d'ombra
nella cattedrale della mia dimenticanza.

www.andreatemporelli.com

RECITA

Avevamo preparato una recita
per rallegrarti. Costumi di carta
incollati, gialli e viola.
Ci seguivi dal letto
appoggiato ai cuscini
sul volto trasparente un sorriso.
Dov'eri?
Non sapevo allora che la morte
prepara per tempo la sua venuta
per rendere più facile il distacco.
Ti costava certo fatica
quel fingere attenzione per la vita.

CIELO AUTUNNALE

L'autunno precoce
si affaccia di sbieco tra le grondaie,
traccia geometrie strane sul selciato.

La limpidezza del cielo che sa di temporali
non ammette incertezze, autoinganni,
disarma l'anima incerta, la scova
dal rifugio di dubbio, la spinge
alla luce tremante, abbagliata,
esige da lei decisioni che non sa dare.

In bilico tra due stagioni
mi ritraggo alla sfida,
cedo al torpore del sonno.

RITORNO ALLA PIAZZA

Affonda nel buio le braccia
grondanti ghiaccioli
il gigante verdecupo.
È ancora in mezzo alla piazza,
così a sproposito
ora che tutto è finito
e nessuno più si cura
delle sue luci a metà spente.

Passa e si ferma un autobus vuoto
schiavo di un orario inflessibile,

www.andreatemporelli.com

qualcuno attraversa la piazza in silenzio.

Quando un grido
strappato a una gola assetata
di parole rimbalza sulle facciate mute,
scuote la carezza di neve dai tetti,
trema sui vetri.
Un fragore di cocci congela
in una pozza di sangue sul lastrico.

Persiane di nebbia si chiudono
su ritorni impossibili.

ISCHIA

Soli nella grande sala che si fa fredda
ci stringiamo intorno al tavolo.
Le parole diventano bisbigli, accompagnano
i gesti distratti del cameriere: aspetta
che ci alziamo per chiudere.

Fuori il libeccio strappa gli ultimi fiori
alla bouganville e ne fa mulinelli
contro i muri spenti.
S'illuminano arance nel buio,
palme si contorcono,
fremono insegne di alberghi spettrali.

Un bagliore di neve impigliato a una cima,
lo scompiglio del mare nel vuoto.

Su gradini di pioggia inseguiamo
miraggi d'epifania.

www.andreatemporelli.com

Pubblicare a pagamento?

La lettera della gentile poetessa **Pellegrina Repetto** con la quale mi domandava consiglio per la pubblicazione di una raccolta di poesie, fornisce lo spunto per parlare delle pubblicazioni a pagamento. Il problema ha assunto proporzioni gigantesche negli ultimi quindici anni, quando molte persone senza scrupoli hanno "fiutato" l'affare facendo leva sulla vanagloria dei poeti, sulla compiacenza di critici affermati, sul caos della critica e sul proliferare di premi e manifestazioni che raramente possiedono un nesso con la poesia. Una pubblicità comparsa su un quotidiano così recita: «narrativa poesia saggistica a TUTTI GLI AUTORI pubblicare è facile-economico. Esempio: volume 15 x 21 cm., carta Uso Mano 100 gr., copertina in cartoncino pregiato 260 gr., stampa a due colori e un segnalibro: per 500 copie: 32 pag. L. 1950 cad. - 64 pag. L. 3.350 cad. - 80 pag. L. 4.200 cad. - SENZA IMPEGNO CONSULTATECI». È anche interessante il piglio pubblicitario di un'altra azienda (non mi sento di chiamarla Casa Editrice!): «Invito a tutti gli autori che hanno un dattiloscritto da pubblicare: eccezionale offerta promozionale da parte della *** [...] 350 copie a £ 550.000 in comode, irrisorie rate». A dire la verità, il prezzo è interessante, anche se manca ogni altra indicazione circa il numero della pagine, la qualità della carta, la copertina ecc.

Di fronte a tale situazione si pongono due soluzioni estreme. C'è chi non giudica disonorevole la pubblicazione a pagamento in considerazione del fatto che le piccole Case Editrici - le uniche disposte a lanciare nuovi autori, poiché le grandi privilegiano quasi completamente i poeti affermati - non possono assolutamente rischiare capitali ingenti in opere prive di qualsiasi possibilità di vendita. Dall'altra parte c'è chi di fronte a un atteggiamento che esclude ogni intervento valutativo, ogni offerta promozionale, - perché il libro non sarà posto in circolazione -, preferisce la "stampa in proprio" e cioè andare personalmente dal tipografo, contrattare il prezzo, promuovere la pubblicità, inviare direttamente il libro ai critici nella speranza che tra il mucchio di posta che gli giunge ogni giorno trovi il tempo non solo di scrivere due righe di cortesia, ma anchedi esaminarlo con uno studio serio per una recensione su una rivista autorevole.

Per approfondire la questione riporto una lettera che **Gilberto Coletto** ha inviato nell'agosto scorso a Marco Merlin. In essa egli afferma di aver riflettuto sul problema della "stampa in proprio" e di essere giunto alle seguenti conclusioni: «Fare stampare un proprio credevo fosse in fondo l'unica cosa che restasse da fare ad un autore sconosciuto e con pochi mezzi. Sono arrivato però alla conclusione che è indispensabile un nome, un marchio sul libro: insomma un editore per le seguenti ragioni: a) l'autore ha bisogno prima di tutto di un giudizio su ciò che ha scritto, per capire se vale la pena di pubblicarlo; b) ha bisogno poi di un'assistenza tecnica durante la composizione tipografica affinché questa avvenga ordinata e senza errori; c) ha bisogno ancora di presentare al pubblico il suo libro e che questo appaia in un catalogo permanente corredato di recapito, in modo che chiunque sappia dove procurarselo: d) ha bisogno infine che fiscalmente il libro sia in regola con le norme per la commercializzazione. Non tutti gli autori sono in grado di seguire e curare queste cose. [...] È indispensabile perciò un intermediario. Penso che «Atelier» potrebbe risolvere questa cosa. Forse costituendo un punto di vendita di questi libri [...]».

Personalmente condivido la posizione, ma soprattutto la cautela di Gilberto Coletto che fornisce elementi preziosi che servono a distinguere l'Editore non dico dal tipografo, che come tale si presenta e come tale fornisce prestazioni,

www.andreatemporelli.com

ma dal "commerciante di pubblicazioni". Sono convinto che, se le migliaia di poeti accettassero queste norme, il mercato di libri di poesia si troverebbe in una situazionepiù accettabile. Quindi, per rispondere alla gentile abbonata, mi permetto di sintetizzare il mio discorso nei seguenti punti:

1) non aver fretta di pubblicare in ogni modo e a qualunque costo, anche se comprendo il desiderio di proporsi e confrontarsi; occorre lavorare molto sul testo: *nonum prematur in annum* diceva Orazio;

2) diffidare delle "Case Editrici" che pubblicano tutto e tutti, che non esprimono valutazioni, che in un testo non trovano alcun difetto: è molto probabile o che neppure l'abbiano letto o che vi abbiano gettato uno sguardo frettoloso e spesso incompetente;

3) diffidare di chi compie letture a pagamento con la promessa di contattare grandi gruppi editoriali; alla fine ci si riduce alle solite piccole edizioni;

4) far leggere le proprie composizioni a qualche esperto accettandone i consigli, perché l'autore possiede nei confronti del proprio lavoro un rapporto più affettivo che letterario;

5) non scoraggiarsi di fronte ai giudizi negativi e non pensare di giungere all'eccellenza ai primi tentativi: «I frutti che giungono a maturità precocemente spesso marciscono presto, quelli più acerbi con il tempo diventano morbidi e succosi» disse Accio a Cecilio Stazio che gli aveva rimproverato durezza di stile. Se il rifiuto deriva da una grande Casa Editrice, non si dimentichi che non sempre la qualità è il criterio di pubblicazione e di questo si potrebbero citare migliaia di casi;

6) sentire diverse Case Editrici: di esse occorre esaminare il catalogo, senza lasciarsi abbagliare dalle promesse di diffusione mediante il contatto con critici, giornali, riviste, radio e televisione e premi letterari. Nella maggior parte dei casi l'autore dovrà farsi promotore della propria opera; le recensioni avvengono spesso per amicizia, la vittoria nei premi letterari nella maggior parte segue logiche particolari. La possibilità di traduzioni in lingue straniereè solo una giusta forma di cautela di interessi;

7) se l'invito giunge da una Casa Editrice seria, che riscuote fiducia e che non promette l'impossibile, è bene valutare la cifra richiesta, confrontandola magari con quella di una tipografia, perché, se non è giusto arricchire affaristi senza scrupolo, è anche doveroso ricompensare chi lavora onestamente;

8) infine è conveniente non lasciarsi attrarre neppure dalla prospettiva di collaborazione di famosi critici, che, come nelle Giurie dei premi letterari, spesso vengono solo a riscuotere il gettone di presenza, anche perché non possiedono il dono dell'ubiquità e la loro giornata, per quanto intensa e per quanto organizzata, consta solo di ventiquattro ore.

Al termine di questo discorso, che spero animi il dibattito, mi si potrebbe domandare: «Anche «Atelier» si trova all'interno di questa spirale di recensioni per conoscenza?». Confido che il nostro modo di agire sia già stato chiarito da quanto pubblicato, tuttavia mi pare opportuno chiarire la nostra linea di comportamento. Esistono dei testi con cui bene o male "occorre fare i conti", ma in questi casi non esiste nessun timore reverenziale che impedisca di esprimere con onestà e con argomentazioni la posizione del recensore. Ma è nostro fermo proposito valorizzare anche i lavori di scrittori non ancora conosciuti, che, secondo noi, possiedono la qualità per essere citati ed analizzati. Tutte le pubblicazioni che giungono in redazione vengono esaminate con attenzione e a nessun testo che a noi pare valido sarà negata la possibilità di una onesta promozione. Ci sembra anche in questo modo di spezzare il circolo editoria-giornalismo-università di cui si è parlato in questo numero.

Giuliano Ladolfi

www.andreatemporelli.com

Giuliano Ladolfi, *L'enigma dello specchio*, Forlì, N. C. E., 1996, £ 10.000

L'*Enigma dello specchio* rappresenta lo sbocco - non certo definitivo - del percorso poetico di Giuliano Ladolfi, che è insieme teoretico ed essenziale, problematicamente coerente. Porterò l'attenzione su alcuni momenti di questo itinerario nell'intento di disegnare uno scenario su cui delineare alcune coordinate per un accostamento propedeutico ad una lettura, che per la natura stessa della poesia - in particolare modo di questo fare poesia - presenta una inesaustività interpretativa.

Ladolfi non vuole celare le sue carte, giocare su equivoci linguistici o di contenuto. Ha dichiarato la sua poetica, che con inevitabile semplificazione, mi permetto di riassumere nel recupero della poesia come via alla verità e come momento di comunicazione, in un certo qual modo privilegiato, una poesia, dunque, metafisico-religiosa, tesa, anche nello strumento formale, a valorizzare innovativamente la tradizione. L'autore si è preoccupato di attuare e verificare ermeneuticamente la sua prospettiva. Nella sua attività di poeta, penso soprattutto al *Diario di Didone,* controcanto sul motivo del quarto libro dell'Eneide, ha scommesso sul confronto con i classici circa i motivi fondamentali dell'esistenza: l'amore e la morte. Si è impegnato nel sentire poeticamente i valori esistenziali e, contemporaneamente, nel riflettere sulle ragioni culturali della crisi del Novecento, affrontando l'epocale questione del Decadentismo nella letteratura e nel pensiero contemporanei. Il riacquisto di senso, che Giuliano Ladolfi valorizza anche come cifra pedagogica fortemente avvertita, è da lui indicato in un rinnovato sentimento dell'Essere, tale da inglobare l'esistente all'interno della vita: in grado di fondare, appunto esistenzialmente, i valori.

Unità di teoria e prassi, di tradizione (che include la classicità letteraria e la tradizione filosofico-religiosa: penso all'*explicit* dell'*Itinerarium mentis in Deum*) e di confronto con la contemporaneità (la riflessione sul Decadentismo è illuminata dal dialogo con il nichilismo rivisitato nei suoi risvolti mistici) offrono, a mio avviso, le coordinate per un proficuo accostamento all'*Enigma dello Specchio*.

L'arduo impegno di meditazione lungo l'itinerario della Genesi e dell'Esodo è intessuto di rimandi scritturali e sapienziali secondo la linea anselmiana-bonaventuriana, che forniscono la base teoretico-interpretativa e fanno da basso continuo nel canto.

A mio parere, però, la chiave del componimento, la cifra personale del confronto con il testo biblico, il Testo per eccellenza, è offerta dal motivo della desolazione, del dolore, del male, in una parola, dal nichilismo. Il nulla domina non solo nel terzo dei gradi quadri, *La Crisi*, ma anche *La Voce*, *La Promessa*, *La Nuova Alleanza* sono pervase da sentimento dello scacco, della perdita, dello smarrimento. Se la preghiera è il canto dei salmi, la teologia per Ladolfi è la teologia di Qohelet, presente ben oltre l'esplicita citazione. Il nulla si accampa nella creazione, insidia la promessa, spoglia l'Alleanza di esiste trionfalistici. Il Cristo della Risurrezione non è un *deus ex machina*, la Pasqua non risolve dialetticamente la Crocifissione. Dolore e male restano, acquistano un senso, non perdono di intensità.

L'autore è convinto (coerentemente convinto) della convergenza di religione e filosofia nella poesia. Si tratta di un atteggiamento che egli alimenta con la lezione di larga parte della più avvertita cultura contemporanea.

Vorrei concludere con il riferimento, tra i tanti possibili ai quali fa eco l'autore ad un poeta che è fondamentale per la comprensione dell'*Enigma*, poiché offre all'autore il paesaggio, lo sfondo metafisicamente significante del racconto della salvezza, Thomas Stearns Eliot, autore determinante negli ultimi sviluppi del percorso conoscitivo ladolfiano.

Giulio Quirico

www.andreatemporelli.com

Gianni D'Elia, *Congedo della vecchia Olivetti*, Torino, Einaudi, 1996, £ 16.000

La poesia civile di D'Elia trova in quest'ultimo libro l'approdo e la realizzazione più cospicui, in un variegato panorama di stili e di registri, da quello più dichiaratamente *engagé* a quello intimistico-privato, passando attraverso quella poetica oggettual-quotidiana che alimenta le testimonianze poetiche più convincenti, più attendibili e più riuscite ovvero plausibili.

Il respiro lungo dei versi di D'Elia innesca tutta una serie di stati d'animo e di sensazioni, di riferimenti e di rimandi; se il poeta sembra avere apparentemente superato le reticenze di una raccolta come *Segreta* (1989), l'inclinazione all'«andamento ragionativo e affettivo di Pasolini» appare sempre più preponderante nelle sue valenze chiaroscurali. Insomma muovendosi tra le luci e le ombre di un canto metricamente composto, tendenzialmente poematico e gnomico, D'Elia a volte mima il vate aulico, sentenzioso, demiurgico, in senso ovviamente epico-decadente, etico-politico-sacerdotale e ugualmente pedagogico-maieutico, con una tonalità disincantata e postrema, recitativo-monologante, eloquenziale e ammonitrice: abilissimo nel saggiare tasti e toccare corde, D'Elia esibisce un vasto e competente repertorio, a voce spiegata o capziosamente rattenuta.

Notte privata del 1993 si muoveva tra esperienza intimamente personale e *privazione* politico-ideologica, in un intento di poesia sociale e ambiguamente aperta, ragionativa e colloquiale; adesso, portando avanti con coerenza queste tematiche di poetica testimoniale e dimostrativa, l'autore rafforza la sua *vis polemica*, quel tono oracolare da cittadino di fine millennio che rivendica contro l'inciviltà e il degrado colpevole: «Tu vedi: i viaggiatori ormai si confondono / arrivati nella viva città, / nella luce improvvisa che fa / il sole contro lo sfondo. / Bagnate di pioggia le tettoie, / i lucidi asfalti, le case / che sembrano ben conservate, guidano alle strettoie / dove si perde il brusio interiore, / nel grande denso alveare / se più si scheggiano nell'andare / le suole assordate dal rumore».

Autenticamente *indignata* e accorata, la poesia colta e *civile* (anche nei toni giustamente risentiti) di D'Elia sembra in alcuni punti tendersi a dismisura, col rischio di deflagrare, per troppo amore di verità e per intensità di passione, beninteso; ma gli equivoci della parola sono dietro l'angolo, lo strumento pur sottile, perfetto ed anche ambiguo, surrettizio dell'*ars* retorico-verbale non impedisce alla poesia di stratificarsi, di riavvolgersi su se stessa, correndo il pericolo dell'autoreferenzialità e della tautologia: «Ascolta, il quinto / elemento, la comunicazione, / mare invisibile / che massaggia la terra // filando in mute / onde d'elettrone, in frequenze / folte e schierate / come navi da guerra, ogni // mezzo che galleggia / con la scienza d'un'arte / che procede dall'industria, l'arte / a ore di ogni immagine // del mondo [...]».

Pino Corbo

Maria Luisa Spaziani, *I fasti dell'ortica*, Milano, Mondadori, 1996, £ 24.000.

Senza voler usare toni apodittici, sono convinto che l'ultima pubblicazione di Maria Luisa Spaziani, *I fasti dell'ortica*, a buon diritto merita i riconoscimenti che da tutta Italia vengono attribuiti: si tratta di un caso assai raro in cui si valuta l'opera e non il nome dell'autore.

Purtroppo tutti conosciamo il perverso meccanismo della critica in Italia, egregiamente e lucidamente descritto da Arnaldo Colasanti nell'Introduzione alla raccolta di saggi *La nuova critica letteraria* (Rimini, Guaraldi, 1996), in cui si denunciano le lobby del mercato e della critica letteraria strozzata nell'intreccio editoria-giornalismo-università, che

www.andreatemporelli.com

come circoli chiusi ed esclusivi continuano a consacrare le vecchie glorie ed accettano alla loro corte senza chiarire i criteri di ammissione (se mai esistono) opere che francamente non differiscono per qualità da altre centinaia che contemporaneamente vengono pubblicate in Italia. Ed il più subdolo sistema usato per continuare questa "dittatura" culturale consiste nel non produrre dibattito, nel non suscitare interrogativi, nel disperdere la valutazione di un testo in innumerevoli recensioni stese spesso dopo uno sguardo frettoloso senza la responsabilità di un giudizio.

Per questo motivo, quando la pubblicazione di un autore celebrato possiede un valore intrinseco indipendente dalla "firma", è giusto che sia posto in luce.

Il testo di Maria Luisa Spaziani è suddiviso in dodici sezioni, precedute da due liriche programmatiche che introducono il lettore nella temperie del clima poetico: «Si spezza la corda troppo tesa / Troppo allentata la corda non suona. // La rosa trionfante è il punto zenith / fra il germoglio e la morte». Fin dall'inizio si delinea, quindi, l'opposizione rosa/ortica che completa quella contenuta nel titolo fasto/ortica, elementi che mi sembrano illuminanti per ridurre ad intelligibilità la molteplicità di situazioni liriche presenti.

Nel primo caso l'autrice delimita lo spazio poetabile alla realtà comune, simboleggiata dalla pianta erbacea estranea alla paludata nostra tradizione che fin dalla lirica cortese ha celebrato la rosa come nobile immagine della vita. Si profila, quindi, una nuova allegoria da porre accanto ai montaliani "limoni": «Io l'amo [l'ortica], in lei mi specchio e riconosco / e in lei sprofondo, rustico velluto, / vessillo, insegna, simbolo invisibile / ai soliti cantori della rosa», programma che si può cogliere anche nella lirica composta nell'anniversario del suicidio di Marina Cvetaeva: «Questa sera ho bollito l'ortica. / È il giorno del tuo addio a questa terra, / l'ortica, solo cibo a te e a Irina / nel deserto di gelo della guerra. / Dissacrandola insieme la consacro. / T'amo come non mai, struggente amica». La pianta erbacea, dunque, si presenta anche come simbolo di un'esistenza dura, difficile, "pungente", che viene comunemente evitata per timore di sofferenza. Celebrarla significa, quindi, anche cantare l'amarezza della vita, l'accettazione della sofferenza, della realtà estranea al sogno e ad ogni stilizzazione letteraria. Per questo motivo l'apice della leggerezza e della significatività poetica viene raggiunta quando la poetessa non si ingegna a trarre simboli dalle qualità dell'ortica, ma li scolpisce in figure di vita, spesso potentemente allusive.

Come si diceva, in questa raccolta predomina la varietà che coinvolge la realtà interna e quella esterna, luoghi celebri come Venezia, la Normandia, Parigi, personaggi illustri come Fellini o Montale, delineati sempre in un rapporto personale, unitamente a «impressioni e riflessioni sull'arte, sulla vita, sequenze di pacata e spesso tenera osservazione diaristica, ombre che prendono corpo dal ricordo» (risvolto di copertina), esperienze che liricamente si rivelano in squarci illuminanti: «[...] la vita. Puoi coglierla a volte / come il casale abbandonato, a notte / visibile per lo scoppio della folgore». Brani di altissima lirica si uniscono a posizioni più spiccatamente descrittive che creano vertiginosi dislivelli gnoseologici, che nei momenti più felici si compenetrano e si completano.

La seconda linea di comprensione passa attraverso il titolo nell'opposizione fasti/ortica che indica la compresenza di due registri diversi, uno alto espresso nella parola di derivazione classica e l'altro tratto dal registro colloquiale, che delineano un vero e proprio programma poetico: celebrazione della vita quotidiana, mescolanza di stili, tentativo di fusione tra arte e vita, tra novità e tradi-

www.andreatemporelli.com

zione.

Cogliamo nel primo caso il desiderio di nobilitare il mondo comune sia interno sia esterno attraverso uno stile elevato. Per conseguire questo intento, la poetessa ricorre all'uso simbolico della pianta erbacea, di un ritmo sempre sorvegliato, di pause, di finezze espressive, di un andamento conciso del periodo. Ma accanto a questa posizione si colloca anche la mescolanza degli stili, per cui all'interno di uno stesso componimento si uniscono espressioni colloquiali e dotte non sempre perfettamente armonizzate ed armonizzabili: i fasti diventano "rosa" e deviano dal proposito: dai "fasti *dell*'ortica" si passa ai "fasti *e* l'ortica": «La memoria è un formaggio con i buchi, / la mastichi insieme ai suoi vuoti, / è la luna nel massimo fulgore, / nei falcetti o nel buio novilunio».

Anche il rapporto tra esperienza reale e riminiscenze letterarie vive di questa *concordia discors*, perché le allusioni talvolta diventano un potente mezzo per dilatare il significato di un'espressione, talvolta scadono in un dialogo libresco in una condizione a spirale che ripercorre la teoria antropologica del tempo ciclico, chiuso in se stesso: letteratura genera, stimola, ispira letteratura escludendo il "mondo della vita". Diversa è, invece, la poesia lineare, aperta che, pur attingendo dalla tradizione, sostanzia la parola di realtà; non a caso la Spaziani stessa aspira a questo ideale: «Il mio parlare deve farsi pane».

Tutte queste contraddizioni, che in fin dei conti si possono riassumere nell'opposizione tra novità e tradizione, tra desiderio e impossibilità di rompere schemi, tra conquiste e limiti, segnano l'impronta di un mutamento. Non è una novità che la vita quotidiana venga assunta come materia lirica; questa raccolta, però, si pone come un apprezzabile tentativo di esplorare mediante una disposizione simbolica il senso minimo della realtà. I margini non sono ancora chiari, ma la via è già tracciata: «Il primo verso è una barchetta pazza / che potrebbe arenarsi fra gli scogli. / È un ragazzino zingaro, ti prende / per mano verso un viaggio sconosciuto. // E solo al quinto verso tu cominci / a capire qualcosa, se lo segui. / Confusamente dice: nel germoglio / è già scritta la gloria del fiore».

Giuliano Ladolfi

Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Magnificat*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1996, £ 12.000.

La raccolta poetica d'esordio di Paolo Fabrizio Iacuzzi (nato nel 1961) mostra la complessa ricezione di tutta una tradizione fiorentina recente, che ha fra i suoi punti cardinali Piero Bigongiari (della cui opera Iacuzzi si è ampiamente occupato come critico, curando vari volumi del poeta, fra cui la raccolta *Tutte le poesie [1933-1963]*, Firenze, Le Lettere, 1994), Alessandro Ceni, Roberto Carifi. Del pistoiese Carifi (ma gravitante nell'orbita culturale fiorentina), Iacuzzi tiene presente alcuni àmbiti tematici, come l'insistenza sulle categorie della paternità e della filialità, intese a più livelli, con risentito spessore filosofico, come condizioni archetipiche e fondamentali, non senza riferimenti alle Persone della Trinità cristiana (si veda appunto *Il figlio* di Carifi, Milano, Jaca Book, 1995).

Questo tema della figliolanza, che oscilla fra verità esistenziale e riferimento sacrale al mistero dell'incarnazione, si ritrova per altro anche nei più recenti testi dell'altro fiorentino Ceni, che, forse proprio sotto l'influenza della bloccata e tragica speculazione carifiana, mostra a tratti di orientarsi verso una riflessione di ordine più propriamente filosofico e allegorico. In comune con Carifi, Iacuzzi ha pure l'ossessione tematica della guerra, anche in questo caso ancorata originariamente a dati storici (la Seconda Guerra Mondiale così come la fresca tragedia della ex

www.andreatemporelli.com

Iugoslavia), ma sempre pronta a scivolare sul piano emblematico, come cifra di una rovina e di una tabe originaria in Carifi, di un inevitabile e necessario scatenamento di forze, oltre che di una sostanza dolorosa dell'esistenza, in Iacuzzi. Di Ceni è presente la tensione aspra e fondamentalmente tragica della visionarietà, del discorso per immagini. A Bigongiari riporta la concezione del linguaggio come dimensione materiale, corporale, chiaramente attiva in Iacuzzi, come dimostrano le affermazioni teoriche della nota finale dell'autore, *Guerra lampo con desiderio di chiusura*, e la sua concreta pratica della lingua poetica, spesso fecondata da meccanismi suggeritivi, instaurativi del senso promananti dalla sostanza fonica delle parole (appena a mo' d'esempio si vedano bisticci come «su rovi di croci e incrocia», p. 17, «il muratore che ha cazzuola / e panna. Penna d'inferno», p. 21, «[...] rappa tutta / la carne. Cane Natale», p. 25, «[...] Leccale ora. / Lecca lacca tutta me stessa»). Bigongiariana (se si pensa a libri come *Col dito in terra* e *Nel delta del poema*) è la stessa organizzazione del libro, che presenta un materiale ordinato cronologicamente a ritroso, risalendo dal *Posfatto* del 1995 (la sezione d'apertura *Magnificat*) all'indietro fino alle origini dell'esperienza poetica di Iacuzzi (l'*Antefatto* del 1980, costituito dalla sezione di frammenti *Sugli occhi perenni dei pazzi*) e con in chiusa una avvertenza ricchissima di motivi teorici implicati nell'*actio* poetica e insieme inevitabilmente depistante, abdicante, nell'atto stesso di tentare una mappa dell'opera, alla sua funzione di guida, lasciando intendere che la poesia costituisce un'esperienza di inabissamento, di discesa in profondità, di attraversamento di un caos, di un labirinto in fondo inestricabile per l'*auctor* stesso: ciò che richiama fortemente la struttura e quasi i motivi topici delle più recenti ed "aperte" opere di Bigongiari. Del resto non manca una più generale profondità di riferimenti e suggestioni culturali in questa scrittura, che guarda anche a opere figurative e si avvale di una memoria poetica ben stratificata, se può riemergere all'improvviso in un contesto totalmente modificato («[...] Godi che questa notte / erotica si accenda », p. 28) un ricordo dall'*Adelchi* manzoniano («Godi che re non sei; godi che chiusa / all'oprar t'è ogni via [...]»).

Iacuzzi ha tuttavia una sua originalità, una sua vena e vocazione espressiva ben riconoscibile, consistente in una surriscaldata energia linguistica, che attraversa il mondo, le cose, gli oggetti fondendoli in un discorso teso, dal tono intensamente appassionato. Questa generosa forza comunicativa, calata nella verità e nella bruciante immediatezza della contemporaneità, è evidente soprattutto nella sezione iniziale, *Magnificat*, che è tutto sommato quella più promettente ed originale: vi domina un azzardato metabolismo di materiali oggettuali e linguistici diversi (riferimenti all'erotismo e alla fecondazione, alla furia della guerra, oggetti quotidiani come elettrodomestici e strumenti tecnologici), ma tutti espressionisticamente assunti in un impasto di intensità e violenza espressiva radicale, che sembra voler partecipare di una vibrazione tellurica e insieme oscuramente vitale dell'esistente. Tale àmbito espressivo trova corrispondenza in una scansione sintattica segmentata, ricca di punti fermi e di pause, e in ardui accostamenti e procedimenti linguistici («Il cibo che diventa cofano / di carne fattasi secca come / spettro dell'accaduto. Una lamiera / che si bomba. Bomba di queste / macerie che non amano / essere qui [...]», p. 17), in una dinamica instabile e febbricitante dell'espressione. In ciò si fa strada un senso di appartenenza al "qui" e "ora", una passione violentemente sofferta per ciò che accade, per il presente del tempo, che ci fa pensare ad una delle voci più intense, più umanamente decisive della generazione dei

www.andreatemporelli.com

trentenni (per quel che può significare questa categoria), com'è quella di Davide Rondoni (autore non a caso di una partecipe recensione a *Magnificat* in "clanDestino", 3/1996, p. 43), a cui riconducono anche certi squarci di più intensa e apparentemente semplice verità della poesia di Iacuzzi, come due versi di una delle quartine della sezione *Madrepora azzurra del padre*: « resti qui nel pomeriggio sul letto / con gli occhi incavati nella testa buia ».

La seconda sezione del libro, *La bicicletta bianca*, è caratterizzata da uno stile meno surriscaldato, più netto, secco, dolorosamente evidente: vi si ritrovano echi del Carifi cantore della tragedia dell'infanzia. Seguono cinque sezioni tutte interamente costituite da quartine (di versi liberi e senza rime), in cui si esprime una poesia più frammentaria, che procede per epifanie, illuminazioni (vi sono ricorrenti la figura dell'Angelo e i temi del padre e del figlio, sempre sacralmente allusivi), anche qui non senza contiguità con la fermezza e la fissità dell'espressione carifiana. A queste sezioni ne segue un'altra, *Bianca*, incentrata su una figura di donna, che, secondo un procedimento estensivo e filosofico proprio della tradizione fiorentina sopra delineata, pur muovendo da dati esistenziali, si sposta in continuazione sul piano della "categoria" archetipica del femminile; in questa sezione si trova fra l'altro uno dei più bei testi del libro, *Il tempo cancella ogni donna*. Chiudono la raccolta i frammenti di *Sugli occhi perenni dei pazzi*, brulicante punto di partenza dell'esperienza linguistica di Iacuzzi, connotati come sono da una *vis* sperimentale fonicamente ribollente che nel seguito della sua ricerca viene con maggior consapevolezza ingabbiata e direzionata verso una tensione comunicativa più decantata e matura.

Daniele Piccini

Filippo Ravizza, *Vesti del pomeriggio*, Udine, Campanotto, 1995, £ 18.000

La poesia di Filippo Ravizza disegna «i profili netti e irti», si insinua «nei confini insondabili / nei veri bordi delle cose», si spezza alla ricerca di un altro equilibrio, di altre forze e dimensioni; è una poesia che ci parla «mentre muore, / si sbriciola un millennio» e tutto sembra «un solo turbinante gorgo», un precipitare degli eventi e della storia.

Vesti del pomeriggio è un'opera caratterizzata dalla volontà di cogliere il nostro presente nell'attimo stesso in cui diviene destino, cioè quel fondamento che solo la parola poetica riesce a far proprio. Come scrive Enzo Di Mauro nella postfazione, «il parlare pacato, calmo, per l'appunto memore della tradizione e delle sue possibilità, viene costantemente scosso da filamenti e grumi nervosi che ne spezzano la vocazione al canto». Le schegge del quotidiano, le visioni di metropoli in fermento o di campagne silenziose, di asfalti roventi o di rocce antiche, di golfi ampi o di gallerie illuminate dai fari, di giardini che «sono un impatto frontale contro il cielo» o di «deserti di fuoco piegati / curve sulle favole / di giugno» divengono i segni vivi di un tempo che chiede d'essere compreso, accolto e custodito prima che sia troppo tardi, nella luce del pomeriggio. La parola, allora, quanto mai nitida e incalzante, coincide con la forza prorompente del desiderio affinché qualcosa di non effimero veramente resti e «i ricordi posseggano / la storia che sfavilla / e salva».

Proprio la ricerca di verità e di appartenenza a poco a poco emerge da questa raccolta dove l'ambiente naturale sembra contenere una memoria ancestrale, mitica, che a tratti si rivela grazie a una parola segreta, oracolare, intesa come veicolo di una conoscenza ulteriore, capace di oltrepassare la superficie delle cose e raggiungere quindi l'essen-

www.andreatemporelli.com

za.

Ravizza risponde alla chiamata del cielo e della terra, sente l'approssimarsi del compimento epocale che ci accomuna: «oggi sai la verità più / grande, quella che richiede / nel momento che si sfiora / lo sguardo limpido». Certo, non è facile fermare le «verità del noi», scoprirsi «nei vessilli, nelle parabole, / al di là dei confini, mentre / queste luci si dilatano, / cantano oltre i vetri, i neon, / chiedono di comprendere, nelle / cose, la quiete, la promessa / attraversata». Eppure in questi versi scossi, segnati spesso dall'uso sapiente di figure di costruzione come l'anafora e l'anastrofe, o da figure di pensiero come l'apostrofe, l'esclamazione e il climax ascendente, il miracolo sembra compiersi: la poesia scopre le nostre radici e le «vesti del pomeriggio» ci accompagnano «nello smagliante, antico passo».

Mauro Germani

Gabriel García Márquez, *Notizia di un sequestro*, Milano, Mondadori, 1996, £.28.000.

Dopo molteplici capolavori, quali *Cent'anni di solitudine*, *Cronaca di una morte annunciata*, *Dell'amore e di altri demoni* - e l'elenco potrebbe ancora proseguire -, si torna a parlare del grande scrittore colombiano Gabriel García Márquez e del suo ultimo romanzo, *Notizia di un sequestro*.

Da quanto ha egli stesso dichiarato, l'occasione è nata dall'incontro con una vittima dei molti rapimenti avvenuti in Colombia tra l'agosto 1990 e il luglio 1991 per mano dei narcotrafficanti. Inevitabilmente la vicenda di un singolo si è concatenata con quella degli altri sequestrati e, quindi, agli eventi che hanno contribuito a scrivere la storia della Colombia nel suddetto arco di tempo.

Il libro, risultato di tre anni di indagini, scritto con riferimenti concreti alla realtà, è tuttavia strutturato come un romanzo e proprio come un romano fa rimanere il lettore "col fiato sospeso" fino all'ultima riga.

Dense e sconvolgenti sono le pagine in cui si viene coinvolti nella terribile vicenda vissuta da dieci giornalisti colombiani, con le loro famiglie, nei lunghi mesi del sequestro, con le estenuanti trattative per la liberazione e l'amara consapevolezza della reale possibilità di un'uccisione.

Sullo sfondo di questi eventi troviamo da una parte il potere politico che mantiene una linea inflessibile, deleteria per i sequestrati, dall'altra il potere di Pablo Escobar, impalpabile ma in costante crescita: «Con la fortuna e la clandestinità, Escobar rimase padrone della piazza e divenne una leggenda che dall'ombra dominava tutto. I suoi comunicati dallo stile esemplare e dalle astuzie perfette arrivarono ad assomigliare alla verità così tanto che si confondevano. All'apice del suo splendore si eressero altari col suo ritratto e nelle comunità di Medellín accesero candele lì davanti. Si giunse a credere che facesse miracoli. Nessun colombiano in tutta la storia aveva avuto ed esercitato un talento come il suo per conquistarsi l'opinione pubblica. Nessun altro ebbe un potere di corruzione maggiore. La caratteristica più inquietante e distruttiva della sua personalità era che non sapeva assolutamente distinguere il bene dal male».

Su questo scenario si snoda la quotidianità dei sequestrati fatta di obblighi e divieti (passeggiate solo notturne, orari prestabiliti per l'uso dei servizi igienici, tono della voce tanto basso che anche dopo la liberazione permaneva l'abitudine a sussurrare), di ombre e schiarite costanti sulle speranze del rilascio, della consapevolezza che il valore della vita di ognuno era legato alla possibilità che fornivano i familiari di mantenere i contatti di mediazione col governo, di angoscia nel momento in cui, spalancandosi la porta, ricevevano il comando di prepararsi perché fino alla fine non sapeva-

www.andreatemporelli.com

no se sarebbero andati incontro alla libertà o alla morte, di smarrimento quando un ostaggio veniva liberato e il compagno rimaneva nelle mani degli Estradabili.
Accanto a questi elementi c'è il rapporto che viene ad instaurarsi tra i sequestrati e i guardiani. Questi ultimi assumono un duplice atteggiamento nei confronti delle vittime: da una parte si mostrano benevoli e quasi protettivi perché coinvolti, loro malgrado, in questi cupi eventi, dall'altra, invece, si rivelano astiosi e indisponenti poiché imprigionati a loro volta in una rete dalla quale risulta difficile liberarsi.
Anche in questo ultimo romanzo Gabriel García Márquez dà prova della sua straordinaria capacità nel profilare i caratteri di una cruda realtà, quella del sequestro di persona, tinteggiandola di forti colori che fin dalle prime pagine coinvolgono il lettore in una tensione dalla quale si riscatterà solo al termine del racconto.

Alessandra Giordano

NOTIZIA

Peter Russel, nato in Gran Bretagna, a Bristol, nel 1921, vissuto in diversi Paesi (Malesia, Germania, Canada, Iran), vive attualmente in un vecchio mulino in provincia di Arezzo. Dal 1944, anno in cui è apparso il suo primo libro, ha pubblicato una trentina di raccolte di poesie, qualche opera in prosa, centinaia di articoli, traduzioni da più lingue, al cui studio comparativo ha dedicato anni di assiduo impegno. Ha tenuto spesso conferenze e letture di poesie alla radio in Inghilterra, Stati Uniti, Francia, Italia, Iran, Germania, sempre nella lingua del luogo. I migliori critici inglesi (ad esempio Robert Nye del "Times" di Londra) lo considerano uno dei maggiori poeti anglosassoni moderni. Nonostante questo, la sua opera non è molto conosciuta e per vivere, dal momento che ha compiuto la difficile scelta di essere poeta a tempo pieno, è costretto a dare lezioni private. Egli scrive e stampa una rivista "Marginalia" (in due lingue: inglese per i numeri dispari e italiano per i numeri pari), che definisce «un tentativo di comunicare qualche entusiasmo, qualche senso della poesia a chicchessia goda della poesia». In questo modo ha l'opportunità di avere un contatto con i propri lettori. Russel spedisce gratuitamente il giornale a chiunque ne faccia richiesta e accetta donazioni, ma non come pagamento per la rivista. Per il progetto di questa rivista egli aveva intenzione di utilizzare il suo archivio, che comprendeva, oltre a poesie, appunti e traduzioni, anche corrispondenze con vari autori del secolo, tra i quali Pound, Quasimodo, Montale, Ungaretti, Eliot. Purtroppo nel 1990 un incendio ha distrutto gran parte di questo materiale insieme a libri di grande valore; nel 1992 poi le piogge hanno allagato la sua casa compromettendo irrimediabilmente quanto rimasto. Nonostante queste difficoltà, Russel prosegue indefesso nel suo lavoro di poeta e continua a comporre la sua rivista. Ci si augura che presto venga riconosciuta (come hanno già fatto Franco Loi e Roberto Sanesi) l'importanza storica, culturale e artistica di questo grande poeta contemporaneo.

Flavio Degasperis

www.andreatemporelli.com

PREMIOPOLI

Il giorno che abbiamo deciso di approfittare di questa rubrica per attaccare il mondo di quei premi letterari che approfittavano della fiducia dei poeti per nascondere attività discutibili ci aspettavamo una ferma protesta da parte dei loro organizzatori, quanto meno per difendere i loro circoli, giustificare le loro ingenti spese, aiutarci a capire che non è così semplice organizzare un premio. Insomma, c'è una giuria da riunire, delle decisioni da prendere, una sala da affittare, dei diplomi da stampare: tutte bellissime cose che implicano spreco di tempo e di denaro.... Invece, il nulla. Non è giunta alla nostra redazione una sola lettera dai contenuti infuocati che si scagliasse contro le nostre umili ed opinabili opinioni; anzi, su questo argomento non abbiamo ricevuto altro che consensi.

Allora un dubbio, se permettete, ci è venuto: forse abbiamo ragione!

Un dubbio lecito perché, come nostra consuetudine, abbiamo usato qualche benevolo stratagemma per conoscere dall'interno i premi letterari: abbiamo mandato una discreta poesia sulla riviera ligure (non desideriamo citare il premio per rispetto delle attività economiche). Il nostro cavallo di legno non solo ha superato le mura delle selezioni, ma si è infiltrato nell'accampamento dei premiati e, nella notte, ha colpito per giusta causa. Bene, vinciamo un premio e, come consuetudine, arriva una lettera, i cui contenuti sono interdetti ai minori per la spregiudicatezza con la quale una promozione turistica è stata mascherata mediante il concorso di poesia. Non era neppure tempo di carnevale, ma per il giorno della premiazione il programma prevedeva l'arrivo alle 8.00 del mattino al porticciolo della città in questione, una gita a non meglio specificate ma incantevoli isolette davanti alla costa ("poetiche" le definiva la missiva, civettando con i malaugurati vincitori), pranzo al ristorante convenzionato, due ore libere per acquisti nel centro (immaginiamo guidati, ma non era specificato) e finalmente la premiazione con l'assegnazione di una coppa e di un diploma. In calce era ben specificata la possibilità, per chi veniva da lontano, di soggiornare in albergo ad un prezzo "conveniente". I familiari ovviamente avrebbero goduto delle riduzioni del caso ed i vincitori del vantaggioso prezzo (senza pernottamento) di centocinquantamila lire. Non dimentichiamo che per partecipare al concorso già era stata erogata la cifra di trentamila lire oltre alla raccomandata con ricevuta di ritorno.

Non ci sembra il caso di spendere altre parole di fronte a simili truffe; invitiamo solo i lettori a trovare altri mezzi per diffondere le loro composizioni impegnando il denaro inviato a simili iniziative in piccole edizioni, magari stampate in un'onesta tipografia; in questo modo le potranno far conoscere, certi di non aver sbagliato nell'intendere l'intelligenza come un bene prezioso.

Paolo Bignoli

www.andreatemporelli.com

Segnaliamo sul n. 3/96 del quadrimestrale di cultura letteraria **La clessidra** (via Baiardi, 12-15067 Novi Ligure AL), un'intervista *Sulla Poesia* a Bàrberi Squarotti e una (del nov. '84) a Porta, alcuni *Appunti su Giacomo Leopardi* di Guarracino, un *Ricordo di Ada Negri* di Bisutti e due saggi: *Jorge Luis Borges*.(di Liberatore) e *La parola come ascolto e profezia. "Teatro cattolico" di Marco Guzzi* (di Merlin). Si leggono anche belle poesie di Fedele dal titolo *Acquamadre:* che si muovono con una tensione luziana.

Il quadrimestrale **Poiesis** (via G. De Robertis, 9/o - 00143 Roma) è impegnato in una critica radicale delle poetiche contemporanee. Sul n. 10 (a. IV, maggio-agosto '96) segnaliamo l'intervento di G. Linguaglossa: *La poesia è postuma?* Eccone alcuni passaggi: «Non è soltanto "postuma" la "condizione della letteratura" come ci suggerisce la diagnosi di Giulio Ferroni, ma è "postuma" la nostra stessa condizione esistenziale, [...]. A questo punto è d'obbligo tornare ad una poesia che ponga al centro dei propri interessi la vetusta formula della "rappresentazione del mondo" [...]. Il problema oggi non è quello di tracciare le linee di demarcazione intorno alla poesia "orfica", quasi si trattasse di un lazzaretto da cui guardarsi, occorre piuttosto porre mano ad una poetica di largo respiro che innesti quanto di più alto l'orfismo ha prodotto con ciò che resta dei relitti dei linguaggi poetici novecenteschi [...]. Ciò che occorre combattere è appunto la sopravvivenza dei linguaggi "interstiziali", che fondano la propria legittimità sul rifiuto di una poesia rappresentativa».

«La quarta serie di **Anterem** [n. 53; via Cattaneo, 6 - 37121 Verona] compiutamente dispiega le ragioni che il nome della rivista annuncia. Le tematiche proposte impongono una parola destinata a recuperare, nella costituzione di un senso che eccede la nominazione, la sua inaugurale possibilità di essere e di dire. Che cosa significhi pronunciare nella contemporaneità la parola che pretende di aver assistito alle origini è la domanda che ancora una volta viene posta in questo numero della rivista».

Sguera e Rando si occupano dell'ultima opera narrativa e dell'ultima opera poetica di Gianni D'Elia sul n. 15, nov. '96 della **rosa necessaria** (via Porta Rufina, 44 - 82100 Benevento).

Camillo Pennati, Mario Luzi e Umberto Fiori sono i poeti studiati da Giorgio Luzzi, Ciro Di Maria e Rinaldo Caddeo sul n. 2, a. XXI, ottobre 1996 della rivista **Hebenon** (C. P. 273, 10015 Ivrea TO), dove trova spazio anche lo scritto di Roberto Bertoldo dal titolo *Il postcontemporaneo. Discorso su decadentismo e postmoderno*.

Feeria (V. le Volta, 25 - 50131 Firenze) non è il nome una rivista che si occupa di "vaacanze", ma una «rivista per un dialogo tra esodo e avvento», ovvero fra cultura e rivelazione cristiana. Il nome è tratto da un saggio di Tolkien e indicherebbe un «paese delle fate» dove le storie degli uomini ricominciano sempre di nuovo. Sul n. 10 (dicembre '96) segnaliamo la sezione "Viaggio nella parola", che ospita un *Ritratto di Carlo Betocchi* di Angelo Mundula, un intervento di Elio Fiore a *Cent'anni dalla nascita di Eugenio Montale* ed una riflessione di Vittorio Vettori su *Roberto Calasso e la sua narrativa*.

«La gente dice che non si può pubblicare la poesia senza capitali, o almeno contributi e sussidi. [...] Ho cominciato MARGINALIA con le tasche *vuote*. Ho imbucato le prime cento copie (in inglese) la mattina dopo l'incendio che ha semi-distrutto la mia casa. [...] Tutti si lamentano del fatto che il Governo, i burocrati, ecc., non danno niente alle Arti. Perché dovrebbero? Secondo me è il pubblico che dovrebbe pagare il conto. Se per voi una cosa non vale neanche il costo di un paio di mutande nuove, ovviamente non vale niente (per voi)». Così si esprime Peter Russel in un suo intervento sul n. 17, nov. '96, del **Foglio clandestino** (C. P. 67 - 20099 Sesto San Giovanni MI).

Andrea Temporelli

www.andreatemporelli.com

BIBLIO

Ubaldo Bitossi, ***L'isola sul vento****, Signa FI, Masso delle Fate 1996, £ 16.000*

«*L'isola sul vento* di Ubaldo Bitossi è la chiara conferma di una voce poetica nuova, che già aveva avuto modo di segnalarsi con *Il sogno su Eleonora* (...). Bitossi è poeta parco, dall'ispirazione sicura, meditata. Le sue poesie sono il frutto di lunghe riflessioni, il risultato di una paziente opera di scomposizione e ricomposizione del linguaggio, dove però alla freddezza dell'entomologo si sostituisce la calma passionale dell'indagatore.» (W. Nesti)

Caterina Camporesi, ***Sulla porta del tempo****, Spinea, Ed. del Leone, 1996, £ 14.000*

«Sono le idee e i pensieri, nella poesia della Camporesi, a reggere e ad animare i movimenti del discorso. Un discorso sinuoso di specie meditativa; ma non del genere che approda alla sentenziosità gnomica, che è anzi del tutto assente. Un discorso in cui, facendo leva sui nessi sintattici, il pensiero emerge dal suo fondo, chiarendosi nell'evidenza intuitiva di una verità; una verità, appunto, che si dipana come il filo dalla matassa» (P. Ruffilli)

Ciro Di Maria, ***L'occhio ceseo****, Roma, Fermenti, 1996, £ 10.000*

«L'autore di "L'occhio ceseo", da poeta postmoderno, fa del mondo una tastiera percettiva, totale ed immediata, non solo analogica ma generante dell'idea. La sua lingua si modula, così, con vibrazioni assolutamente straordinarie. La frase diventa musicale pur nelle sue aritmie. Potremmo insomma parlare di un John Cage mediterraneo» (D. Bellezza)

Pina Frascino Panussis, ***L'amore devastato****, Signa FI, Masso delle Fate 1996, £ 16.000*

«L'"Amore" della Frascino Panussis, così spartito fra "tentativo" e "devastazione", tra individualità e collettività, fa di questo libro una testimonianza preziosa che pulsa di vita e di battaglia, irriducibile. Proprio come vorremmo che fosse di tutti gli uomini ancora indenni dalla follia e dal vuoto intellettuale e affettivo che ormai troppi coinvolge» (A. Ederle)

Marco Giovenale, ***Res - versi fiorentini****,* Roma, Stamperia Romana, 1996

«Dunque il soggiorno obbligato fiorentino ha obbligato alcune parole alla frattura, e queste posso offrire qui a chi legge, spiegando soltanto –al margine e in corsivo– che la distanza da Roma e tristi vicende non hanno portato soltanto cupezza e contrattempi e pagine in versi, ma esperienza e (forse retoricamente) vita, davvero. A questo voglio dare il nome di cose, RES, nel presente segmento di storia "mondiale", che invece –proprio al contrario– non sembra avere intenzione di scollarsi dalla lattescenza delle immagini, dei *signa*, che sono fatui e deboli» (M. Giovenale)

Angelo Lippo, ***La vigna azzurra. La Puglia poetica degli Anni Ottanta tra cronistoria e immaginario letterario****, Taranto, Portofranco, 1993*

Il volume raccoglie una parte del lavoro critico e pubblicistico di Angelo Lippo, secondo tre direttrici di marcia: "Le occasioni", dove trovano spazio avvenimenti e situazioni di cui l'autore si è occupato su quotidiani regionali; le "Antologie", che raccoglie le introduzioni ad opere collettanee; i "Convegni", con la proposta di contributi critici dell'autore, espressione di tanti anni di appassionata militanza.

Franco Riccio, ***Parole per dirsi****, Spinea, Ed. del Leone, 1994, £ 15.000*

«Non interpretazione, ma interrogazione del reale: la poesia di F. Riccio suona come appendice naturale, cordiale e lievemente *naïve* dei nostri dubbi e disagi e stupori dinanzi alle svolte delusive del destino o al suo enigmatico bloccarsi, davanti a questi segni che dovrebbero pur dirci qualcosa, ma che poi si confermano gratuiti o muti» (T. Rossi)

www.andreatemporelli.com